

Univerzita Palackého Olomouc

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Andrea Hanáčková

Český rozhlasový dokument a feature
v letech 1990 - 2005: Poetika žánrů

Disertační práce

Olomouc 2008

Univerzita Palackého Olomouc
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Andrea Hanáčková

**Český rozhlasový dokument a feature
v letech 1990 - 2005: Poetika žánrů**

Disertační práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

Olomouc 2008

Prohlašuji na svou čest, že jsem předloženou práci vypracovala samostatně za použití uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 5. září 2008

Mgr. Andrea Hanáčková

Věnováno Zdeňku Boučkovi in memoriam

Děkuji

za cenné metodologické připomínky mé školitelce, doc. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D.;

za rešerše, dohledání bibliografických údajů, pomoc při shánění literatury vedoucí knihovny Českého rozhlasu Šárce Friedlové;

za faktografické informace k jednotlivým pořadům Gabriele Pályové - Albrechtové a Ivetě Tomáškové;

za konzultace všem rozhlasovým kolegům, jmenovaným v seznamu respondentů oral history;

za pomoc, toleranci a podporu své rodině - mamince, muži a dětem.

Obsah:

1	Úvod	6
2	Kritika pramenů a literatury	9
3	Metodologie.....	15
4	Terminologie	24
4.1	Na hranici mezi publicistikou a uměním.....	24
4.2	Pásmo	27
4.3	Dokument	37
4.4	Feature	41
4.4.1	Komentovaná historie světového a českého featuru.....	41
4.4.2	Pokusy o definici featuru.....	49
4.5	Hraniční žánry	53
4.6	Shrnutí	55
5	Český dokument a feature v letech 1990 – 2005.....	58
5.1	Institucionální, personální a technologický vývoj.....	58
5.2	Programové řady, dokumentární cykly, seriály.....	65
5.3	Cesty a ISMY po česku	69
6	Rozhlasový dokument a feature - poetika žánrů	6
6.1	Reportážní prvky	77
6.2	Prvky rozhlasové hry a pásma.....	84
6.2.1	Narativní postupy	85
6.2.2	Dramatizace, dramatizovaný dialog	92
6.2.3	Poezie	104
6.2.4	Hudba	108
6.2.5	Zvuky a ruchy.....	113
6.3	Stříhová skladba	120
6.3.1	Záběr.....	120
6.3.2	Fokus	124
6.3.3	Vazba záběrů	127
6.3.4	Zvuková interpunkce a stylistické figury	134
6.3.5	Rytmus.....	145
6.4	Kompozice.....	148
6.4.1	Motiv a kontrapunkt	149
6.4.2	Kompoziční postupy a montáž	153
6.4.3	Horizontála a vertikála.....	164
6.5	Zvuk.....	167
6.6	Časoprostor.....	173
6.7	Autorský subjekt v dokumentu a ve featuru.....	184
6.7.1	Autenticita versus stylizace a interpretace.....	193
7	Příkladové studie	203
7.1	Dora Kaprálová: Oči těch, co odešli (2001).....	203
7.2	Bronislava Janečková: Probuzení (2002)	207
7.3	Marek Janáč: Komunismus (2005).....	210
8	Závěr.....	214
9	Prameny a literatura.....	76
10	Resumé	231

1 Úvod

Disertační práce, kterou předkládám, vznikla z touhy vyznat se v terminologickém zmatku českého rozhlasového světa. Jako rozhlasová dokumentaristka, pak publicistka a ještě později teoretička jsem chtěla co nejpodrobněji prozkoumat dva publicistické žánry, které jsou mi nejbližší v autorské tvorbě i jako předmět studia. Tématem disertační práce jsou tedy rozhlasový dokument a feature ve všech podobách, v nichž se objevují za patnáct let života české společnosti po roce 1989. Práce zkoumá, jak tyto žánry reagovaly na bouřlivou proměnu společnosti, jak reflektovaly minulost, jaké způsoby našly k portrétování významných osobností, jak dokumentovaly aktuální dění. Poprvé v tomto rozsahu v kontextu české odborné literatury zabývající se rozhlasem pojmenovává práce teoretické aspekty tvorby dokumentu a feature. Dosavadní teoretické reflexe publicistických žánrů i jejich kritické a recenzní ohlasy se hojně zabývají dnes již zastaralým hodnocením díla z hlediska obsahu a formy. Předkládaná disertace spíše zjišťuje, kde jsou styčné body publicistiky s uměleckými rozhlasovými žánry, zkoumá a popisuje způsoby narace, typy záběrů a jejich vazbu, proměny motivických linií, audiální podoby časoprostoru a různé variace montáže a komponování jednotlivých prvků. Dříve nebo později dojde u každého zkoumaného pořadu na otázku, která se týká autora – jak se v díle projektuje, jaké jsou jeho priority, proč zvolil konkrétní úhel pohledu, nakolik téma interpretuje, jak zachází s fabulí a fikcí, co vlastně svým dílem sděluje a co se skrze rozhlasový pořad dovídáme o něm samém. Ve zkoumání role autorského subjektu se hlásím ke svému učiteli profesoru Bořivoji Srbovi a jeho mnohaletým úvahám o autorském subjektu jako noetickém prostředníkovi mezi dílem a percipientem.

Cílem práce je pojmenovat základní aspekty současné publicistické rozhlasové tvorby v kontextu uplynulých patnácti let, utřídit ji podle témat, autorů, dramaturgických cyklů a nově ji nahlédnout z hlediska různých způsobů narace a použitých kompozičních prvků. K dosažení tohoto cíle bude nutné vyrovnat se s dosavadní, dnes již překonanou terminologií odborné rozhlasové literatury a s přihlédnutím k nejnovějším trendům zahraniční tvorby navrhnout nový systém termínů, jimiž lze současný dokument a feature popsat a analyzovat co nejpřesněji. Bude tedy nutné vytvořit terminologii analogickou k dnes již etablovaným pojmům z jiných uměnovědných oborů, především teatrologie, filmologie, muzikologie a literární vědy.

Mým přáním je i snaha rehabilitovat termín feature a uvést ho minimálně mezi odbornou veřejnost jako plnohodnotný pojem, který lze běžně užívat a nepřivádět přitom

své okolí do rozpaků. Významným impulsem mi byla úvaha Václava Jamka *Pryč s přičurami!* a jeho nekompromisní kritika používání pojmu feature: "Kulturně civilizační výtvoř pocházející z anglosaského světa měly by zřejmě být přejímány i s anglickými jmény. Naposledy zaujali toto mystické stanovisko naši rozhlasoví novináři, když se nás snažili přesvědčit, že v našem stávajícím uměnovědném pojmosloví není výrazu, jenž by mohl postihnout jedinečnou podstatu žánru žádajícího si tedy i v češtině nést původní jméno feature. Nový publicistický žánr je ovšem tak převratně esoterický, že jeho hlasatel jej nedovede česky nejen pojmenovat, ale ani definovat. A v tom je jádro problému: jasné vymezení jevu umožní zpravidla najít pro něj i jméno."¹ Právě o to se ve své práci pokouším. Je zřejmé, že nezbytně si pojem feature musí osvojit každý, kdo chce domácí zkušenosti konfrontovat v zahraničí – tam je naopak nutné zapomenout na naše oblíbené „pásmo“ a uvědomit si, že i pojem „document“, „documentary“ vnímají na západ od našich hranic (ale i v Polsku, Chorvatsku nebo na Slovensku) jinak než my. Odborná veřejnost by si měla být diference vědoma a pracovat s pojmy odpovědně.

Dosavadní výzkum se zabýval problematikou publicistických rozhlasových žánrů jen velmi okrajově. Poslední relevantní texty se v českém prostředí objevily v šedesátých letech, jsou tedy více než čtyřicet let staré. Ani zahraniční literatura není v daném tématu příliš hojná. Významným zdrojem mi tedy byly rozhovory s českými i zahraničními tvůrci, metoda oral history a písemné odpovědi některých rozhlasových praktiků. Z nich významně čerpá první část práce popisující vývoj žánru feature v Čechách i zahraničí. Většina z uvedených faktů je publikována poprvé. Teoretická část práce zúročí stovky hodin poslechu českých i cizojazyčných rozhlasových dokumentů, pásem a featurů. Zvukový materiál čítající desítky magnetofonových kazet, CD a DAT nosičů s nahranými pořady, jsem získala díky spolupráci s Českým rozhlasem, jeho knihovnou, archivem a Redakcí rozhlasových her a dokumentu. Významnou pomoc mi poskytli i jednotliví autoři a jejich osobní archivy. Spolupráci se zahraničními autory zaštitily organizace European Broadcasting Union (EBU) a The International Feature Conference (IFC).

Právě rozhlasovým dokumentaristům by mohla být disertační práce užitečná kontextuálním zařazením jejich rozhlasové práce. Bylo by však naivní se domnívat, že po utřídění a klasifikaci odborných pojmů se autoři začnou intenzivně zabývat otázkou, co vlastně natáčejí. Ke své práci to nepotřebují. Je však zřejmé, že k samotnému popisu je třeba mít základní terminologický aparát a ten v českém prostředí chybí. Podaří-li se mi

¹ Jamek, Václav: *O patřičnosti v jazyce*. Praha 1998. s. 72.

předkládanou prací tuto mezeru zaplnit, bude možné se vůči jednotlivým pojmům vymezit a zahájit širší odbornou diskusi o tom, zda náročné publicistické žánry – dokument a feature potřebujeme, zda je natáčíme a posluchačům nabízíme v dostatečné míře a jestli veřejnoprávní médium má publicistiku v této podobě pěstovat jako nákladný žánr, který se však v důsledku vyplatí. Právě posledně jmenované kritérium považuji osobně za nejdůležitější. O rozhlasových pořadech nelze uvažovat jako o izolovaných solitérech, vytržených z kontextu společenských dějin. Snaha zkoumat publicistické žánry z čistě estetických hledisek by byla absurdní. Úvahy o nich je třeba zakotvit v dlouhodobém politickém, společenském a kulturně-historickém kontextu. Významněji než v divadelní, filmové či literární tvorbě totiž do rozhlasové praxe zasahuje "sociální čas", který rozhodujícím způsobem rytmizuje mediální každodennost a skrze ni i životy každého z nás. Odpovědi na tyto otázky poskytuje metoda sociální historie, jíž se podrobně věnuji v metodologické kapitole a v závěru práce.

V rámci úvodních tezí připojuji ještě nutnou jazykovou poznámku.

Již v názvu disertační práce se objevuje slovo feature. V dalším textu bude dostatečně objasněno, jaké potíže má s tímto pojmem české rozhlasové prostředí, odborníci i veřejnost. Na tomto místě tedy uvádím jen důvody, které mne vedou k tomu, že slovo používám v jeho původní anglické podobě.

V českém kontextu se slovo nejprve objevilo v anglické verzi, nejasný však byl jeho rod. Josef Branžovský hovoří o "tom feature" i "té feature". Střídavě pojem skloňuje, nebo s ním zachází jako s nesklonným substantivem. Již v reflexích ze šedesátých let se objevuje počeštělý výraz fičr, který v jednom případě použije v devadesátých letech i Zdeněk Bouček. V některých svých ranějších pracích pracuji s pojmem feature jako s nesklonným substantivem mužského rodu. V předložené práci jsem se řídila doporučením Ústavu pro jazyk český ze dne 22. 5. 2007: "Nejvhodnější by zřejmě bylo opřít se o to, co je uvedeno v Novém akademickém slovníku cizích slov (Academia 2005): feature je zde definován jako 'rozhlasový, televizní aj. publicistický žánr založený na skloubení různých prvků dramatických, hudebních a věcných, usilující o postižení podstaty daného problému (typ reportáže ap.)'. Slovník doporučuje zacházet s tímto slovem jako s podstatným jménem rodu mužského neživotného a skloňovat ho podle vzoru 'hrad'."

Tímto doporučením se řídím a piši feature, featuru, featurem (vyslovnost /fičr, fičru, fičrem/).

2 Kritika pramenů a literatury

Zatímco žánry rozhlasové hry, reportáže, rozhlasového pásma mají v odborné literatuře svoji „monografii“, tedy knihu mapující vývoj a základní teorii žánru, pro dokument a feature podobná publikace v českém prostředí chybí. Stěžejním studijním materiálem jsou tak v této chvíli časopisecké studie, nepublikované stati, zahraniční knihy a metoda oral history. Kořeny jmenovaných publicistických žánrů jsou však společné, proto je užitečné pročíst **nejstarší teoretické úvahy** reflektující samotnou podstatu audiálního média. K takovým patří první česká práce tohoto typu, disertace Václava Růta *Divadlo a rozhlas* z roku 1936 sumarizující postavení rozhlasu vůči tradičním druhům umění a naznačující další možnosti vývoje rozhlasové hry v intencích specifického typu vnímání, které rozhlas umožňuje. V této práci odkazují na Růta především v kapitolách, věnovaných rozhlasovému času a prostoru a charakteristice rozhlasového zvuku. Užitečné jsou i jeho rozklady o začátcích rozhlasové reportáže, vývoji rozhlasové přednášky a tzv. přednáškové montáže. Inspirativní pro mne byla i strukturalistická metoda analýzy, jíž Růt podrobuje jednotlivé složky rozhlasového vysílání.

Úctyhodná, dodnes hojně citovaná tisícistránková publikace Anny Jandové Patzakové *Prvních deset let československého rozhlasu* z roku 1935 přináší velkou sumu dodnes ne zcela zpracovaných dat, informací, jmen a souvislostí. Pro naše účely především dotvrzuje důležité postavení brněnské redakce v období formování rozhlasové činohry a rozhlasového pásma. Podobný, tedy především kontextuální význam mají i další publikace ze čtyřicátých let, především studie Kožíkovy, Kosinerovy nebo Srbové.²

Zásadním zdrojem informací je naopak **přehledová publikace**, která vyšla k 80. výročí vzniku rozhlasu, dílo autorského kolektivu rozhlasových historiků pod vedením Evy Ješutové *Od mikrofonu k posluchačům* (2003). Kniha zkoumá historii rozhlasu v celospolečenském kontextu, věnuje pozornost vývoji programu, organizační struktuře, legislativě, rozhlasové technice a technologiím. Tradičně pozitivistickou historiografii doplňují drobné portréty významných osobností. V rámci jednotlivých epoch přináší kniha cenné informace také o vývoji a proměnách jednotlivých žánrů, včetně těch, které nás zajímají nejvíce, tedy publicistických a dokumentárních pořadů. Publikace je přínosná především jako základní materiál k orientaci v historických epochách a dobovém kontextu.

² Odkazy na tyto publikace uvádím v soupisu literatury. Cenná je i kapitola *Formování české rozhlasové kritiky a teorie* z knihy Aleny Štěrbové /Štěrbová 1995: 45 – 61/.

Z publikací mapujících vývoj jednotlivých žánrů pro mne byly inspirativní přehledové knihy o vývoji reportáže. Práce Vladimíra Kovářika *Vývoj rozhlasové publicistiky* (1970) má charakter vysokoškolských skript a je cenná především souborem dobových článků a studií na dané téma. Podobně zaměřená kniha Rostislava Běhala *Vývoj české rozhlasové reportáže* (1962) nabízí místy strhující příběh rozhlasových pionýrů, kteří s kilometry kabelů, rozvodných drátů a složitým systémem mikrofonů prošlapávali cestu například i pozdějšímu akustickému featuru, založenému právě na „lovu zvuků“. Obě práce se však zabývají jen ranou fází rozvoje rozhlasové reportáže, konkrétně lety 1923 – 1938. Kompletní přehled o vývoji dalšího žánru podává kniha Marty Kussové *Rozhlasové pásmo* (1984), která také uvádí ukázky scénářů a věnuje se teorii žánru. Publikace je ovšem poplatná době vzniku a z pohledu metodologického i terminologického rychle zastarala.

Zásadní a určující význam pro moji práci však mělo jednoznačně **teoretické dílo Josefa Branžovského**,³ dosud souborně nezpracované. Až v devadesátých letech dvacátého století vyšly Branžovského sborníky, přehledové a teoretické studie, v nichž sumarizuje své poznatky o vývoji žánru pásma a featuru (*Hledání rozhlasovosti*, 1990; *Vývoj českého rozhlasového pásma v letech 1934 - 45*, 1992; *České rozhlasové pásmo I*, 1993). Z nich především sborník *Hledání rozhlasovosti* s četnými ukázkami rozhlasovým pásem a featurů ze sedmi desetiletí existence rozhlasu, s mnoha dobovými i později doplněnými autorskými reflexemi, a zejména s Branžovského pronikavými komentáři, které pregnantně postihují podstatu jednotlivých vývojových etap žánru, představuje cenný materiál, na nějž by bylo záhodno navázat po dvacetiletí další publikací podobného zaměření.

Branžovský teoretik je nejpřesvědčivější v šedesátých letech, kdy svými články rychle zaplňuje hlubokou propast neznalosti zahraničního vývoje rozhlasu. Jazykové vybavení mu umožňuje poslech, četbu i komunikaci se zahraničními redakcemi v době nástupu stereofonie, začátků akustického featuru a proměny tradičních témat, technologií i metod práce rozhlasových tvůrců. Na tomto místě zmiňuji alespoň zásadní studii *Feature* v časopise *Divadlo* (1969), v níž Branžovský sumarizuje své bádání celých šedesátých let a

³ Josef Branžovský (1909 – 1992), pedagog, redaktor, popularizátor rozhlasu, teoretik. V rozhlasu působil od roku 1945. V letech 1952 – 1963 byl vedoucím redakce vědy a techniky v Praze, od roku 1963 pak zástupcem vedoucího studijního oddělení Československého rozhlasu. Po roce 1969 musel z rozhlasu odejít a věnoval se domácí katalogizaci zahraničních i českých rozhlasových pásem, featurů a dokumentů. Řada jeho prací vyšla knižně v edici Studijního oddělení Československého, později Českého rozhlasu, většina je však dostupná jen časopisecky, případně v rukopisech.

poprvé v kontextu české rozhlasové teorie spojuje vývoj pásma a featuru jako žánrů, které se v zásadních věcech překrývají. Článek zachycuje nejnovější zahraniční trendy ve vývoji featuru, nechybí ani zmínka o progresivních pořadech Petera Leonharda Brauna ze šedesátých let /Branžovský 1969/.⁴ Rozsáhlá přednáška s názvem *Publicistická a umělecká stylizace skutečnosti* z roku 1964 ukazuje zase široký záběr Josefa Branžovského v oblasti filmu, literární kritiky, filozofie a psychologie. Schopnost spojovat zdánlivě nesourodé detaily a uvádět do souvislostí fakta z různých oblastí poznání, pro něž rozhlas nabízel jednotnou prezentační platformu, zůstává i po letech dokladem o ojedinělém způsobu uvažování o rozhlase /Branžovský 1964a/. Cenné jsou Branžovského analýzy tzv. problémových pořadů z první poloviny šedesátých let. Byl jediným teoretikem, který se je od počátku pokoušel nejen popsat, ale také analyzovat a zařadit do kontextu rozhlasové tvorby okolních zemí /Branžovský 1963a, 1963b, 1964b, 1965, 1990a/. Vynikající pramennou studii vydal Branžovský v roce 1991. Zpracoval v ní „čtyři krabice featurů vídeňského rozhlasu z let 1978 – 1989“ a v mnoha drobných anotacích nabídl sumarizaci toho, jak se žánr featuru proměnil v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století, byť ve výseku jediné redakce z jediné evropské země. Paradoxně je tato studie méně progresivní než Branžovského úvahy z konce let šedesátých. Ztráta živého kontaktu s aktuálním zahraničním děním a nemožnost poslechu současných pořadů a komunikace se zahraničními tvůrci odřízly tohoto teoretika od skutečně živého rozhlasu, za hranicemi oktrojovaného, normalizačního českého rádia. Přesto je studie cenným příspěvkem do skupiny Branžovského textů o žánru feature /Branžovský 1991/.

Léta sedmdesátá a osmdesátá kromě již zmíněných prací žádné výraznější teoretické texty nepřinášejí. Výjimku tvoří reflexe nového žánru, tzv. „her faktů“, jejichž teoretický základ i pokus o reflexi přineslo několik článků Vladimíra Remeše /Remeš 1981, 1983/. Tato skupina pořadů stojí však mimo naši pozornost. Mnohem přínosnější je pokus o reflexi žánru „fíčer“, tak jak ho bez přerušení pěstovala slovenská rozhlasová redakce pod vedením Ernesta Weidlera /Weidler 1987, Dubček 1985/.

Průlom přichází až v letech devadesátých. Několik **důležitých textů o featuru** a jeho současné podobě napsal největší propagátor tohoto žánru v Čechách Zdeněk Bouček. Zmínkou se hraničních rozhlasových útvarů dotýká Alena Štěrbová, zaměřená profesně na

⁴ Zdeněk Bouček uvádí, že Petera Leonharda Brauna zaujaly Branžovského teoretické výklady natolik, že přijal pozvání do Prahy a v srpnu roku 1968 se vydal na cestu za českým analytikem featuru. Datum jeho návštěvy 21. 8. 1968 však překryla jiná událost, okupace Československa cizími vojsky a Braun se do Prahy nedostal. K setkání vynikajícího experimentátora a zvědavého teoretika tak nikdy nedošlo /Bouček 2001: 21/.

dramatickou rozhlasovou tvorbu, zejména na rozhlasovou hru /Štěrbová 1995/. Důležitou studií je reflexe mezinárodní přehlídky Prix Futura z pera tehdejšího šéfredaktora Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání Jiřího Kamena /Kamen 1991/. Profesní a občanské Sdružení pro rozhlasovou tvorbu začalo po roce 1990 vydávat hned několik pravidelných periodik, v nichž se zpočátku soliterně, později již pravidelně objevují i reflexe publicistických žánrů, především v hodnoceních soutěže REPORT a v materiálech ke konferencím, které Sdružení pořádalo ve spolupráci s pražskou Katedrou žurnalistiky Univerzity Karlovy. Samotná tato setkání (soutěže, přehlídky, semináře) přinesla řadu vynikajících diskusí, které bohužel většinou nejsou písemně ani zvukově zachyceny, ale v autopsii posloužily autorce této práce k odborné profilaci jak v praktické rozhlasové práci, tak i v teoretických úvahách.

V těch bylo možné opřít se i o **zahraniční literaturu**, jejíž soupis je však rovněž krátký. Opakovaně jsem byla zahraničními kolegy ujišťována, že teoretickým reflexím publicistických žánrů se žádný autor v Evropě soustavně nevěnuje. V USA a Austrálii byl vývoj zkoumaných žánrů odlišný a feature i žánr, zvaný documentary tam mají zcela jinou podobu.

Souhrnná publikace, která by v kontextu mezinárodního vývoje dokumentu a featuru znamenala totéž, co v českém prostředí zmíněná kniha *Od mikrofonu k posluchačům*, neexistuje. Je tedy nutné vyhledávat publikace, v nichž své praktické poznatky zveřejňují přímo tvůrci, autoři a producenti. Přehledová studie, která tolik chybí v českém prostředí, vyšla v Německu až v roce 1997. *Das Radio-Feature* autorů Udo Zindela a Wolfganga Reina (praktických rozhlasových tvůrců) popularizačním způsobem představuje nejen žánr feature a všechny "finesy" jeho tvorby, ale též konkrétní technické novinky a praktické návody, například jak natáčet zvuk na stereofonní mikrofon a podobně. Cenné je i přiložené CD s detailně popsány ukázkami z německých featurů /Zindel 1997/. V anglickém prostředí nalezneme zmínky o featuru už v jedné z prvních teoretických studií o rozhlasové publicistice v práci Lance Seivekinga (*The Stuff of Radio*, 1934), ranější zmínky jsou z ročenky BBC z let 1929 a 1930. Vývoj žánru v Anglii osvětluje na několika stranách i prestižní publikace Asa Briggsa *The Golden Age of Wireless 1927 – 1939* /Briggs 1995/. Pro žánr featuru byla však po mnoho desetiletí etalonem kniha vedoucího redakce featuru BBC Laurence Gilliamy (*The BBC Feature*, 1950). Podobně zaměřená,

aktualizovaná publikace v anglickém jazyce momentálně chybí.⁵ Stejně jako v německém prostředí ji supluje především prakticky zaměřené návody s podrobnými autorskými i producentskými postřehy. Právě takový je rozhlasový manuál Roberta McLeishe *Radio Production*, který provází autory krok za krokem tvůrčím procesem v rámci jednotlivých žánrů. Dokumentu a featuru je zde věnováno asi dvacet stran textu /McLeish 1994/. Podobně prakticky je zaměřena i kniha *Broadcast Journalism* Andrewa Boyda, která kromě rozhlasu sleduje i televizní médium. Velká pozornost je v ní věnována roli příběhu ve zpravodajství i publicistice /Boyd 1994/. Zmíněné publikace přinášejí pro naši práci cenný náhled na reflexi žánrů v zemích, kde nebyla přetržena kontinuita vývoje požadavkem na ideologickou služebnost rozhlasu. Podobně jako v českém prostředí, v němž úlohu bývalého studijního oddělení Československého rozhlasu přebírá v současné době profesní sdružení rozhlasových autorů a pracovníků veřejnoprávní instituce (Sdružení pro rozhlasovou tvorbu - SRT), fungují i v evropském měřítku instituce EBU (European Broadcasting Union) a IFC (The International Feature Conference) jako vydavatelé příležitostných tiskovin, v nichž lze občas najít osobní impresy i teoretické reflexe některých autorů featuru. Pro autorku této práce byla například nesmírně přínosná práce na překladu bookletu šestidílného CD s názvem *Antologie světového rozhlasového featuru*. Kromě padesáti scénářů obsahuje tento materiál také několik cenných studií zakladatelů a teoretiků žánru /Antologie 2004/.

Velmi dobrou představu o historické podobě žánrů pásmo, feature a dokument nám poskytují **česká rozhlasová periodika** šedesátých i pozdějších let. Především časopis *Rozhlas ve světě* přinášel aktuální překlady zahraničních studií, na pokračování celé knihy s mediální problematikou i kompletní scénáře vítězných pořadů ze soutěží typu Prix Italia. Tak se mohli čtenáři a rozhlasoví pracovníci jen s malým zpožděním seznamovat (byť jen s psanou) podobou nejnovějších evropských pořadů typu feature a se jmény jako Peter Leonhard Braun, Heinz - Günter Deiters, Pierre Noel, Witold Zadrowski a dalšími. Ke scénářům vycházely obsáhlé úvody nebo autorské komentáře. Časopisy *Rozhlas ve světě* i *Studie a úvahy* zohledňovaly i odborné texty; objevily se zde překladové materiály z pera Laurence Gilliana, celý soubor článků k tématu feature obsahuje jedno číslo časopisu

⁵ Od Zdeňka Boučka jsem v roce 2004 získala informaci, že přehledová disertační práce, věnující se historii a teorii žánru featuru, vzniká v současné době na australské univerzitě v Sydney. Autorkou by měla být Virginia Madsen, která v oboru již publikovala. Ověřovala jsem informaci ústně u Belgičana Edwina Bryse, čelního představitele EBU i IFC, ten ji však nepotvrdil, stejně jako australská reportérka Sherre Delys (ABC, Australia). Dr. Virginia Madson nereagovala na můj e-mailový dotaz ani na oficiální dopis z Knihovny Českého rozhlasu. Tato informace tedy zůstává neověřená, práce zřejmě zatím nebyla dokončena.

z roku 1964, německá rozhlasová škola je zastoupena úvahami Rudiho Rubitzsche. V současnosti je jediným odborným periodikem dvakrát do roka vydávaný bulletin *Svět rozhlasu*, který usiluje navázat na nejlepší tradice předchozích titulů uveřejňováním reflexí zahraničních médií, teoretickými studiiemi i historickými a osobnostními medailony.

V otázkách interpretace, autenticity, vývoje technologií, digitalizace, proměny komunikace v čase nových médií nám byly cenným materiálem **publikace, články a studie z příbuzných oborů:** žurnalistiky, mediálních studií, sociologie médií, psychologie a estetiky /Nakonečný – Smitka 1990, Smitka 1997, Field 1963, Burns 2004, McLuhan 1991, Postman 1999, Goldberg 2005, Halada – Osvaldová 1999, McBrian 2004, McLeish 1994/.

3 Metodologie

Problémem a současně kritériem vědy je přesnost a jednotnost pojmového aparátu a terminologie, tedy přesné vymezení předmětu bádání, dostatečně exaktní reflexe pojmu v jeho vývojových fázích, teoretických hodnocení i praktických aplikací, přehledně popsaná metoda pracovního postupu k řešení problému disciplíny a získávání nových poznatků. Nedostatečné zázemí těchto metodologických východisek postrádá v současné době většina uměnovědných disciplín, na jeho absenci si stěžuje například i tak sofistikovaná a v kategorizaci hudebních disciplín podrobně strukturovaná věda jako muzikologie.

V dosavadní metodologii teoretických a historických prací zabývajících se rozhlasovou problematikou převládají tři základní přístupy. Tradiční historiografickou metodu chronologicky uspořádaných komentovaných faktografických údajů volí základní přehledová publikace *Od mikrofonu k posluchačům* /Ješutová: 2003/, která navíc nepopírá popularizačně–naučný charakter. Podobně jsou laděny pozitivisticky uspořádané publikace *Vývoj českého rozhlasového pásma 1934 – 1945* /Branžovský 1992/ nebo *Vývoj české rozhlasové reportáže* /Běhal 1962/. Důležitou roli při studii rozhlasových žánrů hrají různé typy sborníků, které přinášejí psanou podobu rozhlasových pořadů, tedy především scénáře, autorské komentáře a ukázky z dobových recenzí. Spolu s komentářem editora představují tyto publikace cenný studijní materiál. Důvodem je omezená životnost rozhlasových pořadů – pokud jsou tyto smazány z rozhlasových pásem, přestávají existovat de facto a zpráva o jejich podobě zůstává jen v písemných zdrojích. Takové sborníky nebo komentovaná skripta přináší v českém prostředí především Josef Branžovský /Branžovský 1990a/ a Josef Kolář.⁶ Přehledově–analytické studie většího rozsahu sumarizující dobové poznatky o jednotlivých žánrech a přinášející zároveň praktické doklady teoretických premis píše v českém prostředí jediný teoretik Josef Branžovský, a to ve dvou obdobích, v letech 1963 – 1969 a po roce 1990 /Majznerová 1992/. Do této skupiny lze přiřadit i práci Marty Kussově *Rozhlasové pásmo jako žánr* /Kussová 1984/.

Důležitý zdroj informací a teoreticko–analytických úvah čerpajících z metodologie literární vědy nalézáme u Aleny Štěrbové a Jana Lopatky. U obou je výchozím materiálem psaný text, scénář, rozhlasová hra, rozhlasová adaptace, literární útvar. Zatímco u Lopatky

⁶ Dále například: *Sborník rozhlasových pásem Františka Gela*. Praha, Československý rozhlas 1965; *Cesta s člověkem. Sborník rozhlasových pásem Josefa Koláře*. Praha, Československý rozhlas 1966.

jde spíše o solitérní studie, věnované konkrétním rozhlasovým literárním pořadům,⁷ Alena Štěrbová nejprecizněji v kontextu české rozhlasové teorie systematicky popisuje fenomen proměny dramatického textu v rozhlasovou inscenaci /Štěrbová 1995/. Velkou pozornost přitom věnuje jednotlivým složkám rozhlasového díla, času, prostoru a herecké práci na postavách. Všechny tyto úvahy jsou pro naše téma inspirativní především v kapitolách o naraci a dramatizaci v publicistických žánrech.

Zahraniční publikace kromě jednotlivých studií, věnovaných převážně žánru featuru, přinášejí cenné, v českém prostředí absentující informace praktického rázu. Stěžejní publikace z anglického i německého prostředí (McLeish 1994, Zindel 1997) mají povahu praktického manuálu, který poetiku žánrů a teoretické aspekty problematiky zmiňuje spíše okrajově. Velmi užitečné jsou v těchto publikacích odkazy na konkrétní pořady, ukázky scénářů, technické nákresy, grafy, diagramy a podobně.

Jaké metody tedy použije následující práce pro popis fenoménu příbuzných publicistických rozhlasových žánrů a jejich vývoje v českém prostředí? Volíme kombinaci několika metod a přístupů: v první části se práce zabývá terminologií, přičemž nelze pominout historické konotace tohoto veskrze teoretického problému. Druhá část práce sumarizuje historické poznatky z patnácti let vývoje českého dokumentu a featuru, ale v charakteristikách jednotlivých pořadů už pracuje s řadou pojmů, které podrobněji osvětluje teprve třetí část práce - teoretické vymezení žánrů a analýzy příslušných dokumentů a featurů. Syntéza těchto přístupů pak nastává v příkladových studiích a v závěrečných poznámkách, které sumarizují výstupy práce i všechny použité metody. Podívejme se nyní na jednotlivé kapitoly blíže právě z hlediska jejich metodologického uchopení.

Kapitola o terminologii **shrnuje poznatky** o jednotlivých žánrech z české i světové teoretické literatury a **vyznačuje základní autorské priority této práce**, charakteristiky žánrů a předpoklady, které má následující text prokázat. Vzhledem k tomu, že v průběhu zhruba osmdesáti let existence dvou nejstarších žánrů – pásma a featuru došlo i k radikálním proměnám, které souvisely s kontextem vzniku nebo přenesením žánru z jednoho do jiného prostředí (například ze svobodné Anglie do poválečné anglické zóny v Německu), dokládáme teoretické a terminologické definice i stručnou komentovanou historii žánrů. Ta nemá suplovat chybějící českou publikaci o historickém vývoji dokumentu a featuru, je spíše vedena metodou jednotlivých sond do některých období

⁷ Solitérně vycházely v šedesátých letech v časopisech *Studie a úvahy*, souborného vydání se pak dočkaly v roce 1995 /Lopatka 1995/.

vývoje žánrů. Následující kapitola pak přináší pohled na **proměny dokumentární tvorby v pražské redakci Československého a Českého rozhlasu**, s důrazem na explozivní rozvoj autorské dokumentaristické základny konce devadesátých let. Konkrétní demonstraci tohoto jevu dokládá **analýza několika dokumentárních cyklů**, které znamenaly zásadní změnu vnímání žánru, produkční i autorské práce a definitivně otevřely prostor pro mezinárodní spolupráci na poli dokumentární tvorby.

Podstatná část práce se zabývá **tematickou klasifikací českých rozhlasových dokumentů a featurů** ve sledovaném období let 1990 - 2005. Přináší poprvé **komentovaný přehled vývoje těchto žánrů u nás**. Je výsledkem podrobného heuristického průzkumu, v němž jsme během dvou let shromažďovali údaje o pěti stovkách pořadů, které odvysílala pražská redakce v letech 1990 – 2005. K dispozici jsme přitom měli archivní materiály pražské redakce, digitalizované i písemné databáze a především samotné pořady, uchované na magnetofonových páscích, rozhlasových pásech, DAT a CD nosičích. Velmi podstatná byla pro mne možnost zkoumat redakční archiv Redakce rozhlasových her a dokumentu, konkrétně sbírky Zdeňka Boučka a Jitky Škápíkové. Po smrti Zdeňka Boučka jsme také mohli nahlédnout do jeho soukromého počítačového archivu. Cenné byly především jeho informace o mezinárodní rozhlasové scéně, kontakty na evropské, kanadské i australské tvůrce featuru.

Nebylo však možné v daném časovém horizontu prozkoumat zároveň materiály regionálních rozhlasových stanic a jiných celoplošných redakcí, které rovněž s žánry dokumentu a featuru pracují. K danému tématu existuje jen omezená sekundární literatura a je obtížné získat zvukové nahrávky starších pořadů. Často v tomto směru suplovaly rozhlasový archiv soukromé autorské archivy. S přihlédnutím k nemožnosti zprostředkovat úplný obraz vývoje, k neexistenci nebo momentální nedostupnosti sekundární literatury a k malé možnosti konfrontovat výsledky výzkumu s jinými badatelskými výstupy **vědomě rezignujeme na přehledovou studii**, která by přinesla úplná, kompletní a detailně zpracovaná data umožňující následnou podrobnou analýzu vývoje sledovaných žánru v českém prostředí. Upřednostníme **přehled a klasifikaci dokumentu a featuru ve vertikálním řezu podle témat napříč dobou, autorskými generacemi i momentálními technickými i uměleckými trendy, odkazujíc neustále k hledisku sociální historie a poslání rozhlasu jako veřejnoprávního média** reflektujícího v ideálním případě pravdivě a objektivně minulost i současnost dané společnosti. Již ze samotného vyznačení jednotlivých témat a následně z anotací a drobných analýz vyplyne, že nejsledovanějším

parametrem publicistických žánrů bude v této práci míra angažovanosti autorského subjektu. Ten je především ve featuru, založeném na osobité reflexi reality, totožný s osobním postojem tvůrce, který přispívá svým vlivem, estetickým cítěním nebo zvolenou kompozicí a technologií natáčení k výraznému kvalitativnímu rozvoji publicistických žánrů v devadesátých letech. Významnou roli v této části práce sehraje materiál získaný od současníků **metodou oral history**.

Výčet dostupné literatury naznačil, že ve stávající chvíli je terminologický aparát pro popis a analýzu rozhlasových žánrů dokument a feature nedostatečný. Především v teoretických částech práce tedy bude nutné **přihlédnout k metodologii jiných uměnovědných disciplín**. Zcela legitimní interdisciplinaritu aplikují koneckonců i ty vědní obory, které mají široce rozvinutý terminologický aparát, např. lingvistika a literární věda.⁸ Pro lepší názornost i jistou metaforičnost výkladu neváhají sáhnout například do uměnovědných, či muzikologických teorií.⁹

Teoretická část práce se zaměřením na jednotlivé prvky sledovaných rozhlasových žánrů **je vedena metodou analýzy a syntézy**. Pokouší se analyzovat jednotlivé složky rozhlasového publicistického díla a přináší podrobný pohled na problematiku narace, stříhu, kompozice, zvuku, časoprostoru, autorského subjektu. Spíše doplňkově se zabývá také interpretačními otázkami.

Postupy rozhlasového dokumentu a featuru, které pracují s **fabulizací, dramtizací a umělým dialogem** budou prozkoumány pomocí poznatků divadelní teorie a metodologie (Bayerdörfer 2000, Roubal 2005, Sławińska 2002, Veltruský 1994). Hudební teorie zase slouží jako významný zdroj informací například o **práci s motivem**, v úvahách o **kontrapunktu, rytmu a tempu**. Důležité jsou v tomto ohledu především publikace o elektroakustické hudbě.

⁸ Řadu takových příkladů najdeme například u Petra A. Bílka. Jedním z nich je aplikace teorie vizuálních umění na naratologii. V rámci této metody pak lze hovořit o "prostorových sekundárních iluzích v románu a dělit je na obrazovou, sochařskou a architektonickou" /Bílek 2003: 159/.

⁹ Hudební věda na rozdíl od vědy literární nebo teatrologie nutně při podobných příležitostech zachovává starší typ dělení sledovaného díla na obsah a formu. Základní přehled o tématech české hudební teorie dvacátého století přináší přehledová publikace Jiřího Holubce (*Česká hudební teorie 20. století (sondy do stěžejních disciplín)*). Ústí nad Labem 2004), která se stala východiskem pro podrobnější studium sekundární literatury v oblasti hudební metodologie i teorie. Karel Risinger zahrnuje do svého výčtu zkoumaných prvků hudebního díla rytmus a metrum, melodii, harmonii, barvy zvuku, tempo, dynamiku, fakturu (hustota harmonické sazby), agogiku a frázování /Risinger 1985/. Ve své publikaci *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě* zkoumá tektoniku na mikrostrukturální úrovni, kde je mu výchozím tektonickým prvkem například i jednotlivý tón, drobný rytmický útvar, sled dvou akordů a podobně /Risinger 1969/. V rozsahu naší práce se však nelze zabývat všemi jednotlivými pořady takto podrobně.

Významnou kapitolu teoretické části práce tvoří detailní **analýza stříhové skladby**, práce se záběry, fokusem, vazbou záběrů, zvukovou interpunkcí a stylistickými figurami dokumentu a featuru. Zde hrají svou nezastupitelnou roli teorie filmového stříhu a filmologické práce obecně. Na konkrétních příkladech dokáží, jak intenzivně se rozhlasoví tvůrci poučují u svých filmových a televizních kolegů a jak úzce jsou tato dvě média v oblasti stříhové skladby provázána.

Provokativní teze prvního českého rozhlasového teoretika Václav Růta o neexistenci rozhlasového prostoru dala podnět ke vzniku samostatné **kapitoly o čase a prostoru publicistického rozhlasového díla**. Problematika vymezení časoprostoru, v němž se rozhlasové vysílání odehrává v souvislosti s prostorem příjmu rozhlasového pořadu, je však značně problematická. Jan Vedral připomíná etymologii mezinárodního pojmu rádio a rozhlas a doporučuje tyto dva pojmy rozlišovat: "Rádio souvisí s technickou stránkou bezdrátového šíření signálu, kdežto 'rozhlas' spíše s efektem, který takové šíření umožňuje" /Vedral 2000/.

Nedostatek terminologie tedy opět nutí autorku nahlédnout do příbuzných oborů. Nejintenzivnějším zdrojem poznatků je v tomto případě literární věda s precizním systémem pojmenování různých časoprostorů, nejčastěji v závislosti na typu narace. S pojmem času a prostoru však nutně zachází všechny uměnovědné disciplíny, takže řadu inspirativních poznámek nacházíme opět i v teatrologii a hudební vědě.

Pro zkoumání recepce dokumentu a featuru bude též nutné prostudovat, jak autoři zacházejí s pojmy **autenticita, interpretace a manipulace**. S použitím lingvistických, sociologických a psychologických poznatků, s aplikací zjištění moderní filmologie, muzikologie, literární vědy a mediálních studií se naše práce pokusí definovat, jak autoři featuru ctí faktografickou správnost, nakolik preferují formálně autentický projev před obsahovou autenticitou, jaké prostředky interpretace považují za přijatelné a kterým se vyhýbají. Otázky záměrné sugesce při zacházení s výpověďmi respondentů, s fakty, s emočním účinem dosahovaným pomocí hudby a ruchů, nezbytná zamyšlení nad nezáměrným manipulativním působením featuru prostřednictvím stříhu a kompozice budou vycházet především ze studií o masové komunikaci, médiích a žurnalistice obecně.

Po analýze jednotlivých prvků publicistických rozhlasových pořadů přichází pak v práci na řadu **syntéza těchto poznatků ve třech příkladových studiích**.

Vertikální pohled na rozhlasovou dokumentární tvorbu v průběhu patnácti let tedy umožní detailně analyzovat práci s jednotlivými prvky rozhlasového pořadu. Jednoduchá metoda analýzy a syntézy bude v teoretické části práce dobře aplikovatelná i z toho důvodu, že odpovídá tomu, co se děje v procesu tvorby rozhlasového pořadu. Natočený materiál ve smyslu celkové verbální a zvukové hmoty se nejprve rozstříhá a atomizuje na menší části, které se vzápětí spojují opět dohromady v novém řádu. Podobně pracují teoretici i praktici filmového umění. V plné míře platí metodologická poznámka Josefa Valušiaka, který jako analýzu označuje "rozklad jevu na jednotlivé prvky, jejich hodnocení a výběr", syntézu pak vnímá jako "řazení jednotlivých prvků, jejich významové zpřesnění a skladbu v ucelený audiovizuální obraz" /Valušiak 2005: 6/.

Způsobem objektivní poznatelnosti featuru a dokumentu, tak, jak vznikaly v uplynulých patnácti letech v Českém rozhlase, se tedy stane **metoda strukturalistické analýzy**. Nutným předpokladem k tomu je správné uchopení pojmového aparátu, který strukturalistická estetika používá, a jeho přesně stanovená aplikace na jednotlivé složky pořadu i na žánr jako celek. V aplikaci této metody jsou nasnadě některé teoretické otázky.

První problém nastává už se samotnou **definicí featuru, případně dokumentu jako uměleckého díla**. Jedna z mála věcí, na které se teoretici featuru shodnou, je fakt, že tento žánr spadá do oblasti rozhlasové publicistiky, a že jen v některých jeho složkách je možné vnímat jej jako umělecké dílo. Z publicistických tvůrčích postupů využívá feature především dokumentárnost, z literárních uplatňuje stylizaci, fabulaci, dramatickou kompoziční stavbu, někdy fikci. Zásadní dotaz tedy bude znít na míru a podíl těchto konkrétních složek na celkovém vyznění feature. Zásadní premisou strukturalistické teorie umění je **pojem struktury a fungování jednotlivých prvků právě ve struktuře**. To znamená studium vzájemných vztahů a funkcí všech složek artefaktu, zkoumání dynamičnosti a energičnosti struktury. Feature, žánr velmi proměnlivý a pružný, se k takové analýze přímo nabízí. Ostatně jedna z definic o něm hovoří jako o „způsobu mediální reflexe reality, způsobu nazírání a prezentace skutečnosti rozhlasovými prostředky“ /OH Bouček 2004/. Bude tedy případně studovat "uměleckost" - tedy zapojení uměleckých prvků do featuru z hlediska struktury, kompozice a kontextu. "Základem účinnosti je interakce, ne formová pestrost," zdůrazňuje v úvahách o "montážní magii" Josef Branžovský /Branžovský 1990c: 17/. Bude nás tedy zajímat, jakou funkci umělecké prvky ve featuru plní (zábavnou, kontextuální, nastavující jiný úhel pohledu, vytvářející atmosféru, výkladovou); jak jsou do celku uvedeny (nelineárně, náznakově); jak

napomáhají celkovému rytmu a jak fungují v časových a prostorových vztazích uvnitř celku; jak umocňují nebo relativizují vztah mezi fikcí a realitou; jak napomáhají k vytvoření kontrastu ve dvojicích fakt a interpretace faktu, strohost a exprese.

Zůstaneme-li u definice strukturalistického pojetí funkce jako aktivního vztahu mezi věcí a cílem, ke kterému se této věci užívá, je možné vztáhnout předchozí řádky i na **zkoumání vztahu mezi informativní a estetickou funkcí** ve featuru. Z následných charakteristik daného žánru vyplyne ambivalence obou funkcí, jejich proměnlivá dominance i způsob, jak se v ideálním případě doplňují, v horším pak míjejí.

Jedním ze stěžejních pojmů strukturalistické estetiky pro problematiku featuru bude i sousloví **estetická norma**. Ze zásadní studie Jana Mukařovského k tomuto tématu (*Estetická norma*, 1937) jsou pro naše téma stěžejní tři myšlenky: 1. pozitivní hodnota umění není totožná s dokonalou shodou uměleckého díla s normou, 2. porušení normy je vnímáno jako pozitivní hodnota, 3. z napětí a nesouladu mezi normou a dílem vyrůstá estetická hodnota /Mukařovský 1966: 74 – 77/. Odvaha "individuálního gesta pisatele (tvůrce), které jej vyjímalo z rámce konvencí" /Glanc 2003: 76/, čili problém estetické normy a jejího překračování v oblasti rozhlasového dokumentu a featuru, byl předmětem vášnivých diskusí v kruhu rozhlasových tvůrců především ve druhé polovině devadesátých let, kdy vliv mezinárodních přehlídek feature (Prix Italia, Prix Berlingaire, Prix Future), dostupnost zahraničních pořadů a postupné seznamování s tvorbou západoevropských autorů a také dokumentaristů z některých postkomunistických zemí (Slovinsko, Polsko), způsobily změnu přístupu i u českých dokumentaristů. Ve sledovaném období let 1990 - 2005 vzniklo několik featurů, které nově pracovaly se zvukem, otevřely se jiným médiím (televize, počítače, později i internet), výrazně posunuly vnímání zvukové horizontály a vertikály a rasantně změnily chápání autorského přístupu, osobní autorské angažovanosti a osobní odpovědnosti za vyznění pořadu.

Není možné v rámci disertační práce zvolit k analýze pouze takové pořady, které odpovídají přechozí charakteristice a jsou kvalitativně na vysoké úrovni. K dosažení relativní objektivity a k možnosti poukázat nejen na špičkové pořady žánru, ale především na historický vývoj a dobové trendy, bude nutné zahrnout do popisu i pořady, které jen solidně naplnily stávající estetickou normu, aniž výrazněji vybočily z řady jiných publicistických pořadů. Hranice žánru však vždy posunuly featury odlišné, zvukově jedinečné a v tématu, kompozici, osobním nasazení autora i vyznění vysoce nadprůměrné. V ideálních případech to zaregistrovali jak rozhlasoví tvůrci, tak posluchači.

Tuto schopnost pozměňovat, nově nastavovat, z jiných úhlů pohledu nasvěcovat a reinterpretovat audiálními médii konkrétní téma v žánru dokumentu a featuru budeme v následující práci dokumentovat na řadě příkladů.

Součástí úvah o featuru musí tedy nutně být i zájmy **sociologie žurnalistiky**, především sociální determinanty žurnalistických výstupů, tedy "prvky společenského života a organizace, které utvářejí, ovlivňují a mění formu a obsah žurnalistiky"/McNair 2004: 10/. Sociologové žurnalistiky předpokládají, že objekt jejich studia - a tedy i rozhlasový pořad, potažmo dokument a feature, působí na okolní společenské prostředí a společenské prostředí působí zpětně na ně. Tomu dobře odpovídá metoda „nových“ filmových historiků reflektujících dílo v kontextu doby, společenské situace, uživatelských návyků a požadavků a v neposlední řadě i ve vztahu k zprostředkovatelskému médiu jako společenské instituci, metoda zvaná **sociální historie**. Základní otázky sociální historie, jak je zformulovali Robert C. Allen a Douglas Gomery pro film /Szczepanik 2004: 22 – 28/,¹⁰ jsou tedy v úplnosti aplikovatelné na rozhlas, publicistické pořady, úžeji i na dokument a feature. Parafrází těchto otázek získáme následující osnovu dotazů, jež se pokusíme v závěru práce zodpovědět. Pokusíme se tedy v období let 1990 – 2005 vysledovat:

- **kdo natáčel dokumenty a featury a proč?**, tedy zjistit, kdo jsou tvůrci těchto pořadů, nakolik jsou součástí oficiálních rozhlasových struktur (stanic a redakcí) a do jaké míry je tvoří externisté, případně lidé spolupracující s rozhlasem spíše v západoevropském stylu nezávislých producentů;

- **kdo poslouchal dokumenty a featury, jak a proč?**, tedy získat co nejvíce informací o percipientech rozhlasových publicistických pořadů a zjistit, je-li vůbec tato skupina rozhlasových posluchačů (nebo - v éře webu 2.0¹¹ lépe „uživatelů rozhlasových služeb“) nějak podchycena;

- **co bylo odvysíláno, jak a proč?** čili analýza samotných pořadů, a to nejen z hlediska kompozice a obsahu, ale též podle zařazení ve vysílacím schématu, řazení pořadů do cyklů a programových řad;

¹⁰ Originální znění otázek pro film: 1. Kdo dělal filmy a proč?, 2. Kdo se díval na filmy, jak a proč?, 3. Co bylo viděno, jak a proč?, 4. Jak byly filmy hodnoceny, kým a proč?, 5. Jaké byly vztahy mezi kinematografií jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi?

