

nost budovat garážová stání slabší než v předškolním věku. Proto je strašně důležité, aby se člověk v raném věku potkal s co největším množstvím různorodých podnětů v kultuře, v hudbě, v literatuře, v jídle, aby se v něm otevřel co nejpestřejší vějíř percepčních modelů. Pokud neochutná včas olivu, bude mít později velký problém naučit se jíst olivy. Nebude mít ani chuť je poznat. Když včas nezaslechne Mozartovu symfonii, bude mít celý život potíže poslouchat klasiku.

Podívejme se na situaci, jaká je teď u nás. Ze všech médií se na nás valí jeden hudební žánr (s dovolením budu hodně uvádět příklady ze svého oboru, ale pravděpodobně vy si najdete paralely ve svých), dítě se selkává s jedním druhem hudby, s jedním typem jazykového „moderátorského“ projevu. Podněty, které mají otevírat různorodá garážová stání, jsou strašně chudé, jednostranné. Všude je zaparkován jen jeden typ škodovky.

Jak se k tomu staví veřejnoprávní rozhlas? Vidím tedy pány z regionálních stanic. Vzpomeňme si, co se po nás chce, když přicházíme s novým pořadem, s programovou změnou na Programovou radu. Existuje formulář, kde nejdůležitější položky jsou „cílová skupina“ a „hudební formát“. Co se myslí hudebním formátem? Je to omezení na jeden styl nebo skupinku stylů, někdy dokonce zúžený na jedno období. Třeba country, ale spíš jen jeden jeho typ, třeba jižanské country. Pečlivě se dbá na to, aby se ten pořad, nebo v případě soukromého rádia celé rádio, soustředil jenom na jeden jediný styl. Dítě se narodí do rodiny, kde se poslouchá stanice s country, takže dítě nic jiného nepozná, a z teorie percepčních modelů vyplývá, že ani nic jiného poznat nechce. Hlídáme si „hudební formáty“ jen aby se tam, proboha, nedostalo něco jiného! A ještě pečlivě definujeme cílovou skupinu, zejména věkově. Jen, proboha, aby se v tom pořadu nějaký teenager nedozvěděl, co si o věci myslí starší generace! Ve Francii existuje taková síť „domovů důchodců“ kombinovaných se studentskými kolejemi. Dvě generace dohromady. Dochází tam prý k ohromné symbióze, k diskusím, babičky ochotně vaří a perou, studenti nakupují, vyprávějí jim, co je ve světě nového, vtahují seniory do dění ve společnosti atd. Diversita je prostě inspirativní.

Hledíme s obavami do digitální budoucnosti, žasneme nad podcastem, kdy si člověk může stáhnout z internetu to, co chce. Ale co si stáhne? Jenom to, na co má v sobě připravena garážová stání, co má v sobě uloženo jako percepční model. Izoluje sám sebe od věcí, které nezná. A třeba v algoritmu vyhledávače Google už jsou zabudovány prvky technologie, která vám na základě toho, co jste vyhledávali předtím, přednostně nabídne to, co vás pravděpodobně zajímá. Takže když dáte do vyhledávače Google slovo GOLF, Google se podívá, co jste vyhledávali v minulých pokusech, a už ví, jestli vás za-

jí má GOLF jako auto, nebo jestli jste GOLFista, nebo jestli jste maminka, která kupuje GOLFOvé hole, tedy dětský kočárek. Tyto technologie nás tedy chrání před informacemi, o nichž se domnívají, že je nepotřebujeme. Rozčleňují nás dle vlastní úvahy do „cílových skupin“ a podle toho rozhodují, na jaké informace máme nárok.

A už se dostávám k tomu, co je pro nás na Vltavě klíčovým momentem. Není Vltava příliš tematicky a žánrově široká? Je dobře, že se zabývá v kultuře vším možným od Beethovena až po worldmusic, od Rubense až po graffiti na zdech? Absolvoval jsem řadu diskusí o tom, zda by Vltava neměla být ARTE – tzn. zaměřena pouze na velké, vysoké umění. A já si myslím, že ne, že to má být stanice, která otevírá vějíř percepčních modelů. Snažíme se o prolínání různých zájmů, pokoušíme se o symbiózu různých kulturních pohledů.

Otázka je, jak se nám to daří. Řekl bych, že ještě před pár lety se nám to moc nedařilo, což nám ukázal „koláč“. V roce 2006 nám pan dr. Hradecký s přítomnou paní Klúsovou na základě sociologického výzkumu namalovali strukturu publika Vltavy. Byla velmi komplikovaná. Jedni poslouchali jenom etnickou hudbu, další jenom klasickou hudbu, jiní jenom jazz. U rádia se nám střídaly netolerantní skupiny posluchačů. O tři roky později nám tentýž výzkum vyšel trochu jinak. Skupinky specializovaných posluchačů se „slily“ do několika segmentů, které tolerují několik hudebních žánrů najednou. A podobné je to v preferencích slovesných. Pro mě je to dvojí zpráva – dobrá i špatná. Asi jsme mnohým lidem pootevřeli nové obzory, protože posluchači, kteří se zajímali o jedinou kulturní oblast, začali díky pestrému programu tolerovat i jinou. Na druhou stranu se dá předpokládat, že ti tolerantní posluchači přece jen poslouchají trochu povrchněji. Budou Beethovenovu pátou symfonii vnímat jako odpočinkovou muziku... Jenomže ono je to drama. Obdobný vztah zřejmě bude i k literárním věcem, ke klasice, k moderní literatuře, dramatu atd.

Dnes se hodně diskutuje o budoucnosti veřejné služby, o tom už mluvil pan profesor Vedral. Chtěl bych ho podpořit v argumentaci. Při diskusích o významu rozhlasu se zapomíná na jeho kulturní obsah. Objektivní, vyvážené informace dokáží nabídnout i soukromá rádia, noviny. Ale propojování kulturních světů, jejich konfrontace, nabídka překvapení, to je neméně důležité, a umí to jen veřejnoprávní médium. Proto bych si do budoucna přál, aby i v době digitalizace, v níž budeme moci mít stanici na operu, na komorní hudbu, na jazz, na četby, na básně a k tomu si budeme moci cokoli stáhnout do přehrávače, existovaly i stanice syntetické, šikovně namíchané, které přimějí posluchače vnímat i to, co by sám od sebe neposlouchal. Jinak se může stát, že po naší zemi bude chodit spousta divokých koček s vytaženými drápy, které nebudou chtít být hlazeny.