¹¹ Stručná charakteristika fenoménu, který kolem roku 2005 dostal název WEB 2.0 může znít takto: Jde o sociologicky a technologicky inovovanou webovou aplikaci, v níž se návštěvníci aktivně podílejí na vzniku webových stránek. Vítána je interakce formou diskusí a chatu. Web je vnímán jako živý organismus s nekonečným množstvím uživatelů, jež jsou zároveň tvůrci obsahu. Web 2.0 umožňuje implicitní personalizaci, vytváří a využívá sociální profily svých čtenářů. zdroj: <http://www.lupa.cz/clanky/web-2-0-bublina-nebo-novy-smer-webu>, 30. 4. 2007.

- **jak byly dokumenty a featurey hodnoceny, kým a proč?** , neboli pohled na současnou rozhlasovou kritiku a schopnost teoretiků sledované žánry kriticky analyzovat a poskytovat tak autorům zpětnou vazbu;

- **jaké byly vztahy mezi rozhlasem jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi?** I takto položená otázka je relevantní, budeme-li na publicistické žánry pohlížet jako na nejsoučasnější odraz reality, jako na kontextuální pokus zaznamenat událost, jev, osobnost ve vztahu k sociální současnosti.

Možná právě posledně zmíněný aspekt bude nejpodstatnějším prvkem v závěrečných výstupech disertační práce. Neboť právě výzkum historických forem kulturní zkušenosti, vztahy mezi rozhlasem a širším kulturním kontextem, interdisciplinární propojení s ostatními oblastmi společenské reflexe a humanitních studií jsou tím, čím dokument a feature jako způsoby uchopení reality významně a jedinečně pojmenovávají mezníky společenského myšlení a jednání v minulosti i v současnosti. "Smysluplně popisovat a vykládat dílo můžeme pouze v širším kontextu - životní dílo umělce, uměleckého druhu a žánru, na širším horizontu duchovní a společenské struktury doby," shrnuje tento problém Květoslav Chvatík /Chvatík 2001: 148/.

4 Terminologie

Následující kapitola vymezení chápání pojmů pásmo, dokument a feature v kontextu publicistických rozhlasových žánrů. Objasní, jak tyto pojmy používá rozhlasová teorie, vyznačí, jak s nimi nakládají úvahy a reflexe teoretiků i rozhlasových tvůrců v různých obdobích. Všechny pojmy jsou doloženy konkrétním příkladem, anotací rozhlasového pořadu, jemuž daná charakteristika odpovídá. Protože vnímání všech tří klíčových pojmů této práce se vyvíjelo, prolínalo a občas – především v případě featuru, dost zásadně lišilo i v rámci jednotlivých dekád, jsou součástí této teoretické reflexe i četné odkazy na historické mezníky a důležité osobnosti jednotlivých žánrů. Kapitola zároveň vysvětlí, v jakém smyslu s danými pojmy nakládá tato práce.

4.1 Na hranici mezi publicistikou a uměním

Česká terminologie, užívaná v publicistických a hraničních, publicisticko-uměleckých žánrech, je velmi vágní a chybí jí pevná pravidla. Diskuse o nich se vedla v českém odborném tisku po celá padesátá a šedesátá léta. Vzhledem k našemu tématu se jedná především o pojmy pásmo, dokument i feature, i když, jak uvidíme, jsou pro uměleckou publicistiku využívány i pojmy z oblasti žánrů reportáže a rozhlasová hra.

Pokud nahlédneme do křestních listů pražské redakce rozhlasových her a dokumentu, zjistíme, že ze zhruba čtyři sta padesáti pořadů, které měly premiéru v letech 1990 – 2000, je pouhých osm přímo označeno slovem feature. Z toho čtyři jsou překlady cizojazyčných featurů. Pouze jedenkrát označil přímo tímto slovem svůj pořad Zdeněk Bouček, velký propagátor a neúnavný osvětář ve věci rehabilitace pojmu feature.

Zbylé tituly z výše vymezené skupiny publicistických pořadů jsou označeny následujícími pojmy: **dokument, dokumentární pásmo, dokumentární črta, rozhlasový esej, umělecko-publicistické pásmo, dokumentární svědectví, zvukové svědectví, dokumentární koláž, reportážní pásmo, dokumentární kompozice, dokumentární zvuková koláž, dokumentární mozaika, reportážní dokument, dokumentární pořad, rozhlasové pásmo.**

Je zřejmé, že každý z těchto „podžánrů“ by mohl mít svou samostatnou definici. Ani ta by však nezabránila autorům zacházet s danými pojmy libovolně. Ostatně, jak je zřejmé z poznámky Josefa Branžovského, vynikali čeští tvůrci tímto typem tvořivosti zřejmě odjakživa. V souhrnu různých označení, jimiž autoři raných pásem charakterizovali své

pořady, najdeme například: rozhlasový film, radiofilm, podobizna, obrázek, scéna, nauková reportáž, idyla, vzpomínka, procházka, reminiscence, rozhlasová báseň, rozhlasová balada /Branžovský 1992: 170/. Z toho vyplývá, že **žánrové označení jednotlivých publicistických pořadů je nespolehlivé a vypovídá jen o tom, co si o pořadu myslí autor**. Jak ho on sám chápe, jaký nám dává klíč k jeho poslechu, jak by si přál, abychom ho vnímali.¹²

Je tedy zřejmé, že všechny sledované žánry se navzájem ovlivňují. Na vývoj pásma působí dramatická práce s dialogem a dramatizovanými scénami, typická pro rozhlasovou hru. A opačně, rozhlasová dramatika si přisvojila mnohé postupy pásma, především postavu a roli vypravěče. Existence hraničních tvarů není nikterak českým specifikem, McLeish například označuje tyto pořady jako „hybridy“ a uvádí pojmy dokumentární feature, „polodokument“, dokumentární drama (the feature documentary, semi-documentary, the drama documentary) a podobně /McLeish: 239/.

Podobně je třeba zpochybnit jinou tezi přísně vymezující kompetence jednotlivých žánrů. Britský teoretik i praktik žánru Laurence Gilliam tvrdí, že feature je postaven na faktech, zatímco drama je založeno na fikci („Feature deals with facts, drama deals with fiction.“, Briggs 1995: 156). Zdeněk Bouček vidí princip featuru nejbližše literatuře faktu typu „non fiction“, "žánru na rozhraní románu a reportáže, který s dokumentární pravdivostí a uměleckou přesvědčivostí líčí skutečnou událost" /Bouček 2004: 33/. Pokud bychom vztáhli tato tvrzení k nadřazeným pojmům featuru a dramatu, totiž k publicistice a umění, bude opět okamžitě zřejmé, že se tyto skupiny již dávno navzájem prostupují. Publicistika umocňuje své sdělení často právě použitím umělé fabulace a fikce, umění naopak oživuje fiktivní svět autentickými dokumenty a fakty.

Britské featurey začátku devadesátých let označuje Jiří Kamen v kontextu světové tvorby za „nejpublicističtější“ /Kamen 1991/. Vyznačují se obvykle lineárním řazením jednotlivých reportážních záběrů nebo rozhovorů, minimem hudebních a zvukových předělů, precizní prací se stříhem a úsilím o maximální objektivitu. Tyto postřehy nelze

¹² Uvádím jen tři drobné příklady: Ilona Jeismannová : *Před námi Ensko* – Putování po východních Čechách s Jiřím Grušou; Zdeněk Pražák - *Ve znamení kalicha* - Pásmo myšlenek Mistra Jana pro dny současné i budoucí; Lenka Jaklová: *Dvě setkání s osudem* -Vzpomínka na herce Zdeňka Ornesta. Nezaměnitelně a do značné míry jako „výrobní značku“ opatřuje své pořady originálními podtituly Miroslav Buriánek. Vybírá označení natolik jedinečná a výstižná, že už samotný podtitul se stává nedílnou součástí pořadu (*Co slyší andělé* – zvukové obrazy improvizované na téma filmu Wima Wenderse a Petera Handkeho *Der Himmel über Berlin*, *Na kostech* – stereofonní rozhlasová atrakce z odkazu Sergeje Michajloviče Ejzenštejna, *Nesmělý host na konci lavice* – rozhlasové memorabile o básníku Karlu Vokáčovi).

zobecnovat, pravda však je, že v kvantitě rozhlasových dokumentů a featurů, vysílaných především stanicí BBC, tento typ publicistického pořadu převažuje.

Svědectví o skutečnosti, že terminologický problém není českým specifíkem, podává Josef Branžovský po vyslechnutí množství rakouských featurů ze sedmdesátých a osmdesátých let. Jak píše, „vídeňské featury neplýtvají tímto označením“ (míně feature – pozn. AH). Používají termíny „Hörbild“, „Dokumentation“, „Montage“, „Tonspuren“. Nejčastěji ovšem v podtitulu nelpí na označení žánru, ale podobně jako čeští autoři charakterizují pořad několikaslovným označením, které podle jejich názoru vystihuje podstatu a často právě i žánr. Redakce sama se však tehdy označovala jako „Feature Redaktion“ /Branžovský 1991: 30/. Podobná praxe je i v rozhlasových stanicích německých, dánských a holandských. Na mezinárodních setkáních, kde je jednacím jazykem angličtina, se pak s pojmem feature setkáváme častěji, v kvantitě srovnatelně však autoři pracují i s pojmem „documentary“ – dokument.¹³

Ve starších studiích uvádí Branžovský někdy i pojem Hörspiel, tradiční německé označení pro rozhlasovou hru, které má v angličtině ekvivalent v radio play. Jak ale píše Michal Rataj, je zároveň pojem Hörspiel vnímán v užším slova smyslu jako tvůrčí žánr „s otevřeně deklarovanou dlouhotrvající experimentální ambicí, /.../, který nově zkoumá akustické vyjadřovací prostředky rozhlasu jako média“. Odkazuje na studii Sabine Breitsameterové, která vedle termínu Hörspiel klade pojem, který už jednoznačně spadá do oblasti ars acustiky, totiž „Radiokunst“ (radioart v angličtině) a nazývá jej „radikální sestrou Hörspieli“ (Hörspiel 's radical sister) /Rataj: 37 – 39/. Existenci „Neues Horspiel O-Ton“ zaznamenává v aktualizovaném doslovu své studie *Rozhlasové pásmo či feature?* i Josef Branžovský. Chápe jej jako hnutí smazávající rozdíly mezi featurem a rozhlasovou hrou a zapojující do tvorby rozhlasového pořadu i posluchače. Podle Branžovského klade tento inovovaný žánr největší důraz na autentické záběry a živé slovo /Branžovský 1990c:

¹³ Zajímavý názor mi k této problematice poskytl rozhlasový (ale také divadelní, televizní a filmový) tvůrce Jiří Hanák, který má bohaté mediální zkušenosti z období svého exilu ve Velké Británii: „V BBC jsou v oblasti dramatické a literární najímání tvůrci na jednotlivé pořady, které si sami přinesou, nebo na omezenou dobu, přicházejí třeba od filmu, od divadla, jsou současně dramaturgové, nosí si vlastní témata a zpracovávají je jak dramaturgicky tak režijně. Publicistiku dělají zaměstnaní nebo externí publicisté. Z toho mála, co jsem v rádiu poslouchal, jsem dospěl k názoru, že se méně myslí na umělecký tvar, že jde spíše o to, co se říká. Doložím to příkladem, že pořad poezie je prostě jen čtením, bez vytváření atmosféry, jako v českém případě, což mi někdy vadilo. V dramatech se zvuky používají jako často jen realistický doprovod, předěly jsou často jen pauza, málokdy, jako u nás, k dotváření atmosféry. V pořadu o zvukovém experimentu se experiment rozebírá z různých stran bez nějakého „umělecky“ vytvořeného rámce. Pokud jde o dokument, je to žurnalistická otázka, i tam se nemaluje atmosféra, ale klade se důraz na obsah. A i tam si autoři – režiséři - tvůrci hledají vlastní témata. Podle mého názoru je tento způsob vhodnější proto, že se předejde tomu, aby se v rádiu zabetonovali do smrti lidí, kteří znají jen tuto jedinou profesi“ /OH Hanák 2007/.

41/. Je tedy zjevné, že původně velmi konzervativní pojem získává vývojem žánrů a především intervencí nových technologií zcela nové obsahy, často protichůdné svému původnímu určení. Zcela identická situace nastane u featuru během jediného desetiletí, kdy koncem padesátých let jsou za featury označovány zcela vyfabulované příběhy vznikající kompletně u redaktorského stolu a prezentované v herecké stylizaci ve studiu, aby za deset let byly pod stejným názvem uváděny čistě reportážní zvukové snímky, založené na autentickém prožitku autora.

Z rozhovorů s mnoha českými rozhlasovými tvůrci vyplynulo, že řada z nich respektuje všechny tři pojmy – pásmo, dokument i feature, ale používají ten, který mají lépe zažitý.¹⁴ Starší a střední generace tvůrců často preferuje pojem pásmo, zatímco pro mladší je anglicky znějící slovo lépe přijatelné. Obecně platí, že zkušenost s účastí na zahraniční konferenci, přehlídce či soutěži výrazně objasňuje význam pojmu feature a usnadňuje jeho používání v českém kontextu.

Přes vyznačené potíže se však nyní pokusíme charakterizovat zmíněné publicistické žánry s poukazem na jejich historický vývoj.

4.2 Pásmo

Při základní charakteristice pásma rozlišuje teoretik Josef Maršík čtyři možné výklady tohoto pojmu, relevantní pro rozhlasové médium: 1. jako metodu rozhlasové tvorby, 2. jako svébytný původní rozhlasový žánr, 3. jako označení pro druh literárního pořadu, 4. jako žánr moderní poezie. Nesmírná šíře charakteristiky pásma jako žánru způsobuje právě ono terminologické zmatení. Maršík umisťuje pásmo „na rozhraní mezi rozhlasovou publicistikou a uměleckou tvorbu“. Tématem mají být „aktuální společenské jevy“, vyjádřené jak žurnalistickými, tak uměleckými metodami. Vždy je však nutné podřídit zvolené prostředky dominujícímu publicistickému či dokumentaristickému záměru. Jako charakteristický rys pásma uvádí Maršík ve shodě s Branžovským polymorfnost (opět totožné s featurem) a kompozici blížící se dramatické stavbě /Maršík

¹⁴ Marek Janáč, příslušník mladší dokumentaristické generace (ročník 1972) k tomu říká: " Rozlišuji dokument a feature u jiných autorů. Dokument je pro mne tvar, který zachycuje nějaký jev či osobnost v prostoru a čase, jako fotografie, jejíž cena s časem roste, protože dokumentovaný jev, událost, člověk, není. Feature je pro mne tvar, který využívá principů dokumentu, obohacuje je ale o zobecňující rysy. Hledá hlubší souvislosti mezi životy jednotlivců navzájem či mezi nimi a vnějšími podmínkami. Feature má časově méně omezenou 'dobu trvanlivosti'. Snad proto sám pro svá díla nějak podvědomě používám spíše jednotný termín 'dokument'. Používat slovo feature se podvědomě ostýchám" /OH Janáč 2008/.

1999: 19, Branžovský 1969 /. Je zajímavé, že jakkoli se žánr pásma vyvíjí již osmdesát let, jeho charakteristiky se příliš neproměňují.

Pohlédněme proto na okamžik **do historie, k samotným začátkům žánru pásma**. Uvidíme, že prolínání žánrů, nepřesné definice a přebírání prvků z jiných rozhlasových forem v zájmu co nejvyšší „rozhlasovosti“ a zvukovosti nového média, charakterizuje teoretické i praktické ukotvení pásma v podstatě již od chvíle jeho vzniku.

Všechny písemné odkazy kladou začátek českého pásma, německého Hörfolge (též Hörbild nebo taky Hörwerk¹⁵) a anglického featuru na začátek třicátých let dvacátého století. Není od věci začít v českých zemích, které v úrovni radiofonie a rozhlasového vysílání i hledání nových cest byly zcela srovnatelné s dobovou evropskou úrovní. Za první pásma označuje Branžovský německý *Soumrak lidstva* (*Menschendämmerung*, autoři F. W. Bischoff a F. J. Engel, 1927) a český *Duch dějin* (Václav Gutwirth, 1928). Dokazuje, jak jsou si pásma podobná, kolik společných prvků obsahují a jak shodnou kompozici užívají /Branžovský 1990a: 6/. Pásmo Brňana Dalibora Chalupy *Na tom našem dvoře* (1930) i Bezdíčková „rozhlasová biografie“ *Napoleon* (1931) jsou dalšími v řadě rozhlasových pásem, žánru, který brzy nabyl obrovské šíře. „Střídání mluveného slova s hudbou a hudby se slovem básnickým čili využití všech výrazových prostředků na malé ploše je požadavek rozhlasové formy.“, uvádí v roce 1935 Anna J. Patzaková v dokladech o progresivitě především brněnského rozhlasového studia a jeho literárního odboru, který vynikal aktivitou právě v hledání novým forem audiálního vysílání /Patzaková: 267/.

V souvislosti s obdobím „brněnské rozhlasové avantgardy“, tedy s dobou aktivního působení redaktorů Dalibora Chalupy, Františka Kožíka, režiséra Josefa Bezdíčka a ředitele rozhlasu Antonína Slavíka, stojí za pozornost i souběžnost vývoje pásma s raketovým nástupem žánru reportáže. Už v polovině třicátých let, po zhruba pětiletém hektickém zkoušení všemožných nových prostředí a způsobů, jak zprostředkovat co nejautentičtější záběry z továren, škol, nádraží, tiskových kanceláří, pivovarů, sportovních stadionů, tiskáren, elektráren, telefonních ústředen, folklórních slavností a desítek dalších míst, zamýšlí se rozhlasoví reportéři a jejich kolegové ze slovesných redakcí nad dalším směřováním tohoto žánru. Posluchačům zjevně už pouhé zprostředkování zvuku nestačí, potřebují další, atraktivnější prvky živého reportování. „A tu se objevuje příbuznost

¹⁵ Zacházení s těmito německými pojmy je v tamním jazykovém prostředí podobně libovolné, jako u nás zacházení s pojmem pásmo a feature, přesto lze obecně říci, že pro běžné pásmové formy preferují Němci pojem „Hörfolge“, „Hörwerk“ je určen pro literárnější podoby pásma a pojmem „Hörbild“ pak často označují tematiku „vizuálního tématu“, například rozhlasový obraz města či kraje /blíže k tomu Branžovský 1965: 21/.

reportáže s rozhlasovým dramatem,“ píše Rostislav Běhal. „Rozhlasová reportáž je přece dramatem – hrou z neaktuálnější současnosti. Prověřuje se proto použití scénické hudby, vložených scén, básní“ /Běhal 1962: 91/. Způsob spojení těchto prvků je zřejmý – montáž. Právě takto je ale v jedné ze svých definicí charakterizován žánr featureu – publicistické téma zpracované uměleckými prostředky! Je tedy zřejmé, že již v samotných počátcích rozhlasu se žánry výrazně prolínají a jen stěží lze vyznačit přesný začátek a striktní vývojovou linii jednoho každého z nich.

Nad příbuzností pásma a sofistikovanější podoby rané reportáže se zamýšlí i Marta Kussová a chápe pásmo jako „žánr umožňující lépe poznat podstatu věcí a souvislost jevů a jasněji vyjádřit ideu“ /Kussová 1984: 15/. Systematik Branžovský nachází už na konci období 1934 – 1938 několik typů pásma (přednášková montáž, národopisné, krajové, literární pásmo) a zároveň konstatuje výraznou stagnaci žánru v období protektorátu a válečných let. Za nejvýraznější rys vývoje pásma do roku 1945 označuje Branžovský tematickou expanzi a proniknutí pásmové techniky do dalších žánrů. Podtrhuje konzervatismus a tradicionalismus žánru¹⁶, umocněné za okupace faktem, že nebylo možné zabývat se aktuálními událostmi a reflektovat realitu země (v tomto ohledu je nejvíce zřejmý rozdíl mezi pásmem a featurem, který naopak ve svobodné Anglii dosáhl za druhé světové války největšího rozvoje a popularity právě pro svou aktuálnost a relevantní informace o životě válkou sužovaného ostrova a jeho obyvatel). Ale i v takto omezujícím prostředí nachází Branžovský progresivní tendence například v „bezdíčkovské a chalupovské kompozici mozaiky v kratičkých záběrech, slovních momentkách s nasazením hudby a zvuků“ /Branžovský 1992: 168/. V závěru úvah o pásmu dochází k závěru, že se autoři podle doložených podtitulů svých pořadů ve skutečnosti vyhýbají pojmu pásmo a hledají přílehavější označení: „Tento rozpor /.../ bude pokračovat i v dalším vývojovém období, kdy se pro nové, publicisticky zaangażované typy začíná používat anglické označení feature, které proniká v padesátých letech i k nám“ /Tamtéž: 171/. Bohužel je však tato teze spíše přáním než realitou, což ostatně dokládá i pohled na Branžovského teoretické dílo, v němž se pojem feature objevuje spíše sporadicky ve prospěch detailní klasifikace pásma. Při pohledu na tituly pásem padesátých let nacházíme především jména Františka Gela, Josefa Koláře a Přemysla Matuly. Jejich práce je dostatečně zpracována

¹⁶ Branžovský doslova uvádí: „Rozhlasoví pracovníci té doby /začátkem 30. let – pozn. AH/ se cítili být spíš osvětáři než publicisty.“, a na jiném místě cituje programového šéfa Kareše, který vyzývá své kolegy: „Je třeba dbát, aby nebylo hovořeno o ožehavých tématech“ /Branžovský 1992: 162/.

v samostatných sbornících, studiích, v Gelově případě i v životopisné knize.¹⁷ V šedesátých letech se mnohem výrazněji diferencuje literární a publicistické pásmo, přičemž pro potřeby naší práce je důležitá činnost pražské Redakce aktualit a zajímavostí (A – Zet).

Ve snaze odlišit pásmo od featuru a vytyčit jejich společné a rozdílné charakteristiky, věnuje Branžovský zmíněným dvěma žánrům celou studii nazvanou *Rozhlasové pásmo či feature?* Je pozoruhodné, že na zhruba čtyřiceti stranách nedochází vlastně k žádné definici. Shodně s německou rozhlasovou teorií konstatuje téměř nekonečnou šíři pojmu pásmo, ale když chce pásmo definovat, hovoří o kompozičních pricipech a o montážní skladbě. Tvrdí, že základním rysem pásma i featuru je „princip skládání z heterogenních prvků“ /Branžovský 1990c: 12/, že podstatná je jejich „vzájemná interakce“, která umožňuje realizovat novým způsobem „ideový záměr díla“ a mění „melánž v architekturu“ /Tamtéž: 15/, aby nakonec konstatoval, že „s užíváním výrazu pásma je potíže“, protože jeho interpretace ve smyslu „volný sled čehokoli“ poskytuje přílišnou benevolenci v zacházení s tímto pojmem /Tamtéž: 37/. Uvidíme za okamžik, že zřejmě právě tato nelibost vede Branžovského k detailní klasifikaci jednotlivých typů pásma, již však bohužel pojem ještě více rozostřuje. Za nejpodstatnější část Branžovského studie však považujeme srovnávací analýzu pásma a featuru, z níž je jasně patrný Branžovského příklon ke staršímu typu featuru, totiž k německé hamburské škole a jejím psaným featurům s rozsáhlou fabulí a výrazným vzdělávacím étosem.

Branžovský především přiznává fakt, kterého si čtenář všimne při pročítání jeho studií napříč desetiletími, totiž že pořady, dříve označené jako pásma, tituluje Branžovský po dvaceti, třiceti letech jako featury. Sám k tomu uvádí: „...některá starší pásma bychom mohli zpětně označit jako featury. Na druhé straně se jako feature nejednou označovaly útvary, které bychom deiterovským¹⁸ citem označili jako pásma“ /Tamtéž: 26/. Zároveň ale již v roce dokončení studie, tedy v roce 1982, píše Branžovský o pásmu jako o poněkud zastaralé metodě práce, která „využívá spíše zavedených, a tím méně expresivních postupů“. Feature je podle něj progresivnější, vyznačuje se větší mírou námětového objevitelství, novátorství a vstupu subjektu. Přesto však v závěru své studie preferuje jednoznačně pojem pásmo, a to v jeho zpřesněné podobě „pásmo – feature“ a považuje jej za nejprogresivnější žánr, neboť feature jako takový je podle něj „příliš zakotven v oblasti

¹⁷ Štajf, Ota: *Dobrodružství s puncem GEL*. Praha 1997.

¹⁸ Heinz-Günter Deiters, v šedesátých letech dvacátého století vedoucí redakce featuru v Hamburku. Jeho úvahy o featuru představuje například česky vydaná studie *Feature o featuru* /Deiters 1964/.

publicistiky a popularizace. Jeho umělecká podoba je sice možná, ale spíše jen jako dílo výjimečného souběhu okolností“ /Tamtéž: 31/.¹⁹

Z dnešního pohledu se jeví téměř jako teoretikova posedlost snaha rozčlenit, detailně klasifikovat a odlišit jednotlivé typy pásma. Mohlo by to jednoduše svědčit o přílišné sebezahleděnosti studijních rozhlasových oddělení, stejně tak ale z toho můžeme vydedukovat skutečně bezbřehé používání pojmu a potřebu teoretiků rozlišit, co ještě lze označit jako pásmo, co už je magazín, co pouhý proud mluveného slova v jednotlivých uzavřených úsecích propojených hudbou, a jak všechny tyto žánrové formy souvisí, či nesouvisí s pojmem pásmo. Němci pro pásmo dokonce v polovině šedesátých let razili i pojem „Sammelbezeichnung“, tedy „sběrné, souborné označení“ a rozptýl žánru vyznačili vším, co se nachází mezi přednáškou, tedy monologickým, lineárním, jednolitým útvarem a rozhlasovou hrou. I proto zřejmě dochází Branžovský k rozlišení **pásma epicko-dramatického**, pásma rozvíjejícího ústřední námět (kterému o čtyři roky později se stejnou charakteristikou říká **monotematické** /Branžovský 1969/), **pásma – sestavy**, jehož základem jsou uzavřená čísla a **pásma – souvislého sledu s ústředním tématem a výkladovým charakterem** /Branžovský 1965: 21/. Rozsáhlé a detailní klasifikace se Branžovský drží i o pětadvacet let později.

Na straně jedné u něj v roce 1990 nacházíme poměrně volnou definici pásma připouštějící v podstatě libovolný výklad pojmu: „Pásmo může být delší než hodinu, ale i kratší než deset minut, může použít fiktivních prvků, ale také se bez nich obejít, může budovat na reportážních záběrech, ale i na psaném textu, může nasadit všechny formy publicistického i uměleckého slova, prozaického i veršovaného, k tomu hudbu i zvuk, ale může se také spokojit s jednoduchým vypravěčstvím, může hýřit bohatstvím, ale též se odívat prostotou.“ /Branžovský 1990c: 7/. Na straně druhé přináší další, tentokrát velmi podrobnou klasifikaci jednotlivých typů pásma: **pásmo – zpráva** jako montáž krátkých sdělení fakticistního rázu, **pásmo – komentář**, vytvořené kombinací komentářů a průvodního slova, **pásmo – fejeton**, vystavěné na půdorysu literárního žánru, **pásmo - přednáška** vycházející z modelu přednáškové montáže, jak ji vyznačil již Václav Růt, **pásmo – vyprávění**, jako žánr, který kodifikoval František Gel, **pásmo – reportáž**

¹⁹ Připomeňme, že toto vše píše Branžovský v době, kdy Evropě vládne akustický feature, rozsáhlé zvukové kompozice Petera Leonharda Brauna, akustické pokusy Francouze René Farabeta a jeho Atelier de Création Radiophonique, zvukové imprese Chorvata Zvonka Bajšice a experimenty BBC, propojující publicistická témata s výrazně poetickými a hudebními aluzemi, jak o tom pojednává text jen o několik stran dále. Nezapomeňme, že se píše rok 1982. Nemožnost seznámit se v uzavřeném normalizačním Československu s aktuální světovou tvorbou se tak na terminologické zacyklenosti konkrétní teoretické práce projevila velmi výrazně.

zahrnující především tzv. problémové pořady ze šedesátých let, **pásmo – hra** odkazující k začátkům rozhlasové hry (Branžovský uvádí například Bezdíčkova *Napoleona*, 1931), **pásmo – dokument** kompilující především psaná fakta o dané události a **pásmo – diskuse** (beseda), stylizované, scénářem podložené besedy reálných, nebo fiktivních lidí /Branžovský 1990c: 18 – 19/. Uvidíme později, že k tomuto výčtu přikládá Branžovský ještě **pásmo – feature**.

Podrobná charakteristika jednotlivých typů pásma však není předmětem této práce, jeví-li se navíc taková klasifikace jako zbytnělá a zastaralá.

Zajímavá je další z námitek proti ztotožňování pojmů pásmo a feature, totiž že pásmo není osobitý žánr, ale spíše pracovní metoda. Ukážeme však v dalších kapitolách, že pro tyto účely je mnohem příhodnější používat pojmu montáž, který navíc koresponduje se stejnou metodou i ve filmu a literatuře a je tedy možné základní klasifikaci a terminologii převzít z těchto příbuzných oborů.²⁰ To se ostatně běžně děje v praxi. Jiří Kamen, který kromě své rozhlasové profese působí jako literát, uvádí, že tvůrci featuru se „při tvorbě sémantických struktur z ještě netematizovaných elementů často inspirují postupy moderní literatury“. Odsud přejímá i experimenty s časovými rovinami, s pozicemi vypravěčů (tedy úhlem pohledu, nebo fokusem), s asociativní kompozicí a koláží. Odkazuje i na příbuznost s filmovým uměním v práci se stříhem a důrazem na tempo a rytmus /Kamen 1991: 5/. Uvidíme v kapitole o teorii a poetice žánrů, že kromě literatury a filmu se featury inspirují i v hudební vědě, psychologii, historii, sociologii a mediologii.

Tradiční výklad pojmu pásmo přináší i další klíčová studie o tomto žánru, práce Marty Kussové. Na její knihu *Pásmo jako rozhlasový žánr* z roku 1984 je nutné pohlížet optikou doby, v níž vznikla. Věta, kterou bychom mohli považovat za úlitbu socialistickému režimu a estetice: „Pásmo /.../ má ideologickou povahu s cílem formovat myšlení vnímatele, uplatňuje se jako propagandistický a vzdělávací, popularizační prostředek“/Kussová: 5/, bohužel předznamenává poměrně zúžené chápání tohoto žánru v rámci celé knihy. Jakkoli se Kussová nejpodrobněji ze zmíněných publikací věnuje některým teoretickým aspektům pásma (časové vztahy, jazyk, dialog), zůstává u pouhého popisu a rezignuje na obecnější závěry nebo na snahu překročit vymezené mantinely směrem k hraničním a netradičním tvarům.

²⁰ Otázku nahrazení pojmu pásma pojmem montáž ostatně nacházíme i u Branžovského. Ten však podobný návrh zamítá s odkazem na jiný původní význam filmologického pojmu montáž a k možnému zmatení pojmů /Branžovský 1965: 21/.

Užitečnější pro naše účely se nakonec jeví praktická reflexe režiséra Jiřího Horčičky, který část svého textu *O rozhlasové tvůrčí metodě* věnuje právě pásmu. Připomeňme, že Horčička je podepsán například pod vynikajícím pásmem *Pod značkou G-E-L* (Jan Kolář, 1989), které je dodnes ukázkou dynamické práce se zvláštním typem herecké stylizace, rychlých střihů, nelineárního řazení hudebních, archivních i komentátorských prvků pořadu. Ke střihové skladbě v pásmu Horčička říká: „Postupy, kdy je možno vstupovat do scén a vystupovat z nich bez přípravy, tak říkajíc střihem, bez orientační rozehrávky, bez popisných zvukových činitelů a naturalistických šumů jsou /.../ náročné na režisérovu předvídavost.“ Tvrdí, že „vazebná technika“, tedy způsob pásmové kompozice nemůže být vytvářena až ve studiu, ale musí být zakotvena již v samotném záměru a scénáři. Mimořádnou pozornost věnuje také rytmu, především v bodech, kdy se dvě scény po sobě jdoucí stýkají či prolínají. Zvláštní pojem „rytmický výmyk“ má být podle něj podřízen vnitřnímu logickému řádu a nelze jej provádět libovolně a nahodile. Jako plnohodnotným kategoriím rozhlasového pásma se věnuje taktéž času a prostoru. Požaduje jasný autorský postoj a „účast vypravěčského subjektu“, tedy jasný úhel pohledu na problematiku, moderní terminologií bychom řekli „fokus“, a to hned v několika oblastech: formální výstavbě díla, formulaci replik, vazbě motivů, gradaci tématu i „grafické“ úpravě pořadu. Podobné požadavky pak klade na herce, když tvrdí, že herec musí především vědět, „za koho ve svém přednesu vystupuje a čemu straní“. Jako činoherní režisér přináší nakonec srovnání rozhlasového pásma, „formy rozhlasově nejsvébytnější“ a rozhlasové hry /Horčička 1981/.²¹

Dílčí sumarizace tedy může v této chvíli pouze konstatovat, že vymezení a definice pojmu pásmo se neobejde bez podrobného rozlišení a vytyčení toho, jaký typ pásma má autor aktuálně na mysli. Můžeme tedy již nyní předeslat, že **tato práce pojímá pásmo především jako skladebný princip a kompoziční metodu. Ve smyslu žánru ji připisujeme především literárním a literárně–dramatickým útvarům**, které nejsou předmětem našeho bádání.

Bylo již řečeno, že k charakteristice pásma nestačí jen popsání a vymezení jeho vnější podoby, stejně důležité jsou i **vnitřní vazby, tedy interakce jeho částí**. Když se

²¹ Tuto pasáž cituji doslovně (podtržení je dílem J. Horčičky):

Tématem rozhlasové hry je jednání; tématem rozhlasového pásma je pojedenání. V rozhlasové hře je každá z postav nositelem vlastního tématu; v rozhlasovém pásmu se všechny postavy (třeba i svými zápornými stanovisky) vyslovují k témuž tématu. V rozhlasové hře je dialog vždy nositelem dynamického motivu; v rozhlasovém pásmu je dialog motivem statickým (ilustrativním, dokumentujícím) /Horčička 1981: 100 - 101/.

Branžovský pokouší rozlišit pásmo a feature, tvrdí, že zatímco u pásma, jako metody montáže jde o „skládanku jednotlivých komponentů“, mělo by u featurů docházet k významovému přesahu, k „montážní interakci všech elementů“ /Branžovský 1965: 20/.

Tomu odpovídá i definice Aleny Štěřbové: „Moderní pásmo předkládá obvykle nápadité a přitažlivé zachycení problému. Důležitý je sice člověk – hrdina, ale záměrem je spíše ukázat na problém, na vztah člověk – problém.“ Tento výklad odpovídá ve většině případů základní charakteristice pořadů, které vznikaly již v první polovině devadesátých let. Příklad najdeme v pásmu Evy Svobodové, která na portrétu herce a emigranta Pavla Kříže ukazuje obecnou problematiku vztahu k rodné zemi, zamýšlí se nad svárem talentu, svobody a odpovědnosti (*Návraty*, 1995). Nahlédneme-li ještě jednou do úvah Aleny Štěřbové, najdeme zde i přesvědčení, které tomuto konkrétnímu pořadu dobře konvenuje, totiž že podle „vývoje klasického i moderního českého rozhlasového pásma není třeba dělat zásadní rozdíl mezi pásmem a featurem“ /Štěřbová 1995: 116 – 117/. Podobné stanovisko zastává i Jiří Kamen, když tvrdí, že mezi pásmem a featurem neexistuje žádná ostrá hranice. Za feature považuje „rozhlasovou výpověď“ (akustickou podobu), která využívá dokumentů, ať už syrových (reportáž, hluk, zvuk), nebo stylizovaných (hudba, literatura). Hranice mezi syrovým a stylizovaným je velmi volná.“ Jak vyplývá z definic v úvodu této podkapitoly, lze podobnou charakteristiku opravdu aplikovat i na pásmo. Kamen navíc potvrzuje, že přesné pojmenování pořadu a stanovení žánru je dáno „stanoviskem autora“/Kamen 1971: 5/.

Prozkoumejme tedy nyní na konkrétních příkladech, jak zacházejí autoři s pojmem pásmo, v jakých souslovích ho používají a zda teoretickým reflexím odpovídá i praxe. Z následných analýz by měl vyplynout i skladebný princip pásma, který autoři poměrně volně kombinují s prvky dokumentu a featuru, a podle toho volí také žánrové označení svých pořadů.

V estetice klasických pásem jsou jednoznačně ukotveny pořady Jaroslava Pacovského. Rekonstrukci požáru Národního divadla (*Hoří!*, 1991) otvírá autor výraznou situací - popisem požáru. Následuje lineární komentář všech událostí, které požáru předcházely, které jej provázely a následovaly. Pořad obsahuje veškeré klasické prvky pásma: psaný text vycházející z rešerše historických dokumentů a beletrizovaných vzpomínek, stylizaci hereckého projevu, jenž zahrnuje patos, nadšení, tragiku i parodii, střídání hlasů bez výraznějšího odlišení jejich funkce, dramaticky užitou hudbu, řečnické otázky v komentáři.

Podobně vystavěl Pacovský i pořad *Přijďte pobejt* (1992), který popisuje historii a současnost ochotnického divadla ve Vysokém nad Jizerou. Kompozičními prvky jsou tentokrát vzpomínky místního spisovatele, autorský poetizující komentář a ukázka z amatérského divadelního představení. Lineární kompozice za sebe poměrně mechanicky řadí jednotlivé prvky pořadu.

Pořad Ilony Jánské *Poutnická hůl* (1994) vypráví o Dagmar Šinkové, australské emigrantce, vězněné v českých komunistických táborech padesátých let. Podle jejich vzpomínek vytvořila Jánská **dokumentární pásmo**, z jehož kompozice je dobře patrné, co přesně autorka tímto označením míní. V pravidelném sledu slyšíme moderátorské slovo, hudební předěly, reportážní záběry, herecké čtení z dopisů a autentických dobových materiálů. V poetice žánru jde zjevně o pásmo, adjektivum dokumentární je připojeno z důvodu práce s autentickým historickým materiálem a reportážními záběry (rozhovory s Šinkovou). Typické pro pořady tohoto typu je také jasně deklarovaný záměr, autorský přístup k materiálu, často i vyznačení pointy, případně vyznění pořadu v jeho samotném úvodu. Takto manipulativně interpretovaná premisa se pak stává nutně hlediskem, které alespoň v úvodu pořadu zaujímá i posluchač, než podle míry svého kritického přístupu může zaujmout stanovisko vlastní. Tyto výrazně manipulativní promluvy jsou pozůstatkem ideologicky motivovaných předhlášení, které si řada autorů přinesla do porevolučního dokumentu a pásma jako pozůstatek socialistické estetiky rozhlasových pořadů, v nichž správně vyložené poselství a ideologicky jednostranné vyznačení interpretace díla nesmělo chybět.²²

Dostáváme se nyní k avizovanému pojmu **pásmo – feature**. Po vyznačení všech terminologických obtíží, které mají s pojmem feature německá i anglická rozhlasová teorie, dochází Branžovský nakonec k právě tomuto označení žánru. V jeho definicích Branžovský hovoří o polymorfnosti, přetržitosti a fabulizaci tématu, o jeho monotematicnosti ve smyslu nutnosti propojení všech složek ve smysluplnou kompozici

²² Cituji doslova: "Všechno je jinak, říká životní moudrost, která každého alespoň z nás starších, přesvědčila o své platnosti. A bývá to něco naprosto neočekávaného, co vkročí do našeho života a ten se náhle začne ubírat úplně jinudy, než jsme si naplánovali a vysnili. Paní Dagmar Šinková prožila ve vězení za protistátní činnost čtrnáct let. Přišli si pro ni, když jí bylo devatenáct. Ale o tom napsala již před lety knížku *Byli jsme tam taky*. V dnešním pořadu Vám chceme vyprávět co bylo, když po propuštění z kriminálu Dagmar Šinková odjela na vystěhovalecký pas do Austrálie i o tom, co všechno českou rodačku provázelo a provází při putování světem." následuje hudební předěl a technické ohlášení pořadu (název, autor, redaktor, režie) A autorka pokračuje: "Zrození člověka provázají sudičky. Ty laskavé ho do života vybaví věcmi, které pak v omezeném vědomí blaženosti nazývají dobrými. Třetí, ta zlomyslná, mu podstrčí poutnickou hůl. Co mu zbývá? Jde. Vysněné cesty se klikatí a průsmuky jsou zataraseny. Prodírá se o holi k vytožené metě a často ani nepostřehne, že skutečného cíle už dosáhl. Tím, že důstojně a poctivě přežil."

směřující k objasnění daného tématu, o publicistickém nebo vzdělávacím účelu pořadu a o časté potřebě pojednat dané téma co nejatraktivněji /Branžovský 1969: 64 - 65, Branžovský 1990c: 34 - 37/.

Typickým příkladem pásma - featureu je rozhlasová kompozice Miloslava Machoně *Čihák? Kašpar? Šimůnek!* (1993). Celkový zvuk pořadu, prezentace hereckých hlasů ve výrazné stylizaci, ilustrativní užití ruchů a hudby jasně odkazují k estetice pásma. V kompozici, stříhové skladbě a v použití autentických historických zvukových záběrů se však pořad přimyká k žánru feature. Stěžejním kompozičním prvkem je snaha nahlédnout Šimůnkův život a jeho úsilí o uskutečnění prvního českého letu optikou jednotlivých situací, které jsou buď historicky doložitelné nebo hypoteticky vyplývající z dochovaných materiálů. Tak je například popis Šimůnkovy dílny proveden jako seznam jeho pozůstalosti pomocí smyšlené dramatické postavy notáře. Námluvy, svatbu i první manželský nesoulad inscenuje autor jako dramatizaci knížek "červené knihovny". První pokusy o vzletnutí vyrobeného letounu demonstruje na novinových člancích jako objevenou senzaci. Jakkoli udržuje autor v naraci chronologický sled událostí, používá k jejich demonstraci natolik odlišné prvky s tak různorodou mírou autenticity i doložitelné pravdivosti, že se často ocitá na hranici fikci, nebo dokonce v rámci fikce přiznané. V tomto případě tedy nelze hovořit o dokumentu. Jde opravdu o hraniční tvar mezi pásmem a featurem.

Rostislav Běhal zavádí ještě další termín **reportážní pásmo**, přičemž výchozím žánrem je mu reportáž. Umělecké tvůrčí prostředky, které mají za úkol jen podtrhnout reportérův záměr jsou však natolik dominantní, že se reportáž „se svou metodou přímého bezprostředního zachycení života stane jen podpurným činitelem“ /Běhal 1962: 132/. Poněkud zavádějící jsou už Branžovské klasifikace typu **reportážní pásmo – feature**, které se od běžné reportáže mají lišit tím, že „nezachycují průběh reportované skutečnosti souvisle, ale přetržitě“ /Branžovský 1969: 66/. Stačí však základní pohled na charakteristiku práce s časem a prostorem v reportáži a bude zřejmé, že tato Branžovské kategorie je nadbytečná.²³

Z výše uvedených skutečností je tedy zřejmé, že v žánru publicistických pořadů se klasické pásmo vyskytuje spíše výjimečně, jakkoli to byla po dlouhá desetiletí jedna z nejpoblíbenějších forem audiální prezentace libovolného tématu. **V oblasti**

²³ O přetržitém způsobu reportování píše Rostislav Běhal již v souvislosti s komentářem Masarykova pohřbu v září 1937, kdy reportér ing. Cincibus zvolil formu „pouhého glosování, které často nemá podobu ani ucelených vět, ale spíše titulů k obrazu“ /Reportáž 1997: 21 - 22/.

dokumentaristiky opouštějí autoři pásmové formy již v první polovině devadesátých let a pokud je užívají, tak spíše jako způsob montáže, skládání, nikoli jako žánr. V tomto smyslu budeme také s pojmem pásmo v následujícím textu pracovat. Pásmo jako žánr zůstal vymezen a je dodnes oblíben především v oblasti literárních a literárně-dramatických pořadů.

4.3 Dokument

Různé definice dokumentu jako rozhlasového žánru nacházíme v teoretických reflexích zhruba od šedesátých let dvacátého století, ale nutno předeslat, že do této skupiny bývá zahrnováno vše, co nelze vtěsnat do literárních nebo dramatických žánrů a co zároveň není čistou reportáží nebo zprávou. Stanley Field nazývá dokumentární pořady „společenským svědomím rozhlasu a televize“ a klade na ně v podstatě dva základní požadavky: aby byly postaveny výhradně na faktech, a aby byl maximálně omezen vysvětlující komentář, neboli aby mohly promlouvat dokumentární záběry samy za sebe. Z jeho klasifikace jednotlivých typů pořadů, které jsou navíc orientovány převážně na televizní tvorbu, však vyplývá, že za dokument považuje aktuální publicistický pořad, rozsáhlejší reportáž, dokonce i pořady magazínového typu /Field 1963: 160 - 168/. Uwe Magnus stanovuje jako základní konstitutivní prvky žánru „dokumentation“ (dokument) písemné, obrazové nebo zvukové dokumenty a dodává, že „zprávy, interview, reportáže a komentáře mohou dokumenty doplňovat, ale musejí se bezpodmínečně vztahovat k tématu a k autentickým dokumentům“ /Magnus 1967: 6/.

Při úvahách o dokumentu můžeme nahlédnout i k příbuzným vědám, například k dokumentárnímu divadlu populárnímu především ve dvacátých a třicátých letech v Německu a později v USA, konstituujícímu se později v letech padesátých až sedmdesátých. Jeho nástup souvisí s oblibou novinové i rozhlasové reportáže, masovým nástupem médií, existencí četných procesů a vyšetřování všeho druhu a zálibou v montáži dramatických a autentických pramenů, jež používá místo tradiční fabule a fikce, řadí jednotlivé materiály kontrastně a explikativně /Pavis: 116/.

Z následně uvedených příkladů pořadů, které tato práce označuje jako dokumenty, bude zřejmé, že výše uvedené charakteristiky dokumentárního divadla lze na čistě rozhlasové dokumenty směle aplikovat. To odpovídá i premise Václava Růta, podle něhož proniká zásada dokumentárnosti celou strukturou rozhlasu /Růt 1963: 29/. Josef Maršík vnímá dokument spíše jako „obecné označení skupiny žánrů“ a prvky dokumentu nachází

ve zpravodajství i v publicistice (rozhovoru, reportáži a pásmu). Tvrdí, že rozhlasový dokument „není jen pasivní zvukovou fotografií reality, ale obsahuje také subjektivní prvky“, které „vyplývají z autorova tvůrčího přístupu k tématu, k výběru faktů /.../, k jejich uspořádání, interpretaci a k hledání nových vztahů a souvislostí“ /Maršík 1999: 9/. V tomto směru lze s Maršíkem souhlasit, jakkoli nelze směřovat autorský přístup s autorským postojem. Dokážeme v závěru této podkapitoly, že dokument by měl být naopak jedním z nejobektivnějších rozhlasových žánrů, v němž i ve špičkových pořadech zůstává autor podřízen tématu. Podobně chápe dokument i obecná žurnalistická literatura /Halada – Osvaldová 1999: 48/. Možná nejpřesněji charakterizuje dokument rozhlasová autorka a reportérka Blanka Stárková, pro niž dokument není „svědectvím či záznamem verbální nebo zvukové reality, ale označení širokého rozhlasového žánru, který z předchozích obsahů vychází, přitom se však vyznačuje velmi vysokou mírou záměrné autorské organizace zvukového materiálu a vědomou kompozicí více strukturních prvků, z nichž každý má v celku díla zřetelnou sémantickou funkci“ /Stárková 2005: 40/. Je však zřejmé, že i tato definice je poměrně obecná a je třeba pro potřeby této práce vyhledat ještě další kritéria, jimiž se takto nevyhraněný dokument odlišuje od pásma a featuru.

Známý je ten výklad pojmu dokument, který považuje za **dokument vše, co se odvysílalo včera, dnes ráno, před hodinou nebo před pěti minutami**. Apel na rozhlasové archiváře, aby shromažďovali nejen projevy státníků a svědectví o nejvýznamnějších politických a kulturních událostech, ale i záznamy o běžném životě v té které době právě s ohledem na jejich dokumentární hodnotu, najdeme již v člancích z raných šedesátých let. Karel Kyncl jako jednu ze silných vlastností dokumentu zdůrazňuje jeho schopnost předložit fakta a informace v původní formě. Síla dokumentu tedy tkví v maximální autentičnosti předkládaných materiálů, již lze ještě zesílit stříhovou skladbou, akcenty, opakováním, komentářem. Kyncl přitom trvá na tom, že zásahy do původního dokumentu jsou možné jen tehdy, pokud nenarušují smysl a obsah materiálu, zůstávají pro posluchače srozumitelné a zesilují příslušný akcent (v Kynclově dobovém slovníku ovšem „agitační osten materiálu“) /Kyncl 1961: 35/.

Příkladem takového pořadu je publicistická sonda Evy Svobodové *Sezóna končí v červnu* (1995). Popisuje složitou situaci související s neshodami a rozpory mezi uměleckým šéfem pražského Národního divadla, uměleckou radou divadla, souborem a ministrem kultury. Hlavní slovo má Ivan Rajmont jako stávající šéf Národního divadla, autorka oslovuje i další aktéry sporu, který je běžným problémem nevyjasněných,

v polovině devadesátých let teprve se formujících kompetencí. Rajmontova výpověď je zároveň natolik osobní a upřímná, že přináší i řadu informací o něm jako o umělci a člověku. Posud by to byl běžný publicistický pořad blížíící se žánru besedy nebo diskuse. Režie Hany Kofránkové přidává navíc ukázky z inscenací Národního divadla a hudbu, která slouží především jako interpunkce mezi záběry. Pořad tedy popisuje aktuální situaci v konkrétním čase a prostoru. Zároveň nám ale stejný pořad po letech poskytuje informace o poměrech v kulturním a uměleckém životě pět let po změně režimu v roce 1989, dává nahlédnout do způsobu uvažování lidí, činných v kulturní sféře, a zároveň nabízí portrét umělce v určité etapě jeho života. V tomto ohledu se z poměrně konvenčního publicistického pořadu stal cenný dokument.

Po celá devadesátá léta řeší dokumentaristé otázku prezentace dobových snímků a jejich zasazování do širšího dobového kontextu v dokumentárních pořadech, které nějakým způsobem **mapují historický jev a pracují přitom s archivními snímky**. Jedním možným způsobem je ten, který Branžovský označuje jako „dvojtečkovou dramaturgii“ s odkazem na termín Ernsta Schnabela /Branžovský 1991: 13/. Jde o hlasatelské uvedení tématu, jména účinkujícího, ohlášení konkrétního archivního snímku, případně verbální navození atmosféry a následné zařazení daného zvukového záběru. Tento způsob je založen na principu výuky, výkladu. Existuje však ještě jiný způsob, který naši autoři poznali až po roce 1990 kontaktem s anglosaským a skandinávským (především dánským) dokumentem, totiž zacházení s dokumentárními materiály jako s dramatickými prvky. Jejich bezprostředním propojením, konfrontací a uplatněním zvukového koloritu doby bez vysvětlujícího moderátorského slova, které by naopak mohlo působit jako izolační vrstva mezi archivními záběry a posluchačem, vzniká působivý zvukový obraz dané doby a její atmosféry. Obraz, který může poměrně věrně přiblížit atmosféru historického období a pocity tehdejších účastníků dějů a zároveň zachovat odstup, který vytvořila časová distance. Takový pořad vyžaduje soustředěný poslech (i z důvodů často méně zvukově kvalitních archivních záběrů), základní orientaci v časových i personálních datech, spojených s daným tématem a schopnost samostatně spojovat, vyvozovat a domýšlet naznačené souvislosti často pracující s kontrastem a konfrontací.

Právě touto metodou vznikl dokument, označený autory jako **dokumentární sestřih** *Vločky březnového sněhu* (Zdeněk Bouček – Josef Plechatý, 1999) přibližující události předcházející a následující po 15. březnu 1939. Zdeněk Bouček vybral z rozhlasového archivu známé i dosud nepoužité dokumentární záběry českých a německých projevů,

ukázky z dobového tisku, ohlasy z evropských rozhlasových stanic, propagandistické nacistické letáky a provolání. Režisér Josef Plechatý pak položil důraz na propojení těchto zvukových záběrů s hereckou interpretací překladových materiálů a tlumočení německých projevů do češtiny. Akcentuje úvodní věty, které zároveň tvoří spoj mezi jednotlivými záběry, aby se vzápětí zopakovaly v celostním kontextu daného projevu. Nebrání výrazné herecké stylizaci v interpretaci patetických, nacionalisticky nadšených projevů německého tisku i rozhlasových projevů po 15. březnu 1939, kdy německá propaganda oslavuje návrat českých zemích do lůna Říše. Kontrapunkticky řadí vedle sebe patetické promluvy o velikosti doby, která slibuje všeobecný mír, a reportážní promluvy reportéra Kocourka o příjezdu německých vojsk do Prahy. Jednotlivé záběry, překladové pasáže i komentář, který je vždy pouhým titulkem, spojuje režie jen stříhem, výjimečně například zvukem ladění rádia, které má však i sémantickou funkci, neboť upozorňuje, že následující záběr bude pocházet právě z rozhlasového vysílání některé české nebo evropské rozhlasové stanice.

Zrcadlově pracuje jiný dokument stejného autora stavící tentokrát vedle sebe nikoli zvukové, ale písemné autentické dokumenty. Zcela v duchu dlouhého podtitulu pořadu: *Edvard Beneš 1945 – 46. Proti mýtům a neznalostem ergo k pramenům. Dekrety, projevy, novinové články a svědectví archivů.* (2002), nastiňuje autor Zdeněk Bouček především problematiku poválečného vztahu a vyrovnání s německým obyvatelstvem na českém území. Pro objasnění všech detailů se vrací až k Benešovu odchodu do exilu v říjnu 1938 a v retrospektivních smyčkách dokonce ještě do ranějšího období politiky, zhruba do poloviny třicátých let. Cituje nejen z Benešových dekretů, ale i z dokumentů politických stran, četnických hlášení, předválečných a poválečných statistik, českého i světového dobového tisku, novinových rozhovorů, vzpomínek pamětníků a výpovědí svědků odsunu. Často poměrně dlouhé texty svěřil autor dvěma hlasům, mužskému a ženskému, které představují neutrální průvodce. Jediný herecký hlas tlumočí názory samotného Beneše. Indiferentní hudební předěly mají čistě interpunkční funkci.

Právě dva naposledy jmenované dokumenty představují pro autorku této práce typické představitele svého žánru. Vycházíme zde z anglické terminologie a pojmu „**documentary**“, jehož moderní podobu reprezentují britské dokumentární sestřihy z rozhlasových archivů. **Základním kritériem dokumentu je tedy striktní práce s dokumentárními autentickými záběry, které jsou uspořádané tak, aby sama jejich kompozice vytvářela narativní rámec. Úloha komentátora je potlačena na minimum,**

nebo je průvodce zcela eliminován. Je zřejmé, že dokument v tomto smyslu usiluje o maximální objektivitu a autorský subjekt v něm ustupuje do pozadí. V tomto smyslu budeme v následujícím textu s pojmem „dokument“ pracovat.

4.4 Feature

"Feature to je vlastně druh a zároveň způsob mediální reflexe světa. Žánrově je prakticky shodný s dokumentem, reportáží, pásmem, dokumentární hrou, zvukovou zprávou, kompozicí a podobně. Udává se, že je to nejsyntetičtější rozhlasová činnost a tvůrce musí zvládnout mnoho oborů. Je žurnalistou, reportérem, scénáristou, střihačem, částečně technikem, produkčním, režisérem. A to jmenuji jen ty hlavní obory. Pohybuje se na pomezí žurnalistiky a umění. Ona mnohostrannost vysvětluje, proč se s touto metodou setkává v běžné praxi prakticky každý tvůrčí rozhlasový pracovník, a proč dokumentaristé drží tak při sobě, že bývají někdy považováni za zvláštní kastu. Nepovyšují se tím, jen se udržují ve vrcholné formě"
Zdeněk Bouček, 2000

„Ve vztahu k featuru lze dosti zřetelně rozlišit dva zásadní postoje: pro jedny je to jakási zaklínací formulka, cosi, co se hodí pro pár vyvolenců, ale jinak je lépe dát ruce pryč od toho – druzí pokládají užívání názvu feature za určité hochštaplerství, za něco, čím se jen opentluje starý krám“ /Rubitzsch 1965/. Takto pregnantně vyjádřil v polovině šedesátých let Němec Rudi Rubitzsch skutečnost, kterou jiní opisují opatrněji, mnohomluvněji, ale v jádru věci stejně. Pojem feature od počátku budí rozpaky, nevoli, pocit neuchopitelnosti a s tím nutně i řadu velmi rozdílných, často téměř rozporných definicí. „Pouze intuicí a nikoli intelektem chápeme, co /feature – pozn. AH/ znamená. Na konkrétním materiálu můžeme určit, že jde o feature, ale nejsme s to podat jeho definici v klasickém smyslu,“ dodává k tomuto problému Heinz Günter Deiters /Deiters 1964/.

Kořeny této nejistoty tkví v historii žánru. Následující historický exkurz objasní, že nejasnosti panují i v zemi vzniku pojmu Anglii, a že i české nejednoznačné a mnohdy nelibé vnímání tohoto pojmu má své přesné důvody.

4.4.1 Komentovaná historie světového a českého featuru

V roce 1927 začíná v anglické BBC pracovat Research Section, z níž se později vyvine oddělení featuru. Pro zavedení pojmu feature v rozhlasových souvislostech je podstatný fakt, že se tento název nezrodil z nějakých vnitřních zákonitostí nového žánru. Jeho vznik je spojen s vnějšími okolnostmi, snahou upozornit na cosi význačného a výrazného. Zatímco Branžovský několikrát zmiňuje, že pojem feature byl poprvé použit

v roce 1929 v *BBC Year Book* jako speciální označení pro nový typ vánočního pořadu /například Branžovský 1969: 61/, shodují se Peter Leonhard Braun i Archive BBC v informaci, že slovo feature tady bylo již dříve, v raných dobách pionýrského rozhlasového období.²⁴ Pro tuto práci není přesný údaj podstatný, pozoruhodné je spíše to, že se tento podivný, těžko modifikovatelný výraz udržel jako označení specifické rozhlasové formy.

Přestože úplně první anglické featury z počátku třicátých let jsme zatím neměli možnost prostudovat, odvažujeme se vyslovit hypotézu, že se nebudou příliš lišit od toho, co v brněnském studiu začátkem třicátých let produkoval trojlístek Chalupa – Kožík – Bezdiček a co bylo nazýváno rozhlasovým pásmem. Minimálně z toho důvodu, že vzhledem k jazykové vybavenosti intelektuálů první republiky a orientace českých zemí k západoevropským kulturám je vysoce pravděpodobné, že tito rozhlasoví profesionálové znali alespoň základní rysy rozhlasové práce německé i anglické.²⁵

Heroická doba anglického featuru v průběhu druhé světové války je u nás popsána jen v tezích Josefa Branžovského /Branžovský 1969/. I v elektronickém archivu BBC lze však najít informace ke jménům autorů jako jsou Laurence Gilliam, Louis Mc Neice, D. G. Bridson a o jejich pořadech, které se během války věnují vysoce akutálním tématům a zajistí tak BBC obrovskou sledovanost a žánru progresivní vývoj i popularitu.²⁶ Pro naše země má tento fakt význam především proto, že v zahraniční redakci BBC v té době působí i skupina českých reportérů a redaktorů, z nichž alespoň někteří prodlouží své

²⁴ Cecil Lewis, jeden z pionýrů rozhlasového vysílání British Broadcasting Company (předchůdce dnešní BBC - British Broadcasting Corporation) hovoří o featuru již v roce 1928 jako o tom „nejlepším, co rádio jest“ („radio at its best“). Muselo jít tedy tou dobou již o rozvinutý rozhlasový žánr /Briggs 1995:156/. Podobně se k tomu vyjádřil Peter Leonhard Braun: "Feature začal v Anglii v raných dvacátých letech. Jeden z prvních 'ptáčků' byl Lance Sieveking. Když jsem v šedesátých letech bydlel v Londýně, navštívil jsem ho na severu Anglie, kde tehdy žil už jako velice starý muž. Já jsem byl mladý rozhlasový producent, naprosto fascinovaný featurem a ptal jsem se ho: 'Co to je, ten feature?' /.../ A on mi řekl: 'Lidé, kteří na začátku působili v rádiu, přicházeli velmi často z novin. V tištěných novinách se pojem feature používá tam, kde chceme nějaké téma vyzdvihnout a rozvést je do větší hloubky. A právě takto začali tito - původně novinoví žurnalisté, používat slovo feature i v rádiu. Řeknu ti příklad: Ty a já se procházíme po zahradě. Pokud bychom teď vytvářeli zpravodajství, řekneme: Lance Sieveking, jeden ze zakladatelů žánru feature a Leo Braun, mladý rozhlasový tvůrce z Berlína, se procházeli zahradou a probrali řadu věcí. Kdybychom však začínali feature, popíšeme, jak vypadáme, jaké máme ze sebe pocity, jak zpívají ptáci na zahradě, čili šli bychom víc do hloubky.' Takže pokud mluvíme o featuru, máme dvě výrazné hranice: na jedné straně zpráva a jednoduchá reportáž, na straně druhé rozhlasová hra, fikce a umění. A mezitím je 'veliké království featuru' - veškeré možnosti média rozhlasu"/OH Braun 2007/.

²⁵ Solidní znalost zahraničních pořadů, doloženou řadou konkrétních příkladů a citací, prokazuje František Kožík ve své knize *Rozhlasové umění* (1940).

²⁶ Vybírám jen několik názvů z desítek anglických válečných featurů: *The Secret Correspondence of Hitler and Mussolini*, *The Story of D – Day* (oba pořady Laurence Gilliam), *Stalingrad*, *East by North* (oba pořady D. G. Bridson – ve všech dostupných materiálech je autor uváděn pouze iniciálami svých jmen).

rozhlasové působení i po válce, když se vrátí do osvobozené země a Radiojournalu. Jedná se například o Viktora Fischla, Karla Kyncla, Josefa Červinku, Pavla Tigrida, Otu Ornesta.

Díky Josefu Červinkovi (a také Františku Kožíkovi) je v Čechách po válce uveden feature – v té době již populárního amerického autora Normana Corwina *Vítězný akord* (premiéra české verze 8. 5. 1946). Fakt, že těsně po druhé světové válce se feature v českém vysílání objevil, uvádí jak Marta Kussová /Kussová 1984: 16 - 17/, tak Alena Štěrbová /Štěrbová 1995: 65 - 66/, obě jen stručnou zmínkou. Jisté je, že jediný rozhlasový pořad Alberta Camuse, feature *Paříž mlčí*, který měl Československý rozhlas k dispozici v roce 1949, už na vlnách komunisty ovládaného rozhlasu odvysílán není. Slovo feature se jako nepřeložitelný anglismus ocitá v klatbě a na dalších zhruba třináct let ho téměř nahradí pojem pásma.

Zatímco v českých zemích pojem feature minimálně na desetiletí mizí z teoretických reflexí a téměř se vytratí i z myslí rozhlasových pracovníků, Němci naopak toto slovo upřednostňují před svými různorodými pojmenováními pásma a jeho mutací.

Právě do Německa se totiž po roce 1945 přesouvá těžiště featuru. Konkrétním místem, kde vzniká nová rozhlasová škola, je Hamburk, neboť – jak vysvětluje Peter Leonhard Braun, Hamburk spadal do anglické poválečné zóny rozděleného Německa /OH Braun 2007/. Zakladatelem „hamburské školy“ se stal v roce 1949 Ernst Schnabel, později se rozrostla o řadu dalších jmen²⁷ a také o nový Hans - Bredow Institut für Medienforschung při Hamburské univerzitě. Branžovský v charakteristice autorů "hamburské školy" zdůrazňuje vzdělávací a osvětový charakter pořadů. Z konkrétních příkladů, které Branžovský uvádí, si lze udělat představu o množství experimentů s paralelními dějovými proudy, fabulací a fikcí, složitě strukturovanými featury, které se kromě aktuálních publicistických námětů přibližují způsobu tvorby rozhlasových her. Jediný, zato podstatný rozdíl je v námětech, které jsou striktně publicistické (namátkou vybírám: úspěchaný životní styl, nejasné kompetence uvnitř jednoho výrobního závodu, způsob léčby neurologického pacienta, činnost reklamních kanceláří) /Branžovský 1964c/.

Německá důkladnost posloužila v této době dobře i teorii featuru, neboť vzniká množství teoretických publikací zabývajících se pořady „hamburské školy“ stejně jako reflexí žánru samotného. Vzhledem k tomu, že šlo pouze o jednu epochu featuru,

²⁷ Do „hamburské školy“ patřili dále Alfred Andersch, Axel Eggebrecht, Peter von Zahn, Peter Adler, Max Gundermann, Hans – Günter Deiters.

nepovažujeme za účelné zde teoretickou literaturou mapující pouze jednu dekádu v jediné evropské zemi blíže rozebírat.²⁸ Zajímavější pro nás je, jak se s ohlasy této literatury vyrovnalo české prostředí. Článek *Poznámky o programové formě „feature“* přináší kromě analýzy jednoho pořadu řadu citací z překladové literatury. Většina z nich vyjadřuje rozpaky nebo přímo nevoli z používání pojmu feature hraničící občas s výsměchem všem, kteří s tímto pojmem operují. Indiferentní a neurčité definice citující prameny jen velmi nepřesně nebo vůbec, ukazují na pravý účel textu – upozornit, že na západ od našich hranic tato forma existuje, ale ideologicky je pro naše potřeby pochybená /Besch 1956: 93/.²⁹ Už o několik let později však úvahy o featuru obohacuje v českém prostředí Josef Branžovský, jehož texty se vyznačují minimálně zvědavostí zjistit, jak to s featurem je, reflexí jeho německých cest a doklady pozorného poslechu.³⁰

Začátkem šedesátých let poznává feature i mladý rozhlasový nadšenec, Němec Peter Leonhard Braun, který však jeho podobu konce padesátých a začátku šedesátých let charakterizuje už jako vyčpělou, samoučelnou a rozhlasově nefunkční: „Mezinárodní rozhlasový dokument poloviny šedesátých let byla dosti nevábná břečka bez chuti a zápachu. /.../ Ta ‘doba ledová’ mezinárodního rozhlasového dokumentu se vyznačovala rigidním formalismem a antikvární technickou výbavou. Rozhlasový dokument byla v podstatě ve studiu nahraná litanie, odvyprávěná nějakým hlasatelem; tedy narativní dramaturgie v žurnalistickém nebo literárním stylu, příbuzná nejspíše reportáži nebo eseji. Její hlavní úkol spočíval v prostém zprostředkování informací. ‘Mravenčení’ (the tingling), ten vzrušující potenciál rádia buď nikdo ani neznal nebo ho ignoroval. Rozhlasový dokument fungoval jen jako mluvící hlava, která postrádala všechno to ‘dole’: hrudník, břicho – a hlavně genitálie“ /Antologie 2004/. Braun se tedy soustředí na zkoumání nových technologií a jejich možností. V berlínském rozhlase objevuje nadlouho zapomenutý Goeblesův stereofonní magnetofon, který jeho kolega zvaný „Krüge-Krüge“ vlastnoručně zachránil z bombardovaného Berlína.³¹ Možnosti stereofonie Brauna fascinují a začíná s ní experimentovat, nejprve v rámci drobných zvukových hříček, brzy však vytváří rozsáhlé

²⁸ Podrobnou bibliografii včetně seznamu českých článků na toto téma přináší například Magnus 1967: 8 -10.

²⁹ Jedná se o citáty typu: „Feature se ukazuje ... jako nová ‘umělecká uniforma’ rozhlasové hry. Není to však uniforma, je to bohužel mnohem víc než vnější vzhled nebo rozhlasová móda a hrozí trvalostí.“; „Feature je nouzová pomůcka, nikoli však nová umělecká forma.“; „Výraz feature považujeme za zbytečný.“

³⁰ Dobré hodnocení hamburské školy a jejího přínosu k historii žánru přináší text *Feature* /Branžovský 1969a/.

³¹ Tuto historku ani existenci tohoto člověka se mi zatím nepodařilo ověřit z jiných zdrojů /OH Braun 2007/.

pořady, časosběrné dokumenty a náročné koprodukční projekty.³² Rodí se nový typ featureu, „akustický feature“, diametrálně odlišný od všeho, co se dosud pod tímto názvem vyskytovalo. Potvrzuje se tak teze sociologa médií o tom, že "forma a obsah žurnalistiky jsou zásadně ovlivněny dostupnou technologií získávání, produkce a šíření zpráv" /McNair 2004: 127/. Ještě v Anglii točí Braun stereofonní portrét večerního Londýna (*London Evening*³³) nebo zvukový záznam psích zápasů (*Catch as catch can*). V roce 1967 vzniká Braunův „první stereofonní akustický feature“ *Kuřata (Hühner)* demonstrující zvukem utrpení tisíců kuřat, chovaných v miniaturních klecích kuřecích farem po celém Německu. Feature vyvolá celospolečenskou diskusi a řada farem je pod veřejným tlakem i změnou legislativou donucena podmínky chovu upravit.

Paralelně probíhá podobný vývoj žánru feature i v jiných koutech zeměkoule. V roce 1966 podniká výpravu do Afriky polský reportér Witold Zadrowski. Jeho slavný pořad *Smrt slona* je označen jako „velká reportáž“, ale promyšlenou kompozicí, osobním nasazením reportéra a pečlivě budovanou fabulí, postavenou čistě na zvukových a reportážních záběrech, se jedná o akustický feature.³⁴ Reportážně – akustické výpravy podniká v téže době i Holanďan Bob Ushi a Srb Zvonimir Bajsic. O několik let později se k akustickým výzkumům připojí i Kanadčané a Australané. Navzájem o sobě zatím nevědí, Braun však už spřádá plány, jak se s podobně myslícími lidmi setkat. Dodnes považuje za pozoruhodné, že ve stejné době se na různých místech světa odehrávaly v oblasti

³² Fascinace novým technickým prostředkem a obrovské zaujetí pro věc číší z Petera Leonharda Brauna i po čtyřiceti letech. Přestože písemný záznam jeho vyprávění nemůže dosáhnout takové sugestivity jako mluvený projev, přikládám tuto pasáž jako doklad strhujícího výkladu této osobnosti světového featureu:

PLB: Velkým darem stereofonie je: 1. prostor, 2. směrovost, 3. simultánnost zvuku. To znamená, že můžu naráz nahrát tisíc zvuků a posluchač má mnohem větší šanci je všechny rozeznat. A mě to tehdy /kolem roku 1963 - pozn. A.H./ kdesi uvnitř hlavy secvaklo a ptal jsem se kolegů: 'Proč bychom to nemohli zkusit?' Krüge-Krüge mi do konce života za tuhle reakci děkoval. Vždycky to popisoval takhle: 'Seděls tam s cigárem, takhle sis potáhl a řekl: Pojd'me na to, nestyďme se, zkusme to!' Tak jsem šel na to. Ovšem ne doma, ale v Londýně.

Šel jsem do BBC, nejdřív do podobné redakce, do které jsem patřil doma, ale ta měla velmi limitované prostředky. Pak jsem navštívil vedoucího mezinárodního oddělení a ten zařídil, že jsem dostal k dispozici přenosový nahrávací vůz BBC. Jen si to představ: Německej maniak přesvědčuje BBC, aby mu dali nahrávací vůz, že si v něm vyzkouší, co umí stereo! Natáčel jsem například výměnu královských stráží u Buckinghamského paláce. To je celkem jasné - pochodují z jedné strany na druhou, natáčíš povely ... raz – dva vpravo – vlevo ... výkřiky, hrdelní zvuky, bubnování, všechny ty věci kolem ...

AH: A bylo to jenom takové hraní se zvukem nebo už vznikal nějaký konkrétní pořad?

LB: Nene, jenom jsem to natáčel a hrál jsem si se zvukem. BBC se o to velice zajímala, protože to nikdo od nich takto nedělal. Dosavadní technické možnosti jim zatím umožnily nahrávat podobné věci monofonně pomocí dvou přenosových vozů a používaly přitom malé zpoždění v čase, v řádu půl vteřiny. Takto vytvářeli jakýsi stereofonní efekt, ale bylo to velice primitivní“ /OH Braun 2007/.

³³ Překlad scénáře pod názvem *Londýnský večer* vyšel v časopise *Rozhlas ve světě* v roce 1967, č. 7, s. 35 – 54.

³⁴ Česká odborná veřejnost se mohla s tímto pořadem seznámit již v roce 1967 v překladu Vladimíra Merhauta (*Rozhlas ve světě*, 1967, č. 4.). Nově přeloženo a doplněno o popis zvukové složky v Antologie 2004: 73 - 75.

akustického featuru podobné experimenty, stejně jako fakt, že se tito lidé dokázali o několik let později osobně setkat a navázat spolupráci.³⁵

Jak to v této bouřlivé době vypadá na poli teorie a terminologie? Právě v době, kdy Braun uskutečňuje v Anglii své první stereofonní pokusy, volá naopak německá rozhlasová škola po návratu k pojmu rozhlasové pásmo (Hörfolge) /Eisnerová – Friedrich, 1963/. Tvrdí, že „módní název“ feature je zavádějící a nejasný, protože nekonkrétní. Feature považuje za rozhlasově historicky podmíněnou formu, nikoli zvláštní estetickou kategorii a už vůbec ne za žánr, který by měl před sebou progresivní budoucnost. Návrat k historicky osvědčenému pojmu pásmo odůvodňují autoři myšlenkou jednoho ze zakladatelů novodobého německého rozhlasu Friedricha Bischoffa, totiž že „nejvyšším zákonem pásma musí být podmínky mikrofonu“. Toto značně vágní vyjádření nejspíše odpovídá českému, podobně neurčitému, ale ve stejnou dobu v českém rozhlasovém prostředí skloňovanému požadavku „rozhlasovosti“, o níž se všichni dohadují, co vlastně znamená.³⁶

V roce 1965 zmiňuje Branžovský, že se s „formálními výboji německé a anglické feature³⁷ teprve začínáme seznamovat“ /Branžovský 1965: 20/. Už v roce 1969 pak sumarizuje Braunův přínos pro feature ve třech hlavních bodech. Tvrdí, že jde o nový typ rozhlasové dokumentaristiky, o nové docenění zvuku a o zvládnutí „nerozhlasových“, čistě vizuálních témat /Branžovský 1969: 62/. Ze zmiňovaného textu dále vyplývá, že Branžovský znal nejen Braunova první díla akustického featuru, ale i teoretické reflexe žánru, které ostatně periodika *Rozhlas ve světě*, *Rozhlasová práce* i *Studie a úvahy* té doby průběžně zveřejňovala. Je zřejmé, že při jiném politicko-spoločenském vývoji by měla

³⁵ Peter Leonhard Braun o této době napsal: "Učili jsme se, jak popsat realitu lépe akusticky než verbálně. Zapomněli jsme na psací stroj a místo toho jsem používali nové dokumentaristické nástroje. Psali jsme mikrofonem, kazetovým magnetofonem, nůžkami a mixážním pultem. Bylo nesmírně vzrušující opustit studio a kanceláře, to tradiční a technicky svazující otroctví a vejít do otevřeného svobodného rozhlasového dokumentaristického prostoru. Znenadání jsme už nebyli připoutáni ke svým kancelářím a odsouzeni k pouhému psaní; svět patřil nám. Přenosný magnetofon nám dovolil opustit usedlé existence a stát se nomády a zároveň lovci, s mikrofonem místo zbraně. Můj bože, jaký to byl pocit svobody! Už jsme nepsali o věci, točili jsme věc samotnou. Byli jsme akustickou kamerou, získávali jsme materiál v divočině a kompletovali ho v následující produkci. Této dokumentární práci jsme říkali 'akustické filmy'. Ruchy a zvuky už nebyly pouhou ozdobou, doplňkem nebo ilustrací tématu a děje, staly se samy tématem. Neměly nadále hrát pouze podpůrnou roli, staly se vůdčím prvkem pořadu. Zároveň slábl význam psaného a mluveného slova, z pozdějších produkcí někdy úplně zmizelo. Hlasy přestaly napodobovat studiové čtení scénáře. Byli tady živí lidé promlouvající živě a autenticky – tedy při živém natáčení. Byl to skutečný svět, nepředstírající realitu" /Antologie 2004: 68 - 69/.

³⁶ Poměrně ostře se vůči tomuto pojmu vymezuje například Jan Lopatka, když do něj zahrnuje „primitivní poznatky o rozdílech mezi osobním tvůrčím pojetím a mechanické rozepisováním pořadů do scén, naivní dialogizace a bazírování na tzv. rozhlasovosti, která spočívá ve střídání hlasů a zvuků“ /Lopatka 1967: 7/.

³⁷ Slovo feature je zde výjimečně uvedeno v ženském rodě.

česká rozhlasová teorie i praxe reálnou šanci dosáhnout desetiletou přetržku ve vývoji a výrazněji zasáhnout do podoby evropského featureu.

V této době se totiž v českém prostředí prosazují pořady, které najdeme v historických materiálech pod označením „problémové pořady“. „V průběhu necelých dvou let rozmetaly problémové pořady letité konvence, zkamenělé tvůrčí nebo už spíš výrobní postupy. Objevily fonogenickou krásu života, vytvořily na jediné struně lidského hlasu výrazné portréty lidí i vztahů mezi nimi“ /Branžovský 1963: 177/. Branžovského detailní klasifikace „problémových pořadů“, tedy publicistických sond většinou v žánru pásma nebo reportáže, není pro tuto práci podstatná. Důležitější jsou pokusy překročit dosud poměrně striktně vyznačené hranice žánrů, odvážněji pracovat s fikcí, fabulací a dokonce mystifikací, používat smělé literární a dramatické postupy při práci s autentickými materiály. Tyto pořady jdou napříč redakcemi Československého rozhlasu, přičemž rozhodující je především chuť experimentovat, spolu s nutně přijímanými kompromisy vyplývajícími ze svazující socialistické ideologie, která i při vši uvolněnosti šedesátých let stále oklešťuje, poučuje a umělecky šikanuje svobodné tvůrce.³⁸

Patří sem pořady z dílny Zdeňka Svěráka a Miloně Čepelky z Armádního rozhlasu (za všechny například *Dejme tomu anděl*, 1963). Reportáž s personifikací, mystifikací, aktuální publicistikou a dobovou populární hudbou spojuje trojice autorů Štěpán Klouček, Emil Peroutka a Ivo Fischer do „zvukové montáže“ *Pozor u třetí koleje!*³⁹ Samostatný sborník *Vidět svět novými očima* shrnující progresivní pořady Ludvíka Vaculíka, vydal rozhlas už v roce 1965. Provokace, polemika, bohatý dobový slovník, mísení žánrů, pronikavé úvahy o postavení rozhlasu a reportéra ve vztahu k posluchači i ke společnosti – to jsou charakteristiky mnoha Vaculíkových pořadů. Důležitou osobou je v kontextu novátorských rozhlasových počínů Míla Semrádová představující spojení rané rozhlasové investigativní žurnalistiky, reportérského postřehu a kvalitní literární průpravy. Jako literární featurey na pomezí rozhlasových her by bylo možné označit i slavné rozhovory Ivana Vyskočila s dr. Hahnem a Ester Krumbachovou (*Pátrání skoro detektivní po tom, jak byl zabit čas*, 1963).

³⁸ Vynikající četbou jsou v tomto ohledu výroky tvůrců v Branžovského sborníku *Hledání rozhlasovosti*, v nichž se často i „mezi řádky“ lze dočíst o propastném rozdílu mezi původním záměrem a nucenou realizací. Je pozoruhodné, že i v tomto ideologickém tlaku vznikly tak kvalitní a originální pořady.

³⁹ Ze všech pořadů, jejichž scénáře shrnul Josef Branžovský ve svém sborníku *Hledání rozhlasovosti*, použije právě u charakteristiky tohoto pořadu poprvé pojem „feature“ /Branžovský 1990a: 162/.

Již v roce 1963 hovoří Josef Branžovský o dlouholetém záměru ustavení experimentálního studia, redakce nebo skupiny a nastiňuje poměrně jasnou představu, jak by taková skupina měla pracovat. Představuje si ji jako fluktuující seskupení, kam „přicházejí lidé s určitou ideou, jsou postaveni mimo běžnou produkci – „neúprosně běžící výrobu“, kde si mohou pohrát s věcí, o níž nevědí, zda a kdy ji dokončí a co z ní bude“ /Branžovský 1963: 178/. Takto zaměřená redakce u nás nakonec nevznikla, narozdíl od německého prostředí, kde si Peter Leonhard Braun v rámci rozhlasové stanice Sender Freis Berlin podobně zaměřenou redakci vybojoval.

V průběhu sedmdesátých let dvacátého století mobilizuje Braun v Evropě několik soliterních tvůrců a v roce 1974 je poprvé svolává do Berlína k setkání nově založené *The International Feature Conference*.⁴⁰ Ve Francii zakládá redaktor René Farabet osobitou modifikaci akustického featuru a vlastní experimentální studio Atelier de Création Radiophonique. Reportéři celého světa pronikají do málo dostupných končin Grónska, džunglí, čínských pouští, afrických kaňonů a všude natáčejí cenné reportáže předcházející audiovizuálním svědectvím z těchto míst. V BBC se vytváří nová podoba sofistikovaného featuru spojujícího vysokou jazykovou kulturu, literárnost a publicistiku. Ve stejném období se česká rozhlasová publicistika utápí v pseudoproblémech, z nichž dnes nezůstalo životné vůbec nic. Předpoklady pro tuto situaci vytvořily výsostně tendenční, ideologicky zaslepené a pro praktickou tvorbu v podstatě nepoužitelné úvahy, které o žánru feature vycházely v odborném tisku. Překladový materiál z NDR je zahlcen pojmy jako „marxistické průzkumy“, „měšťácká estetika“, „socialistické pozice“ a „imperialistické postoje“, o featuru samotném se však čtenář mnoho nedozví. Přesto je zřejmé, že základní tezí byla pro Němce ideologická služebnost rozhlasu. Stěžejním činitelem pořadu nemá být jednotlivec a jeho charakter, ale pouze jednotlivec jako „mluvčí mnoha lidí a jejich mínění“ /Rödel 1975: 63/. Je zjevné, že právě úvahy tohoto typu vedly o tři roky později v Čechách k založení samostatné redakce, nazvané podle nového žánru, českého vynálezu, modifikace a karikatury featuru – „her faktů“. Jejich kořeny však můžeme hledat i ve zmiňovaných progresivních problémových pořadech, především však v tzv. „hraných reportážích“, oblíbeném žánru padesátých let. Taková reportáž se připravovala přímo ve studiu, v umělém, stylizovaném zvukovém prostředí. Když se však tyto metody používaly ještě v šedesátých letech, označila je Olga Srbová za „patvar“: „Napsat si rozhovor

⁴⁰ Podrobný popis událostí, souvisejících s touto konferencí, úlohy, jež si stanovila i následný rozvoj mezinárodního featuru, nyní již v organizované, propojené a koprodukční podobě, popisuje Braun jednak v Antologie 2004: 68 - 71, a také v OH Braun 2007.

s žijícím člověkem, který žije nedaleko a dát jeho part dokonce herci, to mi připadá absurdní“ /Srbová 1961/. Přesně to však hry faktu o dvacet let později dělaly a zašly ještě dál. Přípravě scénáře předcházelo natáčení přímo v terénu. Rozhovory pak byly prepisovány a upravovány do monologů a dialogů. Umělá fabule dodala příběh a reální lidé se tak ocitli ve fiktivním světě, v němž i jejich skutečné vztahy (rodičovské, partnerské, pracovní) fungovaly podle potřeby scénáristů, nikoli podle reality. Sběr autentického materiálu tak představoval spíše nutnou fázi seznámení se s prostředím, realizace pořadu byla náročná hlavně pro režii a účinkující, kteří rekonstruovali skutečnost vytvářením hraného dokumentu prostředky umělecké interpretace.⁴¹ Hry faktu lze bez zaváhání označit za slepou uličku rozhlasové publicistiky, z níž pro dějiny rozhlasu po roce 1990 nezůstalo téměř nic, snad kromě reportérské obratnosti několika autorek (Jiřina Axmanová, Lud'a Marešová).

Ti rozhlasoví tvůrci osmdesátých let, kteří odhalili prázdnou formu „her faktu“, se pokoušeli v těsnějším kontaktu s realitou o natáčení v terénu a následnou kompozici, která víceméně odpovídala pásmovým formám, případně featuru.⁴² Stále častěji vyráželi dokumentaristé s mikrofonem do exteriérů a spojením psaného slova a reportáží vznikaly tzv. **rozhlasové kompozice**. Příkladem může být reportážní dokument Jaroslava Pacovského *Bitva u Slavkova*, 1994. Mluvené slovo ze studia se zde střídá s reportážními záběry z každoroční slavnosti na památku slavkovské bitvy. Kompozice pracuje také s lidovými písněmi. Výsledkem je ucelený tvar nabízející jak autentický zážitek z prožitku rekonstruované bitvy, tak informace o bitvě skutečné.

Reflexe featuru jako žánru po roce 1990 ve světě i u nás, jeho podoby, náměty, experimentální formy, institucionální zázemí, autorská platforma a technologie natáčení jsou již součástí jiných kapitol této práce.

4.4.2 Pokusy o definici featuru

Pravdivé, i když nepříliš povzbudivé je konstatování, že potíže s podivným slovem feature měli a mají rozhlasoví tvůrci a teoretici v celé Evropě. V samotné angličtině je to

⁴¹ Blíže k tomuto tématu též Štěrbová 1995: 116 – 117.

⁴² Právě takto, tedy pojmem „featuru“ označil v rozhovoru PhDr. Tomáš Sedláček, vedoucí literárně-dramatické redakce Českého rozhlasu Brno publicisticko-literární pořady pozdních osmdesátých let, konkrétně například třídílnou kompozici brněnského studia *Slunce nad Slavkovem* (autoři Dušan Uhlíř – Věra Rudolfová, režie Jaromír Ostrý, vysíláno v premiéře 1987), která byla v ohlášení označována jako „dramatizovaná koláž“.

slovo mnohovýznamové a moderní angličtina mu pozici neulehčila, naopak, slovo se vyskytuje v řadě dalších významů, dříve neznámých.⁴³

V českém kontextu navíc právě původní význam slova feature dlouho predikoval vysokou kvalitu pořadu, takže po určitou dobu měli rozhlasoví tvůrci dojem, že pojem feature je kvalitativní označení vynikajícího dokumentu. I toto byl jistě důvod obecné neoblíbenosti pojmu.⁴⁴

Z textů Josefa Branžovského je zřejmé, že už na samém začátku devadesátých let zde byla dostatečně jasná představa o tom, jak zahraniční featury pracují s narativní složkou, jak jejich autoři pořádají jednotlivé prvky v kompozici a o jaké vyznění pořadu tím usilují. Branžovský konstatuje publicistický charakter zahraničních featurů a jmenuje jejich žurnalisticky atraktivní náměty, tak odlišné od našich vědecky popularizačních a didakticky naučných pásem. Zdůrazňuje „neangažovanost“ a názorovou demokratičnost featurů. Za výrazný znak považuje oscilaci mezi žánry a jejich přirozené propojování. V rozporu s českým „puristickým antizvukovým nazíráním“, které usiluje o „zvukově sterilní prostředí“ vyzdvihuje snahu zahraničních autorů „naplnit prostor zvukem“. V konkrétních případech přílišné zahlcení zvukem sice zpochybňuje, ale základní tendenci považuje za správnou /Branžovský 1991/.

⁴³ FEATURE:

a/ tvar, forma, podoba, vzezření, tvářnost, vnějšek, rys, tah, stránka, vlastnost, hezká tvář

b/ pl. tahy či rysy obličejů, vlastnost, vzezření + to feature = být výrazem něčeho; živě, kinematograficky načrtnout

c/ zvláštní, nápadný, význačný rys

d/ zvláštní atraktivnost, půvab, kouzlo + termín užívaný ve filmu a novinách

e/ něco, co je nabízeno veřejnosti nebo oznamováno a šířeno jako velmi přitažlivé

zdroje: Anglicko-český slovník, Praha 1919; The New Meriam – Webster Pocket Dictionary, USA 1964. Slovník anglicko – český, Artia 1994.

Internetový server, výkladový slovník <http://multidictionary.com/feature> (30. 7. 2007) uvádí následující významy pojmu: 1. článek o zboží, který je umístěn nebo inzerován výrazněji než ostatní články, 2. charakteristická část obličejů určité osoby: oči, nos, ústa a brada, 3. markantní aspekt, 4. speciální nebo významný článek v novinách nebo v časopise, 5. hlavní (celovečerní) film jako program TV nebo kina, 6. mít jako hlavní atrakci, 7. výstředně se oblékat nebo vystavovat ostentativně najevo nezvyklé nebo pyšné chování

A ještě jiný zdroj <http://slovník.nettown.cz/?co=feature&kde=A-%C8> (30. 7. 2007) uvádí u slova feature 42 různých významů.

⁴⁴ Tuto skutečnost mi v rozhovoru potvrdili Zdeněk Bouček i Jitka Škápíková a mohu ji doložit i z autopsie. Jako jedna ze začínajících autorek kolem roku 1998 jsem před slovem feature cítila téměř posvátnou bázeň. Mezi autorským kolektivem cyklu *Cesty* kolovala oblíbená sentence, vyjadřující touhu i frustraci všech zúčastněných autorů: „Všichni by chtěli hrozně točit feature a nikdo neví, co to je.“ (Tuto větu cituje ve své diplomové práci i Martin Kolář, účastník Reportu 1998.) Vyplývá z pozdějších analýz této práce, že právě cyklus *Cesty - s mikrofonem po skrytých stopách osudu* do značné míry tvořily experimentující v řadě případů zdařilé i mezinárodně úspěšné featury.

Zkoumáme-li jednotlivé složky featuru, zjistíme, že může zahrnovat reportáž, poezii, esej, cestopis, vědecké pojednání, písničku, anekdotu, rovnocennou součástí struktury výsledného artefaktu bývají ruchy, autentické zvuky a hudba.

Kvalitní featury se vyznačují novinářskou pečlivostí, důkladnou rešerší, akustickou fantazií, dobrým technickým zpracováním a jazykovou rozmanitostí – tedy charakteristikou, kterou by řada rozhlasových tvůrců bez váhání přiřadila k pojmu pásmo.

Kloníme se k názoru, že feature rozvíjí nejlepší tradice rozhlasového pásma. Je předmětem dalšího výzkumu a srovnávacích studií doložit, že se tyto dva žánry zřejmě vyvíjely paralelně a rozdílné je jen jejich české (německé) pojmenování. Na počátku českých snah o pásmovou formu však byla totožná snaha, jakou měli tvůrci BBC v roce 1929. Ti i oni hledali „složené programy, v nichž se užívá hudby a mluveného slova k vyvolání nálady nebo předvádění ideje“ /Branžovský 1969: 61/. Když Asa Briggs zkoumá první anglické featury, hovoří zároveň o Gilliamsově Vánočním programu (Christmas Programme, 1928), jenž byl označen jako pořad pro „většinového posluchače“ (mass audience) a slavnostní královskou řeč prostě včlenil mezi jiný zvukový materiál; současně ale termínem feature označuje literární programy slova a hudby pro minoritní publikum na třetím programu BBC po roce 1945 /Briggs 1995: 157/. Na konci padesátých let shrnuje dosavadní vývoj featuru Val Gielgud, když programy s tímto označením definuje jako „pořady, které mísí vyprávění, rozhovory, záznamy řeči a zvuku i dramatické rekonstrukce tak, aby se téma nebo příběh podávaly dramaticky“ /Gielgud 1957/. Je zde tedy již zřejmý vliv hamburské školy, která feature chápala spíše jako literárně-dramatický žánr s publicistickým námětem.

Nahlédneme-li do anglické publikace o padesát let později, najdeme u definice featuru formulaci, kterou bychom nepochybně mohli taktéž přiřadit k českému významu pojmu pásmo. Je zajímavé, že k co nejnápadnějšmu vymezení žánru se autor dostává srovnáním featuru a dokumentu: „Dokument, dokumentární pořad jsou prostá fakta, založená na svědectví, číslech a důkazech - načtená nahrávka, odpovídající zdroj, rozhovory s pamětníky a podobně. Jeho úkolem je prostě informovat, prezentovat příběh nebo situaci s maximálním ohledem na pravdivé, vyvážené reportování, předání zprávy. Feature naopak nemusí být prostým sdělením pravdy ve smyslu faktů, může obsahovat písně, poezii nebo fiktivní drama, které pomáhají ilustrovat dané téma. Feature je velmi svobodný žánr, v němž bývá položen důraz častěji na vykreslení portrétu pomocí hůře definovatelných lidských kvalit, atmosféry, nebo nálady. /.../ Pokud producent hodlá

poskytnout vyváženou, pravdivou zprávu o něčem nebo o někom, je to dokument. Pokud se necítí tak svázán nutností poskytnout holou pravdu a jeho původním záměrem je poskytnout větší prostor pro fantazii, třebaže původní materiál je reálný - pak jde o feature" /McLeish 1994: 239 – 240/. I ve snaze co nejpřesněji feature definovat dochází John Theocharis (vedoucí redakce featuru v dramatickém oddělení BBC v devadesátých letech) ke spíše neurčité definici: „Feature je akustické dílo, které využívá různých možností rozhlasu ke zprostředkování informace a přitom probouzí posluchačovu fantazii, usiluje ho pobavit a posílit jeho vnímání světa a lidské existence“ /Zindel 1997: 20/.

Aplikujme tedy nyní výše uvedená obecná zjištění na konkrétní rozhlasový pořad s vědomím, že mnoho dalších featurů bude analyzováno v teoretické části disertační práce.

Autoři Zdeněk Bouček a Tomáš Gregor zkoumají ve featuru *Stát pasákem* (1996) fenomén prostituce. Zajímají je historické podoby společenského přijetí, či nepřijetí prostituce, její různé charakteristiky a podoby, její pozitivní i negativní dopady, reálná situace ve zvláště exponovaných oblastech výskytu prostituce, přímá a nepřímá svědectví, sociální, zdravotní, výchovné a kriminální konotace tohoto společenského problému. Jaké prostředky k tomu autoři využívají? Klasickou reportáží nás vedou k silnici E 55, zachytí náhodné rozhovory prostitutek, pasáků, provozovatelů nevěstinců, řidičů, starostky města, náhodných občanů a přesně popíší, co viděli při jízdě autem a co zažili na jednotlivých stanovištích, kde se za úplatu poskytuje sex. Zaplatí pražským prostitutkám z Perlovy ulice a získají od nich hodinový unikátní záznam upřímné zpovědi o různých podobách tohoto řemesla. Postupem klasického rozhlasového pásma rozmístí po celé ploše featuru citace významných osobností o prostituci, popíší slovy spisovatelů, básníků a umělců v celém rozsahu lidských dějin jejich názory na prostituci a prostitutky (od starého Říma až po moderní literaturu) v kontrastu s ubohostí, přímočarostí a nenápaditostí novinové inzerce, zaměřené na poskytování sexuálních služeb. Publicistickým způsobem dále provedou rešerši současného tisku, časopisů, magazínů, statistik, policejních svodek, výročních zpráv a srovnávacích studií, takže emocionální a osobní rovině výpovědi dodají faktografickou hodnotu. Konečně posledním významným prvkem je přímé zapojení autorů pořadu do struktury i výpovědi featuru – zatímco Zdeněk Bouček působí jako poněkud plachý a spíše fakta a informace shromažďující reportér, Tomáš Gregor vědomě a přiznaně přebírá roli „světáka“. Jeho emigrantská minulost a dobrá znalost amerického prostředí ho kvalifikují jako člověka s možností srovnání toho, jak prostituci chápou a jak se s ní vyrovnávají v jiných částech světa. Všechny tyto kompoziční prvky řadí autoři do nelineárního sledu

mozaiky, která nejčastěji volí metodu konfrontace a kontrastu. Výsostným rysem featureu je i jeho zaměření na publicistický problém, tedy jak se má stát vlastně s prostitucí vypořádat, kdo má být jejím organizátorem a regulátorem.

V teoretické kapitole se budeme snažit dokázat, že právě výrazná role autora (nebo autorů) je často jediným ukazatelem, který odlišuje feature od ostatních žánrů, jinak řečeno, že feature je většinou spojen s výrazným autorským postojem a individualitou. Nutně se tím dostáváme do sféry subjektivního hodnocení. Percepce pořadu a vyjádření autorského postoje jsou vždy záležitostmi individuální.

4.5 Hraniční žánry

V rámci terminologické kapitoly by neměla chybět ani zmínka o dvou žánrových označeních, které v české rozhlasové teorii najdeme spíše výjimečně a ani autoři žánrově podobných pořadů s nimi nepracují. Přesto jsou ve sledovaném období zastoupeny někdy i řadou kvalitních konkrétních rozhlasových děl.

Jakkoli lze říci, že právě feature je v posledních zhruba třiceti letech nejprogresivnějším žánrem, který nejvíce zkoumá nové možnosti, nejčastěji opovrhne konvenčními cestami a v individuálních pokusech nachází nové, není možné postavit pouze feature na pomyslný piedestal průkopníka rozhlasové publicistické tvorby. Ve sledovaném období konce dvacátého století se o toto místo stejně vehementně uchází nový typ dokumentu, jehož vlajkovou lodí je BBC.⁴⁵ Stále populárnější označení tohoto žánru je z angličtiny přejaté slovo **doku-drama** (označované v angličtině názvy **docudrama**, **docu-drama**, **drama-documentary**, **drama-doc**, **docu-fiction**). Jde o dramatický útvar, připisovaný především filmu a televizi. Uwe Magnus upozorňuje na německou verzi nazývanou „Dokumentarspiel“, tedy „dokumentární hra“ a odvozuje její vznik z anglického „semi-documentary“. Navrhuje dokonce další možné tituly, například „dokumentarisches Nachspielen der Wahrheit“, což jako „dokumentární dohra skutečnosti“ /Magnus 1967: 7/. Z toho je zřejmé, že žánr, který kombinuje prvky dokumentu a dramatu, není objevem posledních deseti let, kdy se docu-drama významně rozvíjí. Doku-dramatu se připisují následující charakteristiky: hlavním hlediskem jsou reálná fakta, přičemž je žádoucí zapracovat skutečnost v úplné podobě anebo alespoň s použitím všech existujících informací. Vyhýbá se zjevným autorským komentářům a

⁴⁵ Podrobnější informace nabízí například tento odkaz: <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1103146/index.html> 25. 6. 2007

osobě průvodce; stejně jako zjevným tvrzením z autorského pohledu nebo autorského přesvědčení. Literární a narativní postupy jsou použity v zájmu plastického vylíčení příběhu s použitím holých fakt o dané historické události.