Radim Kolek

## K dalším kulturním funkcím rozhlasu

(Neproslovený příspěvek)

Když jsem byl požádán o vystoupení k problematice vydavatelství a nakladatelství – k tématu kulturní a umělecká funkce vysílání, tak jsem přemýšlel, jak nejlépe vystihnout malou, ale ne zcela zanedbatelnou úlohu jednoho oddělení – Fondu hudebnin – v tak obrovské instituci, jakou je Český rozhlas. Rozhlasové nakladatelství netvoří program, jeho vliv na vysílání není až tak zjevný, ale jeho význam pro rozhlasové vysílání je patrný.

Rozhlasové nakladatelství jako každé jiné má i obecně známou funkci – vydává a šíří autorská díla. To rozhlasové je ale zároveň v něčem specifické. Pro objasnění se však musím vrátit k jeho začátkům, nebo spíše do let, kdy vznikaly důvody pro jeho založení.

To, že nyní jako instituce pracujeme s autorskými a nakladatelskými právy „obousměrně“, tedy jako poskytovatel i uživatel (pozor nejde o práva výrobce), je ojedinělé. Rozhlasu to navíc dovoluje lépe reagovat a v určité míře i ovlivňovat požadavky ostatních nakladatelů na vysílání. V následujících řádcích se pokusím krátce popsat činnost, jejíž odpracování se dělo od roku 2001 až do současnosti.

S ohledem na vývoj v oblasti vážné hudby po roce 1995, především vzrůstající finanční nároky na vysílání ze strany nakladatelů, se mnohé v ČR změnilo a v této souvislosti vedlo v důsledku k založení rozhlasového nakladatelství.

Zásadním impulzem byly změny cen pronájmů hudebnin pro užití rozhlasem a uzavírání smluv mezi autory a nakladateli na ta díla, která rozhlas vyrobil a vlastnil. Po uvedeném roce se začala měnit situace v jednom, pro nás tehdy okrajovém, v západní Evropě však zcela běžném, ohledu. Ke kopiím před listopadem 1989 jsme přistupovali v podstatě jako k originálu, málokdo se pozastavoval nad tím, co a jak se používá ve studiu, na koncertě, kdo publikaci vydal, zda je na to uzavřena smlouva apod.

Vstupem zahraničního kapitálu se odlišné jednání nakladatelů (především po dokončení privatizace Supraphonu a Pantonu) začalo zcela reálně projevovat ve vysílání. Tyto problémy ostatně řešíme dodnes – sice méně, o to však s větším rozpočtem (Český rozhlas 3 navýšil v loňském roce rozpočet na platby nakladatelům o 1 milion). Noty již tedy nejsou jakýmsi bezcenným papírem, začalo se projevovat ono „right to copy“, tedy právo vytvářet kopie a určovat způsob, jakým se užijí, a především cenu za jejich užití.

Nakladatelé začali sledovat programovou nabídku rozhlasových okruhů a posílat nájemní smlouvy, zároveň měli v ruce již uzavřené nájemní smlouvy s pořadateli. Rozhlas zjistil, že hudba pro něj bude čím dál tím dražší, servis pracnějš, sestavení dramaturgického plánu obtížnější – dodnes se vyhýbáme vysílání některých zajímavých titulů z finančních důvodů.

Privatizace státních nakladatelství, která porcovala majetek se zlatou akcií nebo smlouvou, která měla zaručit dodržování určitých pravidel, neobstála v boji se za-

hraničními nakladateli. Přes tato opatření šlo jednoznačně pouze o zisk, nikoliv o šíření české hudby, šlo o to „za kolik“, nikoliv „jsme rádi, že to vysíláte“, předkládaly se nevýhodné nájemní smlouvy s cílem dotlačit nás k „repríznému“. Zahraniční rozhlasové smlouvy z 60. a 70. let uzavřené hromadné smlouvy s nakladateli, které je zavazovaly platit 45 % původního pronájmu za každé odvysílání pořízené nahrávky nad rámec plateb zasílaných ochrannému svazu. Tyto smlouvy nám byly doporučovány, později je ale právníci EBU kritizovali a novým členům nedoporučovali tento systém zavádět.

To vše začalo mít vliv na rozhodování dramaturgie, přípravu vysílání a blokadu leckdy velmi zajímavých snímků. Do roku 1999 byla v podstatě všechna uvolněná práva po privatizaci opět „uvázána“ – tedy ve správe zahraničních nakladatelů a jejich cenové politiky. Začal tlak na uživatele, tzn. na orchestry, divadla a na rozhlas především, protože zde se očekávaly zajímavé peníze.

Vznikaly i takové situace, že se krátce před odvysíláním blokovaly nahrávky, u kterých nebylo možno dohodnout rozumnou cenu za pronájem, leckdy stálo jedno odvysílání více než kompletní výroba titulu, nemluvě o kvalitě provozovacího materiálu, který byl poskytován rozhlasu či pořadateli.

To vše najednou začalo dusit dramaturgii a provoz. Tyto aktivity začaly též polichu ukrajovat i z našeho vlastního majetku. Rozhlas, který byl vždy plný premiér, objevoval nová díla pro své posluchače, začal přicházet na to, že práva k těmto dílům má již někdo jiný – tedy na díla, která jsme dříve zaplatili a vyrobili, abychom je mohli zařadit kdykoliv bez dalšího do vysílání.

S tím bylo třeba něco udělat. Nakonec se po roční úvaze a konzultacích prosadila myšlenka založit nakladatelství, které práva k těmto dílům ošetří jak zpětně, tak i pro novou výrobu, a postará se o tento nepříjemný a vleklý problém. Nebylo to důležité pro rozhlas jen ve smyslu vysílání, ale i obecně, protože rozhlas díla půjčoval i oblastním orchestrům, kterým nové praktiky nakladatelů značně zasáhly do dramaturgie abonentních sezon.

Začátky nakladatelství v roce 2001 nebyly vůbec jednoduché, začaly obtížnou registrací živnostenských listů a končily nepříjemným jednáním na OSA s žádostí o registraci.