Dokumentární román, film, poezie, rozhlasová hra a divadlo se jako žánr konstituovaly na přelomu padesátých a šedesátých let, jakkoli jejich počátky najdeme už ve dvacátých a třicátých letech u Erwina Piscatora. Snaha postavit se autentickými dokumenty a fakty proti manipulativním informacím stále víc expandujících médií vedla jednotlivé umělecké žánry k potřebě využít místo fabule a fikce jednotlivé fragmenty dokumentárních materiálů nejrůznější povahy a učinit z nich prvky kontrastní a explikativní montáže /Pavis 2003: 116/.

Jakkoli intuitivně využívají metodu doku-dramatu i čeští tvůrci (Miloš Doležel, Marek Janáč), pojem sám u nás zatím nezdolal a příliš se nepoužívá.

Za další hraniční žánr můžeme označit různé podoby terminologicky nepřesného, ale v mediálním prostředí zažitého pojmu **ars acustica**. Přesnější by zřejmě bylo užívat obecnější označení „akustická umění“ (akustische Kunst, acoustic art), které slouží zhruba od osmdesátých let dvacátého století jako zastřešující pojem pro označení esteticky formovaných zvukových struktur s důrazem na jejich zprostředkování technologickým médii, v našem případě především rozhlasem.⁴⁶ Latinská podoba výše uvedeného termínu, tedy ars acustica, vstoupila na pole elektroakustické hudby koncem sedmdesátých let dvacátého století. Kodifikována byla ve studii Klause Schöninga, producenta a teoretika kolínského experimentálního studia Studio Akustische Kunst WDR; institucionalizaci pojmu dovršilo pojmenování tvůrčí skupiny rozhlasových producentů akustických umění v rámci Evropské vysílací unie (EBU Ars Acustica). V přehledu nejdůležitějších znaků radioartu vyzdvihuje Michal Rataj především jeho charakteristiku „formy mediálního umění s jasně deklarovanou ambicí experimentálnosti“ a snahu „konsekventně a nezávisle na standardizované mainstreamové mediální produkci rozvíjet koncept mediálně podmíněné akustické (ve smyslu audiální) kompozice“ /Rataj 2006: 39/.

Je důležité si uvědomit, že většina definic spojených s ars acusticou se snaží postihnout mezní oblasti z pozice hudby, respektive různých způsobů slyšení. Nás ale samozřejmě zajímá ta podoba ars acusticy, která zůstává v pozici hraničního žánru v doteku s verbálními charakteristikami rozhlasových pořadů. Pozoruhodně se tak může

⁴⁶ Další termíny, které mají synonymní význam jsou například radioart, Radiokunst, radio soundart, ars sonora, Klangkunst, radiofonie, Phonography /Rataj 2006: 33 – 39/.

výsledný tvar blížit jedné z prvních definic featuru, jak ji podal v roce 1934 Lance Seiveking, který hovoří o tomto žánru jako o „zvukové kompozici, která má téma, ale postrádá děj“ („an arrangement of sound which has a theme but no plot“) /Seiveking 1934/.

Této charakteristice plně odpovídá pořad *Praha – Roma* (Dušan Všelicha, 1992). Po úvodní zvukové impresi (chůze rytmizovaná do rytmu tikotu hodin) se ozývá ohlášení, jediné stylizované slovo ve zvukově-hudebně-reportážní koláži.⁴⁷ Za reportáž lze označit vlastně veškeré zvuky, které v pořadu zazní, neboť jsou - nebo alespoň jsou vydávány, za autentické (kroky, zpěv ptáků, zvonění pražské Lorety, typický zvuk doprovázející produkci pražského orloje, muzikantský jam-session, komentáře hudebníků po proběhlé improvizaci a podobně). Veškeré hudební prvky pořadu pak zajišťuje hudebník, inspirovaný zvukem města. Právě proto pak v závěru konstatuje hlasatel, že účinkovali „Roma Rastian Dubenikov a město Praha“.

Posлуhač Českého rozhlasu se s pořady ars acusticy setkává pravidelně na vlnách Českého rozhlasu 3 - Vltava v pořadu *Radioateliér*, jehož idea je na webových stránkách Českého rozhlasu charakterizována takto: "Radioart se snaží objevovat nové vyjadřovací prostředky, nové formy interaktivní akustické komunikace a ověřovat jejich platnost a vhodnost pro zpětné užití ve standardizované mediální produkci. /.../ V *Radioateliéru* posluchači mohou sledovat experimenty domácích a zahraničních tvůrčích laboratoří a nonkonformní díla celé plejády zvukových komponistů. Poslech doporučujeme tomu, kdo si oblíbil svět zvuku a fantazie, kdo je otevřen vrstevnatým zvukovým formám a směřuje do budoucnosti."⁴⁸ Pořady, které postupy ars acusticy využívají v kompozici, jsou jimi inspirovány nebo je lze označit jako hraniční právě s tímto žánrem, zmiňuje tato práce dále v kapitolách o zvuku a kompozici.

4.6 Shrnutí

Z předchozích stránek vyplynulo, **v čem je hlavní problém terminologických nejasností** a nepřesného pojmenování jednotlivých žánrů: nejasná hranice mezi publicistikou a uměním, rozdílná míra stylizace, široké možnosti interpretace a nutný podíl subjektivního pohledu na daný pořad i zobrazený problém. Rozhlasová teorie se problémem neustálené terminologie zabývala intenzivně především v šedesátých letech.

⁴⁷ Doslovný přepis ohlášení pořadu: „Praha – Roma. Dokument o setkání města s hudebním nástrojem. Praha je město v Čechách. Roma Rastian Dubenikov je tatarský hudebník ze Sankt Petěrburgu. Jeho nástroj vyrobil čínský mistr v Hamburku a jmenuje se 'buben pro meditaci'.“

⁴⁸ cit. podle <http://www.rozhlas.cz/radiocustica/radioart/zprava/267939>, <http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/porad/854>, 10. 1. 2008.

Vraťme se tedy v závěru této kapitoly opět k jedinému českému teoretikovi sledovaných žánrů Josefu Branžovskému.

Branžovský věnoval "hraničním žánrům" celou studii a vyznačil v ní několik základních kritérií, podle nichž lze uvažovat o rozdílnosti, ale také o shodných znacích v publicistickém a uměleckém výrazu /Branžovský 1964a/. Vyjděme tedy z těchto úvah a aplikujme jeho zjištění na sledované období let 1990 – 2005.

Branžovský zpochybňuje dělení uměleckých a publicistických pořadů **podle „druhu zobrazované reality“**. Odkazuje na víru v zastaralý názor, podle něhož publicistika zachycuje svět skutečný, zatímco umění se věnuje světu fikčnímu. Je však zřejmé, že umělecké žánry přirozeně využívají autentické prvky a naopak, publicistika umocňuje své sdělení řadou prvků, převzatých z literatury a uměleckých rozhlasových žánrů (fikce, narace, práce s hudbou).⁴⁹ Stejně tak navrhuje Branžovský rozlišení publicistických a uměleckých děl **podle druhu fabule**. V teoretické kapitole na mnoha místech prokážeme, že pořady, které bychom mohli označit jako „žánrově čisté“ dokumenty, používají na mnoha místech umělou fabulizaci, fikci a hereckou stylizaci a naopak: vysoce stylizované, umělecké pořady jsou ve stěžejních částech založeny na faktech a zpravodajských postupech. Podobně doložíme řadou příkladů problém interpretace, dalšího možného kritéria, které Branžovský označuje jako **„dělení podle povahy výrazu a řeči“**. Tvrdí, že publicistika má sklon k prostému výrazu, k hovorové řeči, rétorice a věcnosti, na rozdíl od řeči uměleckého díla, která je umělá, literární, obrazná, se sklonem k hutné zkratce a důrazem na rytmické a melodické kvality. Dokážeme, že toto téma úzce souvisí s autorským postojem k tématu a autorskou i hereckou interpretací.

Pro kompozici publicistických i uměleckých pořadů platí bez výjimky další pravidlo, podle něhož jak dokument tak feature musí **respektovat zákonitosti logiky**. Estetická norma pak podle Branžovského obecně předepisuje rozhlasovému dílu **řád, správné proporce, schopnost gradace i retardace**.

Společně s Branžovským tedy docházíme k závěru, že „neexistuje principiální rozdíl mezi arzenálem výrazových prostředků publicistiky a uměleckých rozhlasových pořadů“, stejně jako **neexistuje problém v možnosti užití uměleckých prvků v rozhlasové publicistice**. Branžovský shrnuje své poznámky do konstatování, že „dobrá publicistika

⁴⁹ Dodnes jsou zářným příkladem přebírání prvků z uměleckých žánrů publicistická rozhlasová vzdělávací pásma ze šedesátých let (například Josef Kolář: *Reportáž v kapce vody*, 1958), na něž dnes navazuje třeba Robert Tamchyna ve svých vzdělávacích rubrikách na stanici Český rozhlas Leonardo (magazín *Zrcadlo*).

obsahuje téměř vždy i prvky umělecké stylizace v detailech i celku“, a že je vysoce žádoucí, aby na tuto svou náročnější, ale účinnější podobu nerezignovala /Branžovský 1964a: 43 - 44/. V této rovině by však stanovení jednotlivých žánrů zůstalo pro potřeby aktuální práce vágní a nesrozumitelné.

Proto jsme v této kapitole jasně vyznačili, jak chápeme ten který pojem, v jakém smyslu ho budeme v práci používat a na jaké jeho hlavní rysy se soustředíme. Z charakteristiky jednotlivých žánrů i jejich reprezentativních představitelů vyplývá, proč v teoretické části disertační práce volíme k analýze především pojmy dokument a feature (termín pásmo zmiňujeme jen výjimečně). Budeme hledat jejich styčné i rozdílné podoby, charakterizujeme kompoziční prvky, zamyslíme se nad mírou stylizace a autenticity, ověříme možnosti a způsoby percepce.

Následující kapitola, věnovaná přehledu vývoje českého rozhlasového dokumentu a featureu ve sledovaném období, vytvoří nutný faktografický základ pro analýzu jednotlivých prvků publicistického audiálního díla a jejich funkce ve struktuře a vzájemné interakci.

5 Český dokument a feature v letech 1990 – 2005

5.1 Institucionální, personální a technologický vývoj

Při ohlédnutí za začátkem devadesátých let v oblasti české rozhlasové dokumentaristiky, uvedl Zdeněk Bouček v roce 2003 /Ješutová 2003: 453/ tři hlavní trendy: výrazná redukce autorů – dokumentaristů, otevření se českého rozhlasového dokumentu světu a tematické doplnění dokumentárních námětů o komunismem tabuizované kauzy, jména a osobnosti.

První polovinu devadesátých let výrazně poznamenaly personální změny, přesuny a reorganizace redakcí. Nově se definovala náplň práce jednotlivých rozhlasových pracovišť. Nemalou roli sehrály též nové možnosti na rozšířeném trhu pracovních příležitostí v oblasti vznikajících soukromých, především rozhlasových stanic a ostatních mediích. Redakce, která se v devadesátých letech věnovala dokumentární tvorbě, prošla několika změnami. Při vědomí souvislostí a profesního vývoje jednotlivých dokumentaristů musíme zajít až do roku 1977, kdy v září vznikla z původní A - Zet redakce nově Redakce literatury a dramatu faktu (RLDR). Ta se pod záštitou Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání věnovala memoárové literatuře a především dramátům faktu. Tato "slepá" vývojová cesta českého dokumentu se postupně vyčerpala a dnes ji vnímáme jako uzavřenou a teoreticky zpracovanou kapitolu, jejíž autoři už do dalšího vývoje české dokumentární tvorby výrazněji nezasáhli.⁵⁰ RLDR se v roce 1984 sloučila s redakcí rozhlasových her a tento stav trval až do roku 2006. **Redakce rozhlasových her a dokumentu (RRHD)** od roku 1995 fungovala pod vedením Jany Paterové, po deseti letech ji v březnu 2005 nahradil Martin Velíšek. Stejně jako tým pracovníků, kteří se věnovali rozhlasové hře, i dokumentaristický tým v první polovině devadesátých let značně prořídil a po jistou dobu zajišťoval život českého rozhlasového dokumentu prakticky jen Zdeněk Bouček⁵¹, který přešel do RRHD v roce 1995 z redakce zábavy. V roce 1997 k němu přibyla Jitka

⁵⁰ Téma her faktu bylo zpracováno například v Richterová, Milada: *Umělecký dokument v Československém rozhlasu druhé poloviny 80. let*. Diplomová práce. Praha, Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy 1991.

⁵¹ Zdeněk Bouček (1941 – 2005), redaktor, moderátor, režisér, pedagog, autor, překladatel, teoretik. V Československém rozhlasu pracoval od roku 1963, nejdelší čas (1974 – 1990) strávil jako redaktor Hlavní redakce zábavy, od roku 1995 přešel do redakce rozhlasových her a dokumentu. Kromě rozhlasové práce se aktivně věnoval fonoamatérství a stereofonii. Nejméně udržoval kontakty se zahraničním dokumentaristickým světem, především po roce 1990 napomáhal vzniku koprodukčních a překladových pořadů. Jako funkcionář Sdružení pro rozhlasovou tvorbu stál u zrodu časopisu *Svět rozhlasu* a u zrodu přehlídky rozhlasových publicistických pořadů REPORT. Jako dramaturg a redaktor pomáhal mnoha dokumentaristům mladší generace.

Škápíková⁵² a především její zásluhou se významně rozrostl autorský okruh dokumentaristů - externistů. Po smrti Zdeňka Boučka (2005) a rok trvajících nejistot o budoucnosti českého rozhlasového dokumentu, přešel tento žánr pod Redakci speciálních projektů, zatímco redaktoři dramatických pořadů se uchýlili pod literární redakci. Jitka Škápíková v současné době (2008) působí v rámci Českého rozhlasu Praha a redaktorskou práci v oblasti dokumentu zajišťuje od roku 2005 Michal Lázňovský.

Důležitým, byť zpočátku nenápadným faktorem, který ovlivnil dokumentární rozhlasovou tvorbu druhé poloviny devadesátých let bylo též otevření *Ateliéru rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky* pod vedením profesora Antonína Přídala na brněnské Divadelní fakultě Janáčkovy Akademie múzických umění. Právě odsud vzešla silná generace rozhlasových autorů, z nichž všichni prošli výraznou dokumentaristickou zkušeností (Jitka Škápíková, Radka Lokajová, Dora Kaprálová, Martin Kolář, Michal Bureš, Marek Horoščák, Hana Slavíková).

Pokusíme-li se v této chvíli o charakteristiku dokumentární rozhlasové tvorby, lze říci, že **léta 1990 – 97** jsou ve znamení zaplňování bílých míst, dokumentace dosud nepopsaných událostí, rehabilitace jmen, osob a historických skutečností. Pátrání dokumentaristů vede k období světových válek a jejich hrdinů, k politickým procesům padesátých let, k rekonstrukci pražských událostí roku 1968 i k reflexi změny politického režimu v roce 1989 (autoři Karel Texel, Čeněk Sovák, Zdeněk Bouček, Jiří Hraše, Jarmila Lakosilová, Osvald Machatka, Marko Tomek, Karel Nešvera, Zlata Kufnerová). Poměrně velkou pozornost věnují dokumentaristé i osobnostem společenského a kulturního života, kteří z různých důvodů nesměli z rozhlasových vln promlouvat a po roce 1990 se vraceli do povědomí posluchačů a aktivně se znovu účastnili dění ve svobodné společnosti (autorky Eva Svobodová, Ilona Jánská). Problematiku židovské historie, holocaustu a také novodobého antisemitismu otvírá systematicky Lenka Jaklová. Nově se na vlnách Českého rozhlasu objevují svědectví o životě krajanů z českých komunit v zahraničí (Hana Soukupová). Postupné začleňování handicapovaných spoluobčanů do aktivního života sledují autorky Jiřina Axmanová, Luďa Marešová a Bronislava Janečková. První

⁵² Jitka Škápíková (roč. 1967) vzešla z líně brněnské JAMU, jako absolventka Ateliéru rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky. Přes pozici rozhlasové elévky v brněnském rozhlasovém studiu se dostala k prvním samostatným dokumentům a featurům. S pořadem *Zrození Karolíny* se zúčastnila mezinárodní rozhlasové soutěže Prix Italia 1997. V tomtéž roce se stává samostatnou rozhlasovou dramaturgyní pro oblast dokumentární rozhlasové tvorby. Jako redaktorka je podepsaná pod programovými řadami *Kdyby všechny krásy světa*, *Cesta – s mikrofonem po skrytých stopách osudu*, *Za divadlem*, *Divadlo Svět*, *Sonety*, *ISMY po česku*, *Báječný svět*. Kromě toho je autorkou rozhlasových her (*Světlo na pavlači*), dramaturgií (*Faraon*) a rozhlasových pohádek.

výraznější publicistické sondy s aktuálními náměty novodobé trestné činnosti natáčí autorská dvojice Zdeněk Bouček - Tomáš Gregor. Spolu s dalšími autory formou jednotlivých sond mapují českou podobu prostituce, drogové scény, rasismu, xenofobie a extremismu. Především z regionálních stanic se do celoplošného vysílání postupně dostávají i témata obnovovaného života v sudetských oblastech, postupné křížení "paměti krajiny" v jednotlivých částech země spolu s ekologickými tématy (z plzeňského rozhlasu jsou to autoři Alena Zemančíková a Miroslav Buriánek, z Brna Alena Blažejovská, z Ostravy Marie Dlabalová, z Českých Budějovic Hana Soukupová). Osvěžení v kontextu české rozhlasové dokumentaristiky přináší i autoři, kteří prožili určitou část života v emigraci a po roce 1989 do Čech pravidelně zajíždí, aby reflektovali zdejší situaci a permanentně ji poměřovali se standardy západních demokracií. Tradicí anglické stanice BBC poučen tak do českého prostředí vnáší kultivované pořady Jiří Hanák, výrazné literárně-dramatické featury, silně ovlivněné vizuální kulturou a filmovým dokumentem natáčí Čechokanad'an Tomáš Gregor, pro zvukové dokumenty, ars acusticu a hraniční tvary featuru je zapálen Jaroslav Kovářiček, sám autor a externí redaktor pracující pro australské rozhlasové stanice.

Až nástup Zdeňka Boučka do RRHD, převzetí redakce Janou Paterovou a šéfredaktorské působení Blanky Stárkové⁵³ však znamená systematictější práci, budování stálého okruhu nových autorů, koncepci dokumentárních cyklů i aktivnější spolupráci se zahraničím ve smyslu osobních kontaktů, výjezdů na rozhlasové soutěže i realizace cizojazyčných pořadů v jejich české verzi. „Rozhlasový dokument /.../ jsem považovala za nejprogresivnější trend vývoje veřejnoprávní rozhlasové tvorby, za klíčový žánr rozhlasové budoucnosti, jehož postupy bude stále více využívat i rozhlasová publicistika,“ napsala k tomuto období své profesní kariéry šéfredaktorky kulturní stanice Vltava Blanka Stárková /Stárková 2005: 40/. Do **období let 1997 – 2002** spadá proměna programového schématu, v němž se dokument kromě svého pravidelného času středního večera (*Radiodokument*) objevuje také ve víkendovém čase (zpočátku ve dvouhodinového bloku *Vybrali jsme pro vás*, později v sobotní *Víkendové příloze*), dále v pevné programové řadě Redakce náboženského života, v níž se profiluje profesní zájem dokumentaristy Miloše Doležala, a také v nočním čase víkendového vysílání, určeného pro pořady žánru ars acustica *Radioatelier*.

⁵³ Blanka Stárková byla šéfredaktorkou stanice Český rozhlas 3 – Vltava v letech 1999 – 2002.

Všechna témata, která dokumentaristé "rozpracovali" v první polovině devadesátých let se nyní prohlubují, objevují se však nové důrazy a individuální zaměření jednotlivých autorů. Zcela nově přistupuje k mapování bílých míst v historii domácího i zahraničního odboje Miloš Doležal. Jeho soustředění na období druhé světové války, především na rekonstrukce práce partyzánských skupin, zachycení vyprávění posledních žijících pamětníků a konfrontace jejich výpovědi přinesly nové pohledy na zažitou představu o historických událostech i jednotlivých osobnostech. Médium rozhlasu se stalo díky tomuto autorovi primárním zdrojem poznání, pramenem s dosud nikde nepublikovanými materiály a ojedinělými svědectvími. Řetězení a doplňování výpovědí očitých svědků, srovnání historických dokumentů, oficiálních verzí události, policejních záznamů a rekonstrukcí časových i prostorových souvislostí přímo v místech dění - to jsou prostředky, jimiž autor buduje ve svých dokumentech skutečná dramata s mnoha otázkami, která zpochybňují mnohá zažitá klišé, ožívují zapomenutou minulost, kladou otázky o charakteru aktérů odboje, o povaze majoritní české společnosti za války i v letech následujících. Ojedinělé je autorské zacílení a vnitřní motivace k podrobnému mapování činnosti domácího i zahraničního odboje a osudů jednotlivců i celých skupin lidí, kteří bojovali za svobodu Československa.⁵⁴ Žádný jiný autor se této (ani jiné) problematice takto soustavně v porevolučních rozhlasových dějinách nevěnoval a žádný jiný autor si nevytvořil pro své téma tak soustavnou, důkladnou, důslednou a efektivní metodu vyžadující intenzivní studium historických podkladů, osobní nasazení ve fázi natáčení, komparaci audiálního materiálu a velkou obratnost ve stříhové skladbě.

Období let 1997 – 2002 je zásadní také pro vytvoření nového autorského okruhu českých dokumentaristů. Intenzivní práci na cyklech *Za divadlem*, *Cesty a Jednou dole, jednou nahoře*, které zmiňujeme níže, mohla profesně vyrůst početná skupina mladých tvůrců, kteří vnesli do rozhlasové práce nejen nová témata a pohotovost v práci s novými

⁵⁴ Miloš Doležal v glose k vysílání jednoho ze svých dokumentů (Na množství nehleďte, 2007) uvedl následující vzpomínku: „Stalo se před několika lety: červnové dopoledne, zvoním u rodinného domku na pražském předměstí. Před časem jsem si domluvil rozhovor s jeho obyvatelem, pětadesátiletým příslušníkem 311. československé bombardovací perutě RAF, válečným harcovníkem, který byl po komunistickém puči odsouzen společně s anglickou manželkou k mnohaletému žaláři, tři jejich děti čekal dětský domov. Po propuštění sotva přidavačem u zedníků, rozpad rodiny, estébácká šikana. Až příliš trpkosti a dramatu na jeden lidský život. Otevřela mi starší uplakaná paní: 'Manžel těžce onemocněl, neměla jsem vaše telefonní číslo, každým dnem je mu hůř. Pojdte na chvíli za ním.' Vstupuji, na stěně znak 311. bombardovací perutě (s českým nápisem Na množství nehleďte), pan plukovním bezmocně ležící, sotva vyslovuje: 'Škoda, že jste nepřišel dřív, loučím se se světem.' Tehdy, zasažen tímto odcházením, jsem si uvědomil: s těmito statečnými muži, kteří neváhali nasadit vlastní krk za svůj domov a za Evropu, nenávratně odchází poslední nepoddajná a slušná generace." zdroj: <http://www.rozhlas.cz/rtip/portal/zprava/209088>, 12. 10. 2008. Další glosy na toto téma lze najít v časopiseckých rozhovorech s Milošem Doležalem (Proglas 2003, č. 1; Host 2005, č. 2).

technologemi, ale především nezátížený pohled na rozhlasový dokument a feature, touhu učit se v zahraničí a schopnost otevřené zpětné vazby. V tomto období se také nejvýrazněji profiluje přehlídka REPORT ve skutečně pracovní, významně inspirující setkání s otevřenými debatami o zásadních problémech rozhlasu a dokumentární tvorby. Zdeněk Bouček tak může toto období sumarizovat jako „snahu po absolutní zvukovosti, testování nových možností komunikace s posluchačem, zvládnutí autorské a režijní složky jednou osobou, exploatování tvůrčích možností z regionálních studií, zařazování zahraničních prací /.../ a možností moderní digitální techniky“ /Ješutová 2003: 455/.

Závěr sledovaného období, léta **2003 – 2005** jsou ve znamení přípravy a realizace náročného cyklu *ISMY po česku* a pořadů souvisejících s oslavami osmdesátiletého výročí rozhlasového vysílání a šedesátiletého výročí od skončení druhé světové války. Dramaturgyně Jitka Škápíková zároveň v tomto období realizuje již dříve zahájené projekty *Divadlo Svět* a *Sonety* (rozsáhlé cykly mapující shakesperovská dramata a kompletní Shakespearovy Sonety). Oba tituly spadají do RRHD, ale svým zaměřením odpovídají literárně-dramatické části práci redakce, proto se jim blíže nevěnujeme.

Obrovskou změnou za sledovaných patnáct let procházejí technické možnosti rozhlasu. Rozvíjí se **digitalizace, miniaturizace, počítačová gramotnost a specializované software na práci se zvukovými soubory**. Zatímco téměř celá devadesátá léta jsou ještě ve znamení práce s analogovou technologií, přelom století a tisíciletí patří již plně ve znamení digitálními technologiím. Nejnovější nahrávací techniku v podobě minidisců a stříhových počítačových programů dostávají ve velké veřejnoprávní instituci přednostně pracovníci zpravodajství koncem roku 1998. O něco později se minidisc rozšiřuje také mezi dokumentaristy.⁵⁵

Radikálně se zároveň proměňuje charakter práce. Zatímco dříve vyjížděly za dokumentárními reportážemi týmy ve složení autor, zvukař a technik a na výsledné podobě pořadů se podepsala ještě celá řada dalších lidí a rozhlasových profesí, na přelomu století zvládne v počítači největší díl práce už autor sám a jeho nejbližším, případně jediným spolupracovníkem je zvukový mistr ovládající moderní zvukové a počítačové technologie.

S tím souvisí i nové postavení tvůrce - externisty. Tam, kde prostředky veřejnoprávní instituce nestačí, pomáhají si dokumentaristé sami. Investují do vlastních zařízení a

⁵⁵ S malým, mobilním a jednoduše ovladatelným digitálním přístrojem se dá nejen pohodlně a pohotově natáčet, ale také v něm stříhat, editovat, mazat, měnit pořadí záběrů a podobně. Mnohem jednodušší je přenos dat z minidiscu přímo do počítačů. Jakkoli mnozí konzervativnější rozhlasoví pracovníci setrvávají u analogů a poukazují oprávněně na některé zvukové nedostatky digitálního záznamu, není již cesty zpět.

počítačových softwarů, které jim v řadě případů umožní pracovat nezávisle na rozhlasové instituci a využívat prostory, prostředky i technické zázemí rozhlasu až ve finální fázi tvorby pořadu. V poměrně krátkém čase se ukázala pozitiva i negativa takového přístupu – na jedné straně množství ušetřených finančních i personálních kapacit, neboť externí autor neměl vůči rozhlasu jiné požadavky než několikahodinovou frekvenci se zvukovým mistrem ve finální montáži pořadu, na straně druhé se projevila absence průběžné dramaturgie a konzultace s kolegy, běžná právě v redakčním způsobu tvorby.

Zásadní vliv na rozvoj české dokumentaristiky mají ve sledovaném období **zprávy, zkušenosti a konkrétní pořady, které k nám v devadesátých letech pronikají ze zahraničí.** „Podle mne je teď nejpodstatnější poslouchat. Rychle se seznámit se současným pojetím featuru nejen v sousedních zemích, ale na celém světě, a jakýmkoli způsobem navazovat na současnou světovou praxi,“ uvedl v roce 1992 Zdeněk Bouček /Bouček 1992: 11/. Už v jedné z prvních reflexí zahraniční soutěže po roce 1989, v ohlédnutí Jiřího Kamena za Prix Futura 1991, konstatuje autor - tehdejší šéfredaktor Hlavní redakce literárně-dramatického vysílání, že „v oblasti dokumentu a featuru nejvíc zaostáváme za vyspělými rozhlasem“. Projevuje se to podle něj nejen ve faktu, že v rozhlase té doby chybí redakce, která by se věnovala výhradně featuru, ale i v takové drobnosti jako je neexistence této položky v rozhlasovém honorářovém sazebníku /Kamen 1991: 3/.

Čeští tvůrci tedy vyjíždí do zahraničí, účastní se zahraničních rozhlasových setkání a soutěží, navazují osobní kontakty a nabízí české pořady zahraničním partnerům. Za důkaz, že se český rozhlasový dokument v devadesátých letech integroval do evropského povědomí, považuje Václav Moravec fakt, že Mezinárodní konference featuru (IFC) roku 2000 se koná v prostorách velvyslanectví České republiky v Berlíně /Ješutová 2003: 454/. Připravovala se od roku 1998 a Český rozhlas na ní aktivně zastupoval Zdeněk Bouček, kooptovaný pro tuto příležitost do sekce EBU (European Broadcasting Union - Evropská rozhlasová unie).⁵⁶ Především on potom zprostředkoval svou zkušenost prostřednictvím pravidelných článků v rozhlasových periodikách, hlavně ale osobně u příležitosti českých setkání rozhlasových pracovníků na přehlídkách rozhlasové tvorby, především jarní Bilanci nebo podzimním Reportu. Opakovaně apeloval na vysílání mladých tvůrců na tato mezinárodní setkání, na podporu jejich účasti v mistrovských školách EBU, na nutnost

⁵⁶ Zdeněk Bouček je i autorem dvouhodinového reportážního pořadu, který v rámci této IFC vznikl: *Páteční večer s rozhlasovým dokumentem. Mezinárodní feature konference* (2000).

spolupráce a koprodukce se sesterskými stanicemi v dokumentaristicky vyspělejších zemích.⁵⁷

Velkým přínosem pro české dokumentaristy a zároveň největším úspěchem spolupráce Českého a zahraničního rozhlasu (MDR Lipsko), byl feature s názvem *Byl jsem taky Bitšén*, autorské dílo Helmuta Kopetzského. V roce 2000 se podařila podobná spolupráce s norskou dokumentaristkou Berith Hedemann, která v roli školitelky a jakéhosi supervizora zaštitila projekt sběrného dokumentu *Láska nekončí*.

V první polovině devadesátých let také dochází k několika podstatným změnám v oblasti **rozhlasové kritiky, reflexe rozhlasové tvorby, rozhlasových periodik a přehlídek**.

V listopadu roku 1989 bylo obnoveno studijní oddělení Československého rozhlasu, aby však již o tři roky později definitivně zaniklo. Odborné periodikum *Rozhlasová práce* přestalo vycházet v roce 1993 a trvalo dalších šest let, než se z iniciativy *Sdružení pro rozhlasovou tvorbu* podařilo obnovit vydávání odborného časopisu, zaměřeného na rozhlasovou práci (tedy nikoli pouze na vysílání, pořady a problémy veřejnoprávního rozhlasu). Je jím od února 1996 až dodnes *Svět rozhlasu*. V roce 1992 vznikla soutěžní přehlídka REPORT, jejímž hlavním cílem je přispět k vyšší kvalitě české rozhlasové žurnalistiky, ocenit nejlepší počiny v oblasti publicistické a dokumentární tvorby, inspirovat novými tématy a vést k pořadům zasvěcené odborné diskuse. Podobné cíle si v oblasti slovesné tvorby (literárních a dramatických pořadů i uměleckých dokumentů) klade přehlídka Bilance, od svého založení v roce 1993 koncipovaná jako nesoutěžní. V roce 1992 byla dále obnovena tradice festivalu rozhlasové tvorby Prix Bohemia, která nově nastavila systém kategorií, v nichž se nyní jednou za určité období objevují i publicistické žánry, dokumentární pásmo a feature /Ješutová 2003: 469 – 474/.

⁵⁷ K osobě Zdeňka Boučka se v tomto smyslu vyjádřil i Jiří Hanák, který se po roce 1990 pravidelně vracel z londýnského domova, kde prožil řadu let v exilu a s Boučkem přišel často do kontaktu jako s dramaturgem svých rozhlasových prací: „Dr. Bouček byl pro mne velmi jemný člověk, který byl ve správnou dobu přesně na svém místě, protože dokument jako rozhlasový žánr byl podle mne jeho životním tématem. /.../ Dr. Bouček věděl, že je nutné mít kontakty se světem okolo, on sám byl otevřený všemu 'jinému', neměl předsudky a zajeť názory. Jako moderátor jsem s ním koncem devadesátých let točil několik dílů o rozhlasových experimentech, pořady přivezené z ciziny. Mluvili jsme spolu často o tom, kam rozhlas směřuje, a u těchto pořadů jsme se shodli, že jsou příliš 'specifické', artistní a výlučné, že rozhlas jako celek touto cestou jít nemůže“ /OH Hanák 2007/.

5.2 Programové řady, dokumentární cykly, seriály

Převážná část této disertační práce se týká solitérních pořadů, na nichž se především ve druhé části snažíme vysledovat poetiku žánrů a některá jejich teoretická východiska. Věnujeme tedy nyní několik poznámek dramaturgii dokumentární tvorby, která řadí jednotlivé pořady do cyklů a snaží se tak systematictěji, než jak umožňuje jediný pořad, nahlédnout pod povrch společenských jevů, soustavně se věnovat určité skupině, fenoménu, problematice či prostě jen stanovenému žánru. Nezpochybnitelnou devízou těchto cyklů je jejich pravidelnost, soustavnost a možnost komparace. Následující cykly jsou vybrány z množství jiných, které v průběhu devadesátých let vysílaly jednotlivé okruhy Českého rozhlasu, především s důrazem na jejich kvality v žánru dokument a feature.

Publicistický cyklus Českého rozhlasu 1 - Radiožurnálu *Jednou dole, jednou nahoře* vznikl jako víkendový formát s fixní stopáží deset minut, pravidelnou znělkou a osobou dramaturga Marka Janáče jako garanta jednotné tváře cyklu.⁵⁸ Šlo o feature, reportáž nebo publicistický pořad v nezvyklé stopáži. Pro autory zpravodajské stanice, nucené v denní publicistice k příspěvkům v trvání třicet vteřin až tři minuty, to byla dobrá příležitost naučit se, jak na deseti minutách vystavět příběh. Pro dokumentaristy, zvyklé na troj- až šestinásobné stopáže na stanicích Praha a Vltava představoval cyklus zase vynikající školu střihu. Desetiminutové stříhové pořady, často zachycené časosběrnou metodou, usilovaly o vystavění lidského příběhu s minimálně jedním zvratem, významnou životní událostí, životním zlomem či změnou. Anotace cyklu hovoří o "skrytém" životě kolem nás a lidech, o nichž "nikdy neuslyšíme, protože sláva a peníze pro ně zase tak moc neznamenají". Respondenti pocházeli z různorodých sociálních skupin a šlo téměř výhradně o lidi, kteří byli mediálně neznámí. Maximální eliminace reportérských a autorských vstupů dala respondentům prostor pro vyprávění bez spojovacího reportérského slova. Důraz na živou akci, autentický zážitek, reakce okolí, postřehy blízkých osob, reportážně zachycenou situaci, bezprostřední možnost posluchačské účasti na dění pořadu – to byly hlavní priority autorské skupiny kolem Marka Janáče. Ten autorsky připravil velkou část pořadů a působil zároveň jako dramaturg. Jeho zamyšlení nad cyklem přináší cennou informaci o

⁵⁸ Cyklus měl premiéru 5. 1. 1997, poslední díl v Janáčkově dramaturgii (170.) se vysílal 31. 12. 2000. Poté mu byl pořad odňat a zkrácen na pětiminutovou stopáž, na čemž se Janáč odmítl autorsky podílet. V této podobě cyklus pokračoval do 23. 3. 2003.

technologiích, autorském přístupu i způsobu "rozhlasového myšlení" druhé poloviny devadesátých let.⁵⁹

Stejný autor pro Český rozhlas 1 připravil a odvysílal desetidílný cyklus *Válečný dekameron* mapující různé aspekty druhé světové války s odstupem šedesáti let. Nelíčil válečné události jako mrtvou historii, naopak se snažil o co nejtěsnější propojení s dneškem. "Rozvoj neonacismu je jen vrcholkem ledovce, v němž se ukrývají překvapivě i pozitivní přínosy nejničivějšího konfliktu lidské historie," píše se v námětu celého projektu /OH Janáč 2008/. Seriál představil objevy vědy a techniky, vývoj tajných a speciálních zbraní, ukázal boj propagandy, obraz života civilistů i vojáků, činnost vyzvědačů a agendů, mapoval dalekosáhlé a dlouhodobé následky války. Poslední díl se zamýšlel nad neonacismem a vlnami různě silných sympatií a obnovovaných myšlenek nacismu. Projekt, zaměřený k oslavám šedesátého výročí od konce války, měl mnoho dalších konotací a výstupů.⁶⁰ Pro nás je zásadní především metodou zpracování, kompozicí, schopností vytvořit z historických reálií výraznou narativní složku pořadu a také použitím dramatinizovaných dialogů a hereckých promluv v přísně dokumentárním tvaru. Práce na seriálu dobře ukazuje nutnost kvalitní rešerše stávajících publikací a aktivní vyhledávání

⁵⁹ Ze sdělení Marka Janáče k tomuto cyklu vyjímáme: "Práce na projektu *Jednou dole, jednou nahoře* (dále jen JDJN) pro mě měla několik rovin, například autorskou, technickou a dramaturgickou. Zjistil jsem, že desetiminutová stopáž chce jiný vypravěčský styl než jakýkoliv jiný v tu dobu užívaný typ pořadů. Nedovoluje pracovat s opakováním motivů tak, jako velký feature. Vypravěčský styl je přímočarý, sevřený. Průvodní slovo je, omezeno na minimum. To předpokládá precizní střihovou práci. Střídmost, která musí být při tomto postupu použita vytváří zároveň velkou past pořadu – všechna prostředí musejí být sama čitelná z natočeného materiálu. Tam, kde autor tuto čitelnost neuhlídá, posluchač rychle ztratí orientaci. Vystavět příběh na desetiminutovém prostoru je nesmírně složité. Autor se zákonitě ocitne v situaci, kdy jako na lékárnických vahách odvažuje jednotlivá slova. Omezený prostor ho nutí k hledání toho nejdůležitějšího, co nese vypravěčskou linku a odhazuje zbytečný balast. Hlavní důraz jsem kladl na pokud možno zřetelnou expozici, dynamický střih kombinující akci s niterným rozmyšlením nad tématem, využití momentů překvapení, bylo-li to možné a směřování k jasné pointě. Naučil jsem se vytěžit z minima maximum. Pohotově reagovat na jakoukoliv situaci v průběhu natáčení. Za největší kouzlo jakéhokoliv natáčení jsem začal brát náhodu. Nedokonalost respondenta jako znak, který jej činí jedinečným. Naučil jsem se včas zahodit špatné téma byt' i z části natočené, jehož kvalitu nešlo postprodukčním zpracováním radikálně zvýšit. Technologie střihu na pásu, která provázela většinu historie JDJN, omezení možnosti používat mix kulis tolik, jako je to možné nyní v počítači, mě vedla ke zdokonalení vlastní metody střihu tak, že jsem se naučil sestavit pořad bez zvukaře a z nedostatku udělat přednost – k přechodům mezi jednotlivými prostředními jsem používal filmovou metodu střihu. /.../ Zjistil, jsem, že dramaturg potřebuje mít krom finančně motivačních nástrojů pro autory i podporu vedení stanice k tomu, aby mohl stále objevovat nové a nové postupy jak zaujmout posluchače. Tuto podporu jsem neměl stejně jako zpětnou vazbu. Zpětně se ukázalo se, že náročnost přípravy a fakt, že nekvalitní práci jsem vracel k dopracování, vedla některé autory ke stížnostem, jež vedení stanice nepředalo dále ke mě /OH Janáč 2008/.

⁶⁰ Začala fungovat speciální internetová stránka <http://www.rozhlas.cz/wwii>, v níž byla jednotlivá témata rozpracována širším autorským kolektivem. Součástí je i interaktivní mapa 2. světové války. Z neznámých, dosud veřejně nepublikovaných a nezveřejněných archivních záběrů vydal Český rozhlas 2CD. Seriál, dostupný ve formátu mp3 v rozhlasovém archívu, využila k výuce řada středních a základních škol.

dalších zdrojů.⁶¹ Zároveň je také dobrou ukázkou produkčních schopností autora - dramaturga a scenáristy v jediné osobě.

Marek Janáč si vyzkoušel tuto metodu již v třicetidílném seriálu, věnovaném 80. výročí Českého rozhlasu.⁶² Tam šlo však o kratší stopáž (5 – 10 minut) a důraz byl položen na práci s archivním zvukovým materiálem v propojení s živými respondenty a pamětníky vysílání. *Válečný dekameron* oproti tomu lze vnímat jako volný cyklus deseti svébytných třicetiminutových dokumentů, z nichž každý obstojí i samostatně a má svá přesná specifika. Jeho přesnější charakteristiky jsou součástí teoretické kapitoly v úvahách o naraci a dramatinovaném dialogu.

Z cyklů, které byly podobně spojeny se jménem jediného tvůrce, je nutné zmínit ještě cyklus *Trhlina* (2003). Autorka Bronislava Janečková jím realizovala nejrozsáhlejším projekt propojení audiálního a audiovizuálního média, rozhlasu a televize. Cyklus vznikl původně jako televizní pětidílný seriál, který měl mapovat příčiny, podoby a důsledky kriminality mladistvých. Autorka však měla natočeno mnohem více audiálního materiálu, než mohla v televizi uplatnit. Tak vznikl nápad vytvořit i rozhlasovou verzi pořadu (dramaturgie Jitka Škápíková), která dále rozvíjela příběhy televizních dokumentů. Pozdější uzávěrka pořadu a lepší možnost operativní aktualizace umožnila také zachytit delší časový úsek v rozhlasové verzi pořadu a rozvíjet tak osudy, nastíněné v televizní verzi. Výhodou byla také rozdílná stopáž - televizní verze musela vystačit s třiceti minutami, rozhlasová verze měla dvojnásobný rozsah /OH Janečková 2007/. V pěti dílech mapoval seriál časověnou metodou příběhy lidí, propojených se světem organizovaného zločinu. Od raných podob mladistvé kriminality – reportážního pohledu do ústavu sociální péče (1. díl – *Samota je rodu ženského*) se přesunuje do prostředí ostravských zlodějí a uživatelů drog (2. díl – *Na hračky se nečeká*). Pohled zevnitř nápravného zařízení nabízí třetí díl *Útěk ze samoty*. Jeho přínosem je i pohled do svědomí odsouzených a jasný názor na nápravné možnosti vězení. Dokumentaristicky nejucennější je zřejmě pasáž, v níž autorka v několika časových odstupech sleduje osudy svých respondentů těsně po odchodu z vězení a jejich první kroky na svobodě. Čtvrtý díl s názvem *Nemám se rád* sleduje příběh dvou narkomanů a jejich matek. Kompozice pátého dílu (*Pád do propasti*) je založena na

⁶¹ Marek Janáč pracoval s dostupnými publikacemi českými i zahraničními, s odbornými články i prameny, které získal u příslušných odborníků. Mnoho informací poskytlo intenzivní studium v archivu Vojenského historického ústavu. Autor uvádí, že mnoho informací získal i na internetu na domácích i zahraničních serverech, ale vždy je znovu ověřoval. Pomohl i archiv BBC s bohatou fonotékou zvuků. Všechny scénáře prošly před natáčením odbornou korekturou. To vše při zachování kompaktnosti, návaznosti jednotlivých dílů a maximální věcnosti /OH Janáč 2008/.

⁶² Více informací na <http://www.rozhlas.cz/radiozurnal/zprava/zprava/69846>, 21. 9. 2007.

zrcadlení, paralelách a podobnostech. Jsou představeni tři lidé s kriminální zkušeností – dva ve výkonu trestu za těžký zločin a jeden recidivista, momentálně na svobodě. V poměrně nekonkrétních rozhovorech, při nichž odsouzení neprozrazují žádné identifikační znaky ani svůj zločin, zkoumá autorka příčinu jejich životního selhání, momentální pocity a případné plány.

V letech 1996 - 7 se na vlnách Českého rozhlasu 3 – Vltava jedenkrát za měsíc objevovaly zahraniční featury v české verzi v rámci cyklu *Velký evropský feature*. Čeští tvůrci, autoři i běžní posluchači tak měli možnost seznámit se s aktuální zahraniční produkcí a s nejlepšími pořady, které byly v té době prezentovány na světových soutěžích (Prix Italia, Prix Futura, IFC), i když většinou s dvou i víceletým zpožděním. Redaktor cyklu Zdeněk Bouček připravil vždy podrobná předhlášení mapující formou krátkých komentářů stav světového featuru a přinášející zprávy z mezinárodních soutěží a konferencí.

Stanice Vltava nabídla posluchačům i další programovou řadu, cyklus dvaceti hodinových dokumentů *Za divadlem*. Ten byl s podtitulem „publicistické hledání současné tváře divadla“ vysílán v letech 1998 až 2001.⁶³ Jeho cílem bylo zmapovat podobu divadelního umění po zhruba deseti letech existence ve svobodné společnosti. Autoři zkoumali nejen dramaturgii, témata, autorskou tvorbu, herectví a inovativní režijní i inscenační postupy, ale také produkční, provozní, manažerské, ekonomicko-správní a další vztahy, jejichž postupná restrukturalizace byla jedním z nejkritičtějších momentů porevoluční kultury vůbec. Žánrový rozptyl pořadů sahal od prosté publicistiky, založené na jednoduché montáži výpovědí aktivních účastníků divadelního provozu (Jiří Hubička: *Za divadlem do Kladna*), přes pořady pásmového charakteru střídajících respondentské výpovědi s ukázkami z představení nebo s hudebními předěly (Olga Jeřábková: *Za divadlem do Brna - Městské divadlo Brno*), až po složitě komponované dokumenty a featury zaujímající jasný postoj k zveřejňované problematice. Právě v těchto několika pořadech přesahuje cyklus *Za divadlem* rámec běžné rozhlasové publicistiky a stává se místem rozhlasových experimentů. Výraznou zvukovou stopou, která v dynamické vertikále podtrhuje časové posuny a změny v přechodu ze starého do nově opraveného divadla, použila ve svém pořadu o chebském divadle Alena Zemančíková (*Zahradní*

⁶³ Bakalářská práce, podrobně mapující okolnosti vzniku tohoto cyklu, jeho vývoj i jednotlivé pořady, vznikla v roce 2007 na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Klapáčová, Veronika: *Reflexe divadla v žánru rozhlasové publicistiky a dokumentu*. Bakalářská diplomová práce. UP Olomouc 2007.

slavnost s faustovskými variacemi). Konfrontaci minulosti a současnosti divadla Ypsilon v hudebních a písňových citacích z několika zdejších inscenací nabídli ve svém pořadu Jan Kolář a Jan Němeček. Autorka Kateřina Ondroušková si na mapování problematiky činohry Národního divadla Praha poprvé vyzkoušela metodu dynamického střihu a montáže kontroverzních prohlášení bez jakéhokoli autorského komentáře (později touto metodou připravila například několik pořadů cyklu *ISMY po česku*). Cyklus *Za divadlem* představoval ojedinělý pokus o systematické zmapování problematiky divadelního provozu, dramaturgie, režie a novodobé dramatiky v celostátním záběru. Vedle zkušených regionálních i „vltavských“ publicistů a dokumentaristů se zde objevila nová jména mladých autorů, kteří tak dostali příležitost vyzkoušet si velký publicistický pořad, jehož kompoziční rámec byl předem určen jen velmi volně.

Znovu při této příležitosti zdůrazňujeme zde nezkoumanou, ale podstatnou roli regionálních studií a tamních autorů, kteří v kontextu pražské redakce vystupují jako „externisté“, ve skutečnosti však tvořili skutečné autorské jádro českého dokumentu druhé poloviny devadesátých let a přelomu století. Právě oni totiž dokázali z pravidelné publicistické práce v regionech generovat zajímavá témata pro celoplošné vysílání. Jejich zkušenost a často rutinní práce na drobnějších rozhlasových útvarech umožnila solidní základ pro kvalitní dokumentární práci.⁶⁴

5.3 Cesty a ISMY po česku

Pro formování podoby českého rozhlasového dokumentu a feature a především pro vytvoření nového generačního okruhu českých dokumentaristů měli však zásadní význam dva cykly, jimž věnujeme tuto kapitolu.

⁶⁴ Za všechny příkládám vyjádření Aleny Zemančíkové, která dobře poznala práci v regionálním plzeňském studiu. Tamní kulturní redakce fungovala ve druhé polovině devadesátých let a na přelomu století s různými drobnými obměnami v základním složení: Alena Zemančíková, Miroslav Buriánek a Ondřej Vaculík. Jakkoli by se v podrobném přehledu v jednotlivých regionálních rozhlasech měnily názvy jednotlivých cyklů a programových řad, které uvádí Zemančíková, bylo jejich základní nastavení, způsob naplnění těchto řad, žánrová volnost i míra experimentu, kterou si regionální redaktori „dovolili“, velmi podobné: „Ona to nebyla úplně dokumentární témata: my jsme prostě měli řadu nazvanou *Nedělní kaleidoskop*, kam člověk mohl dát stejně tak literární pásmo, jako dokument“, píše Zemančíková. „K dokumentu se to přechýlilo samovolně prostě proto, že regionální literatury je málo a její kvality nejsou takové, aby to stálo za vysílání v čisté literární podobě. Když se do toho ovšem zapojí další okolnosti historické, sociální, filozofické a místopisné, tak se z bezvýznamného autora může stát významné téma. Anebo se téma zcela změní – jako třeba v případě interiérů Adolfa Loose v Plzni, kdy sám pořad byl nakonec spíš o chrapounství a ztrátě životní kultury než o Loosových stavbách. Některé Buriánkovy umělecké portréty byly spíše o neumění, ješitnosti, provincialitě, i když anoncovány byly jako jubilejní medailóny. Ondřej Vaculík měl svoji řadu *Odkazy minulosti*, což byl cyklus krátkých (8 minut) pořadů o ohrožených památkách. Někdy mu z toho vyšel feature (například v pořadu, kde účinkovala živá liška v kleci). Zadáni ovšem bylo publicistické“ /OH Zemančíková 2007/.