Prvním cílem bylo uzavřít smlouvy. To znamenalo dědicům a žijícím autorům něco nabídnout – nejen to, že je budeme šířit ve vysílání, jak rozhlas činil i dříve, ale že budeme pracovat jako skutečný nakladatel. Rozhlas do té doby díla v omezené míře půjčoval, ale s nositeli práv neměl uzavřené písemné licenční smlouvy, které by definovaly užití a podíl autora na zisku. I naše cenová politika měla význam. Oblastní orchestry i amatérské soubory měly mít levný přístup k dílům uloženým v Českém rozhlasu.

Nakladatelství Českého rozhlasu je nyní ziskové, nikdy nečerpalo z peněz koncesionářských poplatků. Začalo se sponzory, dnes je soběstačné. Vydává kolem

30 titulů ročně. Je členem OSA, má právo spolurozhodovat. Za 9 let se podařilo jako „vedlejší produkt“ vybudovat tři řady publikací, které přinášejí peníze na novou výrobu.

V první řadě se vydávají díla meziválečné a poválečné generace autorů a díla žijících autorů. Premiéry soudobých autorů, které jsou zařazeny v abonentní sezóně SOČRu nebo pro natáčení, hradí dnes nakladatelství ze svého rozpočtu.

V druhé, historické řadě zpřístupňujeme díla 18. a 19. století uložená v archivech ČRo. Samozřejmě využíváme i další prameny, abychom mohli díla kriticky zpracovat.

V třetí řadě pracujeme s českou populární písní, k tomu přichází nyní i jazz. Tuto řadu jako jediní vydáváme i v Braillově písmu a předáváme bezplatně školám pro nevidomé.

Nové požadavky na výrobu mají vliv na kvalitu produkce. To je zásadní pro přípravu titulů k natáčení. Snímky pořízené z nově vyrobených titulů jsou kvalitnější, konkurenceschopné. Interpret se může spolehnout na to, že má v rukách verzi, která obstojí před kritikou.

Jsme zváni Úřadem vlády k účasti na projektech k výročí státnosti. Zde zajišťujeme práva a produkci. V této spolupráci vznikly zatím dvě publikace. První z nich o státní hymně s novou nahrávkou pod vedením Jiřího

Bělohávkou. Druhá, letos vydaná publikace k výročí Bedřicha Smetany „Prodaná nevěsta“, obsahuje dvě rozhlasové nahrávky z let 1945 (K. B. Jiráček) a 1947 (K. Ančerl). V souvislosti s tímto projektem snímky prošly rekonstrukcí a mohou být použity pro vysílání.

Nakladatelství převzalo do správy donedávna jediný další český subjekt, který poskytoval česká díla rozhlasu – půjčovnu Českého hudebního fondu. Ta se dostávala v posledních letech do stále větších problémů. Rozhlas tak chrání velkou část produkce Pantonu tvořenou od 50. do 90. let (kolem 20 tis. titulů). Na základě smlouvy o spolupráci Český rozhlas natáčí a vysílá z tohoto katalogu zdarma (v hodnotě kolem 200 tis. ročně). Naším cílem je vrátit značně dobrou pověst a novou produkci.

Hlavní myšlenkou založení vydavatelství a nakladatelství byla dostupnost českého repertoáru, který jsme ještě mohli ovlivnit. Šlo o to, aby především při užití ve vysílání a při veřejných produkcích, ať přenášených nebo i pořádaných Českým rozhlasem, bylo užití bezplatné, nezatěžující již tak napnutý rozpočet.

Český rozhlas tak ušetří několik set tisíc ročně. Z OSA se navíc část peněz z paušálu vrací zpět do nakladatelství – tedy do rozpočtu ČRo. To je dnes zásadní přínos nakladatelství pro rozhlas a v tomto ohledu plní kulturní funkci účelně.

## Diskuse

Obsáhla 20 příspěvků od 16 diskutujících a přinesla tyto myšlenky:

Rozhlas by si měl vychovávat svoje posluchače. Různého věku. Ale výchova by měla začít od mateřské školy. Děti nenašly cestu k rozhlasu, mohlo by pomoci, kdyby pořady visely na webu. Ostatně je naděje, že rozhlasové hry budou viset na webu týden. I za – zatím – jen dílčích výsledků se pro děti má vyrábět. Ale nejde jen o nejmladší generaci. Ve studentském věku je tendence

samostatně si určovat kdy, co a z jakého zdroje poslouchat. Bylo by dobře najít cestu, jak mladé získat přeslechem i k pořadům mimo jejich výběr. Vůbec posluchače by měla získávat kvalita. Průzkum poslechovosti se omezuje na počty (rozumí se zapnutých přijímačů), zatímco by bylo třeba získávat přehled o spokojenosti posluchačů. Rozhlasové stanice by v tom měla být cíleně konkurenceschopná. Marketing selhává. V této chvíli rozhlas ztratil dvě a ztrácí třetí generaci.

**PhDr. Miloš Skalka**

## Dvacet let v éteru

Námět na hudebně-publicistický, živě vysílaný pořad, prokazatelně inspirovaný rozhlasovým vysíláním z pirátských lodí poloviny šedesátých let typu Caroline či Veronica, popřípadě programem dnes legendárního Radia Luxembourg, ležel v hudební redakci někdejší československé rozhlasové stanice Hvězda už od první poloviny osmé dekády minulého století. Námět tehdy představoval velké novum v případném schématu rozhlasového vysílání, neboť (sporadické) hudební pořady se do té doby vesměs natáčely ve studiu a poté vysílaly ze schváleného záznamu.

Pořad, který dostal název NOČNÍ PROUD, se podařilo premiérově uvést do rozhlasového éteru v prvním říjnovém týdnu roku 1989, tedy nedlouho před listopadovou revolucí (pro milovníky detailů, bylo to 2. října 1989) – stanice se pak už jenom chvilku jmenovala Hvězda, zanedlouho totiž dostala jméno Československo a poté název definitivní: Český rozhlas 1 – Radiožurnál.

Zprvu byl NOČNÍ PROUD dvouhodinový (23.05 – 01.00) a hned od počátku kolem sebe soustředil silný moderátorský tým, který se rekrutoval vesměs z řad zkušených diskžokejů a hudebních publicistů, ale i hudebníků – někteří z nich měli navíc už předchozí rozhlasovou praxi (vesměs ze stanice Vltava, která v té době prakticky jako jediná pravidelně ze záznamu uváděla populární hudební a hudebně-publicistické pořady typu Rytmus, 3x 60 a to stereo či Větrník).

NOČNÍ PROUD okamžitě po své premiéře zaujal natolik, že si přičeň posluchačů zanedlouho vynutila rozšíření na tříhodinový formát (23.05 – 02.00). Vzhledem k moderátorskému obsazení a hudebnímu vkusu aktérů Nočního proudu se v pořadu během krátké doby vyprofilovaly charakteristické, žánrově rozmanité a komentované „noční bloky“, které si získaly obrovskou posluchačskou podporu. I s bouřlivým nástupem privátních rozhlasových stanic, kdy přestala mít hudební nabídka

příchuť zakázaného ovoce, si NOČNÍ PROUD udržel své výsadní postavení v rozhlasovém éteru a byl prakticky jediným „nočním“ programem, u něhož se dala změřit poslechovost.

Zprvu bláhová představa, že se NOČNÍ PROUD stane pořadem pro noční směny v nemocnicích a dalších podnicích, pro řidiče kamionů, taxikáře atd. atd., vzala poměrně brzy za své. Z enormního dopisového a telefonického ohlasu totiž vyšlo najevo, že je posluchačské spektrum mnohem širší a rozmanitější. Studenty počínaje a „běžnými nespavci“ konče.

Vznikl početný fanclub a pořad se vydal na cesty za svými posluchači (tradicí se staly přenosy NOČNÍHO PROUDU z nejrůznějších prostředí doma i v zahraničí, a to za účasti atraktivních hudebních hostů), deset let NOČNÍHO PROUDU připomnělo reprezentativní kompilační cédéčko nazvané *Hity Nočního proudu* (Universal Music, 1999), na kterém našli diskofilové dvacet oblíbených nahrávek z tohoto rozhlasového pořadu, namátkou písně *Wonderful Life* (Black), *Ben* (Michael Jackson), *In The Army Now* (Status Quo), *Unchained Melody* (The Righteous Brothers), *Black Night* (Deep Purple), *Woman In Chains* (Tears For Fears) či megamix hitů z filmu *Grease/Pomáda* (Olivia Newton John a John Travolta).

V minulém desetiletí se u kormidla NOČNÍHO PROUDU vystřídala plejáda nočních diskžokejů, ať už stálých či občasných, z nichž připomeňme namátkou pár následujících jmen: Zdeněk Vrba, Jakub Jakoubek, Jan Be-

neš, Jitka Benešová, Petr Salava, Oscar Gottlieb, Josef Šrámek, Martin Laštovička, Martin Vysušil, Miroslav Žbirka, Petr Šiška, Robo Grigorov, Martin Hrdinka, Hanka Kousalová, Michal Muckstein či Miloš Skalka.

S postupnou proměnou Radiožurnálu v převážně zpravodajskou stanici však přestávalo být pro NOČNÍ PROUD na vlnách této stanice místo, a tak tato „silná značka“ nakonec zakotvila v noční nabídce metropolitní královny rozhlasového éteru, tedy v programu Českého rozhlasu Regina (v Praze a okolí vysílá na frekvenci 92.6 FM, do celého světa pak v síti internetu).

Každý z moderátorů NOČNÍHO PROUDU je současně hudebním dramaturgem, technikem i produkčním svého vysílání, má možnost představovat studiové hosty a nabízet posluchačům své hudební představy a rubriky, stejně jako uvádět nahrávky, které se v běžném každodenním vysílání stanice často neozývají. Jinými slovy onen tak často „proklínaný“ selektor má v čase mezi 22. hodinou a půlnocí volno a každý z tvůrců Nočního proudu prezentuje ve vysílání svůj vkus a hudební preference.

Současný autorský a vysílací tým NOČNÍHO PROUDU tvoří Martin Hrdinka (pondělí), Jakub Jakoubek (úterý), Miloš Skalka (středa), Ilija Kučera mladší (čtvrtek), Jitka Benešová (pátek), Honza Beneš (sobota) a Zdeněk Vrba (neděle).

Tak se večer po zprávách v deset dobře naladte. A příjemnou noční plavbu na hudebních vlnách Reginy!

**MgA. Viki Janoušková**

## **Na margo umeleckého druhu odohrávajúceho sa „medzi ušami“ alebo Deficit s nedoziernymi následkami**

Rada by som ako rozhlasová (dnes už ex-) dramaturgička touto úvahou otvorila dialóg s teoretikmi. Ten považujem po prvé za svoju povinnosť (dramaturg má vždy a za každých okolností udržiavať dialóg, medzi iným aj s teoretikmi). A po druhé – v čase svojho pôsobenia v rozhlase som začala pociťovať, že súčasný nedostatok teoretického a kritického myslenia o rozhlasovom dramatickom umení je viac než kontraproduktívny. Frekvencia objavovania sa rozhlasového kritického a teoretického myslenia v médiách mala za následok, že sa, bohužiaľ aj v ľuďoch na postoch, ktoré majú na rozhlasovú hru najväčší dosah, stihlo uhniesdiť presvedčenie, že ide o zastaraný umelecký druh...! Len takto si viem vysvetliť neslýchanú vec, že riaditeľ kultúrneho rádia Devín (*dnes už ex-riaditeľ; pozn. autorky, 2009-11-19*) vyhlási, citujem: „A rozhlasová hra, napriek tomu, že dnešní štyridsiatnici a starší poslucháči na nej možno „vyrástli“, už nedokáže konkurovať iným formám dramatického umenia.“ (Žurnál 26/08) Len tak si viem vysvetliť aj fakt, že v priebehu piatich rokov mohol klesnúť objem výroby z 81 premiér rozhlasových hier (v roku 2004) na 25 predpokladaných premiérových titulov v tomto roku (r. 2008). Nemienim podľahnúť demagogickému argumentu: čo sa dá robiť, tlak financií. To je totiž argument uvoľňujúci priestor zjednodušovaniu

a ustupovaniu z profesionálnych kritérií. Ja som zástančkou dialógu a hľadania cesty, ako aj pri danom finančnom stave zachovať rozmanitosť umeleckých druhov a pre nich špecifických spôsobov myslenia...

Rada by som teda svojou úvahou popchla k znovuobnoveniu dialógu dramaturga s teoretikom, a nadviazala tak na jeho zmysluplnú tradíciu s vierou, že odstránenie deficitu tohto dialógu prispeje k zmierneniu následkov, ktoré jeho absencia pre tento umelecký druh, pre tento spôsob ľudského myslenia a reflexie skutočnosti priniesla...