Na počátku cyklu *Cesty – s mikrofonem po skrytých stopách osudu* v prvních měsících roku 1999 stála snaha proměnit cyklus *Kdyby všechny krásy světa* - víkendový blok slova a hudby, který se vysílal od roku 1994, v programovou řadu dokumentů představující portréty a příběhy mediálně neznámých lidí všech společenských skupin.⁶⁵

Autorský okruh se vytvářel postupně, částečně ze zkušených redaktorů pražské i krajských redakcí a několika publicistů z příbuzných uměleckých vysokých škol (JAMU Brno, DAMU Praha). Pro ně byla práce na cyklu *Cesty* skutečnou praktickou "školou".⁶⁶ Ve spolupráci s dramaturgyní Jitkou Škápíkovou vybírali vhodné respondenty, konzultovali s ní průběh natáčení, učili se stříhat, komponovat pořad i režirovat.

Početně nejsilnější skupinu zvukových portrétů cyklu *Cesty* tvoří příběhy lidí s nejrůznějším handicapem, zdravotním, mentálním nebo sociálním. V době vzniku cyklu existovalo na celostátních i krajských rozhlasových okruzích několik programových řad, které se věnovaly problematice těchto lidí. Česká majoritní populace ve druhé polovině devadesátých let se zajímala se nejen o formu a míru postižení, ale i o osudy těchto lidí a možnosti integrace mezi zdravou společností. Cyklus *Cesty* sledoval obvykle tyto respondenty delší dobu a prožíval s nimi i věci jejich denní rutiny, které jsou pro zdravého člověka jen stěží představitelné. Autorsky vděčnou skupinou respondentů - dobrých vypravěčů se stali lidé, kteří jsou nějakým způsobem umělecky činní (básníci, literáti, výtvarníci). Oblíbenými respondenty cyklu *Cesty* byli vědci z nejrůznějších oborů činnosti: antropolog, entomolog, astronom, historik, zoolog, bohemista, matematik. Autorům se podařilo představit vědeckou práci jako dynamickou a vzrušující záležitost, která kreativnímu člověku nabízí velká dobrodružství. Vesměs zvukově atraktivní dokumenty vznikly z portrétování lidí, jejichž profesí i volnočasovou aktivitou je nějaké řemeslo. Silné lidské příběhy přinesly dokumenty, které se věnovaly "obyčejným" lidským profesím

⁶⁵ Podrobně jsme o tomto cyklu pojednali v článku Hanáčková, Andrea: *Uvnitř je hra. Analýza rozhlasového cyklu Cesty - s mikrofonem po skrytých stopách osudu*. Svět rozhlasu 2005, č. 14, s. 33 - 40. Součástí textu je i kompletní přehled všech pořadů, odvysílaných v rámci cyklu.

⁶⁶ Na základě zkušeností z cyklu *Cesty* založila Jitka Škápíková v roce 1999 tradici pravidelného pracovního setkávání dokumentaristů a všech dalších zájemců o dokumentární tvorbu. Setkání s názvem *Dílno* se stala otevřeným prostorem pro výměnu názorů nad čerstvě dokončenými pořady. Formou pracovního semináře se zde třibily názory na aktuální trendy dokumentu a featuru. Na rozdíl od soutěžního *Reportu* se zde diskutovalo i o způsobu natáčení a technických detailech. Praktickým výsledkem tvůrčích dílen byla například realizace sběrového dokumentu *Láska nekončí* (2000). V roce 2000 bylo také díky grantu generálního ředitele a iniciativy Jitky Škápíkové založeno *Centrum mladých tvůrců*. Grant přispěl k realizaci dalších projektů dokumentární redakce. Tradice společného setkávání však rokem 2001 skončila, především z důvodů odchodu většiny mladších dokumentaristek na mateřskou dovolenou, případně jejich odchodem do jiných médií. Tradici pracovních setkání, poslechů předpremiér a představování vítězných pořadů ze zahraničních soutěží a přehlídek obnovili až v roce 2006 Marek Janáč a Michal Rataj projektem *KLUBKO aneb Klub kolegů*, jehož pravidelná setkání probíhají dosud.

(pošťák, školní inspektor, řidič, ochranář). Čtyři dokumenty ne zcela vyvážené kvality vyprávěly o politických věznicích, kterým změnil život komunistický žalář v padesátých letech. Někteří autoři si k portrétování vybrali lidi usilující o ekologickou životní alternativu. Čtyřikrát zvolili dokumentaristé jako objekt svého zájmu faráře. Nejkontroverznější skupinou respondentů byli, stejně jako ve společnosti, vydědenci, bizarní až obskurní figurky, jejichž aktuální situace je nevábná, ale životní příběh často poutavý. Do této kategorie spadají portréty zlatokopa, bezdomovce, alkoholika - básníka.

Ne všechny pořady cyklu odpovídaly náročnému dramaturgickému zadání, některé díly se formou blížily spíše pořadu typu magazín. Byly však ve výrazné menšině v poměru k množství kvalitních dokumentárních portrétů a featurů. Ve volbě kompozičních prostředků sáhli autoři cyklu nejčastěji po vyprávění, zvukové mozaice nebo tradiční montáži pásmového typu s leitmotivem cesty. Skupina nových autorů, v praktické práci neškolených, volila spíše intuitivně nový styl práce související úzce s použitím digitální technologie a počítačového střihu zvuku. Často byli tito autoři soběstační a sloučili funkce autora, reportéra, scénáristy, střihače a režiséra do jediné osoby, přičemž ve všech fázích vzniku pořadu přistupovala ke konzultacím dramaturgyně jako jakýsi úběžník celého cyklu. Specifikem cyklu *Cesty* byl výrazně autorský pohled a postoj, autorské priority a preference, které byly téměř vždy z pořadu dobře čitelné. V odvaze otvírat i problematičtější osobnostní stránky respondenta, vstoupit s ním do konfliktu a nepodlehnout obecnému sklonu k rozhlasové selankovitosti "popoledního povídání s milým hostem", byla cenná devíza cyklu *Cesty*.

S odstupem času byl tento cyklus zhodnocen jednoznačně pozitivně s vědomím poměrně velkých výkyvů v kvalitě. Částečně byly zaviněny zpočátku ne zcela jasným žánrovým zadáním, neustáleným autorským kolektivem i nezkušeností mladých dokumentaristek. Hlavně v úvodních pořadech cyklu se také výrazně projevovala špatná technická kvalita záznamu, daná prostě tím, že při natáčení absentoval technik a ve snaze o co nejautentičtější záznam často utrpěla právě technická stránka. Svou daň si vybrala i periodicita cyklu. Každotýdenní premiéra čtyřicetiminutového dokumentu s sebou nese nutnost kompromisů.⁶⁷ "Kdyby ale cyklus nepřinesl nic víc, než těch několik opravdu

⁶⁷ Podobně hodnotilo cyklus vedení stanice Vltava, jmenovitě šéfredaktorka Blanka Stárková: „Vedle nesporných kladů projektu *Cesty*, z nichž nejdůležitější byl vznik a soustavná práce perspektivní autorské skupiny, se po roce zřetelně ukázaly i jeho slabiny. Byla to především nesmírná, ve skutečnosti nezvládnutelná náročnost projektu, který dlouhodoběji usiloval uvádět každý týden dokumentaristickou premiéru, navíc s různorodým autorským zázemím, které se zčásti – byť s elánem, talentem a zaujetím – učilo za pochodu“ /Stárková 2005: 41/.

špičkových a řadu vynikajících dokumentů a vznik skupiny mladých dokumentaristů, kteří vzali téma *Cest* za své a pracovali s obrovským nasazením a velkou invencí, myslím, že je to dostatečný a dobrý přínos," hodnotila zpětně cyklus dramaturgyně Jitka Škápíková /OH Škápíková 2005/. O objektivní úspěšnosti cyklu ostatně svědčí řada ocenění na domácích i zahraničních rozhlasových soutěžích.

Další poznámky na toto téma i analýzy mnoha jednotlivých pořadů z cyklu *Cesty* jsou součástí následujících teoretických kapitol.

V roce 2004, tedy v době, kdy RRHD měla za sebou úspěšné cykly *Za divadlem*, *Cesty - s mikrofonem po skrytých stopách osudu*, *Divadlo Svět*, *Velký evropský feature* a *Trhliny* (a samozřejmě v té době byly premiérovány další solitérní dokumenty v rámci pravidelné programové řady *Radiodokument*), přistoupila dramaturgyně Jitka Škápíková k realizaci ambiciózního projektu celoročního dokumentárního cyklu *ISMY po česku*.⁶⁸ Ten si kladl několik náročných cílů – mapování aktuálních společenských jevů, zkoumání českých konotací daného tématu, zprostředkování řady lidských příběhů, to vše ve spolupráci s vyváženým autorským týmem a s předpokladem interaktivního zapojení posluchačů.

Každý ze sledovaných rozhlasových dokumentů měl „rozkrývat, mapovat a pojmenovávat vybraný společenský jev na základě typických lidských příběhů v konfrontaci s pohledem odborníka“.⁶⁹ Stejnou váhu má v následující větě důraz na českou polohu problému: „Bude se zaměřovat na to, co je pro zkoumaný jev příznačně českého, jak se projevuje v naší současnosti, z jakého historického podhoubí vyrůstá a jak si stojí z pohledu celoevropského či celosvětového.“ Právě tato základní anotace cyklu se stala měřítkem pro odbornou i laickou obec při posuzování jednotlivých pořadů. A zároveň výzvou pro všechny autory, kteří z jakéhokoli důvodu původní zadání překročili.

Vedle nejfrekventovanějších témat české i světové mediální scény, vesměs politických -ismů typu: islamismus, terorismus, globalismus, extremismus, antimilitarismus a komunismus, přinesl cyklus témata společenská a sociální: klientelismus, rasismus, urbanismus, alkoholismus, sadismus, workoholismus. Nevyhnul se ani módním námětům z oblasti komunikace a médií: skandalismus a exhibicionismus.

⁶⁸ Podrobně jsme o tomto cyklu pojednali v článku Hanáčková, Andrea: „*Je to i můj problém.*“ *Několik zastavení nad dokumentárním cyklem ISMY po česku*. Svět rozhlasu 2006, č. 16, s. 48 - 60. Součástí textu je i kompletní přehled všech pořadů, odvysílaných v rámci cyklu.

⁶⁹ Formulaci dramaturgického záměru pořadu jsem získala od Jitky Škápíkové. Je uložen v archivu autorky práce.

Velkou skupinu vytvořila témata, jež bychom nejspíše označili jako „životní styl, víra a vyznání“: altruismus, idealismus, regionalismus, feminismus, environmentalismus, individualismus, judaismus, ekumenismus. A konečně byly zastoupeny i - ismy oddechové, zábavné, méně společensky závažné, ironické zahrnující nejen způsob trávení volného času, ale i podstatné fenomény současné životní filozofie majoritní části české populace: turismus, hovadismus, hedonismus, amatérismus.

V původním dramaturgickém záměru najdeme i základní kompoziční rámeček jednotlivých pořadů cyklu. Každý díl se měl opírat o nejméně dva velké životní příběhy a osobu „Patrona“, osobnosti, obeznámené s tématem a veřejností s ním spojované. Ovšem s tímto zadáním, tedy počtem respondentů, jejich příběhy a nakládání s tématem ve vztahu ke konkrétním doložitelným lidským osudům, zacházeli autoři dosti volně.

Za ideální případ naplnění původní ideje dramaturgie cyklu lze považovat pořad *Terorismus*. Jeho autorka Bronislava Janečková představuje daný fenomén v těch nejkřiklavějších podobách i v kauzách polozapomenutých, řadě posluchačů i neznámých. Celosvětovým záběrem problematiky se vyznačují díly, věnované *Individualismu* (Lenka Jaklová) a *Turismu* (Ivan Hoffmann). Především druhý jmenovaný dobře pojmenoval jeden ze znaků globálního světa, který se při hlubším zkoumání vyjeví jako jedna z příčin hluboké krize naší identity. Zvláštní skupinu vytvořily pořady, které představily daný - ismus prostřednictvím jediného případu: *Amatérismus* (Miroslav Buriánek) nabídl mediálně ostře sledovanou kauzu dvou vědců, zatčených na Novém Zélandě pro pašování rostlin, *Skandalismus* (Jitka Škápíková – Tomáš Gsöllhofer) se vyjádřil k mediálně exponované kauze sexuálního obtěžování, *Exhibicionismus* (Jitka Škápíková – Kateřina Ondroušková) nabídl různé úhly pohledu na populární a veřejností živě sledovanou televizní reality show. Ne náhodou se všechny tyto pořady zabývaly tématy, která v dané době hýbala českou společností. Právě nevyhýbání se současným kauzám, jakkoli neuzavřeným a objektivně vlastně v dané chvíli neuchopitelným, zajistilo cyklu velkou sledovanost a „zdravou“ kontroverznost od prvního pořadu cyklu. *Skandalismus* Jitky Škápíkové, který *ISMY po česku* v lednu 2005 otvíral, znamenal výrazný průlom do povědomí posluchačů, kteří ještě po řadu měsíců porovnávali vyslechnuté dokumenty právě s prvním vysílaným pořadem. Oba možné přístupy k problematice - tedy ten vycházející z aktuální situace, i ten mapující jev v jeho nadčasové rovině, zkombinoval Marek Janáč v *Komunismu*. Dokument Hany Soukupové *Religionismus* zkoumal

sounáležitost lidí s krajinou a její historickou skutečností. Na třech výrazných ženských osudech postavila svůj dokument o *Feminismu* Alena Zemančíková.

Zvláštní nuance nastává, pokud autoři zkoumali spíše vyhraněnou skupinu lidí. *Workoholismus* autorek Jitky Škápíkové a Kateřiny Ondrouškové by se možná měl spíše jmenovat *Workoholici*. V krátkých vstupech se rovnoměrně střídá pět mluvčích. Postupně všichni hovoří o svém rodinném zázemí, dosažených úspěších, pracovních rekordech, pak ovšem o partnerských potížích a zdravotních problémech. Dokument tak v prvních dvaceti minutách nabídne portréty zdánlivě superúspěšných, hyperpracovitých, extrémně sebevědomých, dravých jedinců, aby se tato hromadná aranžovaná fotka postupně rozpadla do dojemných momentek nemocných, uštvaných, citově vyprahlých jedinců, zničených tím, že se nechali pohltit prací a podlehli extrémnímu tlaku okolí i vlastní ctižádosti. Ojedinělý prvek investigativní žurnalistiky v souvislosti s výběrem respondentů vnesla do cyklu debutující Tereza Janečková. Mladí autorky, její způsob kladení otázek i autorské komentáře jsou v tomto případě ve šťastné shodě s tématem *Extrémismus*, neboť hovoří převážně se svými vrstevníky, s lidmi, jejichž názory se radikálně liší od majoritní společnosti. Originálně řešil kompozici ve svých dvou dokumentech cyklu *ISMY po česku* autor Ondřej Vaculík. Pro demonstraci všemožných podob *Ekumenismu* našel kongeniální příběh Jana Tydlitáta, v jehož osobě, představené manželkou a přáteli, se snoubí podstata zkoumaného jevu, jeho historická i současná podoba, proměňující se společenské poměry. K představení laicky hůře uchopitelného problému *Urbanismu* zvolil Vaculík zdánlivě banální reportážní postup - pouhou procházku městem, jež se ale záhy mění v perfektně strukturované drama. Člověk už v klidu a bezpečně neprojde městem, které původně vystavěl k životu, práci a odpočinku, neboť si do cesty a do výhledu nastavěl tolik překážek, že věnuje většinu energie jejich překonávání - zní jedno z možných poselství pořadu. Mimořádně zajímavý kompoziční rámeček zvolil pro své vidění problému *Sadismu* Miroslav Buriánek. Ve dvou kontrapunktických motivických liniích rozvíjí autor dvě podoby jevu: v rovině sexuálních hrátek, kdy sadismus a masochismus, jejich různé podoby a varianty přinášejí aktérům potěšení a v rovině domácího násilí, kde sadismus násilníka ničí rodinný život a psychické i fyzické zdraví jedinců. Několikrát zdůrazněný zásadní rozdíl mezi těmito podobami sadismu spočívá v míře oboustranného souhlasu, respektive nesouhlasu při uplatnění dominance jednoho z partnerů.

Je zřejmé, že u všech výše zmíněných pořadů hraje autorský výklad problematiky, osobní preference, životní i profesní zkušenost a především autorský postoj důležitou, často rozhodující roli.

Cyklus se od počátku těšil pozornosti i u odborné veřejnosti, kritiků, kteří se teoretické reflexi rozhlasu v různé míře věnují.⁷⁰ Součástí intenzivního public relations pořadu byla i posluchačská soutěž o Dokument roku a paralelní posouzení odvysílaných dokumentů odbornou porotou. Výjimečnou roli sehrál ve výsledné podobě cyklu Tomáš Gsöllhofer, který se podílel na všech dokumentech kultivací jejich zvukové stránky. Pracovní tým dramaturgyně, jejího autorského okruhu a pevného technického zázemí na rok vytvořil funkční organismus, schopný každých čtrnáct dní připravit kvalitní hodinový publicistický pořad mapující důkladně jednu z problémových oblastí života společnosti. Cyklus *ISMY po česku* tak byl mimořádným počinem nejen v pokusu nově uchopit a pojmenovat v kontinuální programové řadě aktuální problémy české společnosti prostřednictvím rozhlasového dokumentu, ale i v moderním pojetí produkce, public relations a interaktivní komunikace s posluchači, která nerezignuje na kultivovanost, nepodbízí se a zachovává úroveň kulturní stanice.

Jednotlivé pořady zmíněných cyklů tvoří podstatnou část níže analyzovaných pořadů. Kromě toho se však v teoretických úvahách objeví zmínky o mnoha jiných dokumentech, pásmech a featurech, které vznikly buď v první třetině sledovaného období, v němž se žádný podobně závažný dokumentární cyklus nevysílal, nebo v průběhu následujících let, kdy měl tyto solitéry dramaturgicky na starost nejčastěji Zdeněk Bouček. Přehledová studie, která by přinesla soupis všech českých dokumentů a featurů v době po roce 1990, zatím neexistuje. Naše práce nemá ambice tento nedostatek suplovat. Vzhledem k rozsahu a zaměření disertace by to ani nebylo účelné. Následující kapitola tedy usiluje o vertikální řez sledovaným obdobím optikou teoretických aspektů tvorby rozhlasových dokumentů a featurů.

⁷⁰ Jaroslav Someš, Oldřich Knitl a Petr Pavlovský průběžně referovali o pořadech cyklu *ISMY po česku* na stránkách *Týdeníku Rozhlas*. Posledně jmenovaný zajistil cyklu publicitu i v *Divadelních novinách* a v kulturním týdeníku *A2*. Zmínka o cyklu se objevila i v internetovém deníku *Neviditelný pes*, speciální webové stránky na serveru Českého rozhlasu přinášely průběžné novinky o cyklu a anonce nových pořadů. Významnou roli ve sledovanosti jednotlivých dokumentů mohly sehrát i anonce na premiérovane pořady v rámci vysílání Českého rozhlasu 1 - Radiožurnálu.

6 Rozhlasový dokument a feature - poetika žánrů

"Mluv, abych tě viděl."

Sokratův výrok, který proslavil Goethe a měl ho rád Jiří Horčíčka

"Dívat se znamená navazovat oboustranný vztah."

Václav Cílek, Krajiny vnitřní a vnější

Poté, co jsme vyznačili české cesty publicistických žánrů, můžeme se nyní vrátit k úvodním úvahám, které na pozadí historického vývoje rozkryly možnosti teoretických úvah nad těmito žánry. Ukázali jsme, jak se proměňovalo vnímání jednotlivých rozhlasových publicistických žánrů, citovali jsme některé definice a dokázali, že se v průběhu jednotlivých desetiletí výrazně proměňují – leckdy, především u featuru, téměř ve svůj protiklad. Snad dostatečně jasně jsme vyjádřili, jak chápeme jednotlivé pojmy v kontextu této práce.

Následující kapitoly nastíní nejprve možný způsob užití jednotlivých prvků rozhlasového dokumentu a featuru, které do nich přecházejí z příbuzných žánrů. Práce s autentickým zvukovým plánem je charakteristická především pro reportáž, dialogické formy a dramtizaci přebírá publicistika z rozhlasové hry, spolu s hudbou, ruchy a stylizovanými zvuky, které již spadají především do ars acusticy. Slovu a naraci je věnována kapitola, která aplikuje především různé modely narace z literární teorie a ukazuje, nakolik jsou použitelné a využívané českými rozhlasovými dokumentaristy. Kapitola, věnovaná stříhové skladbě, ukáže, jak se z jednotlivých složek verbální, zvukové a hudební materie stává záběr a jakým způsobem s ním může autor naložit. Při té příležitosti uvádíme řadu příkladů zvukové interpunkce a stylistických figur stříhové skladby. Dále tato část práce objasní, co je to fokus a jak ho lze využít v kontextu rytmických vztahů uvnitř pořadu. Jestliže se z výkladu o stříhové skladbě ozřejmí, jak různě lze naložit s jednotlivými záběry, bude možné přistoupit k rozvaze o kompozičním uspořádání prvků ve struktuře rozhlasového pořadu. Komparací teatrologických, filmologických a muzikologických metodologických přístupů najdeme styčné body a pojmenování pro širokou škálu kompozičních možností v rozhlasovém dokumentu a featuru, včetně kontrapunktu a úvah o významové horizontále a vertikále. Velkou pozornost věnujeme také celkovému zvuku pořadu. „Sound design“ stál a dodnes stojí v českých rozhlasových podmínkách ve stínu slova. Přílišné lpění na verbální stránce dokumentu a featuru ovšem ubírá těmto žánrům atraktivitu a jedinečnost rozhlasového

artefaktu, určeného právě a výhradně jen k audiálnímu vnímání. Kategorie času a prostoru jsou podrobovány průzkumu již od prvních rozhlasově – teoretických prací. Vyznačíme nejdůležitější teze a pokusíme se je aplikovat na žánry dokumentu a featuru, neboť v nich zatím tato problematika prozkoumána nebyla. Již předchozí text naznačil výsostné místo, které naše práce klade na postavu a postoj autora díla. Kapitola, která se této problematice věnuje, podrobně objasní pojem autorský subjekt a na řadě příkladů doloží platnost teze o nutné přítomnosti a zřetelnosti autorského postoje v žánru featuru na rozdíl od žánru dokumentu, v němž autor stojí v pozadí jako organizátor „objektivní“ zvukové materie. Nad vztahem objektu a subjektu, autenticitou, interpretací a stylizací se pak zamýšlí závěrečné pasáže této kapitoly.

Jakkoli se v následujícím textu pokusíme rozebrat rozhlasový dokument a feature na jednotlivé prvky, ty definovat a doložit řadou příkladů, není a nemůže být samotný popis prvků cílem. **Vlastním předmětem zkoumání totiž nejsou jednotlivé prvky, ale jejich vztahy a fungování ve struktuře díla.** V tomto směru zůstává inspirativní Zichova *Estetika dramatického umění*, která v základním požadavku syntetické teorie vyznačuje nutnost vnímat dílo jednotné, čili takové, v němž nelze jednotlivé složky jen násilně oddělit a uměle izolovat. Podle Otokara Zicha jsou nesamostatné a musí se vnímat jako "hotové dílo" /Zich 1986: 26 – 34/. Jakkoli je většina dodnes platných Zichových závěrů aplikovatelná především na rozhlasové hry, lze jeho požadavek na jednotu dramatického díla použít i pro dokument a feature. Stěžejní pro náš přístup budou ovšem o něco pozdější úvahy českých strukturalistů, především v kapitolách o struktuře ve významu „vnitřní výstavby celku“ se základní premisou o komplementárnosti pojmu struktury s pojmem funkce, definovaným jednoduše jako druh vztahu, působení „něčeho na něco“. Struktura se pak jeví jako „relativně ucelený souhrn funkcí“. Prvky struktury mohou mít tedy energetický charakter a napětí mezi nimi je „vnitřním zdrojem neustálé dynamiky“ /Chvatík 2001: 30 - 34/. Právě v těchto vztazích, s permanentním vědomím ucelenosti a zároveň otevřenosti struktury, budou v následujících kapitolách zkoumány jednotlivé kompoziční, časoprostorové a interpretační aspekty rozhlasového dokumentu a featuru, vždy se zřetelem k výslednému celku publicisticko-uměleckého díla.

6.1 Reportážní prvky

Reportáž je nedílnou součástí všech žurnalistických žánrů a ve svých východiscích používá podobné metody jako řada jiných společenských věd - zkoumá, vyšetřuje,

pozoruje, dokazuje, provádí rozhovory s informačními zdroji – respondenty a jejich pohledy konfrontuje. Právě tak pracují i sledované publicistické žánry: studují pramenné materiály, vyšetřují skutečnost a pravou podobu problému, závěry publikují s maximální erudicí a podporou oborových kapacit (žánr dokumentu), nebo naopak při ztvárnění dané problematiky využijí takovou míru uměleckých prostředků, jež při zachování informační hodnoty řadí konkrétní rozhlasové pořady mezi umělecká díla (žánr rozhlasového feature). Následující text nabídne různé definice pojmu reportáž a jejich aplikaci na zcela totožnou situaci ve dvou rozdílných audiálních zpracováních. Vyznačí, které prvky reportáže používá dokument a feature a popíše i zvláštní typ reportážního feature. Zamyslí se nad komunikací respondenta a reportéra a zdůrazní zvláštní postavení reportéra ve vztahu k popisované osobě a události.

Základní definice rozhlasové reportáže stanovuje jako základní princip „autentické, okamžité, přesné, věcné očitě svědectví reportéra“. K němu je nutné připojit vysvětlení děje, objasnění jeho důležitých rysů, charakteristiku osob a zvukový obraz prostředí. Reportér může vystupovat sám, nebo si přizvat další respondenty /Maršík 1999: 24 – 25/. Přítomnost autora v reportáži je možná třemi způsoby: dává fakta do vzájemných vztahů, popisuje je a uvažuje o nich. S tím souvisí tři hlavní úkoly reportéra: vyjadřovat vztahy, parafrázovat události a citovat přímé zdroje /Osvaldová 1997/. Je zřejmé, že v okamžiku, kdy reportér bere do ruky mikrofon, portrétuje nejen událost či respondenta, ale též sebe samého. Petr Bílek⁷¹ uvádí, že je pro něj nepřijatelná představa „reportéra anonyma, nečitelného reportéra“. Reportér podle něj musí být osobnost, musí si o světě něco myslet, nemůže jen tlumočit to, co zaslechl. Jeho přístup je úspěšný nejen pokud umí psát, audiálně zobrazit skutečnost nebo ji dobře natočit na kameru, ale především pokud se „umí dívat, umí ocenit detail“ a dokáže osobitě vnímat svět /Bílek 1997/. Tak vysoké požadavky na osobu reportéra potvrdil i Zdeněk Bouček ve své disertační práci *Metody práce rozhlasového reportéra*, v níž požaduje, aby byl reportér všestranně vzdělaný, humanista, psycholog, odborně vyškolený rozhlasový pracovník, „prozaik slova a básník okamžiku“, verbálně i mimicky nadaný interpret s příjemným hlasovým projevem /Bouček 1964/. Dalším aspektem práce reportéra jako tvůrčího subjektu se věnuje kapitola o autorském postoji a subjektu.

Právě Zdeněk Bouček označuje reportáž za jeden z významných inspiračních zdrojů pro dokument a feature. V určitém smyslu dokonce tyto dva žánry reportáž přebraly jako

⁷¹ Jedná se o Petra Bílka, šéfredaktora společenského týdeníku Reflex v letech 1995 - 2008.

základní způsob narace, práce s časoprostorem a využitím osoby reportéra. To, co lze říci o reportáži, tedy že se „vyznačuje širším záběrem a větší mírou zevšeobecnění, často se v ní pracuje s prostředky uměleckého stylu a někdy se blíží rozhlasovému dramatu,“ platí podle Boučka i o dokumentu a featuru /Bouček 1964/. Podívejme se tedy, nakolik jsou obecné definice a jejich různé variace aplikovatelné právě na sledované žánry.

Dobry příklad pro srovnání žánru reportáže jako východiska, inspirace nebo součástí tématu poskytuje procházka po Paříži, jak ji ve svých pořadech zaznamenali Tomáš Sedláček (*Trh v Rue Lepic*, 1996) a Dora Kaprálová (*Konec světa už dávno byl*, 2001). Tomáš Sedláček prochází Paříží s básníkem Petrem Králem a v rozhovoru s ním přináší plastický, zvukově propracovaný, čistě reportážní obraz pařížského trhu. Dobrá příprava spolu s výbornými verbálními schopnostmi autora - reportéra i respondenta - básníka zachytit v jemných nuancích, jazykových odstínech a poetických metaforách trh plný barev, vůní, věcí a lidí reportáž výrazně vizualizují. Z pouhého poslechu je možné vysledovat základní pravidla reportéřské výbavy, která v českém kontextu často autorům dokumentu a featuru schází. Tomáš Sedláček výborně ovládá umění dynamického popisu prostředí, v němž se nachází. Věnuje pozornost detailu, jenž vypovídá více o celku. Zachycuje i nepodstatné momenty a potíže natáčení, které zároveň prozrazují mnohé informace o zobrazovaném prostředí. Permanentně deklaruje otevřenost, zvědavost, připravenost prozkoumat a probádat neznámý jev, osobu, skutečnost. Nebojí se jednoduchých otázek. Přiznává nevědomost a neznalost. Zveřejňuje pocity a dojmy, aniž by tím ubíral posluchači možnost vytvořit si dojem vlastní. Uplatňuje nejen empirické poznání a popis, ale využívá i svou fantazii. Dosahuje nikoli přesného popisu místa, ale „pravdivého zobrazení vnitřního smyslu události“ /Základy 1966: 66/.

Doře Kaprálové je partnerem při procházce Paříží stejný respondent. Předmětem zájmu zde však není primárně město samo, ale náhled do duše básníka Petra Krále. Pozorujeme město očima člověka, který v něm žije a zároveň poznáváme člověka prostřednictvím města, lidí, věcí a dějů v něm. Kompozice, založená na průběhu cesty, ve městě tedy spíše procházky, v sobě vždy skrývá prvky neočekávanosti, náhody, překvapení. Principem kompozice pořadu je však hra, tedy řízený proces s určitými, byť vágními pravidly.

Reportáž a reportážní postupy jsou hlavními vyjadřovacími prostředky tohoto featuru, autorka je ale použila především jako nástroj při hledání specifického, co nejvýstižnějšího jazyka pro konkrétní rozhlasový pořad. Prostředí Paříže jí poskytlo

možnost vytvořit „sound design“ pořadu na kontrastu výrazných zvukových celků a sofistikovaných verbálních detailů. Stěžejním tématem pořadu jsou vztahy mezi jednotlivými prostředími, lidmi i slovy. Jednotlivé tematické linie by se daly vystihnout slogany: Básník a město. Město a jeho lidé. Básník a mladá žena. Mladá žena a neznámé město. Město a poezie. Mladá žena a básníková poezie. Reportáž umožňuje zachytit všechny tyto vztahy ve vývoji, zaznamenat okamžik, kdy se rodí a způsob, jak se rozvíjejí. Autorská kompozice pak stříhem organizuje všechny tyto vztahy do struktury rozhlasového pořadu a dodatečnými interpunkčními prvky v podobě autorských titulků vyznačuje jejich časoprostorové konotace.

Z uvedených příkladů je zřejmé, že dva autoři ve stejném prostředí a se stejným respondentem natočili dva odlišné pořady, jakkoli je jejich základní metodou v obou případech reportáž. Rozdíl je dán především různým přístupem již ve fázi natáčení a také jiným kompozičním uspořádáním prvků ve struktuře rozhlasového pořadu.

S přihlédnutím k základní typologii rozhlasové reportáže⁷² a k základním charakteristikám tohoto žánru můžeme konstatovat, že dokument a feature, s výjimkou těch, které označíme přímo za „reportážní featury“, používají nejčastěji koncipovanou reportáž a reportážní rozhovor. Výjimečně nalezneme jako prvek kompozice featuru reportážní zkratku. Samostatnou kategorií tvoří záběry, které jsou natočené technikou "nastaveného mikrofonu". Zachycují různé telefonáty, objednávky v restauraci, nezávazné rozpravy nad jídlem, učební konzultace, průběh jazykových, tělocvičných, pěveckých vyučovacích hodin a podobně. Nesou důležité, jakkoli často marginální sdělení o tom, jak respondent jedná "bez mikrofonu". Respondent často opravdu neví, že mikrofon v dané chvíli funguje. Starší způsob natáčení, kdy se vše dopředu domluvilo a po zapnutí mikrofonu autor položil připravenou otázku, se po roce 1990 přežil. Pro dokumentaristu je výhodou natočit co nejvíc materiálu a točit pokud možno stále. Vydařené záběry tohoto typu vytvářejí pocit akce, přímého dění, posluchač je vtážen dovnitř situace, která je

⁷² Tuto typologii nabízí například Josef Maršík a rozlišuje v ní: a/ komplexní, ucelenou reportáž, určenou chronologicky podaným, časově lineárním popisem průběhu události; b/ reportážní zkratku, tedy sestřih rozsáhlejšího reportážního materiálu, který je využíván ve zpravodajských a publicistických pořadech; c/ reportážní vstupy, uplatňující se nejčastěji ve zpravodajství a umožňující nabídnout aktuální dílčí pohled na vývoj události; d/ koncipovanou reportáž, využívající autentický reportážní materiál podle uměleckého nebo dokumentárního záměru; e/ reportážní rozhovor, spojující dialogický a reportážní přístup, tedy rozhovor probíhající na místě a v čase konání události se zvukovou kulisou na pozadí verbálního sdělení; f/ hranou, konstruovanou reportáž, která se objevovala ve vysílání rozhlasu v době malého rozšíření mobilní nahrávací techniky – tyto reportáže tedy vznikaly v umělém studiovém prostředí, jejich podkladem byl psaný text a interpretem herec /Maršík 1997: 46 – 47/. Zdeněk Bouček řadí do typologie současných reportáží už jen tři základní formy: a/ sportovní reportáž, b/ reportážní zprávu, c/ reportáž jako dokument nebo feature /Bouček 1997/.

civilní, nepředstíraná, nehraná. Rozhovory, natočené "skrytým mikrofonem"⁷³, mají větší vypovídací hodnotu než desítky slov, které by stejnou situaci jen popsaly. V ideálním případě slouží tento typ záběrů nejen k dokreslení portrétu respondenta, či jako exkluzivní zvukový obrázek, ale spojí se v kompozici se záběrem jiným, který nemusí nutně následovat v bezprostředním střihu, a který dává tomuto autentickému záběru další smysl.

Dobry příklad poskytuje detail z pořadu *Uvnitř je hra* (2000). Autorka Dora Kaprálová během oběda ve školní menze zachytila banální rozhovor dvou vážených profesorů o nudlích jako o chutné, nenáročné potravině, o vaření nudlí a návodech, které výrobci tisknou na obaly od nudlí. Záběr je zábavný, snižuje profesora z piedestalu výjimečného giganta na úroveň člověka mudrujícího o nudlích, který navíc, jak se dovídáme, neumí vařit a je vděčný i za ty nudle v menze. Vzápětí však tentýž profesor zmíní tento rozhovor ve vysoce odborné antropologické přednášce o jedné z funkcí lidského mozku, když přirovná orgán lidského ucha - blánu bubínkovou k nudli. Celá "nudlová" banalita náhle získává zcela jiný rozměr, v němž vzdělaný muž spojuje "nízké s vysokým", životní praxi s vědeckou teorií, svůj civilní život s vědeckým bádáním.

V žánru **reportážního featuru** by zřejmě jako nejlepší příklad posloužil pořad autorské dvojice Zdeněk Bouček –Tomáš Gregor *Noci pod Prahou* (1993). Výprava dvou reportérů do prostředí pražského metra v době, kdy do něj nemají vstup klienti a cestující, ale údržbáři, řidiči, uklízeči a další technické profese, zaujme především stříhovou skladbou, která kombinuje reportážní zvuky, promluvy respondentů, dějové sekvence a komentátorské vstupy ze studia. Mikropříběhy anonymních respondentů, které poznáváme jen podle profese jako „řidičku“, „dispečera“, „uklízečku“, „strážného“ a podobně, nevypovídají o individuálním osudu jednotlivých zaměstnanců, ale charakterizují dané prostředí a práci v něm. Řetězová kompozice svazující za sebe jednotlivé záběry spojovacím komentátorským slovem, vykazuje i jistou gradaci ve scéně, v níž se rozhlasoví reportéři a jejich zvukový technik ve spolupráci se zaměstnanci metra snaží zachránit psa ležícího v kolejišti. Tato scéna, umístěná v kompozici pořadu těsně před závěrem, vypovídá o charakteru života v podzemí, nutnosti řešit neobvyklé situace i o

⁷³ Jistěže v těchto situacích není mikrofon nijak skrytý. Obratný reportér ho nastaví tak, aby zachytil zřetelně hlasy všech účastníků hovoru, zároveň tak, aby byla zřetelná i kulisa zvukového celku (projíždějící auto, štěkající pes) a především „nenápadně“, tedy tak, aby přítomnost mikrofonu respondenty nerušila.

povaze lidí pracujících v tomto prostředí více, než mnohé promluvy respondentů. Její prezentace je přitom naprosto neokázalá, autoři necítí podrobněji ji komentovat.⁷⁴

V použití reportážních prvků v tomto konkrétním pořadu naplnili autoři podstatu reportáže tak, jak ji v době zrodu definoval František Kamil Zeman: "Reportér má vzít posluchače s sebou, učinit ho účastníkem všeho, co se děje, dát mu nejen možnost slyšet, ale pomáhat jeho obrazotvornosti, aby nabyl představy tvaru a pohybu", a dále má "dát posluchači příležitost i citově být u věci, kterou reportér za něho vidí a pro něho zčásti popisuje a zčásti vykládá" /Zeman 1933/.

Přestože tedy reportáž může být jedním ze zásadních prvků kompozice featuru, pozorujeme v českém prostředí absenci reportážních dovedností a s tím související malé zapojení reportáže do publicistických pořadů typu dokument a feature. Existují samozřejmě výjimky. Až jakousi posedlostí pro reportážní záznamy se vyznačují pořady Miroslava Buriánka, který zaznamenává do detailů každou situaci, změnu situace, pedanticky důsledně popisuje dopravní prostředky, vytyčuje trasy a plány natáčení. Vyznačuje s oblibou všechny osoby, přítomné danému okamžiku, zachycuje do zvuku i výrazy jejich tváří. Často působí jeho reportážní líčení jako soukromý deník, do něhož do nejmenších detailů zaznamenává přesnou atmosféru chvíle, až fotografickou momentku okamžiku, který se v této podobě už nikdy nezopakuje (*Hvězdy na rybách*, 2000; *Ze života profesionální ženy*, 2000).

Jedna z nejdůležitějších, ne-li vůbec nejdůležitější oblast žurnalistické práce, totiž **komunikace s respondentem**, schopnost navázat rozhovor a dobře ho vést, psychologické a sociologické aspekty práce s respondentem, stejně jako vztah respondenta a rozhlasové produkce zůstávají v české rozhlasové teorii téměř nepopsané. Lepší situace je v žurnalistické literatuře, ale i zde platí, že jediným způsobem, jak získat v této oblasti příslušné dovednosti, je praxe.

Německá i anglická rozhlasová teorie se problematice natáčení s respondenty věnuje poměrně podrobně. Helmut Kopetzky doporučuje vždy vytvořit klid a atmosféru opravdového rozhovoru, přimět respondenta k vyprávění a vzpomínkám, ptát se na jeho názory, stanoviska i pocity a pokusit se co nejvíce odbourat pocit „rozhovoru před

⁷⁴ Podobně jsou komponovány i další pořady, pod nimiž jsou podepsáni tito autoři. Feature *Naším děvám* (1995) se věnuje problému pouliční prostituce, *Praha noční, policejní* (1996) kombinuje reportáž s investigativní žurnalistikou, ve stříhovém dokumentu *Kostky jsou vrženy* (2000) už Zdeněk Bouček jako samostatný redaktor organizuje množství příspěvků od jiných autorů, kteří v ulicích zachytili dění, související se zasedání Mezinárodního měnového fondu.

mikrofonem“ a nutnosti stylizace /Zindel: 32/. Manuál pro rozhlasové tvůrce věnuje pozornost čistě praktickým aspektům práce s respondenty⁷⁵, zároveň ale upozorňuje na důležitou okolnost z oblasti novinářské etiky. Podle McLeishe je nepřípustné, aby se autor při stříhové skladbě a kompozici pořadu řídil přáním respondenta. Odpovědnost za pořad leží čistě na autorovi a stanici, či organizaci, která materiál odvysílá. Není možné podléhat tlaku respondentů a upravovat výsledný tvar k jejich spokojenosti /McLeish 1994: 247/. Na téma vztah mezi reportérem a respondenty poskytuje výstižné shrnutí reportér Marek Janáč: "Přístup k respondentům je něco, co nesmí být svázáno žádnými jasnými pravidly. Pro natáčení volím nejraději místa, kde se respondent cítí doma, kde to zná. Snažím se být maximálně empatický. Chci, aby vše působilo přirozeně, včetně nastavování záznamové techniky a dalších doprovodných věcí. Trému respondenta lámu 'únikovými tématy'. Jsou to taková, u nichž předpokládám, že jim bezpečně rozumí, že u nich nebude mít problém s volbou slov, že o nich bude hovořit rád. Snažím se, aby si natáčení vůbec neuvědomoval. Jsou jen oči respondenta a jeho hlas. Mám připravenou myšlenku, základní téma, nastudovanou problematiku, ale neváhám tyto základní kameny kdykoliv opustit, pokud ucítím, že mě téma vede do jiných, zajímavějších vod. Otázky zásadně neformuluji. Prostě si povídám, ale i tak držím nit. V interview jdu od celku k detailu. Snažím se s respondentem inspirovat k přemýšlení, kterému sluší ticho intimacy. Jsou respondenti, na které ani jedna z těchto vět neplatí" /OH Janáč 2008/.

V teorii rozhlasové reportáže se dále setkáme s problémem, zdali má rozhlasový reportér právo exponovat se v rozhovoru osobně, nebo zda se má striktně držet zjišťovacích a situaci posunujících otázek a do vyznění rozhovoru nezasahovat vlastními názory a postoji. Vývoj ukázal, že skrytý i otevřený konflikt mezi reportérem a respondentem, není-li vyvolán uměle, ale pokud jasně a srozumitelně vyplyne a je posluchačům předestřen v celém svém vývoji, dodává charakteristice respondentům větší plastičnosti a pořadu dynamiku.⁷⁶

Svou míru tolerance například rasantně stanoví autorka Radka Lokajová, když jí její respondentka Veronika sdělí, že ke svému životu na samotě v horách nepotřebuje ani kartáček na zuby (*Až tam, kde Jánošík ...*, 2000). Ještě dál než k pouhému vyjádření

⁷⁵ Zdůrazňuje nutnost sdělit obsah a celkový kontext pořadu, upozornit, že pořad projde stříhovou úpravou, upozornit na den a čas vysílání a domluvit se s respondentem na výši honoráře za poskytnutý rozhovor, případně ho požádat o jeho bezplatné poskytnutí /McLeish 1994: 247 - 8/.

⁷⁶ Poprvé se tento problém výrazněji ukázal u tzv. problémových pořadů. Josef Branžovský zmiňuje příklad z šedesátých let, hádku autora – reportéra Ludvíka Vaculíka s předsedou JZD v pořadu *Mladí mechanizátoři* /Branžovský 1964b: 43/.

nesouhlasu sahá Bronislava Janečková. V dokumentu *Útěk do samoty* (2003) po několikanásobně odložených svatbách, z nichž všechny ukazovaly na neuvážené rozhodnutí a nekvalitního partnera, se reportérka sází se svojí respondentkou „o flašku fernetu“, že ani poslední plánovaná svatba neproběhne. Autorka v této chvíli vystupuje jako pragmaticky uvažující žena uplatňující „zdravý rozum“ proti nezralému idealismu jiné ženy, která odmítá přijmout odpovědnost za svůj život a neustále hledá různé výmluvy, proč nemůže realizovat plány.

Pokusili jsme se postihnout tu část dokumentaristovy práce, která je svázána s reportováním, zkoumáním autentických prostor, spoluprožíváním věcí, o nichž dokument nebo feature vyprávějí. Cele lze převzít zásadní premisy týkající se postavy reportéra. I dokumentarista pracuje s fakty, uvádí je do kontextu a parafrázuje události. Zatímco v rozhlasovém dokumentu by neměla chybět citace zdroje, feature nemusí být v tomto aspektu tak rigidní. Dalším společným znakem žánrů reportáž, dokument a feature je detailní práce s časoprostorem, který může být určujícím organizujícím prvkem struktury pořadu. V souvislosti s charakteristikou celkového prostředí má dobrý reportér stejně jako dokumentarista smysl pro detail, jenž zároveň vhodně a výstižně charakterizuje celek. Konečně je reportáž inspirujícím žánrem pro použití techniky „nastaveného mikrofonu“ a v práci s respondentem v jeho přirozeném prostředí.

Jakkoli budou následující kapitoly patřit naopak problematice, která je svázána spíše s prací "u stolu", tedy se vznikem scénáře a prvků tvořících horizontálu pořadu (slovo, dialog, poezie, hudba, ruchy), téma živého natáčení se bude na dalších stránkách stále objevovat. Setkáme se s ním v úvahách o povaze autentických a umělých zvuků a ruchů, aktuální bude při zkoumání pojmu fokus. Nejvýrazněji se pak vrátí na stránkách, věnovaných zvuku a časoprostoru moderního rozhlasového dokumentu a feature.

6.2 Prvky rozhlasové hry a pásma

"Méně Poláčka, více Kische!"
Zdeněk Bouček, 1996

Příběh, story, vyprávění – tyto pojmy zajímají tvůrce featurů od počátků žánru. Robert McLeish ve své definici featuru zdůrazňuje, že v centru tvůrčího zájmu musí být „prastaré umění vyprávět příběh“ /McLeish 1994: 174/. "Storytelling" bývá jedním z hlavních kritérií hodnocení pořadu a posuzuje se stejně jako například střih, kompozice, přístup k respondentům. Pořady pásmového typu a psané dokumenty vycházejí právě

z tradičních postupů konstituce vyprávění a příběhu. Pokusíme se prozkoumat, jak dokument a feature nakládají s postavou vypravěče a průvodce a jak se zvolený přístup následně odráží v celkové kompozici pořadu. Různé modely audiální narace a práce s Ich–formou a Er–formou naznačí, kterému typu vyprávění dávají autoři přednost, a které lépe odpovídá sledovaným žánrům. Zatímco v těchto úvahách vyjdeme z metod literární vědy, pro reflexi problematiky dialogu a dramatických pasáží v publicistických žánrech najdeme inspiraci v teatrologii a divadelní teorii.

Z množství prací, které se věnují přímo teorii rozhlasové hry, mohou být na úvod této kapitoly inspirativní úvahy Aleny Štěrbové, která v rozboru stěžejních děl rozhlasové dramatické tvorby neopomíjí ani takové tituly, jež v realizaci užívají postupy neuměleckých žánrů nebo tzv. „bastardních tvarů“ (termín režiséra Jiřího Horčičky). Koexistence nesourodých prvků v rámci rozhlasového artefaktu je totiž - jak bylo výše několikrát zdůrazněno, jedním z hlavních rysů featuru. Štěrbová připisuje takovým dramatickým tvarům poněkud nejasný pojem „rozhlasovost“ a specifikuje vzápětí, že v případech použití různých literárních textů i v užití postupů publicistických nebo zpravodajských žánrů (reportáže nebo zpravodajství) se objevují nové „emocionální a racionální metody zobrazení (umělecký obraz, autorský komentář)“. Rozhlasovost pak není chápána „v běžně tradovaném výkladu jako orientace na vnitřní svět člověka, seberealizace postav způsobem promluvy či využití zvukových znaků a metafor /.../, ale i v možnosti využívat v kontrastu rozdílných kompozičních postupů i objektivního a subjektivního přístupu (fingovaný reportážní záběr vedle lyrického textu)“ /Štěrbová 1995: 86/. Právě v takové koexistenci se v rámci featuru, ale i dokumentu objevují dramatický dialog, poezie, hudba i ruch, jak o tom pojednají následující stránky.

6.2.1 Narativní postupy

Pro průzkum **audiální narace** bude nutné vyjít z výsledků zkoumání literární vědy. Pro teoretické úvahy o budování příběhu v procesu tvorby rozhlasového feature může dobře posloužit například model konstituování narace podle Wolfa Schmidta, v němž jsou zahrnuty čtyři roviny: 1. dění jako amorfní úhrn situací, postav a dějů, 2. příběh jako výsledek výběru z dění, 3. vyprávění jako výsledek kompozice organizující elementy dění do umělého řádu, 4. prezentace vyprávění, tedy podání vyprávění ve verbálním médiu /Schmid 2004: 19 - 22/. Z tohoto pohledu lze dobře sledovat vznik a vývoj story jako ústředního pojmu moderního featuru.

Podíváme-li se optikou Schmidova modelu na dokument Miroslava Buriánka *Princezna na Nilu* (1997), lze dobře aplikovat jednotlivé roviny narace: 1. Autor zaregistroval skutečnost, že v Egyptě na Nilu ztroskotala výletní loď Princezna Džihání, že při ní několik lidí utonulo, a že část těchto lidí pocházela z České republiky. 2. Příběh celé plavby, jednotlivých jejich účastníků i samotného ztroskotání vyplynul z výpovědi svědků neštěstí a z rekonstrukce časových a prostorových údajů. 3. Stříhovou skladbou byla do kompozice rozhlasového dokumentu uspořádána fakta, dojmy, emoce a hodnocení. Výsledkem je přehledná struktura, která odpovídá lineárnímu průběhu plavby a chronologii událostí. 4. Autor však neprezentuje jen dění, ale přidává k němu své pocity, interpretaci a rozhlasové "vidění" celé věci. To jest organizuje stávající faktografii spolu s dalšími zvuky, hudbou, reportážními záběry a dalšími interpunkčními prvky do výsledné kompozice, kterou prezentuje v audiálním médiu jako samostatný artefakt.

Podobnou aplikaci Schmidova modelu uvádíme v příkladové studii o featuru Dory Kaprálové *Oči těch, co odešli* (2001).

Je dobré si připomenout, že stěžejní role narátora se proměňovala spolu s funkcí rozhlasu jako narativního média. Přehled o tom, jak tyto změny probíhaly a jakými variacemi prošla **úloha průvodce - hlasatele - moderátora jako narátora** v období od prvních pásem až do osmdesátých let dvacátého století, přináší studie Josefa Branžovského *Hledání rozhlasovosti* (1990). Na dílech třiceti autorů v ní dokládá rasantní proměny způsobu rozhlasového vyprávění. Již v první polovině šedesátých letech poukazuje Branžovský na nešvar, který se bohužel nedaří vymýtit z rozhlasového vysílání ani v současné době, totiž na přílišnou doslovnost, didaktičnost a „krátkozrace pedagogickou snahu, aby bylo vše jasné a průzračné i jednoznačné“. Tato tendence dominovala publicistické tvorbě sedmdesátých a osmdesátých let. Branžovský dále tvrdí, že jistá neurčitost a víceznačnost lépe odpovídají standardním životním situacím, zvyšují napětí a účinnost pořadu a aktivizují čtenáře a posluchače k interaktivitě /Branžovský 1964b: 41/. V devadesátých letech se v roli moderátora a průvodce čím dál častěji objevuje sám autor, jak o tom pojedná kapitola o autorském subjektu. Obecně lze říci, že autoři jsou pražskou dramaturgií Jitky Škápíkové a Zdeňka Boučka vedeni k tomu, aby netlumočili sdělení, jež lze uvést v autentické podobě přímo v podání respondenta. Převyprávění, která mají často charakter významové i pocitové manipulace, jsou kolem roku 2000 již ojedinělé.

Tato krátká vsuvka nás vede k poznání, že stěžejní rozhodnutí autora tkví v tom, jak bude daný příběh vyprávět. Komu svěří hlavní linii narace, jak se do narace promítne jeho

autorský subjekt, zda bude poznané skutečnosti tlumočit sám, nebo s pomocí prostředníka, zda zažité věci sdělí jako osobní, nebo obecnou zkušenost. V tomto smyslu může být pro analýzu narativu v publicistických žánrech dokumentu a featuru inspirativní některá z metod literární vědy. Jednu z možných klasifikací narace nabízí Lubomír Doležala. Podle Doležala píše autor literárního textu za tím účelem, aby vytvořil fikční svět. Čtenář pak tento svět objevuje. Narativní text tedy označuje Doležel jako "prostředek konstrukce a rekonstrukce fikčního světa" a vymezuje jej jako "mnohorozměrovou významovou strukturu, jejímiž hlavními složkami jsou děj, postavy a prostředí" /Doležel: 10/. Základním problémem v aplikaci těchto premis na žánr dokumentu a featuru je samozřejmě pojem „fikční svět“, který je v přímém rozporu s požadavkem maximální autenticity rozhlasové publicistiky a co největšího podílu takových zvukových prvků, které lze chápat jako svědectví, důkazy, doklady a pramenné materiály či dokumenty. Doležalovu definici lze beze změn použít pouze u specifického typu featuru, který se blíží rozhlasové hře a s fikcí, nereálným světem, fantazií a imaginací cíleně pracuje. V zahraniční tvorbě najdeme podobných příkladů více, přece však je tento typ featuru spíše raritou.⁷⁷

Pro potřeby většinového dokumentu a featuru bychom tedy měli slovo „fikční“ nahradit tezí o tom, že **narativní text sledovaných žánrů se může stát prostředkem rekonstrukce reálného světa**. V tom případě pak můžeme Doležalovu klasifikaci narace aplikovat i na publicistické žánry.

Doležel vychází ze základního dělení vyprávění podle postavy vypravěče na Er-formu a Ich-formu a tyto pak dále rozlišuje podle míry objektivity vypravěče na objektivní a subjektivní. Jako první typ narace tedy vymezíme objektivní vyprávění ve třetí osobě: **objektivní Er-formu**. Narativní text zde vzniká spojením objektivní er-formy a přímé řeči. Vypravěči je v tomto modelu přisouzena funkce konstrukční a kontrolní, postavám pak funkce akční a interpretační. To plně odpovídá jednomu z typů použití dialogů, jak uvidíme v kapitole o dramatizaci.

Situaci, v níž jeden z hlasů má úlohu vysloveně citační a personifikuje tak hlavního hrdinu rozhlasového pořadu, dobře ukazuje pořad *Spálená křídla rozletu* (1996) Karla Texela. Ze dvou mužských a jednoho ženského hlasu, které tvoří průvodce tímto psaným

⁷⁷ Mohli bychom poukázat například na rakouský feature Reinharda Schlögl a Alfreda Treibera *Věrný sluha svého pána a jeho pán* (1983), který v polofiktivním dialogu staví vedle sebe aristokratického intelektuála a jeho sluhu, analfabeta, ztracenou existenci. Oba se utápějí v zautomatizovaných floskulích vlastního osudu a v alkoholu /Antologie 2007:85 - 87/.

rozhlasovým pásmem, představuje mladší a ve výrazu živější mužský hlas Jiřího Frejku, jehož život a především závěr života jsou námětem pořadu. „Frejka“ tak cituje ze vzpomínek na dětství, zpřítomňuje pochybnosti a trápení, spojené s Frejkovým poválečným působením v Národním divadle a v Divadle na Vinohradech, analyzuje inscenace a osvětluje režijní přístup. Oproti ostatním, herecky reprodukovaným postavám, tak Frejka vyrůstá z pořadu jako živoucí bytost, již herec svým hlasem jedinečně modeluje.

Vedle objektivního modelu narace uvádí Doležal **subjektivizované vypravěčské způsoby**, které se uplatňují v moderním narativu. Rozlišuje pět různých typů: rétorickou Er-formu, subjektivní Er-formu, objektivní Ich-formu, rétorickou Ich-formu a osobní Ich-formu. Některé z těchto narativní postupů se v žánru dokumentu a feature uplatňují velmi dobře, jiné jsou pro tyto žánry nevhodné. Následující odstavce nabízí charakteristiku a konkrétní příklady ke každému z vyjmenovaných typů narace.

Rétorickou Er-formou označuje Doležal způsob, kdy vypravěč nejen konstruuje fikční svět, ale také jej komentuje, hodnotí a soudí. Přestože je vypravěč anonymní a vyprávění se odehrává ve třetí osobě, výrazně se tímto postupem ruší objektivita vyprávění.

Tento model naplňuje autorka Lenka Jaklová ve svém featureu *L'chaim* (1994) dokumentujícím její cestu do Izraele a snahu zmapovat osudy několika Čechů, kteří do této země přijeli a dobrovolně se rozhodli zde žít. Jakkoli autorka přísně rozlišuje Er-formu expozice a Ich-formu v reportérských vstupech, je od počátku zřejmé, že se zároveň nezříká jasného stanoviska a interpretace historických faktů a skutečností.

Druhý způsob narace podle Doležalovy klasifikace relativizuje objektivitu rekonstrukce fikčního světa a umožňuje průnik expresivity vnitřního monologu do autorské řeči. Přísně v textu rozlišuje toho, kdo myslí a mluví, od toho, kdo pouze tlumočí projevy a myšlenky. Doležal nazývá tento model **subjektivní Er-forma**. V ní autor ovlivňuje jednotlivé motivy tak, že je vztahuje k situaci, postoji, přesvědčení či náladě určité fikční postavy /Doležal: 60/. Příkladem může být reportér, redaktor a scenárista Zdeněk Bouček a jeho vztah k událostem roku 1968, tedy dění, spojené s okupací Československa a vše, co následovalo, včetně normalizačních personálních čistek (pořady *Srpnový, šibeniční*, 1998; *Z popela do popela*, 1998; *Hrátky a masáže 69*, 1999). Bouček opakovaně zveřejňuje fakta o tom, kolik jeho kolegů muselo v té době opustit Československý rozhlas a jak velká ztráta to pro rozhlas byla. Nejvýraznějším pořadem Boučkova osobního i profesního

vyrovnávání se s tématem roku 1968 je dokument o situaci v srpnových dnech uvnitř Československého rozhlasu, viděný očima tehdejších přímých účastníků, včetně polofiktivní postavy mladého „redaktůrka“, jehož můžeme bez větších pochybností považovat za autorskou postavu Zdeňka Boučka, jakkoli její promluvy nechal načíst hercem (*Po půlnoci dlouhý den*, 1998). "Redaktůrek" se účastní radostné rozhlasové práce ve stále svobodnějším rozhlase konce šedesátých let, aktivně zde prožije dny okupace v horečnaté práci pro rozhlas a pak už jen smutně glosuje odchody kolegů a řeší dilema, zda má smysl v práci pokračovat. Pořad je tak „jakousi nenápadnou zpovědí posluchačům, ale především sobě samému, cože se to tehdy, a pak i v letech normalizace, dělo uvnitř člověka, který se z nějakého důvodu nedokázal neohnout a zůstal pracovat tam, odkud ostatní museli odejít“ /Albrechtová – Pályová 2006: 17/.

Třetí typ subjektivizovaného narativu - **objektivní Ich-formu**, označuje Doležal za „vzácný vypravěčský způsob“. Tato metoda potlačuje akční i interpretační funkce vyprávěcího subjektu, čímž ji uměle a nepřirozeně desubjektivizuje. Vypravěč, „konstruktér fikčního světa“, zaujímá roli neúčastného a chladného pozorovatele (svědka), nezasahuje do vyprávěného příběhu svou akcí, ale zdržuje se i jakéhokoli komentáře a hodnocení fikčního světa. /Doležal: 47/

Tento typ narace je u audiálního média v podstatě vyloučen. Jakýkoli komentář z úst autora - průvodce – hlasatele je nutně nějakým způsobem interpretován. A v tom případě nelze zůstat emočně indiferentní, tedy v roli neúčastného pozorovatele. Této problematice se podrobněji věnuje kapitola o autorském subjektu.

Čtvrtý typ narace podle Lubomíra Doležala, **rétorickou Ich – formu**, v níž vyprávěcí subjekt zůstává pasivní, ale zachovává si interpretační funkci, můžeme připsat většině dokumentů i featurů, v nichž autor vystupuje v roli průvodce, případně svůj part přenechá hereckému interpretovi. Zůstává tak v pořadu přítomen formou průvodního komentáře, ale sám nijak dění pořadu neposunuje a zdánlivě ani neovlivňuje.

Ženský hlas jako jediný doplňuje vyprávění kněze Václava Malého o Chartě 77 (Eva Svobodová: *Říkali jsme ne*, 1995). Sděluje kontext, fakta, jména a okolnosti postupného vývoje událostí kolem Charty 77. Zároveň ale zastupuje autorku, neboť tlumočí její otázky v lehce stylizovaném zamyšleném tónu v Ich-formě ("Nedovedu si představit ..."). Její podoteky slouží zároveň jako zdůraznění, podtržení, zvýraznění něčeho, co respondent

řekl.⁷⁸ Snaha autorky vytvořit kompaktní tvar, založený především na hlasu respondenta, však paradoxně vyznívá naprázdno. Umělé vložení ženského hlasu totiž znevěhodňuje autenticitu rozhovoru a vytváří posluchači nepříjemný odstup při percepci.

Polyfunkčnost postavy vypravěče umožňuje nejpopulárnější variace Ich-formy, pátý způsob narace v Doležalově klasifikaci nazvaný **osobní Ich-forma**. Vypravěč díky ní svobodně hodnotí konstruovaný svět a vyjadřuje bez zábran a svobodně své sympatie a antipatie. Doležal upozorňuje na souvislost obliby tohoto způsobu vyprávění se zaměřením moderního narativu na psychologii a osobní zpověď jako účinný prostředek spontánní nebo uvědomělé psychoanalýzy. Z tohoto faktu vychází i pojem osobní autentifikace jako krajní případ subjektivizace vyprávění. Vypravěč má v takovém případě privilegované postavení mezi postavami. V narativní strategii osobního vypravěče je nutné vytvořit v percipientovi pocit, že autor dobře zná příběh i jeho prehistorii, že se na něm podílel svou osobní zkušeností, má intimní znalost psychologie postav, a že pravdivě uvede zdroj informací. Osobní vypravěč tedy zakládá svou autentifikační autoritu na principu spolehlivého svědka, který podává věrohodnou zprávu /Doležal: 64/. Právě autor a muzikant Milan Haering byl svědkem natáčení gramofonové desky Karla Kryla a celého zpěvákovy působení v exilu. Nyní o tom podává zprávu (*Exilové LP*, 1997). Autorka Otýlie Tobolová se osobně angažovala v případě narkomanky Judity a několikrát do jejího života výrazně zasáhla (*Návrat od pekelných bran*, 1997), stejně jako o své osobní zkušenosti s recidivistou a jeho dětmi vypovídá Bronislava Janečková (*Probuzení*, 2002)

Vyznačili jsme tedy v šestibodové typologii podle Lubomíra Doležala, v jaké roli může figurovat postava vypravěče v rámci dokumentárního pořadu nebo featuru.

Ještě jiný pohled na typologii narativu opět s důrazem na postavu vypravěče nabízí Jiří Holý v klasifikaci Vančurových próz. Nachází v nich čtyři typy vypravěče, ale Er-forma a Ich-forma nejsou tím rozhodujícím hlediskem. Podstatnější se jeví míra vypravěčských zásahů do děje, komunikace se čtenářem, podoba hodnotících exklamací a komentářů, časoprostor v ději se všemi retardacemi a anticipacemi, typ vypravěčových rozvah a meta-dějových soudů, stejně jako schopnost vypravěčské empatie k jednotlivým postavám /Holý 2005: 253 – 257/.

Taková typologie nás vede ještě k jednomu problému, který úzce souvisí s narací, totiž k **fabuli a fabulizaci v publicistice**. Fabuli jako souhrn časově a příčinně spojených

⁷⁸ Václav Malý například zmiňuje, že v prvním roce Charty podepsalo dokument 240 statečných lidí. "Dvě stě čtyřicet statečných.", říká na to bez dalšího komentáře ženský hlas.

událostí, rekonstruuje posluchač "na základě vodítek v syžetu a stylu v interakci s narativním schématem" /Chatman 2000: 124/. Fabulizaci považuje Branžovský vedle polymorfnosti a přetržitosti (diskontinuitě) za jeden z hlavních znaků featureu – pásma. Po několika teoretických, spíše akademických sporech o to, zda fabulizace jako umělecký prostředek do publicistiky patří, či nikoli, se tento druh práce s příběhem objevuje i v běžné denní publicistice jako prostředek názornějšího představení tématu. Buď jde o fabulizaci přirozenou, která líčí skutečné děje, nebo fabulizaci umělou přibližující dané téma pomocí konstruovaného příběhu.⁷⁹

Nejvděčnější možnost fabule v publicistických pořadech nabízí metoda pátrání nebo cesty. Tu hojně využili autoři cyklu *Cesty – s mikrofonem po skrytých stopách osudu*, ale i některé pořady cyklu *ISMY po česku* (například *Islamismus*, *Urbanismus*). Fabule, vystavěná na putování, přirozeně vplynula i autoru Tomáši Gregorovi při mapování cesty na jihozápad Švédska, kde výtvarnice Jitka Walterová hledala inspiraci, barvy, příslušné krajiny, detaily i obrazy zvířat pro animovaný film (*Severské malování*, 1996). Feature otvírá zvuk jedoucího auta a rozhovor řidiče a spolujezdkyně. Ten vzápětí vytvoří podkres pod věčné a hutné úvodní autorovo slovo, jímž vysvětluje účel a charakter cesty a představuje účinkující osoby. Do pořadu takto vstoupí ještě několikrát, především v pasážích, kdy je nutné osvětlit některý vizuální prvek cesty nebo popsát, co si výtvarnice zrovna skicuje nebo fotografuje. Většinu záběrů však autor spojuje jen stříhem. V kompozici užívá reportážní záběry, úryvky z knihy Selmy Lagerlöfové, citace ze scénáře kresleného filmu, reportáže, popisy krajiny. Především výrazná hudba navozující tesknou, velebnou náladu, spojuje množství různorodých prvků do jednotného tvaru, který z popisu cesty činí impresionistickou zprávu o krajině, jež je nám vzdálená, ale v základním pocitu čímsi blízká.

V roce 2001 Zdeněk Bouček tvrdí, že dnešní feature již nezná umělou fabulizaci a považuje ji za „nepřípustné směšování faktů s domněnkami“ /Bouček 2001: 20/. Tento fakt

⁷⁹ O tom, jak starý a účinný prostředek představuje umělá fabulizace, nás dodnes přesvědčují vynikající vzdělávací pásma padesátých a šedesátých let. Výrazný prostředek dramatisace – personifikaci použili jako základ pro dramatisované scénky například autoři pořadu *Pozor u třetí koleje* (Štěpán Klouček – Emil Peroutka – Ivo Fischer, 1962). Publicistické téma hrubých nedostatků v nákladní železniční dopravě autoři proměnili v dramatické putování naloženého vagónu po celé republice a fabuli podpořili fiktivními dialogy vagónu s jednotlivými součástmi nádražního zařízení. Publicističnost tématu zachovali prostřednictvím autentických promluv železničářů a reportážních zvuků zobrazovaného prostředí. Nesmírně populární byly *Rady moudrých* (Dita Skálová, 1968), fiktivní beseda populárních historických osobností, pásmo z myšlenek lidí dávnou i nedávno mrtvých. Fabulizační rámec tvořilo setkání velikánů v Radě moudrých, která diskutuje o daném problému. Na nepřirozené, ideologicky podmíněné, uměle vytvářené fabuli stála celá estetika socialistických „her faktů“.

nepochybně souvisí se skutečností, že obecně vymírá žánr psaného dokumentu a po roce 2000 jednoznačně dominuje dokument a feature užívající autentické reportážní záběry, výpovědi a svědectví respondentů. Poté, co jsme prozkoumali tři různé modely narace a rozmanité způsoby, jak v nich může fungovat postava autora - narátora – vypravěče, pohledme nyní na další prvky, které publicistika přebírá z žánru rozhlasových her a pásma - dramatičtí a dramatičtí dialog.

6.2.2 Dramatizace, dramatičtí dialog

Dialogem míní teatrologie rozhovor dvou nebo více postav, přičemž základním rysem dialogu je princip výměny a alternace při komunikaci. V užším slova smyslu se dialogem může myslet i střídání promluv dvou nebo více postav, které vyjadřují jejich vztahy, ať už jsou ve shodě nebo v antagonistickém vztahu. Dialog spolu mohou vést postavy viditelné i neviditelné (jednající postava s bohem či duchem), nebo s postavou neživou (přístroj nebo rozhovor přístrojů, i telefonický hovor). Pavis rozlišuje dialogy podle počtu postav, podle rozsahu a podle vztahu k jednání. Od skutečného dialogu požaduje koherentnost a určitou sevřenost, hutnost, jež vznikají za předpokladu, že účastníci se shodnou na tématu a ocitají se ve společné situaci /Pavis: 58 – 60/. Sofistikované dělení dialogu nabízí Jan Mukařovský, pro potřeby dialogického jednání v žánru dokument, pásmo a feature ho však využijeme jen zřídka.⁸⁰ Typologie rozhlasového dialogu ve sledovaných žánrech musí být nutně jiná, zmíněná východiska však dobře poslouží k úvahám o tom, jak jednotliví autoři s dialogem, častěji spíše se střídáním hlasů pracují, a v jakých případech se z prostého dialogu stává dramatičtí scéna.

V dialogu se přirozeně vytváří postava mluvčího a posluchače, z jazykového hlediska jde o komunikaci mezi aktivním a pasivním účastníkem rozhovoru. Na rozdíl od divadla, kdy ve většině případů stále sledujeme reakci mlčícího, pasivního účastníka dialogu na repliku partnera, jsou rozhlasové možnosti značně omezené. Nemíží však charakterizační funkce dialogu. Způsob mluvy, rytmus, slovní zásoba, myšlenky, charakteristická rčení označují poměrně jasně charakter postavy, její mentalitu, sociální, společenské i věkové zařazení, okamžitou náladu /Pavlovský 2004: 55 – 57/. Josef Branžovský však otázku tvorby postavy spojuje s mírou zásahu autorského subjektu a ptá

⁸⁰ Ve studii *Dialog a monolog* Mukařovský rozlišuje 1. dialog osobní, vyzdvihující vztah mezi účastníky hovoru, 2. dialog situační, mapující vztah mezi účastníky hovoru a situací, 3. dialog konverzační, soustředěný na samotný dialog jako řetězec významových zvrátů /Mukařovský 1948: 133 - 134/.

se, do jaké míry autor postavou zpodobuje skutečnost a nakolik naopak přitom samotnou skutečnost utváří /Branžovský 1964b: 35/. Z následujících příkladů bude zřejmé, že odpověď na tuto otázku je nutné hledat v míře fabulace, manipulace s fakty a možnostech fikce, s níž autoři postupem let zacházejí se stále větší obezřetností.

Dialog, inscenovaná scénka, herecké interpretace různých rolí a výrazná stylizace byly oblíbeným dramatickým prostředkem rozhlasu padesátých a šedesátých let. Sloužily jako apel, exprese, subjektivní pohled na problém a zároveň „umožnily užití různých didaktických forem jako je spor anebo dramatická moralita“ /Kussová 1984: 43/. Právě z tohoto důvodu však byly dramatické dialogy zároveň odmítány. Například František Gel údajně tvrdil, že nikdo neví, co ta či ona historická postava v dané situaci řekla. Preferoval tedy pásmo v hlasech, jehož jádrem je vyprávění, a dramaturgii nepoužíval /Branžovský 1990a: 57/. V předchozích desetiletích, kdy byla didaktická role rozhlasu preferována jako jedna z jeho stěžejních funkcí, používali autoři dialog a názornou scénku v publicistických pořadech jako nejčastější prostředek sdělení. Dnes naopak působí tyto prostředky nepatřičně a nezřídka trapně. Posлуhač, navyklý na objektivní, odosobněné sdělení, je ostražitý na jakékoli známky podsouvání interpretace sdělovaných informací, k níž při každé dramaturgii nutně dochází. Přesto se o dialogy autoři neustále pokoušejí, a to jak v nejjednodušší podobě střídání dvou hlasů, tak i v rafinovanějších scénách.

Umělou fabuli a cosi, čemu říká „scénky“, zmiňuje hojně Branžovský i v úvahách o patřičnosti využití uměleckých prvků v publicistických pořadech. Rozhodně dramaturgii, „zdějovování a fabulizování výkladových partií“ nezavrhuje, požaduje však jasné sdělení toho, co je fakt, co citace historického dokumentu, co je nadsázka a co fikce. Poměrně jednoznačně se však vyjadřuje k použití scének v rozhlasovém dokumentu. Tvrdí, že jsou „velmi ožehavé“ a „narušují dokumentární charakter“ /Branžovský 1964a: 13 – 14, 37/.

Současný důraz na autenticitu promluv i citovaných materiálů dramaturgii a hrané scénky téměř vylučují, odmítnutí už ale není tak striktní, jako například koncem devadesátých let.⁸¹ Také v německé knize o featuru najdeme rady pro tvorbu rozhlasových dialogů /Zindel: 99 - 103/.⁸² Z toho je zřejmé, že s tímto vděčným kompozičním prvkem

⁸¹ Zamítavý postoj k dramaturgii a fiktivním dialogům najdeme opakovaně v článkách Zdeňka Boučka.

⁸² BBC World Servis stanovil dvanáct pravidel pro autory rozhlasových dialogů, z nichž vyjímám: Autor by měl vytvořit dialog co nejpřirozenější a vyvarovat se fráží, pracovat maximálně se šesti postavami, vytvořit jasné a rozlišené charaktery, počítat se všemi čtyřmi prvky rozhlasové scény: slovem, ruchem, hudbou a tichem, jasně zvukově nebo slovem vyznačit prostor jednání, opatrně zacházet s časovými a prostorovými údaji, zakomponovanými v dialogu, psát jednoduše a přímo, nekomplikovat scénu složitou hudební nebo ruchovou strukturou, vyvážit jednání postav v situacích, zřetelně scénu ukončit.

rozhlasová teorie stále počítá a praktičtí rozhlasoví autoři s ním stále pracují. Následující přehled různých typů dialogů v publicistických pořadech ukáže, jak.

1. **Mechanické střídání hlasů.** Tento způsob interpretace textů byl kritizován jako zastaralý, fádňí, didaktický a nenápaditý již počátkem šedesátých let.⁸³ Přesto přetrval a dodnes je používán v pořadech pásmového typu, často u literárních pořadů. Autorský postup může být v takovém případě v podstatě dvojitý. Zcela překonaný je snad již způsob, kdy autor napsal celý text a teprve následně jej rozdělil do hlasů a vyznačoval místa hudebních předělů, případně nějakých zvukových efektů (ruchů). V druhém případě je již v autorském záměru obsaženo obsazení pořadu a s myšlenkou na různorodost hlasů pak vzniká scénář. Obecně lze říci, že rozdělení textu by mělo mít svou vnitřní logiku spočívající v jasném vědomí funkcí jednotlivých hlasů. Takových případů najdeme v dokumentární tvorbě sledovaných let desítky. Kompozičně se nejčastěji jedná o kompilace různých dostupných materiálů a publikovaných knih, ve výjimečných případech prezentují takové pořady pramenný materiál (tři příklady za všechny: Zdeněk Bouček: *Edvard Beneš 1945 – 1946*, Jiří Pavlis: *Povinnost*, Jan Eik: *Prošli tři*).

2. **"Umělá autenticita".** V duchu estetiky výchovně-vzdělávacích pořadů ze sedmdesátých a osmdesátých let je takové užití hlasů, které má vyvolat pocit autentického rozhovoru, je však zjevně čtenou interpretací hotového textu a působí poněkud násilně a nepatřičně. V dokumentu Jiřího Hanáka *Zásah ufonem* (1994) takto vystupují muž a žena, kteří si navzájem sdělují informace o původu slova UFO a vyprávějí si o svých zkušenostech. K prostředkům, jež mají podpořit dojem přirozeného, nepřipraveného, improvizovaného rozhovoru patří drobné úsměšky, vyjádření nejistoty, krátké pauzy simulující zamyšlení i využití drobných automatismů lidských předsudků (muž rozumí lépe technice, žena překvapuje bystrým úsudkem). Nejde tedy o vytváření rolí, spíše o typizaci moderátorské dvojice, která má průvodní text oživit a zvýšit jeho komunikativnost a atraktivitu pro posluchače.

3. **Paralelní dialog.** Jiný způsob využití několika moderátorských hlasů pro vytváření jednorázových rolí najdeme v dokumentu Zlaty Kufnerové o prezidentu Benešovi. V něm se tři hlasy, dva mužské a jeden ženský, odstíněné barvou, stáří i

⁸³ V reflexi pořadu *Večer po neděli – O talentu*, sérii rozhovorů, které vedl Ivan Vyskočil s různými osobnostmi vědy a umění novou formou improvizovaného hraného dialogu, píše redaktorka Helena Bauerová: „Stavět příběhy v publicistickém pořadu na konverzní dvojici, to se stalo velkou módou nebo spíš už manýrou a šablonou. Zřídka jde o skutečný dialog. Častěji spíš slepenec, v němž partneři mluví spíš k posluchači než mezi sebou a pak z toho taky trčí didaxe“ /Branžovský 1990a: 232/.

energickým nasazením, střídají ve všech rolích - citují, titulují, uvádějí faktografické údaje, zpochybňují, kladou otázky. V úvodu společně "vyplní dotazník" o sledované historické osobnosti. Tento oblíbený motiv rozhlasových dokumentaristů umožňuje nelineárně, stručně a věcně vstoupit do tématu, od počátku nastínit ústřední konflikt dokumentu. Jednotlivé hlasy plynule přecházejí z komentáře do citací. Snaha zprostředkovat historické dokumenty vytváří dojem paralelního dialogu, jakkoli ve skutečnosti herci interpretují nesourodé texty. Citacemi z dopisů Masaryka a Beneše v různých dobách a v různých kontextech vyrůstá přesná představa o jejich vzájemné vztahu i porozumění v idejích při zakládání československého státu. I když chybí vzájemné oslovení, souhlasné nebo nesouhlasné reakce na vyřčené skutečnosti, ožívuje tento nekomentovaný paralelní dialog dvou osobností stroze faktografický ráz dokumentu (Z. Kufnerová: *Edvard Beneš - známý a neznámý*, 1995).

4. Dialog s fiktivním partnerem. Do dialogu může autor vstupovat i s fiktivním partnerem, s archivním záběrem, s hudbou nebo zvukem. Na tomto principu vystavěl Robert Tamchyna svou volnou trilogii *Vážený pane Werichu (1995)*, *Vážený pane Voskovče (2001)*, *Vážený pane Horničku (2002)*, stříhové pořady představující jednotlivé herce v kompozici méně známých archivních záběrů. Jednotlivým principem je právě snaha uchovat co nejvýraznější dialogičnost - Voskovec a Werich jsou buď v autentickém dialogu, nebo je tento dialog vytvořen stříhem. Jedinečnost respondentů, zvyklých na permanentní kontakt s diváky a čtenáři navíc umožňuje, že se i posluchač stále cítí být oslovován.

5. Reportážní dialog. Doposud byla řeč o dialozích v psaných dokumentech a featurech. Na tomto místě alespoň zmiňme způsob práce s dialogem autentických osob v kompozici, neboli jak lze pracovat s dialogickou promluvou při stříhu pořadu reportážního charakteru, v němž vystupuje jeden nebo více respondentů. V průběhu devadesátých let sledujeme výrazný trend omezení role reportéra. Reportérové otázky, které jasně členily a rytmizovaly dialog, vyznačovaly téma rozmluvy a prováděly posluchače pořadem, nahradila montáž stříhem. Ve zdařilých případech tak mohl vzniknout dojem, že respondent vede dialog nikoli s autorem, ale přímo s posluchačem. Podrobnější poznámky k tomuto tématu uvádíme v kapitole o stříhové skladbě.

6. "Quasidialog". Jinou možností, použitelnou v případě, že autor pracuje s více respondenty, je „quasidialog“. Jan Branžovský ukazuje typ této kompoziční metody na feature, který byl uveden i v Českém rozhlase (Karl Prossliner: *Eskymáka by nikdy*

nenapadlo přejít Grónsko, 1989, v české verzi 1992) /Branžovský 1991: 14 – 17/. Jde o dvě paralelní výpovědi na stejné téma, které autoři střihem organizují v čase i prostoru do zdánlivě jednolitého chronologického vyprávění, jehož napětí spočívá v permanentním nahlížení stejných událostí z různých úhlů pohledu. Podobnou metodu využívají čeští autoři tam, kde portrétní například manželskou dvojici. Jitka Škápíková popisuje život dvou operních pěvců. Absolvuje s nimi společnou cestu na koncert do vzdáleného města, hovoří s oběma o jejich vztahu i společné práci, ale kromě toho zařazuje i quasidialog, kdy na stejné téma mluví s manželou odděleně a jejich výpovědi potom konfrontuje (*Stíny a výsluní Christiny Kluge a Jaroslava Mrázka*, 2000). Podobně postupuje Marek Janáč v portrétní manželů – řidičů kamiónu (*Jolana a blázen*, 2000).

Pokud jsme charakterizovali dialog, zbývá často už jen malý krok k **dramatizaci**. Z různých výkladů tohoto pojmu⁸⁴ je pro naši potřebu nejpříhodnější ten, který hovoří o „zdivadelnění textu na hranici mezi uměním a mimouměním“ /Pavlovský 2004: 93/. Jakkoli teatrologie připisuje tento typ dramatizace Janu Amosi Komenskému a žánrově ho řadí do divadla hraného dětmi, je pro žánr dokumentu a featuru mnohem přiléhavější než tradiční výklad dramatizace, jak bychom jej přisoudili literárním a dramatickým rozhlasovým útvarům.

S autorským nutkáním použít dramatizaci úzce souvisí také pojem dramatická situace. K dramatickým prvkům sahá autor tehdy, potřebuje-li názorně osvětlit psychologické a společenské vztahy postav, jejich motivaci a jednání. Důvodem může být i snaha vytvořit situaci jinak než pouhým popisem a zmínkou o časoprostorových údajích.

Jak tedy může v rozhlasovém dokumentu a featuru vypadat **použití dramatických prvků v narativní složce pořadu**? Autor může z několika průvodcovských hlasů vybrat jeden, který se zhostí jediné role. Míra interpretace se liší, ale vždy vtiskuje herec postavě určité rysy a nějakým způsobem ji interpretuje. Pojem postava je ovšem v této situaci nutné chápat jako pouhý prostředek k plastičtějšímu sdělování informací, přenesení emoce či možnost interpretačního vhledu do situace, nikoli jako pokus o tradiční herecké ztvárnění dramatické postavy ve smyslu divadelní či rozhlasové inscenace. Jiným způsobem je použití dramatické stylizace v konkrétní situaci, kterou autor buď uměle vytvoří, nebo mu ji zpracováváný materiál sám nabízí. Dramatizace může být také součástí

⁸⁴ Teatrologický slovník vykládá dramatizaci ve smyslu: a/ adaptace, interpretace literárního díla, či hra na motivy, b/ dramatizovaná četba, používaná v rozhlasové praxi, jako přechodová forma mezi epikou a její zvukovou inscenací, c/ hlasité čtení prózy rozdělené mezi několik osob, jak je využívá pedagogická praxe, d/ přidávání vzrušujících prvků do relativně klidného dění /Pavlovský 2004: 93/.

zvukové zkratky jako dílčího prvku montáže. Nejs sofistikovanejším typem je pak dramatizace jako přechodová forma mezi epikou a inscenací v kombinaci s publicistickými prvky. Následující příklady dokládají výše uvedené způsoby dramatizace v dokumentu i ve featuru.

A/ **Jednorázové použití hereckého hlasu stylizovaného výrazně do role** dotvářející obraz zobrazovaného charakteru najdeme v dokumentech poměrně často. V klasifikaci narativních postupů jsme se s ním setkali v charakteristice objektivní Er-formy. Diskutabilní bývá míra a adekvátnost herecké stylizace v kontextu jinak neutrálně prezentovaného tématu i relevance tohoto uměleckého prostředku vzhledem k tématu pořadu. Dobře tento typ dramatizace posloužil například v portrétu parašutisty Libora Zapletala *Jdu vlastní cestou* (2005), v němž autor Miloš Doležal použil hereckou interpretaci především v citacích ze Zapletalova deníku. Ten je jedním z hlavních dokumentů, které mají zpochybnit tezi o Zapletalově udavačství. Dětský hlas, hlas mladého chlapce a rozhodný hlas třicátníka postupně rekonstruují obraz charakterního, statečného, bystrého a vynalézavého muže, který byl od dětství veden k ideálům humanity, mládí prožil v Sokolu a při napadení republiky se rozhodně postavil na její obranu. Jeho duševní a myšlenkový vývoj tedy autor dokumentuje nejen samotným obsahem deníku, ale i proměnou hereckých hlasů. Podařilo se šťastně vystihnout nejen proměňující se Zapletalův věk, ale i přesné fáze nadšení z objevování světa (dětství), dobu ideálů (dospívání), zásadních rozhodnutí (odchod do Anglie a parašutistický výcvik) i období fatálních obav a fyzické i psychické nouze (věznění a strach o osud rodiny). Výrazný dramatizační prvek tak poskytuje posluchači dostatečný kontext pro vlastní interpretaci klíčového momentu pořadu - ke scéně prvního výsledku Libora Zapletala na gestapu. Podezření z udavačství autor explicitně nevyvrací, to ostatně ani není možné, ale nastoluje řadu problematizujících momentů, které dokládá konkrétními daty, časovými údaji, rozpornými výpověďmi. Autor pořadu v žádném okamžiku nepřechází do Ich-formy. Zůstává v plurálu nebo Er-formě a identifikujeme ho jen podle totožného hlasu, který se zároveň ozývá z reportážních záběrů a rozhovorů s respondenty.

B/ **Nepřiznanou dramatizaci**, která vyplyne až z kontextu pořadu, najdeme v úvodu pásma *Čihák? Kašpar? Šimůnek!* (1993). Autor Miloslav Machoň otvírá pásmo dramatickou situací, v níž notář obhlíží pozůstalost po letci a Sokolu Šimůnkovi v jeho zámečnické dílně. Zatímco tuto situaci podrobně popisuje hlasatel v Er-formě, dva herci v herecké stylizaci zvědavých sousedů vyprávějí drobné detaily ze Šimůnkova života. Nejde

o životopisné údaje, ale o charakteristické znaky, které přibližují Šimůnka jako člověka, přítele, kutila a výraznou osobnost. Herecká akce je stylizována do té míry přesvědčivě, že až později, když herci ztvárňují další role, je zřejmá artificialita jejich promluv.

C/ Dramatizace ve funkci zvukové zkratky. Tento spíše ojedinělý typ dramatizace vychází ze žánru reportážní zkratky. Vyznačuje se svižným tempem a ostrým střihem. Pořad Jiřího Hanáka *Pozor, váš přijímač exploduje* (1995) přináší historii rozhlasu u nás i ve světě. V dynamické kompozici střihového pořadu zní množství hlasů v nelineárním vyprávění o meznících rozhlasové historie, o vztahu rozhlasu a televize, o veřejnoprávní funkci rozhlasu u nás i ve světě, o komerčním aspektu rozhlasového vysílání, o technologickém vývoji rozhlasové techniky i radiopřijímačů. Řadu historek, bizarních příhod, detailů a humorných příběhů z dějin rozhlasu uvádí už expozice pořadu - stručný dramatizovaný přehled dějin rozhlasu.⁸⁵ Jiří Hanák tedy použil dramatizaci jako prostředek zvukové zkratky. V autorské představě vytvořil partnerskou dvojici "typických rozhlasových posluchačů", kteří odrážejí zažitou, maximálně zjednodušenou a tím lehce parodizovanou a proto humornou představu percepce média rozhlasu v průřezu jeho

⁸⁵ Pro lepší představu uvádím přepis krátkého úryvku z úvodu pořadu (M = Muž, Ž = Žena, *kurzívou psané* – popis zvukové stopy a její interpretace)

Autor Jiří Hanák vytváří audiální představu fiktivní rodiny, která v různých historických obdobích různým způsobem přistupuje k rozhlasovému přijímači. Zatímco ve dvacátých letech rozhlas jen stěží naladí:

M: Maminko, honem, honem, už jsem ji chytil!

Ž: Co, tu myš ve špajzu?

M: Ale ne, maminko, Prahu, Prahu ... (míněna stanice československého rozhlasu Praha – pozn. AH); *v letech třicátých evokuje dramatická scénka situaci, kdy celá rodina usedá k slavnostnímu poslechu rozhlasového koncertu:*

M: Pepiku, ty si sedni sem, na klíně mi bude sedět Andulka a maminka si sedne sem, rychle, abychom to nepropásli ...

Čtyřicátá léta charakterizuje autor zvukovou ikonou - znělkou BBC a následný ženský hlas připomíná tíseň obyvatel okupovaných zemí, kde byl poslech této rozhlasové stanice zakázán:

Ž: Táto, proboha, zavři to! Nemysli pořád sobecky jenom na sebe! Kdo bude živit rodinu, když tě odvedou do koncentráku.

Padesátá léta autor uvádí odkazem na nástup nového média - televize ...

M: Řekni, maminko, není tohle lepší než ty duchy, co mají v televizi Vondráčkovi? Jak ten pan Zib toho Pír Žinta krásně podává!

Ž: Vondráčková ho tuhle viděla v televizi a je prej jako zagroškudla.

M: Blbost, to by mu přece nedávali v rádiu takový hrdinský role.;

... a revoluční nástup tranzistorového rádia, který umožňuje větší mobilitu rozhlasových posluchačů a přesun poslechu rádia mimo domácí prostředí:

M: Maminko, řekni, takhle u Sázavy poslouchat na rádiu Vltavu? Jo, pokrok je pokrok. /ozve se hlasitá popová hudba/ Ztracený čundráci, ani trocha úcty k přírodě! Kdo jim má pořád tlouct do hlavy, že tranzistorák do přírody nepatří!

Šedesátá léta se podle autora nesla především v duchu masového rozšíření tranzistorového rádia a sterea. Značně anachronicky a nepřilíš ve smyslu svého sdělení zařazuje autor jako zvukovou charakteristiku tohoto období prezidentský novoroční projev Gustáva Husáka. Komentář fiktivní rodiny je následující:

Ž: Táto, prosím tě, co to posloucháš. Zavři ho!

M: Počkej, dyť je za minutu Zákruta.

zhruba sedmdesátileté existence. Výrazné stylizace a dramatické zkratky dosahuje autor především požadavkem na přepjatou hereckou interpretaci vyjadřující vždy jedinou konkrétní emoci (nadšení, napětí, obavu, sentiment, znechucení), maximální textovou úsporností (promluvy postav jsou koncentrovány do jediné věty, případně nejkratšího možného dialogu) a funkční strukturou, v níž se prolínají herecké promluvy s ruchy, zvuky, rozhlasovými znělkami a hudbou tak, aby jeden každý prvek této struktury podpořil výpovědní hodnotu prvku sousedícího. Hanák s dramaturgií pracuje ještě v průběhu pořadu, zachází však už s jednotlivými fiktivními postavami své kompozice jen jako s anonymními hlasy, které tlumočí názory na určité jevy z historie rozhlasu. Tento způsob práce s herci je pro Jiřího Hanáka typický a najdeme ho i v dalších jeho pořadech z devadesátých let (*Křik a šepoty Londýna*, 1997; *Zásah ufonem*, 1994)

D/ Herecké hlasy jako chór. V jiné části práce analyzovaný Hanákův pořad *Křik a šepoty Londýna* přináší další výrazný prostředek dramaturgie, totiž práci s hereckým sborem jako s chórem. Dobrý příklad poskytuje i dokumentární pásma Lenky Jaklové *Justiční omyl - Hilsneriáda* (1992) rekonstruuující aféru „rituální“ vraždy v Polné. Přestože v dokumentu účinkuje sedm herců, žádný z nich nemá konkrétní roli a nezastupuje výrazněji postavu průvodce, představitele role či rolí. Režie Hany Kofránkové vede herecký sbor způsobem, jako by byli všichni stále přítomni „na scéně“. Společně vytvářejí příslušný časoprostor. Tak jsme díky nim svědky prvotního srovnání vesničanů nad mrtvou Anežkou Hružovou a jejich pobouření nad brutálním způsobem zavraždění mladé dívky. Dále je nám prostřednictvím množství titulků a citací z dobového tisku zprostředkována bulvární štvánice, která se rozpoutala po první hypotéze, že v Polné došlo k rituální vraždě podle židovského košerovacího zvyku. Skupina herců sehraje i role zastánců střízlivosti, spravedlnosti a zdravého úsudku v citacích obhajovacích článků a studií Jana Herbena a Tomáše Garrigua Masaryka. Nejmarkantnější je způsob režijní práce s chórem - tradičním prostředkem divadelní i rozhlasové inscenace, patrný v třikrát opakovaném refrénu, v němž všichni herci vyslovují jméno domnělého vraha: „Hilsner, Jaroslav Hilsner“. Jejich hlasy se překrývají, do pouhého jména jsou vloženy různé emoce (obava, vztek, nejistota), režie navíc upravuje koláž mírným echem. Význam této drobné, ale výrazné interpunkce může být různý, nabízí se například teorie o tom, jak se z fámy, domněnky a davové psychózy stává obrovská aféra mezinárodního dopadu, která ovlivní mínění lidí celé země a ještě po několik generací bude podporovat antisemitské nálady v jinak poměrně tolerantním prostředí českých zemí. Správné proporce, vyváženost publicistických a

uměleckých prostředků a účelné využití náladotvorných motivů (hudba, herecká stylizace) vytvořily společně mimořádně kvalitní audiální dílo, emocionálním účinkem srovnatelné s rozhlasovou hrou.

E/ **Dramatizace jako součást fabule.** Pořad Jiřího Navrátila *Operace Protěž* (1984⁸⁶) se výrazně vymyká běžné dokumentární produkci. Žánrově bychom jej zařadili nejspíše do skupiny, kterou Branžovský označuje jako feature – rozhlasová hra, z pohledu modernější typologie by šlo o doku-drama. Jedná se o dramatizaci skutečné historické události, pokusu osvobodit skupinu nacistických potentátů v průběhu Norimberského procesu v červnu roku 1946. Tato událost vešla do dějin právě pod názvem „Operace Protěž“. Nelze hovořit o rekonstrukci události, neboť autor pracuje s velkou mírou fikce, fabuluje události volně a z dostupných faktografických materiálů přebírá hrdiny svého příběhu, časová fakta, výpovědi svědků, s nimiž ale nakládá jako s materiálem k rozhlasové hře. Podobně zachází i s dalšími prvky, typickými právě pro inscenování dramatických útvarů v audiálním médiu – zvuky charakterizující prostředí (pracoviště vyšetřovatelů, kavárna, soudní dvůr apod.) a hudba dotvářející výrazně atmosféru setkání jednotlivých hrdinů příběhu. To, čím se tento rozhlasový útvar vymyká zařazení mezi čistě umělecké, na fikci a umělé fabuli založené žánry, je jeho reportérsko - komentátorská rovina. Navrátil sleduje paralelně tři tematické linie: Konspirativní dění uvnitř skupiny bývalých nacistů, kteří zůstávají věrni ideám německé říše a krok za krokem realizují svůj plán na osvobození byvších nadřízených. Postup vyšetřovacího štábu americké armády líčí druhá linie. Američané pátrají po bývalých nacistech, sledují stopy svých agentů a postupně odhalují celé spiknutí. Třetí linii pak obstarává reportér, který informuje o tom, jak probíhají jednotlivé dny norimberského procesu, kdo je zrovna vyslýchán a z čeho je obžalován. Posлуhač tím získává množství informací dotvářejících kontext případu. Téměř zpravodajský charakter mají seznamy válečných zločinů, počty obětí, informace o způsobech mučení civilistů, dětí a zajatců. Koexistence a permanentní kontrast těchto reportérských vstupů a dramatizovaných sekvencí vnášejí do pořadu žádoucí napětí a zároveň zvyšují jeho informační hodnotu.

F/ **Dramatizované scény jako rekonstrukce.** Přestože metoda rekonstrukce je vděčným fabulizačním postupem v české i světové dramatické tvorbě a česká rozhlasová publicistika ji hojně využívala v tzv. „hrách faktu“ po celá osmdesátá léta, ve sledovaném

⁸⁶ Přestože rok vzniku pořadu přesahuje stanovený časový rámec, dovoluji si ho zařadit jako mimořádně kvalitní ukázkou popisovaného žánru.

období je zastoupena minimálně. Pokud se autoři publicistických pořadů rozhodnou pro rekonstrukci jako kompoziční východisko pořadu, volí spíše dokumentaristické postupy (svědectví, citace dobových pramenů, citace odborné literatury). Vystavět audiální situaci jako dramatinovanou scénu zkoušejí autoři jen výjimečně. Kombinaci postupů žánrů docu-drama a dokumentu nabízí řada míst desetidílného seriálu Marka Janáče *Válečný dekameron* (2005). Vedle objektivních faktů, která tlumočí moderátor, komentářů renomovaných historiků a autentických zvukových materiálů, si autor vypomohl krátkými hranými pasážemi s přímou souvislostí k tématu. Scény mu často slouží jako odrazový moment k následné debatě a konfrontaci jiných zvukových prvků, které nabízejí různou interpretaci události a tím výrazně podněcují posluchačskou pozornost a aktivitu. Za pozornost stojí autorovo vyjádření k autenticitě jednotlivých scén a k míře fabulizace, s níž je třeba v tomto typu publicistického pořadu zacházet velmi obezřetně: "Pro každou scénku jsem měl podklad v literatuře. Kupříkladu v zápiscích, denících lidí, kteří byli přímými účastníky oné akce. V některých dobových pramenech byl dokonce i zápis přímé řeči (špionážní zprávy, zápisy z porad). Scénky jsem používal i tam, kde jsem znal účastníky situace a dle pramenů věděl, jak se v ní chovali a k jakému výsledku jejich konání došlo. Šlo zejména o memoáry, v nichž subjekt popisoval své konání a uvažování. Šlo vždy o rekonstrukci skutečnosti z dostupných informací. Tam, kde jsem musel spíše odhadovat, jak daná scéna probíhala, používám formulaci 'toto je pravděpodobná podoba rozhovoru mezi', nebo nějakou podobnou větu" /OH Janáč 2008/. Příkladem může být následující přepis úvodu čtvrtého dílu seriálu, který vyprávěl příběh atomové bomby:

MJ (Marek Janáč, autor a moderátor pořadu), H (profesor Hahn), R (doktor Rosbaud)
(*vyzváněcí tón ve sluchátku telefonu; R kdesi zvedá, v detailu u nás je H*)

R: Haló!

H: Dobrý den, to je doktor Rosbaud?

R: Ano.

H: Tady je Hahn.

R: Dobrý den, pane profesore, jak se Vám vede?

(*dialog sjíždí do podkresu, objevuje se znovu při replice R: Ostatně jak pokračují Vaše výzkumy?*)

MJ: Toto je pravděpodobná podoba rozhovoru mezi dvěma význačnými fyziky nacistického Německa: Volaný je dr. Paul Rosbaud, vědecký poradce jednoho vlivného nakladatelství, volající je Profesor Otto Hahn. Právě se mu podařil kolosální objev, jehož význam ještě ani sám nedokáže docenit. Vyměňují si pár zdvořilostních frází. Ostatně za tři dny budou Vánoce roku 1938. A pak se řeč hovoru stáčí k tématu, které nás zajímá:

H: To víte, jako každý rok před Vánocemi. Ještě mi chybí nějaké dárky.