Keď sa povie rozhlasová hra, viete rozoznať, či ide o text, zvukovú podobu alebo umelecký druh všeobecne? Zbytočne sa namáhate. Všetky tri možnosti sú správne. A to je len úvod do džungle teoretického myslenia o rozhlasovej hre.

V Čechách zaviedli aspoň (aj keď určite nie najvhodnejší) termín rozhlasová inscenácia, ako paralelu k pojmom: divadelná hra – divadelná inscenácia – divadlo; u nich triáda znie: rozhlasová hra – rozhlasová inscenácia – rozhlasová hra.

Skutočnosť, že sa v teórii neodlišuje rozhlasový text od realizácie (tento „termín“ používaný v našej praxi rovnako nie je šťastný, znie totiž ako pomenovanie technického, nie umeleckého procesu), našťastie nie je od-

razom postavenia týchto umeleckých profesií v reálnom procese tvorby rozhlasovej hry. Tak, ako vo vzťahu divadelnej hry a divadelnej inscenácie dnes už žiaden teoretik či praktik nespochybňuje, že dráma je samostatným umeleckým dielom, rovnako ako jej scénické stvárnenie, divadelná inscenácia, ktorá je takisto samostatným umeleckým dielom. V prípade rozhlasovej hry (?; áno teraz myslím inscenáciu) ako keby to tak nebolo. No teória neodráža realitu, v tomto prípade našťastie...

Rozhlasová inscenácia – budem ju takto pracovne nazývať – je bez debaty rovnako samostatným umeleckým dielom, ktoré, samozrejme, spätne ovplyvňuje i smerovanie rozhlasovej dramaturgie a rozhlasovej autorskej tvorby. Začalo sa na to prichádzať už v 60. rokoch, keď rozhlasová hra objavila jednu zo svojich tvárí: lyricko-reflexívnu, poetickú podobu. Odvtedy sa axióma realizácie ako samostatnej umeleckej tvorby neustále v slovenských kriticko-reflexívnych štádiách zdôrazňuje, objavujú sa dokonca aj definície prostriedkov, s ktorými tvorcovia pracujú. Do 60. rokov to bolo: **slovo, hudba, zvuk**; od konca 60. rokov sa v niektorých prácach pridáva **stereoofónia a priestorovosť**. Stále sa však narážalo na snahu vymedziť tento umelecký druh voči iným, a tak sa dospievalo ku viac či menej otvorenému konštatovaniu: láto tvorba je ochudobnená o vizuálnu zložku. Hľadali sa argumenty, aby sa táto absencia ospravedlnila. (Zvláštne je, že pri hudbe sa s týmto argumentom nikdy neoperovalo.)

No na to, aby sa tento umelecký druh vymanil z potreby teoretického sebaobhajovania, by stačilo možno obrátiť zrak do iných vedných odborov.

„Snaha o rehabilitáciu významu zvuku ako nielen fyzikálneho, ale predovšetkým sociálneho a kultúrneho fenoménu, viedla na konci 60. rokov 20. storočia k formovaniu nového, od počiatku interdisciplinárne konštituovaného odboru akustickej ekológie, ktorá neskôr dala možnosť vzniknúť oblasti dnes súhrne označovanej ako *soundscape studies* /.../ Štúdium zvuku a zvukových prostredí si postupne získava miesto v rade disciplín, ako je napríklad urbanistika, humánna geografia, antropológia či environmentálna estetika.“<sup>1/</sup>

Tento krok „k susedným vedným odborom“ by pomohol nielen pri znovunachádzaní sebavedomia rozhlasových tvorcov, ale i pri znovuobjavovaní prístupového kľúča k tomuto médiu teoretikmi.<sup>2/</sup>

„Podľa Truaxa (2001) môžeme všetky zvukové javy rozdeliť do troch systémov, ktorými sú REČ – HUDBA – SONOSFÉRA. Pojem **sonosféra** môžeme chápať ako systém všetkých environmentálnych zvukov spätých s oným (daným, pozn. vj) miestom. Hudba a reč sú samy osebe komunikačné systémy, sonosféra je oproti týmto dvom systémom bohatšia čo do zvukového repertoáru (existuje o mnoho viac environmentálnych zvukov ako foném, z ktorých sú utvárané slabiky a slová). A aj sonosféra sa dá chápať ako systém komunikácie, avšak vzťah medzi environmentálnymi zvukmi a ich sémantickou rovinou je voľnejší a viac závislý na kontexte a časová hustota obsiahnutých informácií je o mnoho nižšia. Tieto tri systémy nie sú prísne oddeliteľné, ale tvoria kontinuum.“<sup>3/</sup>

Myslím si, že lepší vstup do skúmania materiálu rozhlasovej hry (inscenácie) sa ani nedá nájsť.

Praktik by vám povedal, že každá zložka má dokonca zodpovedajúcu profesiu: za reč je zodpovedný dramaturg, za hudbu hudobný dramaturg, za sonosféru (zvuk) zvukový majster (po novom má mať profesia názov „zvukár“, čím sa zdôrazňuje technická, no neakceptuje jeho umelecko-tvorivá funkcia!). A vrchný mág – autor rozhlasovej inscenácie, ktorý vytvára ich vzájomnú štruktúru, ono „kontinuum“ – je režisér.

V štúdiu sa pokračuje ďalšou analýzou zvukového prostredia – sonosféry, nazýva sa aj **soundscape** (odvodené od *landscape*, myslí sa tým krajina tvorená zvukmi) a pomenováva sa nielen ako súhrn zvukov daného miesta, ale priradujú sa k nim ich významy, emočné náboje či dokonca asociácie, ktoré vyvolávajú. Definujú sa tu aj jej základné prvky: **základný tón, signál a význačný zvuk**. Ďalšími významnými pojmami pri jej pomenovaní (analýze) sú **zvuková udalosť**, alebo **vysokeinformačné a nízkeinformačné zvukové prostredie, dekontextualizácia** či **rekontextualizácia** zvukov v súvislosti s „elektronickou“ revolúciou, ktorá umožnila zvuk zaznamenávať a reprodukovat' v inom kontexte, alebo termín **akustická komunita**, ktorej my rozhlasáci hovoríme poslucháči...

V súvislosti s aplikovaním týchto vedných odborov na „naš objekt“ si všimnime pomenovanie materiálu inscenácie v umenovedných prácach: slovo – hudba – zvuk + stereoofónia – priestorovosť. A na druhej strane, v *soundscape studies*, je to reč – hudba – sonosféra.

Už pri prvom pojme je zrejmé, že dôraz stojí na (písanom) slove, a nie reči (ktorá je nielen v rozhlase už súčasťou hereckého konania).

Ďalej: rozdelenie zvuku a priestorovosti je protikladom snahy pomenovať zložky ako jeden komunikačný systém, čo sonosféra, resp. *soundscape* robí...

Ďalej: pri termíne **soundscape** (v nemčine Schall-Empfindungsraum) okrem toho zreteľne cítime aj onen subjektívny moment vnímania zvukového prostredia, zvukovej krajiny, t. z. je jasné, že „počúvame z jedného miesta“ (teda jednými ušami) a ďalej, že máme k tomuto zvukovému obrazu – krajine aj emotívny vzťah –: „...v porovnaní zo zrakom je sluchové vnímanie síce informačne chudobnejšie, ale zato veľmi bohaté po emocionálnej stránke. (...) Zvuky majú tú moc vyvolať v nás ostražitosť alebo v nás vyvolať pocit mrzutosti, ale tiež nás vedia upokojiť, príjemne zaujať či dokonca vyvolať silný estetický zážitok...“<sup>4/</sup>

Tento subjektívny emotívny prvok vnímania zvukového obrazu je jedným z podstatných princípov „nášho“ umeleckého druhu – rozhlasovej hry. Tvorca zvukovej krajiny je pri dnešných technických možnostiach schopný zvukovo sa „stotožniť s jednou z postáv“, s jej umiestnením v krajine, a tým pádom podľa potreby aj zvukovo meniť uhol pohľadu rozprávania (s ktorou postavou zvuk ide, alebo, inak povedané, okolo ktorej sa priestor hýbe, z tej uhlu pohľadu udalosť vnímame, alebo „tej ušami“ počúvame)...

Prostriedok, ktorému sa hovorilo „priestorovosť“, v tomto novom ponímaní dovoľuje nielen kresliť obraz priestoru, ale byť estetickým, ba dokonca sužetotvorným prostriedkom, a to bez toho, aby to muselo byť implicitne obsiahnuté v texte hry! (Jeden z množstva dôkazov

rozhlasovej inscenácie ako samostatného umeleckého diela!)

A teraz možno iný inšpiračný impulz pre myslenie o rozhlase:

Pomenovanie prúdu vedomia ako vnútorného dialógu, ako neustáleho popisovania vnímanej reality v dialógu so sebou, ja a realita, nie je ničím novým.<sup>5/</sup>

Keď si vezmeme spomínanú **sonosféru** (zvukovú krajinu), uvedomíme si, že je to prúd, ktorý prebieha v čase (nemôžeme si ho vypočítať celý, nemôžeme ho vnímať „vcelku“, tak ako napríklad obraz zavesený na stene). Na pozadí tohto prúdu zaznie miestami hudba, no prebiehajú hlavne prehovory postáv, ktoré sa snažia čosi pomenovať, opísať. A často ich prepája komentár postavy. Všetko to tvorí ono spomínané kontinuum, akúsi štruktúru, prúd... Nie je to zvláštne podobné vnútorným dialógom, rozhovorom so sebou samým ale i inými, prúdom obrazov na pozadí reálnej zvukovej krajiny? Nepripomína to prúd vedomia v čase a priestore? Rozhlasová hra má vždy akési reflexívne zafarbenie. Odohráva sa totiž „medzi ušami“, teda, prepytujem, akoby v hlave...

V tomto diskurze by som mohla pokračovať, nejde mi však v tejto chvíli o ucelenú aplikáciu soundscape stu-

dies, ani teórie poznania a vnímania na rozhlasovú tvorbu, ani o možnú aplikáciu fenomenológie na teóriu rozhlasovej hry, chcem len poukázať na to, kadiaľ by sa v tejto oblasti tvorby teoretické myslenie mohlo uberať a kde môže čerpať inšpiráciu.

**KOD roč. 2, číslo 9, november 2008**

#### Odkazy:

- 1/ cit. - in: Sociální studia 2/2006, štúdia.: T. Řiháček – Jak zní město? Zvukové prostředí z hlediska konceptu sonosféry, s. 155 – 172; prekl. V. J.
- 2/ Poslucháčov netreba zvlášť oslovovať, tých má rozhlasová hra, napriek pochybnostiam niektorých novopečených odborníkov, dosť.
- 3/ cit. – in: viď 1/
- 4/ cit. – in: viď 1/
- 5/ „Vedomie je komplexný pojem z medicíny, psychológie a filozofie, kvantovej fyziky, kozmológie (antropický princíp), mystiky, umenia a vôbec všetkých oblastí existencie človeka ako takého. Patrí k zatiaľ nevyriešeným otvoreným otázkam a základným problémom ako v „materiálnom“, tak aj v „nemateriálnom“ (filozofickom, psychologickom atď.) aspekte. Posledné štúdie naznačujú dokonca možnosť existencie vlastného časopriestoru, energie a informačného poľa (holografická paradigma).“ Wikipédia.

## ROZHLASOVÁ HISTORIE

MgA. Eva Jeřutová

### Český rozhlas, jeho předchůdci a stanice v historickém vývoji

Od zahájení pravidelného rozhlasového vysílání v českých zemích uplynulo letos 86 let. Za tu dobu se rozhlas výrazně změnil po stránce technické, organizační i programové. Od prvních krůčků v primitivních podmínkách kbelského stanu s improvizovaným technickým zařízením a dvěma hodinami programu vyrostl v moderní médium, využívající všech technických možností k vysílání více než čtyř set hodin programu denně na čtyřech celoplošných stanicích, jedenácti regionálních (s třemi dalšími odpojovanými) a čtyřech digitálních stanicích.