R: To mě taky. Zvláště pro Karolínu. Stále ještě jsem nenašel to, co bych jí chtěl dát.

H: Však jistě najdete.

- R: Sám v to doufám. Ostatně každý rok je to stejné: dlouhé přemítání nad vhodným darem. Vloni jsem až v samý předvečer Štědrého dne našel to, co jsem potřeboval.
- H: Porad'te, třeba bych se mohl inspirovat.
- R: Belgická čokoláda. Karolína ji zbožňuje. Nugátové bonbóny by měly růst na stromech.
- H: To znám, u nás je to stejné. Čokoládu mají ty děti snad i za ušima.
- R: To víte, děti. Ostatně jak pokračují Vaše výzkumy, profesore?
- H: Kvůli tomu volám. Je to zdá se velmi důležité pro pochopení jaderných vazeb.
- R: Opravdu? Něco s tím vaším uranem?
- H: Ano, ano! Představte si to. Ostřelovali jsme ho pomocí neutronů a doufali, že ho přeměníme na nějaký těžší prvek, než je uran, jako už tolikrát jiné prvky.
- R: A výsledek?
- H: Naprosto šílený! Vzniklo baryum. A to je téměř o polovinu lehčí!
- R: To není možné!
- MJ: Podle tehdejší vědy to bylo asi tak pravděpodobné, jako kdybyste se míčem trefili do zelené lokomotivy, která by se rozpadla na dvě: jednu červenou, druhou žlutou. Hahn dostává od Rosbauda radu: vydat o novém objevu článek.
- R: Tady jde o prvenství objevu! Když to napíšete, požádám šéfredaktora Fritze Süffeta, aby to okamžitě uveřejnil.
- H: Snad. Nechám si to projít hlavou.
- MJ: Profesor Hahn skutečně článek do druhého dne napíše.

Tato scéna má reálný základ v tom, že Hahn tři dny před Vánocemi 1938 přišel na princip řetězové reakce. S Rosbaudem skutečně hovořil a dostal od něj radu vydat o novém objevu článek. Posud fakta, ostatní je výsledkem autorovy fabulizace. Pro použití dramaturgie v této podobě musí autor výrazně ztuhnit množství informací, aniž by tím byla poškozena věrohodnost a přirozenost dialogu. Naopak není nutné vytvářet živoucí dramatické postavy, jakkoli se v tomto konkrétním případě o to autor pokouší běžným rozhovorem o kupování vánočních dárků. Tento detail však má spíše navodit atmosféru neformálního rozhovoru a jak je z doslovného přepisu zřejmé, autor jej ve výsledném zvuku překrývá vlastním hlasem a nutnou faktografií. Jiný postup zvolil Janáč v dramaturgizované sekvenci prvního dílu seriálu, věnovaného problematice pokusů na lidech. Popisuje scénu, v níž se lékař pokouší vykastrovat šestnáctiletého vězně tím, že mu genitálie ozáří rentgenem. Autor nás do situace uvádí větou: „Rekonstrukce této události vychází z očitých svědectví bývalého osvětivského vězně, doktora Leóna Landaua.“ Následná scéna je pak doslovným přepisem autentického svědectví, rozděleného do hlasů. Marek Janáč používá metodu dramaturgizovaných scén i v jiných svých pořadech a seriálech a považuje ji za užitečnou metodu popularizace vědy v rozhlase a také za způsob "rozhlasového užití tzv. zážitkové pedagogiky". Zároveň však dbá na to, aby posluchač vždy rozeznal, co je rekonstrukcí skutečné události a co je výsledkem autorské fabulizace. "Není přitom rozhodující, zda v průvodním textu nějak tato informace zazní. Jde o to, aby

posluchač tento rozdíl nenásilně postřehl a s pomocí autora nebo režiséra uměl rozlišit" /OH Janáč 2008/.

Tímto posledním příkladem užití dramatizace naše úvahy o problému téměř končí. Nepochybně by bylo možné v solitérních dokumentech vysledovat ještě další způsoby práce nakládání s hereckými hlasy, pro něž již v záměru - ve zvoleném způsobu narace, vytváří autor jistý typ vztahu a situace. Dostávali bychom se tím pravděpodobně už na pole teorie o rozhlasové hře.

Poslední poznámka této kapitoly je věnována **úloze režiséra**. Budiž předznamenáno, že přítomnost režisérů, kteří se v pražské Redakci rozhlasových her a dokumentu běžně věnovali především literárním a dramatickým útvarům, znamenala pro publicistické pořady většinou velký přínos. I v případě, že do pořadu vstoupili "jen" se zkušeností organizátorů zvukové materie, zpřehlednili ji a pomohli akcentovat podstatné detaily, jsou takové zásahy okamžitě rozpoznatelné. Téměř automaticky byl režisér přizván k pořadu vždy, když byla součástí montáže práce s herci, nebo kdy byla montáž složitější. Na rozdíl od současné praxe fungoval v devadesátých letech dvacátého století režijní dohled u publicistických pořadů typu dokument a feature zcela běžně.⁸⁷ Výše jsme pojednali o přínosu režisérky Hany Kofránkové v dokumentárním pásmu Lenky Jaklové *Hilsneriáda*, vynikající práci odvedl i Josef Henke v dokumentu Čenka Sováka *Půjdem si hrát za ostnatý drát* (1990). V seznamu režisérů, kteří se někdy i autorsky podíleli na českém a slovenském dokumentu sledovaného období najdeme i Vlada Ruska, Vladimíra Příkazského a Markétu Jahodovou. Od roku 1995 často přebírali režijní dohled i Zdeněk Bouček a Jitka Škápíková.

Jakkoli jsme se na předchozích stranách snažili podrobně klasifikovat a mnoha příklady doložit různé způsoby narace, užití dialogu a dramatických prvků v rozhlasové publicistice, lze závěrem shrnout hlavní body analýzy narativu audiálního díla takto: Pro pochopení autorského záměru a relevantní interpretaci publicistického rozhlasového díla je stěžejní pozice autorského subjektu, který se do díla projektuje v objektivním, nebo subjektivním postavení vypravěče jako zprostředkovatele skutečnosti. Emoční vyznění verbální složky pořadu lze výrazně umocnit použitím některého typu dialogu nebo dramatizací. Jejich základním východiskem by měla být dramatická situace, nikoli pouhé střídavé čtení průvodního slova. Pouze v takto vystavěných promluvách lze vidět paralelu k dramatickému dialogu, jak ho chápe například divadelní teorie; pouze v takto

⁸⁷ Tuto informaci mi potvrdila režisérka Hana Kofránková.

propracovaných pasážích může autor i v publicistickém žánru dosáhnout stejného emočního účinku jako v žánru rozhlasové hry.

6.2.3 Poezie

"K rozhlasu měla a má vždycky blízko lyrika. Ta je věčnou inspirací rozhlasu a tou se rozhlas nutně bude vždy zabývat."
Jiří Horčíčka /Vedralovi: 43/

Otevřeme tuto kapitolu tvrzením Jiřího Veltruského o primárním rozlišujícím rysu dramatu jako básnického druhu: zatímco jazyk dramatu se zakládá na dialogu, odvozuje se lyrika a epika z monologu /Veltruský 1994: 78/. Při vědomí toho, že rozhlas vede permanentní dialog se svým posluchačem, a že rozhlasové monologické žánry (například přednáška) byly vždy, dříve či později, nahrazeny jakoukoli formou dialogu, je zřejmé, že i tato poznámka z oblasti teorie dramatu je pro naše téma relevantní. V žánru dokumentu a featuru je však poezie jednoznačně doplňkovým prvkem, který se vyskytuje v pořadech spíše ojediněle. Její použití je vždy vázáno k určitému autorovi, který si ji do svých pořadů vybírá vzhledem ke svému osobnímu vkusu a zaměření.

Příkladem může být Miroslav Buriánek, v jehož dokumentu *Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem* (1996) zazní několikrát dětský dívčí hlas recitující Sládkovy verše z jeho lyrické tvorby pro děti. Použití dětského hlasu - u Buriánka hojně využívaný prvek, lze interpretovat v několika rovinách. Evokuje jednak zlidovělou představu Sládka jako "čítankového" básníka. Tento fakt staví autor do kontrastu k obrazu složité osobnosti Sládka jako věčně pochybujícího, hledajícího a nespokojeného autora, vědce a badatele. Dětský hlas koresponduje dobře s úvodní autorovou řečí, v níž se vyznává z dětského obdivu k prostým a přitom tajemným veršům, které zná z doby, kdy ještě neuměl číst. Hlas dítěte konečně odkazuje k archetypům dětství jako doby her, rodinného zázemí a pevných rodových kořenů a tím podporuje jeden z leitmotivů, které se ve featuru v různých podobách vracejí - totiž Sládkova láska k vlasti, umělecky ztvárněná skrze motivy lásky k rodině a přírodě. Zvláštní postavení má poezie v jiném Buriánkově pořadu, stereofonní rozhlasové atrakci *Na kostech* (1993), věnované osobě Sergeje Michajloviče Ejzenštejna. Do složité komponované struktury, v níž autor v reflexích, výčtech, hudebních plochách, četbě ze scénářů a deníků přináší postřehy o slavném ruském režisérovi, vkládá navíc dvě poetická minipásma. Jedno z básně Alexeje Sergejeviče Puškina *Bratři loupežníci*, druhé z poezie Vladimíra Majakovského. K herecké recitaci se postupně přidává scénická hudba:

řehačky, hvizdy, šum činelů, vrzání smyčců po strunách, sténání, dřevěný klapot a táhlý hukot, jež tvoří ve spojení s textem „zvláštní a dramaticky účinnou hudbou, navozují ponurou atmosféru ruské zimy a ruskou tíhu bytí vůbec" /Kolář 1998: 40/. Celkem čtyřikrát proloží Buriánek zhruba desetiminutovou báseň mezititulkem, který přináší faktografickou informaci o básni. Zvukový "zcizovacím" efektem vstupuje do poezie naprosto nepoetickou informací ("Signatura 199.185 Státní vědecká knihovna Plzeň", " Československý spisovatel 1996. Alexandr Sergejevič Puškin: Měděný jezdec a jiné básně"). Tento typický prvek Buriánkových montáží představuje narušení kompaktního poetického celku, moment překvapení, poukaz na dokumentárnost pořadu, až jakousi obsesi precizních citací, které jsou v kontrastu se svobodnou autorovou obrazivostí a zároveň konotací k tématu pořadu, odkazem na Ejzenštejnovu tvorbu a jeho způsob skládání - komponování filmu. Buriánek podobné postupy používá ve všech svých pořadech. V této poetické pasáži je však popsán "zcizení titulkem" obzvláště patrným skladebným prvkem pořadu, který se svým charakterem výrazně přiklání spíše k uměleckým nežli publicistickým rozhlasovým útvarům.

Poezie tvoří přirozeně významnou část těch pořadů, které přímo portrétní určitýho básníka nebo vypovídají o určitých okolnostech jeho života. Kromě výše uvedeného příkladu je to třeba i feature *Mezizemí* (2000), který představuje současnou básničku a dramaturgyni Renatu Putzlacher – Buchtovou. Autorka Radka Lokajová vřazuje jednotlivé básně tematicky, ve shodě s námětem rozhovoru. Jednoduchou zvukovou interpunkcí je odděluje od reportážních záběrů a vyprávění. Kytarový motiv báseň otevírá, závěr bývá oddělen jiným zvukem (často motivem souvisejícím s vlaky a nádražím), případně ve stříhové skladbě hned nastupuje reportážní záběr. Zvuková podoba poezie v tomto pořadu je ozvláštěna i dvojím jazykem básní, neboť Putzlacherová je bilingvní a schopná recitovat polskou i českou verzi svých básní. Autorská interpretace tedy umožňuje vyslechnout část básně v polském originále a posléze její české přebásnění. Modulace hlasu, libozvučnost jazyků i rytmus jsou samozřejmě odlišné a vytváří tak z poetických pasáží featuru jakousi lyrickou, oddechovou, klidovou zónu.

Civilně, bez interpretačních či režijních ozvláštěnění pracují pak s poezií pořady, které mají spíše charakter literárního pásma. Bezručovy verše znějí v pásmu Šárky Koskové *Sláva moje nehasne, sem ja zvira nešťastné* (2004), podobně jako v dokumentárním pásmu Miloše Doležala *Zprůsviňování mě ještě čeká* (2005) interpretuje herec poezii Jana

Zahradníčka. V obou případech jde v kontextu pásma o jeden z kompozičních prvků. Režie nechává zaznít básně buď úplně do ticha, nebo je podkresluje scénickou hudbou.

Poezie může být součástí tématu i pokud není řeč přímo o básnících. Rozhlasová koláž *Srpnový šibeniční* (1998) Zdeňka Boučka přináší množství dokladů o tom, jaký typ humoru zavládl v Československu po okupaci země v srpnu roku 1968. Kromě písní, parafrází názvů ulic, textů cedulí, plakátů, kreslených vtipů, prohlášení, aforismů vzniklo mnoho poetických textů, které jsou v pořadu herci náležitým způsobem interpretovány. Podobně zachází stejný autor s poetickými texty, vydanými při speciální příležitosti zasedání Mezinárodního měnového fondu v Praze v reportážním featuru *Kostky jsou vrženy* (2000).

V kontextu české dokumentární tvorby sledovaného období pracuje s poezií nejčastěji a nejzajímavěji Dora Kaprálová. I v případech, kdy není jejím respondentem přímo básník, slouží jí poezie jako výchozí princip.

Hned její první autorský dokument *Moře moc času básníka Leoše Slaniny* (1999) nastolil originální přístup v osobnostním rozhlasovém portrétování.⁸⁸

Bizarní legračnost a pábitelská něha brněnského básníka vedly autorku k pátrání po tom, kým vlastně tento člověk je, jak vidí sám sebe a jak ho vidí lidé kolem něj. Výsledkem je obraz zvláštního světa, v němž žije básník se svými verši a psem. V panoptiku postav a figur kolem něj se producují lidé pokoušející se pojmenovat, kým Slanina je a proč jsou lidé jako on světu potřební. Jde o pokus nahlédnout muže skrze jeho básně a osvětlit básně skrze život i zvláštní formy lidské existence.

Rychlé střihy nás vedou z prostředí do prostředí, od člověka k člověku. Dobrou orientaci zajišťují autorské titulky ze studia. Zpráva o básníkovi rozhodně nevyzní jednoznačně; je nařčen z plagiátorství, bájení a vymýšlení vlastních mytologií, které se ale týkají konkrétních živých lidí. Významné místo má Slaninova poezie v různých interpretacích, takže vypovídá "za něj o něm". Výsledný tvar na pomezí dokumentu a uměleckého tvaru je precizní kompozicí, jež vychází z autorovy poezie, k ní se odkazuje a neustále vrací, jí se dovolává a z ní nechává vyrůst působivé zvukové obrazy, které jsou buď v souladu, nebo kontrapunktu k "proze" horizontálního slovního sdělení. Hudební vrstva dokumentu - nástrojové party klavíru a flétny fungují interpunkčně a také jako prvek

⁸⁸ Tento dokument byl zároveň její absolventskou prací v Ateliéru televizní a rozhlasové dramaturgie a scenáristiky Divadelní fakulty JAMU v Brně.

zastaveného a znovu rozběhnutého času. Dokument je poněkud poznamenán technickou nedokonalostí některých záběrů, je patrná i nejistota autorky - debutantky především ve způsobu kladení otázek, ale v pohledu, uchopení a suverénním zvládnutí kompozice se jedná o zralý pořad, originální v přístupu k respondentovi a v komplexnosti různých pohledů na něj.

Poezii a její interpretaci jako klíč ke kompozičnímu rámci svého pořadu využila Dora Kaprálová i ve feature *Ztichlé pokoje básničky Violy Fischerové* (1999). Nabídla v něm vyprávění o životních cestách básničky, která v šedesátých letech patřila ke skupině progresivních literátů a poetů, později emigrovala, ve Švýcarsku zažila mimo jiné sebevraždu svého muže a po roce 1989 se vrátila do vlasti. Pořad je rozdělen do kapitol, které tematizují jednotlivé části pořadu, v nichž Fischerová chronologicky vypráví svůj život. Zároveň se v drobných pasážích od lineárního toku vyprávění odchyluje a odkazuje ke svým poetickým reflexím té či oné doby a k tématům s nimi souvisejícím. Silná obrazivost a schopnost najít básnickou metaforu i v banální situaci činí z běžného vyprávění jakousi „báseň v próze“. Stylizovaný, jakkoli v autorské interpretaci přirozený jazyk vzdaluje tento feature běžné produkci a vyžaduje aktivní účast recipienta. Celý pořad je vystavěn pro tři hlasy - ženský, dívčí a dětský. Každý z nich odkazuje na jinou etapu básnířčina života.

Když zazní dětský hlas poprvé v citaci písně Třeboni, Třeboni, není příliš zřejmé, proč jej autorka použila. Zpočátku tedy jen esteticky ozvláštňující prvek získává noetickou funkci ve chvíli, kdy se Fischerová noří do vzpomínek na dobu dětství. Nalézá v sobě znovu malou holčičku a mladou ženu, již v ní prostřednictvím poezie ožívají. Do jednotlivých částí dokumentu, označených titulky: Propadání, O emigraci, O naději, O návratu, O babí hodině, jsou zasazeny mikropříběhy některých básní. Obvykle je civilním hlasem bez výraznější interpretace deklamuje sama básnička. Od ní „přebírá“ jednotlivé verše, celé pasáže či kompletní báseň mladý ženský hlas, který stejná slova recituje ve volnějším tempu. Rozdílný tón staršího a mladšího ženského hlasu dává vyniknout generačnímu rozdílu, odkazuje na dobu vzniku básně, zároveň ale nabízí tezi o jakémisi „bezčasí“, které může existovat uvnitř básně, a které lze také prostřednictvím poezie nejen v kontextu jednoho lidského života navodit. Podobně můžeme interpretovat autorské využití dětského (dívčího) hlasu, který naplňuje teze o dětství jako idylické době her a nevinosti (tak, jak jsme to viděli u výše uvedeného Buriánkova pořadu), ale i pocit domova, u emigrantky mimořádně silný. Velkého emočního účinku dosahuje autorka

především v závěru featuru v souvislosti s básnickou sbírkou *Babí hodina*. Viola Fischerová ji věnovala stáří a stárnutí jako době nejintenzivnějšího hledání vlastního dětství. Autorská režie Dory Kaprálové tak sklenula časoprostorový oblouk zahrnující celoživotní cestu z Čech přes emigraci zpátky domů. Autorka klade otázky, upřesňuje, doplňuje a titulkuje jednotlivé části featuru. Její účast tak napovídá, že je kdesi uprostřed ženské životní cesty, někde mezi dítětem a starou ženou, v pozici mladé ženy, která právě intenzivně prožívá vše, na co respondentka už jen vzpomíná. Všechny teskné, tísnivé, tragické momenty života Violy Fischerové jsou tak ukotveny ve vyrovnání se se skutečností v přítomném spokojeném životě a ve schopnosti reflexe. Pořad nikde nesklouzne k sentimentu nebo plačtivosti. Nemluví se o radosti, ale vše k ní zvolna směřuje. Naděje a zvědavost v hlase mladé ženy stejně jako naivita, bezelstnost i jistá neobratnost v hlase dítěte vnášejí do pořadu pocit smíru.

Podobně pracuje Kaprálová ve svém featuru o básníkovi Františku Listopadovi (*"Nepřchej, čase, je to ..."*, 1999) i v dalších, na jiných místech této práce zmíněných pořadech, které se nevěnují přímo básnictví a básníkům. V tomto smyslu jsou featury Dory Kaprálové v kontextu české dokumentární tvorby ojedinělé. Lze na ně dobře aplikovat ústřední tvárný princip poezie, totiž princip lyrické subjektivace obrazu skutečnosti, jak jej známe především z poetického divadla Emila Františka Buriana. Kaprálová předkládá své rozhlasové práce jako výsledek „intelektuálního promýšlení a emočního procitování obrazů, skrze něž se stejnou měrou v díle zpřítomňuje zobrazovaná skutečnost vnějšího světa /.../, stejně jako samotný autorův (básníkův) subjekt“ /Srba 2006: 68/. Výrazně se tak vyděluje běžné dokumentární produkci a její featury naplňují všechny znaky uměleckého rozhlasového díla.

6.2.4 Hudba

Podobně jako u dramatického díla, je nutné mít i u rozhlasových žánrů spolu s Otokarem Zichem na paměti, že vyjadřovací schopnost hudby je založena na "asociačním zákonu současnosti". Zich to vysvětluje tak, že pokud jsme měli jednou při poslechu určité hudby současně jiný vjem nebo představu, vybaví se nám tato představa i později, slyšíme-li tutéž hudbu /Zich 1986: 229/.⁸⁹

⁸⁹ V tomto smyslu fungují například hudební odkazy na rozhlasové znělky a jingle (například typická úvodní znělka BBC, stanice Hlas Ameriky, Českého rozhlasu 1 - Radiožurnál nebo jednotlivých rozhlasových pořadů – *Hajaja*, *Host do domu*, *Ozvěny dne* apod.), TV znělky, melodie, příznačné pro určitou zemi, národnost, národní symbol (v českém kontextu bychom takto mohli označit úryvek státní hymny, úvodní

Josef Valušiak rozlišuje v hudební stránce filmu hudbu reálnou, imanentní, to jest hudbu, jejíž přítomnost je logicky vysvětlitelná, nebo jejíž zdroj je náležitě vysvětlen, a hudbu transcendentní (filmovou, rozhlasovou), která dotváří náladu některých scén /Valušiak: 121/. Toto dělení lze v rámci sledovaných pořadů aplikovat nejčastěji u těch rozhlasových dokumentů a featurů, které používají reportážní záběry. Hudba v nich obsažená, tedy imanentní, může posloužit zároveň jako hudba transcendentní. Tak se varhanní hudba z malého slovenského kostelíku v reportážních záběrech stává i ústředním hudebním motivem celého pořadu a slouží zároveň jako interpunkční předěl i jako melodramatický podkres výpovědí respondentů (Jiří Vondráček – Ivo Kučera: *Panychida za Andyho Warhola*, 1992). Jindy jsou reportážní zvuk fujary a dívčí zpěv jedinými hudebními zvuky, které v pořadu zazní a autorka je využívá zároveň jako předěly mezi záběry (Radka Lokajová: *Až tam, kde Jánošík*, 2000). Specifická situace nastává tam, kde je tématem pořadu právě hudba, hudebník nebo zpěvák, umělecký řemeslník, který pracuje s hudebními nástroji. V takovém případě si respondenti nezdědí hudební linii svého portréту obstarávají sami prostě proto, že se hudbou buď žijí, intenzivně zabývají nebo ji provozují. Dokument o dvou operních pěvcích si vystačí s "hudbou", kterou oba produkují, ať už koncertně, na hodinách zpěvu nebo jen tak v ukázkách mezi řečí á capella (Jitka Škápíková: *Stíny a výsluní Christiny Kluge a Jaroslava Mrázka*, 2000). Tento způsob užití hudby je zároveň především v západoevropském featuru vnímán jako "nejčistší". "Všechny formální prvky si tvůrce musí volit ze samotného tématu," domnívá se německý dokumentarista Helmut Kopetzky. "Co se týče vnášení cizí hudby /.../: není-li hudba součástí tématu, je chybné ji imputovat jako cizí prvek jenom kvůli tomu, aby něco rozdělovala." Pro hudební stopu dokumentu platí podle Kopetzkyho stejná pravidla jako pro zvuky a ruchy: "Kde stačí zvuk, není třeba slovo." /Bouček 1993b: 36/. Česká publicistická tradice, vycházející - jak bylo výše doloženo, především z tradice literárního pásma, však preferuje spíše transcendentní metodu a hudbu obecně nadužívá.

Kombinaci reportážní hudební stopy a uměle dodané, režii upravené hudby najdeme všude tam, kde reportér natáčí v restauraci s hudebním podkresem, na veřejné oslavě,

pasáž Smetanovy *Vltavy*, fanfáry z opery *Libuše*, písně revoluční (*Internacionála*, *Marseillaisa*), melodie spojené s druhou světovou válkou (*Škoda lásky*), trampské písně, evokující v publicistických pořadech často politické procesy padesátých let, písně spojené s rokem 1968 (píseň Karla Kryla *Bratříčku, zavírej vrátka*, píseň Marty Kubišové *Modlitba pro Martu*), písně spojené s rokem 1989 (píseň *Jednou budem dál*), melodie spojené s významnou historickou událostí (*Dobry den, majore Gagarine*, *Píseň o kapitánu Minaříkovi*) a tak podobně. Je však nutné podotknout, že pokud takové hudební motivy neslouží pouze ve funkci interpunkce nebo zvukové ikony a autor je používá jako hudební podkres, vnímáme to obvykle jako jistý typ zvukového klišé.

přehlídce, akci, kde hraje hudba, v soukromí, kde si s respondentem přehrává nějaký starší hudební záznam nebo u témat, která jakkoli s hudbou či zpěvem souvisí. Zároveň však je v tomto případě hudební motiv chápán jako charakterizační znak události nebo člověka a autor cítí potřebu doplnit portrét ještě dalšími hudebními motivy. Ve featureu o mentálně postižené dívce Denise používá autor Marek Janáč jako ústřední hudební motiv hru na piano, který je převzat z reportážního záběru zachycujícího hodinu baletu, kam Denisa pravidelně dochází. Záběr přináší specifickou atmosféru spojující v sobě baletní dril i radost z pohybu. Toto těsné sousedství přísného řádu a laskavé radosti dobře koresponduje s horizontální rovinou výpovědi všech respondentů. Hudební motiv tak jasně udává celkový "sound design" pořadu. Zároveň však autor cítil potřebu použít i jiné motivy například v okamžicích, kdy Denisa představuje své autorské prózy (*Jak jsem se zamilovala*, 2000).

Řada dokumentů i featureů samozřejmě pracuje jen s hudbou transcendentní, tedy dodatečně podle tématu vybranou a podle zde uvedených modelů zařazenou do kompozice pořadu. Spíše výjimečně se tak daří naplnit požadavek Udo Zindela, aby hudba byla součástí prvotního námětu, aby byla organicky propojena s dramaturgií pořadu a tedy v souladu s uvažovanými umělými ruchy, autorskými texty, případně dalšími prvky pořadu. Zároveň Zindel apeluje na to, aby byl hudbě - pokud má být právoplatnou částí featureu, věnován dostatečný prostor: "Aby mohla hudba působit, potřebuje čas a klid. Její použití pak jde 'na úkor' rozsahu textu," upozorňuje rozhlasový praktik /Zindel 1997: 123 - 124/.

Nejčastěji má hudba funkci interpunkce mezi jednotlivými záběry a tématy pořadu. Pro toto užití hudby se v rozhlase vžilo označení „vlnka“ značící delší hudební motiv (například ucelený úryvek skladby) a „předěl“, označující jen krátký hudební vstup (například rozložený akord). Tento typ hudební interpunkce nejčastěji využívá rozhlasový dokument a takový typ pásma, který je založen na rozhovoru autora s respondentem (Ivan Hoffmann: *Turismus*, 2005; Marie Dlabalová: *Cesta F. V. Lobkowitzze*, 2002). Zdálo by se zřejmé, že si režie, případně autor vybírají hudbu, která se výrazně vztahuje k tématu. Ne vždy je to pravidlem. Stává se, že indiferentní hudba, často ze žánru symfonických úprav populárních melodií, jazzové nebo dixielandové hudby, výrazně rozostřuje vyznění pořadu a řadí jej do mainstreamové rozhlasové produkce, zaměnitelné s jakýmkoli pořadem proudového vysílání. Ve většině pořadů žánrů dokumentu a featureu však k této situaci nedochází a autoři vybírají hudbu, která koresponduje s tématem pořadu. Příkladem může být kombinace rytmické hudby s bubínky a scatovým zpěvem Jany Koubkové, která

evokuje etno hudbu a vytváří tak paralelu nejen k příběhu dívky, která nechtěně otěhotněla s Afričanem, ale vyjadřuje i cosi hluboce pudového a pocitového. V hudební stopě tak pořad přináší stejné sdělení, jako verbální rovina featuru - směsici důvodů, které vedly mladou ženu k rozhodnutí dítě si ponechat a vychovat, jakkoli se tomu racionální úvaha vzpírala (Lenka Svobodová: *Blanka má Rosetku, Rosetka má Blanku*, 2000).

Podobně jako scénická hudba v rozhlasové hře, plní i hudba v dokumentu funkci melodramatickou, to znamená, že podehrává mluvené slovo či zvuky v zájmu vytvoření určité atmosféry nebo k vyvolání emocí. Sem lze zařadit všechny případy, v nichž hudba zní jako podkres k četbě veršů, deníků, dopisů a podobně. Hudba někdy přebírá v dokumentu a featuru i funkci noetického prvku – orientuje například posluchače v časoprostoru. Změna hudby může bez verbálního vyznačení přenést dění pořadu stříhem do jiného prostoru i času.

V okamžiku, kdy komentář dokumentu *Loučení s Gottwaldem* (Zdeněk Bouček, 1993) vypočítává jména lidí odsouzených komunistickým režimem k mnohaletému vězení, zní v druhém zvukovém plánu trampská píseň, jejíž slova nejsou zřetelně slyšet. Posluchač může vnímat hudební podkres jako odkaz na svobodu trampského hnutí v předválečném Československu, či na obecně zažitě moderní vnímání trampa jako svobodného tuláka. Zasvěcený posluchač přijme zvukovou informaci jako jasný odkaz k jiným pořadům Redakce rozhlasových her a dokumentu první poloviny devadesátých let, jež se intenzivně věnovala problematice komunistického teroru v padesátých letech.⁹⁰

Hudební nebo písňové motivy vztahující se k tématu daného pořadu, mohou mít významnou funkci glosátorskou. Proměňují se v tom případě v jakýsi hudební komentář s potencií naznačit autorský postoj k tématu. V příběhu bezdomovce vytvoří pointu celého pořadu krátká písnička, zpívaná dětským hlasem. Dítě v něm naléhá na matku, aby si ho dobře vychovala (píseň *Chovejte mě, má matičko*). Autorská interpretace celého příběhu apelující na budování odpovědnosti za vlastní život již od útlého věku a nezastupitelnou roli rodičů v období dětství i dospívání, je tak zřejmá z jediné sloky dětské písničky (Lea Slámová: *Vyměním byt, zn. v jeskyni*, 2001). Charakter autorského komentáře prostřednictvím hudby může mít i rysy parodie či zesměšnění tématu. V tom případě je konkrétní hudební motiv, spojovaný obvykle s určitou skutečností, uveden do nového, nezvyklého a v důsledku humorného kontextu (Zdeněk Bouček: *Hovadismus*, 2005).

⁹⁰ Zmiňovanou píseň bychom našli v dokumentu Čeňka Sováka *Pojďme si hrát za ostnatý drát*, 1990.

Hudební prvky mají dále schopnost jakéhosi noetického dodatku, dopovězení toho, co nezaznělo ve verbální složce pořadu. Folková písnička Pavla Dobeše o cestách, kamiónech a řidičích umí naznačit řadu témat, o nichž respondenti, řidič a řidička kamiónu, kteří jsou zároveň životní partneři, nechtějí mluvit, neboť se brání patetickým slovům a vyznáním (Marek Janáč: *Jolana a blázen*, 2000). Podobně písničkář Svatopluk Karásek vypovídá autorskými písněmi o té stránce své osobnosti, kterou obvykle jen nerad ukazuje v rozhovoru. Je tedy zřejmé, že jeho písně jsou nejen předělovým hudebním materiálem, ale rovnocennou složkou výpovědi respondenta (Radka Lokajová: *Cesta Svatopluka Karáska*, 1999).

Analogie a metafora, které autor vytváří pomocí hudebního motivu, předpokládá již složitě strukturovanou a promyšlenou kompozici. Příkladem může být motiv z Berliozovy symfonie *Samoten*, kterou autor používá jako hudební analogii k četbě z dopisů a deníkových záznamů Vincenta van Gogha. (Miroslav Buriánek: *Hrajeme Gogha*, 1990). Podobnou situaci však pozornému reportérovi nabídne i natáčení v terénu a schopnost komponovat verbální, zvukovou a hudební materii s ohledem na výpovědní potenciál jednotlivých složek vzhledem ke sdělení a smyslu pořadu. Klavírní doprovod k pořadu o mladé ženě Markétě vnímáme jako standardní hudební „předěly a vlnky“, než se dozvíme o respondentčině tělesném postižení - krátkých rukou bez prstů, a jejím obrovském neuskutečnitelném snu - hrát na klavír. Její vyznání o kráse rukou, podbarvené v kompozici klavírním podkresem, přináší tak ve druhé polovině pořadu nová sdělení. Aniž analogii autor jakkoli explicitně vyznačuje, má náhle úprk prstů po klaviatuře v hudební stopě featuru silný emocionální náboj (Marek Janáč: *Říkají mi Petr Bezruč*, 2001). Hudební, nebo spíše pěveckou metaforu najdeme v samotném závěru portrétu manažerky a kulturní mecenášky Aleny Šmídové, která rekonstruovala a řídí brněnské neziskové umělecké centrum Skleněná louka. Poté, co posluchač projde jejím nelehkým životním údělem, vyslechne četné citlivé reflexe prozrazující umělecké zaměření a úctu ke kráse a zároveň řadu poznámek směřujících k nutnosti pragmatického uvažování manažerky, postaví autorka tuto ženu na střešní terasu Skleněné louky a nechá ji zpívat. Křehký ženský zpěv vysoko nad městem je závěrečným záběrem pořadu a zároveň metaforou vnitřního světa respondentky (Radka Lokajová: *Procházka po Skleněné louce s paní domácí Alenou Šmídovou*, 2001).

Funkci kontrapunktu plní hudební stopa v dokumentu o alkoholismu (Kateřina Ondroušková – Jitka Škápíková: *Alkoholismus*, 2005). Autorky použily píseň Jaromíra

Nohavicy, která vyjadřuje jeden z nejrozšířenějších škodlivých mýtů o alkoholu jako o příjemném prostředku rozptýlení („Propijeme naší babce domek celý,/ necháme jí jenom lavku pod prdelí,/ ještě dnes, ještě dnes, ještě dnes.“). Celý pořad tento mýtus vyvrací tvrzením o alkoholu jako nebezpečné droze. Svižné tempo zábavné písni s doprovodem harmoniky zvyšuje tempo dokumentu, retardované na několika místech dlouhými reportážními záběry ze záchytné stanice. Jednotlivé sloky písni zároveň slouží jako interpunkční zvukový refrén, k němuž se pořad pravidelně vrací. Dlužno dodat, že autorky v pořadu použily ještě jeden hudební motiv, táhlý zvuk syntezátoru, který nejvíce ze všeho evokuje nářek, dotek úzkosti a pocit bolesti. Používají ho právě jako zvukový podkres záběrů ze záchytné stanice a hudební předěl například po promluvách lékařů popisujících věcným jazykem děsivé příznaky deliria tremens.

Nástrojové složení, stejně jako charakter hudby jsou v dokumentu a featuru velmi různorodé a nelze je nijak generalizovat. Autoři využívají všechny hudební žánry od komornějších útvarů přes jazz až po úryvky symfonické hudby. Spíše výjimečně se objeví rocková nebo mainstreamová hudba středního popového proudu. Stejně tak je spíše výjimkou, aby měl dokument vlastní hudebního redaktora. Hudbu do pořadu vybírá vesměs režisér nebo autor.

I v rozhlasovém dokumentu a featuru obvykle platí doporučení režiséra Jiřího Horčičky, který radí zásadně s hudbou "šetřit" a užívat ji maximálně účelně a úsporně /Vedralovi: 100/.

V kapitole, která se věnuje kontrapunktu, uvidíme ještě několik příkladů toho, jak hudba, hudební motiv nebo píseň mohou stát v kontrastu k jiné složce rozhlasového pořadu. Z napětí, které mezi nimi vzniká, vyrůstá nová estetická kvalita i důležitý prvek autorské interpretace tématu.

6.2.5 Zvuky a ruchy

V roce 2000 se v rámci rozhlasové přehlídky Prix Bohemia Radio konal odborný seminář Sdružení pro rozhlasovou tvorbu s názvem *Slovo, hudba, ruch a ticho*. Zazněly zde referáty, které v písemné podobě poskytují základní studijní materiál pro problematiku této kapitoly z pohledu praktických rozhlasových tvůrců i žurnalistických teoretiků. Zásadně se všichni přispěvatelé shodují na nejasné a neukotvené terminologii, v níž chybějí jasná kritéria i vědecko-výzkumné zařazení; jinak vnímá zvuk hudební vědec, jinak hudební dramaturg kulturní stanice. Michal Rataj upozorňuje na dynamický rozvoj

zmíněných pojmů především v posledních padesáti letech v souvislosti s kodifikací tzv. zvukového umění, známějšího v německé podobě slova Tonkunst. V duchu klasifikace tohoto - zhruba po 2. světové válce zavedeného pojmu, pak Rataj stanovuje zastřešující pojem pro celou zkoumanou oblast: zvuk je pro něj označení "libovolného znějícího útvaru ať už přírodní, přirozené, izolovaně stylizované či umělé povahy". Ruch chápe jako "podmnožinu obecné kategorie zvuku" a definuje ji jako "sémanticky jasně ohraničenou zvukovou událost, tj. zvuk nesoucí nějaký obecně srozumitelný znak". Relevanci tohoto pojmu umísťuje právě do prostředí rozhlasové tvorby /Slovo, hudba 2001: 19 - 21/. Je třeba si uvědomit, že v rozhlasovém prostředí se často prolínají pojmy z akustiky a hudební vědy s pojmy rozhlasového žargonu, což může být velmi matoucí, neboť význam jednotlivých termínů se někdy dostává do přímého protikladu. Uveďme jen, že v referátu Petra Mandela na stejné téma najdeme dělení zvuku na "tóny a šramoty", do nichž řadí "ruchy a hluky" /Tamtéž: 18 - 19/. Je tedy zřejmé, že pro potřeby této kapitoly je nutné zvolit jedinou klasifikaci a té se důsledně držet.

Přijmeme proto kategorizaci Josefa Plechatého, který dělí zvuk v rozhlasovém pořadu na realistický a stylizovaný. Realistický dále rozděluje na hluk a ruch. Hlukem je pro něj zvuk, který existuje běžně kolem nás, a který se tak záměrně, nebo nahodile dostává především do reportážních záběrů. "Mezi rozhlasáky se tomu říká 'špína'," podotýká Plechatý a přidává, že takový zvuk většinou rozhlasovému pořadu ničím pozitivním nepřispívá /Tamtéž: 17 - 18/. V tomto bodě je však třeba odkázat k základním pravidlům rozhlasové reportáže, v níž naopak zvuková charakteristika prostředí - tedy právě onen hluk, vytváří živou, autentickou kulisu dění a jasně jej určuje. Pro žánr dokumentu a featuru je důležitá míra tohoto hluku, jeho záměrnost, četnost a smysluplnost užití vzhledem k celkovému zvuku pořadu, stejně jako poměr "hluku" vzhledem k "ruchům". Nad problémem autentičnosti zvuku, která může být v nepřímé úměře ke srozumitelnosti a sdělnosti se zamýšlí i Dieter Großmann, který společně s Peterem Leonhardem Braunem pracoval na featuru *Hyeny*: "Sluch se na rozdíl od zraku nedokáže zaměřit na určitý úsek. Vždy vnímá zvuk v celku. Proto často z akusticky zprostředkované, velkoplošné scény vznikne chaos. Naproti tomu pokud se reprodukuje nepatrný ruch, který člověk vnímá, jen když se na něj hodně soustředí, získává scéna úplně jinou dimenzi" /Zindel 1997: 117/. Großmanna tedy vede tato úvaha k preferenci ruchu, stejně jako Josefa Plechatého.

Ruchem rozumí Plechatý "zvuk, který natáčíme vědomě, někdy i záměrně, a který vyjadřuje popis prostředí". Oba dva druhy zvuků - hluk i ruch, získáváme přímo při natáčení pořadu. Naproti tomu stylizovaný zvuk dodáváme do pořadu dodatečně. Vzniká úpravou z natočeného snímku a počítá se s jeho zpracováním a použitím. Někdy je nově vytvořen z jiných snímků. Takový zvuk má funkci informativní, rytmizující i emotivní. Vrcholem této kombinace je podle Plechatého koláž, která přináší novou informativní i estetickou hodnotu /Slovo, hudba 2001: 17 - 18/.

Práce se stylizovanými zvuky je doménou rozhlasové hry a specifické funkce zvukových mistrů, kteří vytvářejí sofistikované, leckdy pracně experimentálně vynalezené postupy, jimiž lze dosáhnout specifických audiálních efektů. Často bizarní řešení jednotlivých zvukových úkonů jsou sice sporadicky, ale přece částečně popsána v literatuře o rozhlasové hře. Jiří Horčíčka například hovoří v souvislosti se svými rozhlasovými režiiemi o zvukových kolážích, které často nahrazovaly hudbu ve funkci interpunkční i náhodotvorné, protože byly zvukově sdělnější a zkomponované z hudby a reálných zvuků. Dále uvádí: "Reálný zvuk v kombinaci se stylizovaným zvukem (tím myslím umělecky zpracovaný reálný zvuk) má schopnost být povýšen fantazií režiséra a jeho zvukových spolupracovníků k akustickému symbolu, nebo ke zvukové metafoře" /Vedralovi 2003: 44 - 46/.

O zvuku a ruchu v publicistickém pořadu lze říci totéž, co o zvuku a ruchu v rozhlasové inscenaci: jsou různými způsoby hierarchizovány, deformovány, strukturovány, mají rytmický a hudební charakter, jsou polyfunkční, zvyšují napětí, motivují.

Obecně zřejmě platí, že hluk, ruch ani stylizovaný zvuk nemohou být cílem, ale prostředkem. Z toho důvodu by měl být použit vždy tak, aby na sebe nestrhovaly pozornost, ale aby sloužily tématu pořadu. Stejně jako jakýkoli jiný zvuk, potřebuje i stylizovaný zvuk nebo ruch čas na to, aby jim recipient dobře porozuměl, a aby mohly dosáhnout svého účinku. V montáži je porozumění zvukům vázáno na řeč, na slovo. Pokud mají ruchy vypovídat samy o sobě, je nutné dostatečně jim připravit kontext, a to buď jinými obecnějšími zvuky, hudbou či reportážními záběry. Rytmus a tempo však musí být takové, aby se posluchač v množství zvuků mohl dobře orientovat a neztrácel pocit vývoje a souvislostí. Zvuk v tomto pojetí také musí znít dostatečně dlouho, Zindel doporučuje až třiminutové plochy. V takovém rozsahu však v českém dokumentu nikdo s čistým, nekomentovaným zvukem npracuje. Pokud ano, jsou tyto útvary hraniční nejčastěji zasahující do oblasti ars acustica. Josef Plechatý zdůrazňuje u výčtu funkcí ruchů a

stylizovaných zvuků především jejich informační hodnotu, schopnost rytmizace pořadu, možnost vyvolání emoce, využití zkratky, kontrastu a fantazie. Jednoznačnou verifikaci požaduje v rámci rozhlasové publicistiky Zdeněk Bouček /Slovo, hudba 2001: 15 - 17/. Zkusme nyní tyto teoretické postuláty aplikovat na konkrétní příklady využití především stylizovaného zvuku v některých dokumentech, pásmech a featurech.

Typické využití zvuku jako pouhé **ilustrace verbálního sdělení** najdeme například v pásmu *Čihák? Kašpar? Šimůnek!* (Miloslav Machoň, 1993). Zvuk koňských kopyt a povozů zní v expozici a později v podkresu průvodního slova, které vypráví o stěhování venkovské rodiny do většího města, aby se po krátké době přemístila až do Prahy. Zvuk povozů v té chvíli zaniká a rozezná se typická zvonkohra pražské Lorety, nezaměnitelný zvukový symbol Prahy. Podobnou ilustrativní funkci mají obvyklé a oblíbené rozhlasové stylizované zvuky typu zazvonění telefonu, odemknutí dveří, zavrzání brány nebo těžkých vrat, průjezd auta, houkání sanitky, přelet letadla, zpěv ptáků a podobné. Podrobně se zabývat jejich výskytem v publicistických pořadech by bylo zřejmě zbytečné. Věnujme se tedy spíše situacím, v nichž stylizovaný zvuk nebo ruch plní ještě další funkce a přispívá k **povýšení obyčejného zvuku na symbol nebo metaforu**. Takovou roli plní stylizované zvuky v pořadech Miroslava Buriánka. Dobře to ukazuje detail, který koresponduje s výše uvedeným příkladem. V reportážním pásmu *Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem* (1996) se totiž ozývá taktéž zvuk povozu, taženého koňmi, doplněný ovšem navíc o kvokání drůbeže, štěkot psa a cvrlikání ptáčků. Navozuje pocit venkovské idylly. Podstatný je ale kontext, ve kterém tento zvukový obraz zazní - je totiž evokací českého domácího prostředí, na něž vzpomíná básník uprostřed hlučné, cizí Ameriky. V podkresu zvukové koláže zní Dvořákova Novosvětská. Ve stylizovaném zvuku je tak umenšena jeho informativní a ilustrativní funkce a vzniklá koláž se stává metaforou básníkovy stesku, zhmotňuje vzpomínky.

V kontextu české dokumentární produkce jsou Buriánkovy pořady stabilně nejzvukovější, a to nejen v kvantitě, zpracovanosti a dlouhodobém cizelování zvukové stránky pořadů, ale především v chápání rozhlasu jako výsostně zvukového média, v němž zvuk - včetně zvuku stylizovaného a ruchu, má stejnou vypovídací hodnotou jako slovo, případně hudba, takže není nutné je dále komentovat. Naopak: opakováním, variováním, uváděním do nových souvislostí několikrát v průběhu jediného pořadu, vytvářením kontrastních sousedství s hudbou a slovem, nesou takto stylizované zvuky svá samostatná sdělení. Ve vertikále pořadu fungují mnohdy jako samostatná stopa s vlastní výpovědní

hodnotou. Poslech Buriánkových dokumentů a featurů ukazuje, že mezi autorovy nejoblíbenější, často užívané zvuky patří řehtačka, píšťalka, frkačka, metronom, pláč dítěte, vrčení promítačky, zvuk koňských kopyt a kočáru na dlažbě, déšť, melodie hracího strojeku, odbíjení hodin, přelet letadla, průjezdy automobilů a další. Kromě zvuků, jež takto autorovi nabízí zvukový archiv, vytváří Buriánek i zvuky a **zvukové koláže** vlastní. Martin Kolář v této souvislosti analyzuje reportážní dokument *Pravěk pod křižovatkou* (1997), který charakterizuje jako "vynalézavě a živě podanou archeologickou přednášku, okamžitě dokládanou praktickými ukázkami" /Kolář 1998: 98/. Svědectví o archeologickém průzkumu v místech, kde je plánovaná stavba dálnice, prokládá Buriánek velkým množstvím stylizovaných zvuků a ruchů, jako je například "pád obilných zrn do keramické nádoby", přesně směřovaný, stručný a věcný zvuk, nezaměnitelně spojený právě a jen s tímto Buriánkovým pořadem. Zvuk může být i vtipným neverbálním komentářem a zdrojem humoru: Poté, co historik Braun popíše bezradnost a tápání archeologů v otázkách podoby neolitické vesnice, neboť zcela chybí obrazové nebo písemné informace a je nutné vycházet skutečně jen z nálezů a vykopávek, nabízí Buriánek "zvukový obraz neolitické vesnice v představě mistra zvuku Jiřího Emila Sylovského". Ozve se temné dunění, bečící ovce, mečící kozy, zpívající ptáčci, chrochtající prasata a další zvuky. Podle toho, jak Buriánek zachází se zvukovou stopou ve scénáři⁹¹ je zřejmé, že jde o vysoce promyšlenou

⁹¹ Ukázka z pořadu *Pravěk pod křižovatkou* (citováno podle Kolář 1998: 99 - 100/

hudba - FINAL COUNTDOWN (techno)

(ostře nasadit za repo)

ženský hlas

Intermezzo - NEOLIT V KLIPU!!!

jingle - NEOLIT

zvukový obraz

Zrna obilí sypat do keramické nádoby.

hudba - FINAL COUNTDOWN

(hudba propojuje následující klipové informace)

ženský hlas

Neolitický srp na sklizeň obilí. Dlouhá dřevěná rukojeť, do které byly z jedné strany pryskyřici nebo asfaltem vlepeny drobné čepelky.

jingle - DÁLNIČE

ženský hlas

Sekeromlat, nástroj i zbraň.

zvukový efekt - zaskučení zraněného neolitického zemědělce

ženský hlas

Typický neolitický hrnec, který tvarem připomíná dýni.

zvukový efekt - roztříštěný keramický hrnec, který upustila neopatrná neolitická hospodyně

ženský hlas

Keramický pohár.

zvukový efekt - nalévat vodu do keramického poháru

ženský hlas

Keramika - to byla novinka neolitu!

zvukový efekt - zachrochtá vepřík

strukturu, v níž stojí zvuky na stejné úrovni se slovem, hereckým výkonem, režijním vkladem a v neposlední řadě - úlohou zvukového mistra jako výostného spolutvůrce pořadu⁹². Je třeba zmínit i to, že v Buriánkově tvorbě najdeme díla, která přijatelnou míru zvukových koláží překračují - smysluplná práce se zvukem se pak mění v pouhou zvukovou ornamentaci slova, v jakousi libůstku (Martin Kolář nazývá takové okamžiky "schválnostmi"), která sice okamžitě prozradí autorský rukopis, ale v celku pořadu působí tříštivě a neorganicky. Někdy také úplně nevyjde autorův záměr a spolehnutí se na výpovědní hodnotu daného zvuku. Koláže tak někdy spíše znejasňují původní sdělení a působí spíše jako nadbytečná nebo příliš častá interpunkce bez vlastního noetického sdělení.