První rozhlasovou stanicí v Československu byla **Praha**, která zahájila pravidelné vysílání prostřednictvím kbelské poštovní stanice 18. května 1923. Vysílání bylo z počátku ohlašováno slovy: „*Halo – haló – zde radiostanice O. K. P. Kbely u Prahy, prozatímní vysílací stanice Radiojournalu, která vysílá na vlně 1025 m zprávy a program.*“ V prosinci téhož roku byla zahájena výstavba vysílače ve Strašnicích, v r. 1925 byl vysílač uveden do provozu a začal na vlně 550 m šířit program stanice Praha. Radiojournal tak korunoval úspěchem snahu vybudovat vlastní stanici a ve vlastním provozu. V programovém týdeníku Radiojournal bylo uváděno Program Praha – Strašnice. V letech 1929 až 1931 byla poblíž Českého Brodu postavena dvojice 150 m vysokých samonosných stožárů pro středovlnné vysílání **vysílače Liblice A**. Zkušební provoz byl zahájen v srpnu, k 28. říjnu byl vysílač slavnostně otevřen a převzal vysílání stanice Praha.

15. ledna 1934 v 0.01 hod. bylo v Evropě zahájeno vysílání v souladu s novým uspořádáním vlnových délek podle rozvrhu schváleného předchozího roku na poradách EUR (Evropské vysílací unie) ve švýcarském Luzernu. Téměř zároveň se změnami vlnových délek začala prostřednictvím opraveného strašnického vysílače vysílat v Československu druhá místní stanice **Prahy**. Po přechodu na Luzernský plán bylo uspořádání stanic a vysílačů československého rozhlasu následující:

**Praha I (Liblice)** – 470,2 m, **Praha II (Strašnice)** – 249,2 m, **Brno** – 325,4 m, **Bratislava** – 298,8 m, **Košice** – 269,5 m, **Moravská Ostrava** – 259,1 m.

K 1. květnu 1938 přešla rozhlasová stanice Praha II na nově vybudovaný vysílač Mělník, nesoucí jméno prezidenta E. Beneše. V r. 1939 byl její večerní program přebudován a začal sloužit ve velké míře cizojazyčné propagaci. Kromě zpravodajských pořadů v šesti jazycích přinášel i rozsáhlý populární hudební program jako alternativu na výběr pro domácí posluchače. Každý den večer vysílala Praha II souvislý propagační pořad nazvaný „Česko-Slovensko hraje a zpívá“; po něm následovala cizojazyčná přednáška „Poznejte Česko-Slovensko“.

Na poradě mezinárodní vysílací unie 1. března 1939 v Montreux ve Švýcarsku byly sice ještě československým rozhlasovým stanicím navrženy v novém rozvrhu evropského rozhlasu pozměněné vlnové délky (**Praha I** 453,2 m, **Brno I** 298,2 m, **Praha II** 257,3 m, **Brno II** a **Moravská Ostrava** 219,6 m). Ovšem již v dubnu 1939 utrpěl celý rozhlasový systém vybudovaný a založený na spolupráci českých a slovenských stanic citelný otřes. Odtržením Slovenského štátu a obsazením „protektorátu“ nacistickým Německem rozhlas téměř současně nejen ztratil stanice slovenské (v té době vysílaly Bratislava, Košice, Banská Bystrica), ale přišel také o mělnickou stanici, šířící program Prahy II, a na čas i Brno a Moravskou Ostravu. Po několika přechodných dnech mohly stanice brněnská a moravskoostravská opět vysílat alespoň 50 % českého programu. Od 8. dubna 1939 moravskoostravská stanice začala opět vysílat pouze česky. K 1. květnu 1939 mohla i brněnská stanice vysílat 70 % českého programu.

V období německé okupace vysílal český rozhlas na stanici Praha, stanici Praha II nahradil Říšský Vysílač Čechy. Pravidelné vysílání po skončení druhé světové války obnovil rozhlas již 9. května v 19 hodin. V r. 1945 vysílal opět na dvou okruzích – Praha I a Praha II. Program Prahy II se stal doplňkem a protějškem Prahy I. Zatímco Praha I vysílala zejména zpravodajství a náročnější programové typy, program Prahy II měl odlehčenější charakter. Svou činnost postupně obnovily předválečné odbočky v Brně a v Moravské Ostravě. Moravská Ostrava začala 11. května pokusně vysílat na vlně 255,3 m, od 8. července se vrátila na svou původní vlnu 222,6 m a od 23. září zahájil provoz obnovený svínovský vysílač. Bratislava začala pokusně vysílat 31. května. Nově začala v květnu 1945 vysílat některá další studia. Od července vysílalo studio v Hradci Králové na vlně 240 m (denně od 7.30 do 22.30 hodin). Do 10. listopadu 1945 vysílala Praha II na vlně 415 ze strašnického vysílače, poté přešla na mělnický vysílač 269,5 m.

V r. 1946 užíval Čs. rozhlas k šíření svých programů následující vysílače: Praha I – Liblice 470,2 m, Praha II – Mělník 269,5 m, Praha město 415 m, Liblice dlouhá vlna 1571 m, Plzeň 559,6 m, České Budějovice 219,6 m, Jihlava 325,4 m, Brno provizorně 259,1 m, Moravská Ostrava 255,3 m, Bratislava – Kostolany 298,8 m, Poděbrady – KV 49,92 a 31,41 m. V roce 1947 přibyla k dosavadním stanicím Čs. rozhlasu další, Brno II. Jestliže až do této doby je situace kolem vysílačů přehledná a poměrně jednoduchá, v následujících letech po celá padesátá léta dochází k neustálým změnám vysílací sítě i vlnových rozsahů u jednotlivých vysílačů.

Začátkem r. 1950 disponoval Čs. rozhlas těmito programy a vlnovými rozsahy: **Praha I** – vysílač Liblice 470,2 m (7. března 1949 začalo vysílání na dlouhé vlně 1935 m, které program Prahy I pomáhalo šířit), **Praha II** – vysílač Mělník 269,5 m, **Brno I** – vysílač Dobrochov 324,4 m (dopoledne posilován Jihlavou 222,6 m; k 15. prosinci 1950 byl vysílač Dobrochov připojen k okruhu „M“ a samostatné Brno bylo zrušeno), **Brno II** – Brno-město 282,2 m (odpoledne posilován Jihlavou), **Ostrava** – 259,1 m, **Plzeň** – 583,7 m, **Jihočeský vysílač České Budějovice** – 219,6 m, **Bratislava** – 298,8 m. Od 9. ledna 1949 zahájilo činnost studio **Olomouc**, ale své programy vysílalo jen na programu Brna I. 11. září 1949 se jako samostatné krajské programy poprvé prezentovaly stanice **Liberec** (na vlně 513 m) a **Ústí nad Labem** (207,2 m). Mimopražské stanice vysílaly většinou jen několik hodin denně programy regionálního charakteru. Po celý den vysílalo pouze Brno I, Brno II pak od 14.15 hod. do nočních hodin.

Nové rozdělení vln podle kodaňského plánu vstoupilo v platnost 15. března 1950. **Praha I** vysílala nadále z vysílače Liblice na střední vlně 470,2 m, od 7. března 1949 na dlouhé vlně 1935 m, **Brno** přes vysílač Dobrochov (324,4 m). Nově vznikl **programový okruh „M“**, vysílající z vysílačů Mělník (269,5 m), Ostrava (259,1 m), Plzeň (573,6 m) a České Budějovice (219,6 m).

Samostatně na společné vlně 202,9 m vysílaly **Ústí nad Labem** a **Liberec**. Od 4. června 1950 začalo vysílání samostatného programu **Ostrava – dlouhá vlna** na délce 1102,9 m.

Další změna nastala již za rok od přechodu na kodaňský plán, 26. března 1951.

Program **Praha** spojoval simultánně vysílání z Liblice (470,2 m) a z Brna-Komárova (202,2 m). **Okruh „M“** tvořila stanice Praha – dlouhá vlna (1102,9 m), Brno-Dobrochov (314,8 m), Mělník (233,3 m) a Jihlava (202,9 m).

**Okruh „R“** (měl jen technický charakter, neměl vlastní program, šířil programy okruhu „M“) spojoval Plzeň, České Budějovice, Karlovy Vary a Ostravu, všechny na vlně 197,4 m. Samostatně vysílaly své regionální programy stanice **Ústí nad Labem**, **Liberec** a **Hradec Králové**, všechny na vlně 202,9 m. Od června 1951 samostatně vysílala i **Plzeň**, ale jen v době od 15.30 do 16.30 hod.

V lednu 1952 programový věstník přinesl na titulní straně upozornění pro posluchače na zkušební vysílání dlouhovlnné stanice Československo, která vysílá denně na dlouhé vlně 1102,9 m. Nový dlouhovlnný vysílač prošel úspěšně zkušebním provozem, a tak 4. února 1952 nastala opět zásadní změna. Okruhy „M“ a „R“ byly zrušeny, vysílání zahájily dvě nové stanice – **Československo** na dlouhé vlně 1102,9 m a **Praha**. Drobná kosmetická úprava následovala 10. března 1952. Od tohoto data začala stanice Praha být označovaná jako **národní okruh Praha**. Do jeho vysílání byly zahrnuty systémy obou okruhů „M“ i „R“.

Znělkou stanice Československo se stal úvodní motiv slavnostní fanfáry, která poprvé zazněla při prvním zasedání Národního shromáždění v budově parlamentu po únoru 1948 a podruhé při zasedání Národního shromáždění

děni 14. června 1948 ve Vladislavském sále při volbě prezidenta republiky Klementa Gottwalda. Je hlavní myšlenkou hudebního obrazu „Únor 1948“. Toto dílo bylo prvně provedeno v Národním divadle při oslavě prvního výročí února 25. února 1949 a jako znělka míru zahajovalo v rozhlasu rok 1952. Jeho autorem je Václav Dobiáš.

Posluchači mohli v dopoledních a v odpoledních hodinách poslouchat pořady stanice Československo i na střední vlně 233,3 m. V Praze, počínaje večerními zprávami, bylo pak program stanice Československo možné slyšet prostřednictvím vysílače na střední vlně 202,1 m.

V roce 1953 nedošlo k dalším úpravám, ale odehrály se dvě události, které do dalšího vývoje rozhlasu významně zasáhly. Shodou okolností mají totožné datum 1. května. Do první obce v Čechách byl pokusně zaveden **rozhlas po drátě** (RPD) a své zkušební vysílání zahájila Československá televize.

Následujícího roku, 4. dubna 1954, došlo ke změně v názvech okruhů: národní okruh Praha se nově pojmenoval **Praha I**, Československo se přejmenovalo na **Praha II** a zároveň vznikl program nový – **Praha III** pro program vysílaný rozhlasem po drátě (zároveň byl od 14.00 hodin šířen na velmi krátkých vlnách, které byly zachytitelné na televizních přijímačích). Odůvodnění těchto kroků přinesl programový věstník 1954:

*„Novým uspořádáním vysílačů bude pokryto lépe než dosud celé území státu dvěma programy, které jsou označeny jako program Praha I (dříve Národní okruh Praha) a Praha II (dříve Československo). Současně bude vysílán i třetí program Čs. rozhlasu, který bude označen jako Praha III. Tento program bude vysílán po drátě pro ty, kteří již mají přípojku drátového rozhlasu, denně od 14.00 hod. na velmi krátkých vlnách, takže může být přijímán na všech televizních přijímačích. Od tohoto týdne je již takto program označen.“*

Za půl roku, od 4. října 1954, vysílala Praha III na RPD už denně od 4.30 do 24.00 hodin s malou technickou přestávkou program sestavovaný z programů Prahy I a Prahy II.

Programový týdeník Československý rozhlas a televize v č. 41 na str. 5 k tomu uvádí:

*„Od 4. října je uspořádán program tak, aby vyhovoval podmínkám podzimního a zimního období. Novinkou je Lidová konservatoř, která populární formou bude posluchače seznamovat se všemi základními otázkami hudebního umění. Velkou událostí bude pro posluchače cyklus slavných činoher a oper – Nedělní divadelní večery. Další novinkou budou Černé hodinky, které budou na programu vždy v neděli v podvečer mezi 17.00–18.00 hod. Vzhledem k tomu, že posluchači mají rádi jedni to a druhí něco jiného, bude to zařízeno tak, že některé pořady se budou po týdnu střídát a to vždy tak, aby proti vážnému pořadu na jednom okruhu byl pokud možno veselý, nebo zábavný na okruhu druhém. Podstatně se také změnil program na III. okruhu – rozhlasu po drátě. Od 4. října vysílá Praha III denně od rána od 4.30 hod. až do půlnoci s malou přestávkou. Přitom vybíráme z obou okruhů nejzajímavější pořady, které budou doplňovány samostatným programem.“*

Po četných pokusech a změnách, kterými Čs. rozhlas prošel během období od roku 1949 do roku 1958, se vy-