Kapitola, kterou právě uzavíráme, pojednala o těch prvcích dokumentu a featuru, jež mají tyto dva publicistické žánry společné s rozhlasovou hrou. Narace a zacházení se slovem je samozřejmě vlastní téměř všem rozhlasovým žánrům a její analýzu musíme provést u každého publicistického pořadu. Zaměřili jsme se však na ty její podoby, které lze nazírat metodami literární vědy a teatrologie. Proto byly úvahy o dialogu a dramatizaci spolu s několika poznámkami o poezii součástí této kapitoly. Stejně tak vnímáme i hudbu a ruchy jako prvky, které kompozici dokumentu doplňují, jakkoli mohou a měly by být od počátku součástí kompozičního záměru. Spíše výjimečně se mohou stát i hlavním inspiračním zdrojem pořadu, případně jeho námětem.

Vracím se v závěru této kapitoly k úvodnímu mottu Zdeňka Boučka, v němž volá po "kischovsky" laděných a komponovaných rozhlasových dokumentech. Jistěže jde do značné míry především o preferenci žurnalistických postupů, které jsou postaveny na očitém svědectví a autopsii. Avšak nejen o to. Stejně podstatné jako viděné a slyšené, je též

ženský hlas

Vařené maso - návod k použití.

Kýta se zabalí do kousku kůže a zajistí se protknutou větvičkou.

Pak se vloží do kotlíku s vodou a přivede se do varu vhozením kamenů rozpálených v ohni.

zvukový efekt - syčení rozpálených kamenů ve vodě

jingle - NEOLIT (pouze kousek a stahovat pod text)

ženský hlas

O tři týdny později na stejném místě v archeologickém sídlišti z

mladší doby kamenné na trase chystané dálnice D5 v lokalitě u

Litic na místě, kde bude dálniční křižovatka. Autor pořadu

Miroslav Buriánek opět s vedoucím litického archeologického

výzkumu dr.Petrem Braunem.

⁹² V zemích západní Evropy už dnes existuje několik osob, které jsou jednotlivými stanicemi a autory najímání k externí spolupráci právě jako odborníci na zvuk pořadu. Mezi tyto "sound designery" patří mimo jiné i v této práci vícekrát citovaný Leo Knikman z Holandska.

cítěné a prožívané a schopnost fakta zprostředkovat konkrétně a zároveň s dostatečným odstupem, který umožní spoluprožitek i čtenáři či posluchači. Ostatně v textu *Podstata reportérství* to vystihl sám Kisch takto: "Skutečnost je pouze kompasem cesty: reportér potřebuje i dalekohled, logickou fantazii. Neboť z autopsie místa činu nebo dějiště, ze zachycení projevu účastníků a svědků a z pronesených domněnek nikdy nezískáme obraz skutečného stavu, který by neměl mezer. Reportér si musí sám vytvořit pragmatiku případu, přechody k výsledkům řeší a musí dbát jen na to, aby linie jeho zobrazení přesně vedla fakty, která jsou mu známa" /Halada: 42/.

6.3 Stříhová skladba

Přesný návod na složení kostry je v přímém rozporu s Ejzenštejnovým vyprávěním o tom, jak se (marně) snažil vytvořit z lidských a koňských kostí horizontální fresku boje, ze které by netrčel záměr. Nakonec ponechal jen ty kosti, které neurčitě, šikmo vyčnívaly z trávy. Návod na přesné umístění kostí signalizuje konec tvůrčí práce, konec snahy tvořit. Uvozuje módní trend pouze skládat bez myšlenky podle návodu, návodu na umění, vzorce, plánu spolehlivé cesty, kterou šli již mnozí, místo aby hledali cesty vlastní, nevyšlapané.

Martin Kolář v analýze pásma Miroslava Buriánka *Na kostech*
/Kolář 1998: 45/

Celek, polocelik, detail, záběr, fokus, stříh - to všechno jsou pojmy filmové teorie, s nimiž současný rozhlasový tvůrce dokumentu a featuru běžně pracuje. Každý z prvků rozhlasové kompozice můžeme označit pro potřeby stříhové skladby jako záběr. Jsou tím myšleny především reportážní záběry a ucelené pasáže psaného scénáře. Pro úvahy o stříhové skladbě, tedy úvahy o způsobu, jak a v jakém pořadí jednotlivé záběry skládat, můžeme za záběr považovat i hudební motivy a ruchy či stylizované zvuky, případně zvukové koláže. Následující kapitoly nabídnou možné pohledy na práci se záběrem a osvětlí, co je to v rozhlasovém dokumentu fokus. Rozliší základní typy zvukové interpunkce a stylistických figur, s nimiž dokumentaristé pracují. Závěr kapitoly je věnován rytmu a tempu.

6.3.1 Záběr

Pro úvahy o záběru jsou maximálně inspirativní publikace filmového teoretika Josefa Kučery, který záběr charakterizuje jako "nejmenší skladebnou jednotku filmu" /Kučera 2002: 30/. Můžeme toto konstatování přijmout a aplikovat je na rozhlasový záběr publicistického pořadu. Každý záběr má mít podle Kučery své charakteristiky, které lze rozdělit na technické a obsahové. Znamená to prakticky, že každý záběr má svou popsatelnou délku, hlasitost, zvukovou "barvu", atmosféru, jasný rámeček (frame), rozeznatelné postavení, nastavení a pohyb mikrofonu, kvalitu, zvukovou hierarchii, v přeneseném slova smyslu se dají uplatnit i filmové charakteristiky jako osvětlení a výtvarnost. (Miroslav Buriánek v dokumentu *Plzeňský Eden* hovoří dokonce o celoživotní snaze dostat do rozhlasového pořadu vůni.) Hlavním hlediskem pro určení délky záběru je podle Kučery především jeho srozumitelnost /Kučera 1969: 146/.

Zindel upozorňuje, že v tomto směru je rozhlas nutně limitován reproduktorem a kmitočty zprostředkovatelnou dynamikou, která z technických důvodů vylučuje extrémní

rozdíly hlasitosti – další z vlastností rozhlasového záběru. Pokud chce autor udělat výrazný střih v dynamice, je třeba jej dramaturgicky připravit, to znamená vytvořit tišší scénu, z níž je potom možné výrazněji zesílit. Takový efekt může být pro pořad velmi žádoucí, ale kontrast musí být dobře zvládnutý kompozičně i technicky /Zindel 2007: 53/. Jak technická, tak i obsahová stránka každého záběru by měla mít nějaký vztah k záběrům ostatním. V následujícím konkrétním příkladu je dobře zřejmá různorodost zvukových záběrů v kompozici audiálního díla.

Pořad *Terorismus* (Bronislava Janečková, 2005) z cyklu *ISMY po česku* začíná velice dynamickou sekvencí. Trvá dvě minuty a čtyřicet šest vteřin a vystřídá se v ní osm hlasů, minimálně čtyři různé časoprostory, hudba, stylizované zvuky. Přesto je expozice pořadu přehledná, jasná a mimořádně působivá:

hudební motiv, který v podkresu zní až do konce sledované ukázky

ohlášení pořadu pro dva hlasy:

Muž: Posloucháte dokument

Žena: z cyklu *ISMY po česku*

Muž: *Terorismus*

zvuk průletu letadla

výbuch

zmatek na ulici - výkřiky, pláč

houkání hasičů, sanitek

Žena: Je to ISMUS destruktivní, tragický, šokující, hrůzu vzbuzující. ISMUS, který hýbe současným světem. ISMUS, který je vnímán jako novodobá válka světů.

koláž ze zpravodajských příspěvků, věnovaných terorismu, různé hlasy:

... Při včerejším silovém zásahu proti teroristům zemřelo 322 osob ...

... speciální jednotky při zásahu zabili taky 26 teroristů. Žádného ale zatím nezatkli ...

... lidé hledali své děti a příbuzné v obavě, jestli nejsou mezi oběťmi. Ty vyprošťovali záchranáři celou noc ...

... já ... ztratila jsem syna, snachu, vnuka. To je strašné, co nám provedli ...

... v zajetí bylo víc než tisíc lidí ...

Dítě v prostředí mateřské školy: Já mám na Playstationu hru, že jeden se snaží zmocnit celou Zemi a von tam má takový bomby a odpálí to. Mně se to líbí.

zvukový dokument z 11. září 2001, zvuková stopa videozáznamu, který obletěl celý svět

Muž: 11. září 2002⁹³. Mrakodrap v centru New Yorku se po nárazu letadla, pilotovaného teroristy, hroutí. Je to jako apokalypsa. Lidé na ulici se snaží utéct, ale mrak prachu, hnaný tlakovou vlnou, je rychlejší. Žena, která stojí bez hnutí na ulici, ohromeně sleduje, jak se hrozivá černá stěna blíží. Pak ji kdosi vtáhne do nejbližších dveří malého bistra.

zvukový dokument z 11. září 2001, zvuková stopa videozáznamu, pokračování

Žena: Strach. Lidé v bistru ohromeně zírají na prachovou tmu za prosklenou stěnou. Nikdo zatím netuší, co se za okny děje. To, co většina světa nazývá tragédií, teroristé vnímají jako úspěch. Scénář se naplnil a uskutečnilo se velkolepé divadlo. Podařilo se strhnout pozornost na hrstku těch, kteří tak chtějí demonstrovat své ideje a své pravdy.

⁹³ Jde o chybu autorky a moderátora, správně má být 11. září 2001.

hudební motiv

Pojem záběr lze v tomto případě vnímat buď jako každý nový samostatný hlas, zvuk a hudební motiv, nebo lze skladbu záběrů analyzovat podle jejich funkce v celkové struktuře pořadu. V tom případě bychom hovořili o „průvodním slovu“, „zvukové koláži“, „archivním zvukovém záběru“, „hudebním záběru“ a podobně. Vzhledem k analytickému charakteru této práce se kloníme k druhé uvedené možnosti. Proto jsme jednotlivé záběry v ukázce vyznačili podtržením. Citovaná pasáž se tedy skládá ze čtrnácti záběrů.

Stříhové skladbě se věnuje samostatná kapitola, pojednejme teď jen stručně o opomíjené problematice záběru, totiž jeho velikosti a zarámování.⁹⁴

Opět z filmologie pochází základní dělení záběrů na velký celek, celek, polocelky, detail, velký detail. Chceme-li tyto pojmy aplikovat na rozhlasové záběry, vyjděme opět z příkladu: V dokumentu *Komunismus* (z cyklu *ISMY po česku*, 2005) nabízí reportér Marek Janáč různé záběry ze Zahrady obětí komunismu, kterou u Plzně vystavěl bývalý politický vězeň Miroslav Hruška. Prochází se s ním pod stromy a nechá si vyprávět o vzniku zahrady. Natáčí zde náhodnou svatbu a krátkým rozhovorem zjišťuje, že novomanželé zvolili prostředí bez hlubšího zamyšlení nad ideou celého prostoru. Nakonec zachytí rozhovor pana Hrušky a ženy ve středním věku, která děkuje za možnost chvíli v zahradě pobýt. Zjevně dojatou ženu Janáč osloví a hovoří s ní o jejich pocitech. Nejsme svědky jejich dalšího rozhovoru, ale po ostrém stříhu se stejná žena představuje v jiném zvukovém prostředí a vypráví příběh složitého vztahu ke komunismu ve třech generacích své rodiny. Když vylíčené situace převedeme do technické řeči a budeme hovořit o charakteristice jednotlivých záběrů, střídají se zde celky (atmosféra zahrady, reportážní snímek svatby), polocelky (veškeré dialogy, které probíhají mezi lidmi na zahradě), detaily (přímé promluvy jednotlivých respondentů na mikrofon v okamžiku, kdy reagují na položenou otázku nebo ve chvíli, kdy v monologické promluvě hovoří v jiném prostředí). V jistém slova smyslu bychom mohli hovořit i o velkém detailu v okamžiku, kdy reportér empaticky přiměje ženu k rozhovoru - jeho kratičké otázky ("Copak?", "A co?", "Jak?") navozují při poslechu dojem intimity, respektující rozrušení respondentky a zároveň její

⁹⁴ K problematice rozhlasového záběru jsem nenašla žádnou relevantní českou publikaci. V zahraniční literatuře existuje o jen publikace v norštině. Autorka Berit Hedemann mi sdělila, že chystá i anglické vydání. V rozhovoru se k otázce záběru vyjádřila spíše obecněji: "Musíte přemýšlet o mikrofonu jako o oku kamery. Posluchač by měl vidět právě to, co chcete, aby viděl. Jazyk je nutné používat co nejkonkrétněji, nelze se vyjadřovat abstraktně. Důležitý je popis. A pak se musíte rozhodnout, jestli použijete detail, nebo jestli vykreslíte velký obraz v celku. Dokumentarista by měl ovládat oba způsoby. Úzce to souvisí s prací s mikrofonem. Buď ho přiložíte blízko, až k ústům respondenta, někdy je lepší větší vzdálenost. I zvuk někdy natáčíte v detailu, jindy zvětšíte rámec 'obrazu' a zvuk nahrajete z větší dálky. Tím se dostává do pořadu pohyb. I k tomu je třeba precizní práce s mikrofonem" /OH Hedemann 2007/.

snahu formulovat důvod svého dojetí. Autor tyto záběry v určitých chvílích překrývá a nechává je působit zároveň - slyšíme reportážní „celek“ svatby a do tohoto zvuku už autor zpovídá novomanžele. Do doznívajícího „celku“ ještě na detail hovoří s panem Hruškou a přímo reaguje na to, co se dozvěděl od novomanželů.

Lze tedy shrnout, že záběr zvaný **celek** by měl nabídnout přehledné zachycení jednoho prostoru, člověka ve vztahu ke konkrétnímu prostředí nebo jeho akci. V **polocelku** bývá většinou snímán rozhovor, do něhož je zapojeno více osob, a v němž hraje nějakou roli okolní prostředí. **Detail** pak nabízí akcent na respondenta, vyvolává emoční blízkost, přináší myšlenky často v monologické promluvě. K výrazné akcentaci, zvukovému podtržení emoce nebo kontrastu slouží vzácně užívaný **velký detail**, který se může projevit například šepotem, mlasknutím, zvukovou drobnokresbou /Valušia 2005: 54/.

Z filmologie známe dále velký celek, polodetail a americký záběr. Velký celek, který ve filmu zprostředkuje orientaci v prostředí a krajině, případně zachytí celkovou atmosféru, se v rozhlasu nevyskytuje. Je dáno povahou audiálního média a technickými možnostmi i velmi dokonalého mikrofону, nebo soustavou mikrofónů, že může obsáhnout jen menší prostor. Pokud jde o zachycení atmosféry, vypomáhají si umělecké i publicistické žánry zvukovými kolážemi.⁹⁵ Polodetail, který ve filmu snímá poprsí, i americký záběr snímající osobu po kolena, jsou pro rozhlas irelevantní.

Bylo řečeno, že v českém dokumentu najdeme takto precizně rozlišené záběry jen výjimečně. Je třeba říci, že i v evropském a celosvětovém kontextu existuje jen několik tvůrců, schopných se špičkovou natáčecí technikou pracovat tak, aby byla odlišnost záběrů dobře patrná, aby jejich různorodost přispívala k pocitu zvukové bohatosti pořadu a fungovala nejen jako ornament a technická finesa, ale jako funkční stylistický prvek sloužící tématu pořadu.

Absence rozmanitosti ve způsobu nastavení mikrofónu vede k pocitu plochosti a povrchnosti výpovědi, které chybí především fokus.

⁹⁵ Stěžejním termínem je v této oblasti pro rozhlasového režiséra Jiřího Horčíčku pojem „organizace“. Hovoří o organizaci „herectví před mikrofónem“ i o nutnosti organizace zvukového detailu. Tvrdí, že nikoli zvuk celku (jako příklad srovnává tovární halu a Niagarské vodopády), ale právě detail vytváří charakteristiku prostředí. Je nutné dostat zdroj zvuku blízko k mikrofónu a skrze rozpoznání jednotlivosti pochopit smysl celku. Při té příležitosti upozorňuje, že zatímco rozhlasová hra může směle používat zvuky umělé, nereálné anebo falešné (zvuk masážního stroju může například nahradit motor od výtahu), v reportáži taková manipulace se zvuky dovolena není /Vedralovi 157 – 159/.

6.3.2 Fokus

Pojem fokus nacházíme v českém překladu jako hledisko. Především ve filmové teorii bývá někdy ztotožňován s dalším pojmem, který se do češtiny nepřekládá a běžně se používá anglický název point-of-view nebo jeho zkratka POV. Filmová teorie chápe tyto pojmy ve dvou smyslech. V tom užším, optickém, hovoří o hlediskového záběru ("POV shot"), který ve filmu představuje nějak motivovaný pohled, diváka staví do pozice některé z postav a dramaturgizuje její hledisko. V obecnějším smyslu se chápe hledisko jako celkové zaměření díla, postoj vypravěče, implicitní přítomnost autora v textu a možnost divácké percepce /Kučera 2003/. Narativní teorie filmu, která využívá a reviduje různé modely literární teorie, koncept hlediska rozvádí i problematizuje. Přesouvá důraz na popis procesu vyprávění, tak jak jsme to viděli v kapitole o naraci. V tomto kontextu představuje hledisko jeden z nejdůležitějších prostředků strukturace textu (filmu, rozhlasového pořadu).

Potřeba specifikovat jednotlivé roviny a funkce narativního diskursu (autor, vypravěč, postava, divák) a především odlišit funkci toho, kdo vypráví (vypravěč), od funkce toho, kdo vidí, jedná a mluví (postava), vedla ke vzniku nového pojmu "fokalizace".⁹⁶ Vypravěči se tak nabízí možnost vyprávět příběh z hlediska jedné či více postav, které tím "fokalizuje", přičemž mezi postojem postavy a pohledem vypravěče může vzniknout i napětí, rozpor či distance. Vnitřní fokalizace pak představuje vyprávění z hlediska jedné postavy, nejčastěji v Ich-formě.

Literární teorie s těmito pojmy rovněž hojně pracuje. U Doležala najdeme spíše pojem „vypravěčské hledisko“ s odvoláním na pojem point-of-view anglických a amerických literárních kritiků /Doležal: 9/. Fokus je v tomto smyslu spíše zpochybněním tradičních narativních postupů v Er-formě a Ich-formě. Viděli jsme, jak sofistikovaně literární teorie s těmito narativními postupy zachází, jak detailně je analyzuje a s jakými nuancemi autorský postoj kategorizuje. Pojem hlediska celý tento postup značně problematizuje. Literární věda tedy proto rozlišuje hledisko či point-of-view⁹⁷, perspektivu a vypravěčský postoj. Vztahy mezi těmito pojmy, rozdíly mezi nimi a přesné definice nejsou předmětem této práce. Je však nutné všechny tyto termíny zohlednit a při analýze

⁹⁶ Autor pojmu, literární vědec Gérard Genette, rozlišuje hledisko uvnitř světa příběhu a vypravěčovo podání či představení narativního světa z perspektivy, která je od bezprostřednosti zobrazených událostí časově oddělena /Kučera 2003/.

⁹⁷ Výraz point-of-view nacházíme v literární i filmové vědě a překládá se právě nejčastěji jako hledisko. Jiří Holý upozorňuje, že pojem se v anglo-americké literární teorii objevil už v roce 1866. K jeho popularizaci přispěli romanopisec Henry James a především Wayne C. Booth v knize *Rétorika krásné prózy* (1961). Srovnej Holý 2005: 685 - 688, též Doležal: 9.

rozhlasového pořadu s nimi pracovat. Fokalizace je snadno vysledovatelná například v žánru rozhlasové dramatizace, která může prostřednictvím vypravěče nabízet pohled na stejnou situaci z hlediska různých jednajících postav. V žánrech dokumentu a featuru bude příhodnější využít spíše filmologický termín hledisko, v mezinárodní komunikaci fokus (focus).

Jak lze tedy **pojem fokus** chápat v kontextu rozhlasového dokumentu a featuru? Následující řádky nabízí tři různé možnosti výkladu.

V technickém slova smyslu jde o **vzdálenost mikrofonu od snímaného objektu**. Autor tím přirozeně pracuje i s různými typy záběrů, jak jsme o nich pojednali v předchozí kapitole. Podobně jako kamera může roztáhnout šíři záběru od detailu k celku, může i mikrofon v mnohem omezenější míře zachytit zvuk prostředí od drobného detailu ke zvukovému celku a obráceně. Vzhledem k povaze zvukového signálu a faktu, že mikrofon permanentně registruje všechny zvuky v okolí, řeší dokumentaristé tyto přechody od celku k detailu a naopak většinou střihem.

Plzeňský autor Ondřej Vaculík využívá ve své rozhlasové práci původní profesi a vzdělání architekta. V přírodovědně-vlastivědné audiální črtě *K pramenům řeky Mže* (2005), nabízí obraz krajiny spadající dříve do bezprostřední blízkosti ostnatého drátu, krajiny neobývané, nekultivované a tudíž s minimem negativních lidských zásahů. S odborníkem komentují hojnou flóru i faunu, rozpadající se i zachráněné drobné architektonické památky. V samotném závěru se sklání k nenápadnému, ale zvukově výraznému mlýnku na potoce, který tady zůstal jako nenásilná stopa lidské přítomnosti v krajině. Technicky dokonalý popis mlýnku a jeho klapavý zvuk zůstává zaostřeným detailem, pointou pořadu. Fokus tady lze vysledovat ve dvojím významu, jak bylo nastíněno výše - jednak technicky, jako zúžení zvukového obrazu z celku na velký detail. Zvuk krajiny - zpěv ptáků, šumění stromů, vítr, slyšitelný v podkresu rozhovoru, je vystřídán konkrétním, verbálně popsaným ruchem. Zároveň lze zvuk mlýnku chápat jako metaforu naděje pro tento kraj, pointu pořadu, ukrytou v hravém zvukovém detailu.

I rozhlasový dokument a feature může využít **fokalizaci**, tedy **úhel pohledu různých osob na danou situaci**. Na rozdíl od filmu, v němž může takový pohled zprostředkovat kamera a jednoduše sdělit, pohledem které osoby dění sledujeme, v rozhlase nelze tento fakt vyjádřit jinak než verbálně. Je tedy nutné slovy upozornit posluchače, že v této chvíli sledujeme dění očima jiné osoby, případně přesně označit rozdílný časoprostor, v němž se

osoba nachází. Takto by mohla různá hlediska kombinovat například paralelní kompozice sledující různé osoby na různých místech ve stejném čase. Příkladem, který ukazuje tento postup a zároveň naznačuje, jak těsné je propojení fokalizace s různými typy záběrů, je pětidílný rozhlasový dokumentární seriál *Atentát na Reinharda Heydricha* (2005) dokumentaristy Miloše Doležala. Autor v něm rekonstruuje do nejmenších detailů události června roku 1942 z pohledu svědků, historiků, dobových pramenů, archivních záběrů a řady dalších materiálů. Několika minutám, v nichž se zpráva o atentátu rozletí po Praze, věnuje autor v jednom z dílů seriálu rozsáhlý audiální prostor. Nabídne pohledy různou měrou zainteresovaných osob se smyslem pro signifikantní detail pointující jednotlivé scény. Srovnání hledisek lékaře, který Heydricha operoval, zpravodaje u dálnopisu, tajemníka ministra zahraničí, čerstvého maturanta a hospodyně přináší informace o tom, jak různé sociální, věkové a zájmové skupiny vnímaly sdělení o Heydrichově zranění a smrti. Zároveň jsou to podstatné zprávy o životě v protektorátě, o paralelním dění v zahraničí a také o osobním životě různých lidí, domácích i okupantů. Dramatickou účinnost a nečekaný rozměr osobní tragédie tak získá třeba okamžik, kdy se o Heydrichově smrti dovídá jeho manželka, matka jejich malé dcerky.

Třetí možný výklad pojmu fokus v kontextu rozhlasového dokumentu je vyjádřena často užívaným anglickým souslovím **to be well focused**. Nejvýstižněji bychom ho mohli přeložit jako „schopnost soustředit pozornost“. V tomto smyslu chápe fokus například dánská dokumentaristka Lisbeth Jessen, která považuje schopnost soustředit se na dané téma a netříštit pozornost za předpoklad úspěšně zvládnuté kompozice a srozumitelně odvyprávěného příběhu.⁹⁸

Zvláště citlivé na přítomnost a způsob užití hlediska jsou takové publicistické pořady, které se snaží mapovat určitý jev. Ve snaze co nejšířeji, nejobjektivněji a nejrozmanitěji zachytit zobrazovaný problém zapomínají autoři právě na zaměření pozornosti a vyznačení

⁹⁸ Vysvětlit teoreticky termín focus nebylo pro Lisbeth Jessen jednoduché, ale její promluva na toto téma je natolik názorná ve způsobu uvažování, že ji cituji celou: „Fokus je úhel pohledu, je to způsob, jak přistoupit k danému tématu. ‘Mít fokus’ pro mne znamená od prvního okamžiku významnou pomoc: vím, co chci říci a co mě na tématu zajímá. Znamená to také schopnost koncentrovat se na příběh, který chci vyprávět a nerozptylovat se jinými směry. To souvisí s mou zkušeností při práci pro rozhlas, film a televizi. Kombinuji tahle média v různých variantách a to mě naučilo plně se soustředit na to, co v danou chvíli potřebuji. Když jdu dělat rozhovor, přesně vím, kam ho chci směřovat a co se chci dozvědět, i když netuším, co mi daný člověk může říci. Měla bych ale vědět dopředu, jak má daná scéna vypadat a proč chci s tím člověkem mluvit. /.../ Záleží vždycky na tom, co zrovna točíš, kdy a kde se to děje, kolik toho stihneš sledovat naráz. Rozhodně to není jen v technice „otevřeného mikrofonu“ (ve smyslu permanentního natáčení například od okamžiku prvního setkání s respondentem – pozn. AH). Musím přiznat, že to není můj styl práce. Já chci vždycky vědět, proč točím to, co právě točím. Tohle pro mě znamená ‘mít fokus’. Ostatně velmi podobně to funguje i v životě“ /OH Jessen 2007/.

úhlu pohledu. Jeho absence tříští pořad na změt' mnoha názorů na jediné téma, jimž ale chybí organizující činitel, ukotvení v konkrétním příběhu, pevný základ. Je zřejmé, že četnost jednotlivých prvků rozhlasového publicistického pořadu, které jsou užitečným prostředkem k přiblížení dané problematiky, ještě nezaručuje srozumitelnost a možnost jasné a nepředpojaté posluchačské percepce.

Příkladem může být pořad Jiřího Hanáka *Černá vlajka anarchismu* (1992). Autor nabízí výpovědi respondentů - anarchistů, svědectví odborníků, sociologické, historické i politické úvahy o extremismu, citace z webových stránek a autentických anarchistických tiskovin, i faktografii z dějin světového i českého anarchistického hnutí. Pořad rytmičuje hudba, spojovaná obvykle s anarchistickým hnutím. Komentátor a všichni účinkující zůstávají přísně nestylizováni, neutrální modulací hlasu zastávají co nejméně zúčastněný postoj k problematice. To je však zřejmě důvod, proč nezasažen a v důsledku nezaujat zůstává i posluchač. V permanentním pohledu na celek chybí zaostření na detail, na příběh, na specifickou situaci, která by zkonkrétnila obecné úvahy o zobrazovaném jevu.

Přestože se nám podařilo ke každému z uvedených způsobů výkladu pojmu fokus nalézt příklad v české publicistické tvorbě, je třeba říci, že podobně jako v kapitole o záběru, zůstávají i úvahy o fokusu v českém kontextu spíše teoretické. Experimenty se zvukem, různými druhy záběrů a fokusem jsou úzce spojeny s akustickým featurem, jehož nástup a raketový rozvoj v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let česká rozhlasová dokumentaristika téměř vůbec nezaznamenala. Výrazné technické a především ideologické omezení způsobilo jen malou ochotu k experimentům. Po roce 1990 se situace zlepšuje jen zvolna a dodnes jsou zdařilé příklady využití fokusu spíše solitéry v kvantitě ostatní produkce. Ta využívá pro své pořady vesměs jen polocelek a detail, naraci vede výhradně z hlediska autora (reportéra, moderátora). Přesto někteří autoři, jež jsme zmínili, fokus používají a aktivně s ním pracují.

6.3.3 Vazba záběrů

Dokumentaristé jsou schopni stříhem ve slovu, zvuku i hudbě dosáhnout stejného audiálního účinku jako filmaři svým stříhem v obraze. V informativním a hutném stříhu se učí u zpravodajců a publicistů, ve schopnosti stříhem překlenout prostor vyprávění a správně stříhem zakomponovat do pořadu poezii, hudbu a ruchy se školí u uměleckých rozhlasových profesí. Jaké otázky si může klást tvůrce, chce-li plně využít možností stříhové skladby při organizaci jednotlivých prvků ve struktuře audiálního díla? Co

všechno musí sledovat, aby naplnil představu o finální kompozici, použil to nejlepší z natočeného materiálu a funkčně využil všechny prvky dokumentu a featuru?

Musí se například rozhodnout, jak proporčně uspořádat jednotlivé záběry tak, aby odpovídaly jeho záměru lineárního, nebo nelineárního vyprávění příběhu, aby se dobře spojily podle vnitřních souvislostí, aby dobře osvětlily kontext dané události. Může vstupovat stříhem přímo doprostřed situace, uvádět jednotlivé záběry do interakce. Může postupovat v příběhu bez spojovacích komentářů, pohybovat se volně v čase a prostoru, spojovat, nebo naopak stavět do kontrastu faktografické a prožitkové vrstvy pořadu. Autor by si měl být vědom, že stříhem má obrovské možnosti vyjádřit své autorské priority, ale také interpretovat dané záběry, manipulovat s vyjádřením svých respondentů a následně i s posluchačskou recepcí.

Z výše uvedeného jasně vyplývá, proč ve shodě s filmovou teorií nehovoříme pouze o stříhu, ale o stříhové skladbě. Následující odstavce nastíní vývoj stříhové skladby v souvislosti s rozvojem rozhlasové techniky a digitalizací média, specifikují úlohu stříhové skladby v prvních a posledních minutách pořadu, zmíní se o úloze ohlášení a odhlášení a stanoví základní pravidla, jimiž se vazba záběrů řídí ve filmu i v rozhlasu.

Lze plně souhlasit s Josefem Valušiakem, že **vývoj stříhové skladby** souvisí úzce s vývojem názorů na dramaturgii, lhotejno, zda mluvíme o filmu, rozhlasové inscenaci či rozhlasovém dokumentu a featuru /Valušiak: 10 – 23/. V průběhu posledních dvaceti let se zásadně změnil pohled na stříhovou skladbu rozhlasových publicistických žánrů. Důvodů je několik: přirozený vývoj žánrů, nástup nových technologií a odlišný způsob stříhu, odpoutaný od rozhlasových pracoven redaktorů a přesunutý do imaginárního studia v počítači, které lze vybudovat stejně tak v domácí kuchyni, jako třeba cestou vlakem při stříhu v osobním počítači. Celý tento vývoj podpořil postupnou preferenci autorského stříhu. Funkce rozhlasového stříhače (nazývaného většinou „technik, technička“) ustoupila na konci devadesátých let především do studií, kde vznikají činoherní inscenace. Tam měl technik, obsluhující i několik vícestopých magnetofonů vždy své nezastupitelné místo. Celkově však byla a je tato profese na ústupu a po úplné digitalizaci rozhlasu zřejmě zanikne. Dříve však plnila a u některých pořadů dodnes plní funkci prvního posluchače natočeného materiálu, rozhodujícího o tom, co v pořadu ponechat a co smazat. Spolupráce autora a technika spočívala v době před rokem 1989 v permanentní spolupráci, při níž autor rozhodoval o tom, co má být z pořadu vystříhnuto a technik tuto práci prováděl. Čistil zvukové záběry tak dlouho, až v nich zůstalo jen autorem požadované sdělení

v tehdy přijatelné kvalitě, extrémně zdůrazňující čistotu, srozumitelnost často i spisovnou formu projevu. Po roce 1990 však privilegium práce s technikem přišli především externí dokumentaristé a veškerý materiál zpracovávali sami na rozhlasových stříhacích strojích. Šlo často o dlouhé hodiny materiálu, přičemž na průměrný pás se vešlo zhruba šedesát minut natočeného materiálu. Manipulace s pásy byla poměrně obtížná, přesto až kolem roku 2000 začala většina dokumentaristů přecházet na stříh v počítači. Zásadní změnu ve vnímání digitálního stříhu přinesl především fakt, že zvukovou stopu může stříhač nejen slyšet, ale i vidět. Zobrazení zvukové stopy přináší mnoho přídavných informací o délce, dynamice, „hustotě“ záběru, o jeho rozložení do jednotlivých kanálů (pokud je záznam stereo), o rušivých zvucích. Technická stránka věci byla však jen jedním z aspektů této technologické revoluce. Významnější pro rozvoj dokumentaristiky byla nesrovnatelně větší míra samostatnosti a soběstačnosti autorů, větší svoboda v nakládání s natočeným materiálem, možnost rychleji se učit a přicházet experimentální metodou na nové postupy i možnosti techniky ve spojení s reportérskou dovedností.

Metoda autorského stříhu není samozřejmě spojena až s expanzí moderní rozhlasové techniky. Je zřejmé, že u každého invenčního rozhlasového dokumentu a featuru je to právě stříh, který určuje, co se o dané osobě dozvíme nejdříve a co později, co autor považuje za důležité akcentovat a co je řečeno spíše mimochodem. Stříh naznačuje autorské priority a dává jasný signál o autorském přístupu k respondentovi a zobrazenému tématu.

Výrazná úloha stříhové skladby se projeví hned v **prvních minutách pořadu**, což často bývají sekvence, které autor stříhá až v závěru práce. Začátku pořadu věnují autoři i producenti značnou pozornost. Wolfgang Kos, rakouský autor dokumentů a featurů nazval dokonce svůj článek „Boj o první minutu“ (Der Kampf um die erste Minute) a trvá na tom, že každá minuta pořadu a především ty na začátku, musí obstát samy o sobě a být schopné pozitivně odpovědět na otázky: kdo mluví, o čem mluví, kde se dotyčný nachází, případně proč k tomu hraje taková hudba /Kos 1986/. Inspirativní jsou v tomto případě různé modely expozice, jak je formuluje divadelní teorie. Aplikovány a upraveny pro rozhlas, mohli by se posluchači v prvních minutách dokumentu nebo featuru dotazovat třeba takto: Kdo jsou protagonisté pořadu? Co je rozděluje a co je sblízuje? Jaké jsou jejich motivace a co je cílem jejich jednání? Jakou skutečnost nebo atmosféru daný zvukový obraz představuje? Jakým dojmem působí a jaký má účel? Pokud to, co je mi představeno, má být fiktivní svět, jaká jsou jeho pravidla? Lze v něm vidět paralelu naší, mé skutečnosti?

/Pavis: 145/ Je zřejmé, že na tolik dotazů většina dokumentů v prvních minutách odpovědět nedokáže. Vstup do pořadu prozrazuje většinou jen základní ideu a charakteristiku dokumentu, v lepším případě ještě přináší charakteristiku respondenta spolu s autorským úhlem pohledu.

Úvodní sestřih Marka Janáče v dokumentu *Jak jsem se zamilovala* (2000) trvá devadesát pět vteřin. Z jeho přepisu je zřejmé, co všechno stihne v tomto krátkém čase autor sdělit.

ZVUK: směsice hlasů v prostředí, kde je mírné přirozené echo

HLASY: Tak jdeme. My jdeme taky! Vy jdete taky? Musíme vzít desky a ještě nějaký věci.

HUDBA: klavírní hudba, při jaké se cvičí baletní figury

AUTOR: V kolik vstáváš, Deniso, každý den?

DENISA: V kolik vstávám? No, popravdě vstávám asi v půl sedmé a někdy vstávám ve čtvrt na sedm.

Denisa mluví poněkud nesrozumitelně, podivně a zvláště, má několik řečových vad a ztěžka vyslovuje, ale základnímu smyslu posluchač porozumí. Přestože úvodní dialog je banální a nic podstatného nesděljuje, autor jím okamžitě naznačil, že posloucháme člověka, který má nějaký handicap. Dialog pokračuje takto:

AUTOR: Není to moc brzo na tebe?

DENISA: No, řeknu popravdě, že asi ano. Já jsem vždycky protivná, když mám vstávat. A taťka, když mě budí, tak mě sahá na uši, tak já mu říkám: nech toho, nevotravuj. A on to nemá rád, když jsem vzteklá. On mi vždycky říká: Krteček!

AUTOR: Jaká je Denisa?

OTEC: Asi jako táta můžu říct, že je úplně milionová. Že se s ní prostě dá bavit o všem a je taková ... Myslím, že kdyby spousta lidí poznali povahu tědletých postiženejch lidí, tak by se k sobě chovali daleko líp, než se chovaj.

ZVUK: Odjíždějící autobus a dialog těchto dvou lidí, otce a jeho dcery na zastávce. Žertují o cestě do školy.

Reportážní zkratkou nás tedy autor okamžitě uvedl do tématu, představil nám některé aktéry pořadu, ukázal vztah rodiče a postiženého dítěte, naznačil základní ideu, případně poselství pořadu a lehkou hudbou dokázal už od začátku navodit příjemnou atmosféru, v níž se o handicapu (Downův syndrom) nemluví jako o čemsi tragicky fatálním, ale jako o danosti, s níž je možné vyrovnat se tak, aby postižený člověk a jeho nejbližší příbuzní mohli žít co nejbohatším životem.

Expozici pořadu věnují autoři mimořádnou pozornost také proto, že se k ní často vracejí v závěru. Takový oblouk vyprávění (rámcová kompozice) je de facto velkým zjednodušením a zárukou sklenutím a uzavřením příběhu. Zkušenější autoři nechávají

konec pořadu více otevřený, nabídnou posluchači témata a otazníky k úvahám, případně využijí náhody, autentického zvuku nebo ruchu jako metafory.

Miroslav Buriánek začíná svůj pořad *Konvent na pilotách* (2001) zvukem tekoucí vody a slovy: "Mikrofon strčím, zasunu do roury, z níž teče voda. Do studánky." Zvuk vody leitmotivicky předznamenává téma celého pořadu, v němž je voda hlavním živlem, doslova životodárnou substancí. Bez její přítomnosti by celý barokní systém cisterciáckého kláštera, postaveného v bažině a v mnoha ohledech s vodou, její cirkulací, konzervačními a jinými vlastnostmi počítající, zkolaboval. Voda je přítomna především v promluvách autora s respondenty, celou dobu se o ní hovoří. Stojatá, bažinatá, spodní nebo jen latentně přítomná vlhkost bohužel nevydávají žádný zvuk a nelze je tudíž do rozhlasu audiálně zachytit jinak než verbálním popisem. Autor si tedy vypomáhá právě obloukem, kdy se zvuk pramene objeví znovu v samém závěru dokumentu - Buriánek kráčí ke studánce, hovoří s přítomnými lidmi, osvětluje jim svůj záměr nahrát zvuk rekonstruované studánky, která stejně jako klášter znovu ožila činností člověka a jeho zásluhou byla zachráněna. Je tedy zřejmé, že nejde jen o formální oblouk, ale že je v něm skryta základní metafora celého pořadu.

S problémem zahájení a ukončení pořadu úzce souvisí také **ohlášení a odhlášení pořadu**. To obvykle obsahuje informaci o autorovi, názvu, účinkujících, tvůrčím týmu, místu a roku vzniku pořadu. Především od druhé poloviny devadesátých let pozorujeme snahu autorů nápaditě umístit tyto informace přímo do stopáže daného pořadu, a to ze tří důvodů. Jednak z praktické zkušenosti s odbavovacím pracovištěm. Nežřídko se stávalo a dodnes stává, že především z časových důvodů, ale též z důvodů nedbalosti nebyl pořad řádně ohlášen nebo odhlášen. Informace, které autor považoval za podstatné, tak zanikly a k posluchačům se vůbec nedostaly. Druhý důvod je také praktický – pořad, který vystoupí z kontextu vysílacího schématu a je v archivu umístěn jako „trvalka“, případně funguje v jiných souvislostech (například na magnetofonové kazetě nebo na CD v rámci autorského nebo redakčního archivu) se bez průvodního listu stává anonymním rozhlasovým dílem, jemuž jakoby chybí začátek a konec. Třetím důvodem, který můžeme označit jako kreativní nebo tvůrčí, je snaha autorů učinit ohlášení součástí úvodní expozice pořadu a odhlášení podobně zakomponovat do závěrečné pointy. Takové ohlášení se může podobat například filmovým titulům, kdy vnímáme již probíhající děj, identifikujeme první postavy a prostředí, v němž se pohybují, případně už registrujeme i

jejich promluvu a přitom paralelně vnímáme jména tvůrců a základní údaje o filmu, umístěné někde v rámci obrazu.

Podívejme se nyní, jaká **základní pravidla pro vazbu záběrů** stanovuje filmologie a jak lze tyto požadavky aplikovat na rozhlasový dokument.

Jednotlivé reportážní záběry a další složky rozhlasového díla (čtené slovo, hudba, ruchy) se k sobě v technickém smyslu váží ve stříhacím stroji, v počítači či v režijní kabině. Je ale nutné stále mít na paměti, že jejich skutečnou vazbu vytváří až posluchačská percepce. Posluchač váže záběry k sobě za předpokladu, že skladba záběrů mu k tomu dává podněty. Jan Kučera požaduje, aby každý záběr byl na sebe vázán soustavou otázek a odpovědí, tedy **aby každý následující záběr odpovídal na otázky ze záběru předchozího** a zároveň kladl otázky nové. Tímto postupem se podle Kučery otázky „zpřesňují a získávají na specifické váze, třídí se a jejich počet se zmenšuje“ /Kučera 2002: 30/. Lenka Svobodová v dokumentu *Pastor Bonus* (2001) provedla sondáž do života a provozu komunity, která pomáhá lidem dostat se z drogové závislosti. Paralelně vypráví i příběh zakladatelů komunity – muže, bývalého seminaristy a ženy, bývalé mnišky. Jednotlivé reportážní záběry mají stopáž do dvou až tří minut a jsou vedle sebe skládány tematicky: představení respondentů, motivace k braní drogy, popis života s drogou, vznik závislosti a její následky, nástup na léčení. Příběhy se v reáliích liší, v důsledcích jsou si až hrozivě podobné. Podstatná je dostatečná přehlednost, dobrá možnost orientace v příbězích, permanentní udržování posluchače ve zvědavosti, „co bude dál“, jakkoli je smutná pointa všech příběhů zřejmá. Otazníky vyvstávají například nad rolí rodičů a školy v procesu vzniku závislosti, nad kvalitou partnerských vztahů drogově závislých, nad fungováním přísného řádu v komunitě. Všechny otázky jsou zodpovězeny vždy následujícím záběrem. Dalšími významnými požadavky stříhové skladby a vazby záběrů jsou **shoda a rozdílnost**. Shodné částice záběru mohou tvořit sousedící respondenti, zvuk, hudba, ruchy či efekty. Rozdílnost či snad přímo opozice je zakomponována již v samotném faktu, že jde o nový záběr. Jeho smyslem je rozdílnost od záběrů ostatních, nikoli shoda. Podobně jako ve filmu a televizi, platí i v rozhlase obecný poznatek o tom, že prudké a nápadné rozdíly záběrů, čili velké množství záběrů ve výrazné vzájemné opozici vytvářejí strmou dynamiku celku, zatímco drobné, málo odlišené a pozvolné rozdíly pomáhají dojmu klidného, volného tempa vyprávění. Dobrý příklad poskytují dva pořady cyklu *ISMY po česku*. Dokument věnovaný *Skandalismus* (Jitka Škápíková, 2005) je založen na klipovitosti parafrázující ve zvoleném kompozičním principu téma pořadu –

povrchnost, nezodpovědnost až zrudnost bulvárních médií a následně celé, skandálů chtivé společnosti. Pro demonstraci všemožných podob *Ekumenismu* (Ondřej Vaculík, 2005) našel autor kongeniální příběh Jana Tydlitáta, v jehož osobě, představené manželkou a přáteli, se snoubí podstata zkoumaného jevu, jeho historická i současná podoba, proměňující se společenské poměry. Nenásilným způsobem jsou nastolena i témata těsně související - otázka víry, soudržnosti náboženské obce a církvi obecně, postavení křesťanství vůči ostatním světovým náboženstvím. Druhý způsob lépe umožňuje nahlížet hlubší souvislosti, prožít emočněji vztahy nebo empaticky spoluprožít emoci respondenta.

Každý záběr, ať už je ve shodě, či opozici by měl současně nějakým způsobem objasnit zpětně význam záběrů předešlých. Kučera tento jev nazývá „**protináraz**“ (**contre coup**) a vysvětluje, že pokud k takové provázanosti záběrů nedochází, zůstává divák i posluchač netečný, neboť mu chybí zřejmá souvislost v dění i v emoci. Recipient je schopen dobře uchovat v paměti určitý fakt, který zůstal neobjasněn a vytáhnout si jej z paměti ve chvíli, kdy mu autor nabízí objasnění.

Příklad poskytuje dokument Marka Janáče *Cesta Lucie a Zbyňka Vlkových* (2002). Autor vystupuje z podkresu jazzové hudby a reportážně popisuje dění: „Je ráno. Sluníčko svítí a na dvoře jednoho severočeského stavení se všechno probouzí. Tomu vousatému muži, který vypadá tak na pětatřicet let a zrovna se dvěma pomocníky zapřahá koně do vozu, právě začíná obyčejný den. Bez elektřiny, bez technických vymožeností, jen s tím, co příroda poskytne.“ Kromě hudby se během řeči přidává ve zvukovém plánu i reportážní zvuk hekání mužů při úsilí zapřáhnout koně do vozu. Na dvě vteřiny tento zvuk dominuje, aby do něj vzápětí promluvil respondent: „Jmenuji se Zbyněk Vlk, je mi dvacet sedm let a s manželkou se tu snažíme o vytvoření vesničky trvale udržitelného života v Jindřichovicích pod Smrkem.“ V prvním záběru, natočeném ve studiu, popisuje autor první dojem náhodného pozorovatele, včetně vyslovení subjektivní domněnky o věku pracujícího muže. Z reportážního záběru vyplývá značné úsilí, které tento muž musí hned zrána vynaložit. Následná promluva, v níž respondent sdělí svůj skutečný věk a zároveň vysvětlí smysl svého počínání, pak osvětlí předchozí dva záběry a zároveň vyznačí téma pořadu.

Poslední poznámky této kapitoly se týkají způsobu, jakým v praxi autoři se stříhovou skladbou pracují. Množství variant postupu práce s připravenými reportážními záběry je záležitostí zkušenosti, smyslu pro řád i naturelu jednotlivých tvůrců. Jedná se v podstatě o různé přístupy k natočenému materiálu ve fázi úvah o rozmístění jednotlivých záběrů ve

stříhové skladbě. Autor pak pracuje buď s pomocí různobarevných papírků, které skládá na stůl, na podlahu či lepí na tabuli⁹⁹, nebo si kreslí záběry do časové osy, případně si vytváří složité víceetapové nákresy, které se nejvíce podobají moderním počítačovým softwarům na stříh a montáž.¹⁰⁰ Je samozřejmě řada autorů, kteří žádné podobné pomůcky nepoužívají a zvukový materiál skládají intuitivně, což nemusí nutně znamenat nahodile a nepromyšleně.

6.3.4 Zvuková interpunkce a stylistické figury

Podobně jako u sousloví stříhová skladba, vychází i v této kapitole sledované pojmy z filmové teorie. S pojmem **rozhlasová interpunkce** ovšem zachází Marta Kussová již v roce 1984. Z filmové terminologie si vybírá čtyři pojmy a ty aplikuje na rozhlasové pásmo /Kussová 1984: 77 – 78/. Jakkoli jsem dosud v žádné odborné rozhlasové literatuře neobjevila soupis těchto pojmů, užívají je rozhlasoví profesionálové jako běžné a známé termíny. Pro potřeby této práce je však nutné je osvětlit.

Ve filmu se v současné době používá interpunkce zřídka, například stylizovaně ve snaze dosáhnout atmosféry či stylu určité doby, pro změkčení přechodů a uklidnění tempa, někdy také z nouze. Současný filmový jazyk umožňuje dynamický pohyb prostorem,

⁹⁹ Tuto metodu aplikuje nezávisle na sobě mnoho rozhlasových tvůrců. Je pozoruhodné, že jakkoli jsou velmi rozličné důvody i cesty, které k této metodě vedou, je to zjevně oblíbený a efektivní postup. Přináším svědectví dvou tvůrců, české dokumentaristky Jitky Škápíkové a nezávislého holandského rozhlasového tvůrce a producenta Lea Knikmana:

„Na papírcích, které jsem si postupně začala i barevně odlišovat, je uvedeno: kdo mluví, označení záběru v počítači, téma, o kterém respondent mluví, stopáž záběru. Pak to začínám skládat do sebe. Pokud je více respondentů, musím pohlídat, aby se pravidelně střídali, a aby se držela myšlenka, o kterou jde. V této fázi začínají jednotlivé záběry vypadávat a obvykle se do pořadu už nevrací. Tato metoda se vyvinula z toho, že jsem kdysi všechno, co jsem natočila, slovo od slova přepisovala. Pak se to barevně rámovalo, tím už se vlastně dělal předběžný stříh. Pak jsem to vystříhovala a lepila na papíry formátu A4. Přitom vlastně už bylo zřejmé, co v pořadu zůstane a co ne“ /OH Škápíková 2007/.

"Když vytvářím kompozici - a to je taky důvod, proč vždycky říkám, že své pořady komponuji a nikoli, že je píšu, když tedy pracuji na kompozici, mám u sebe vždycky tabuli a malé lepící papírky různých barev. Na nich mám rozepsané jednotlivé části daného příběhu, úryvky hudby, cokoli. A nastává ta část tvorby pořadu, která mě baví ze všeho nejvíc - všechny ty papírky jsou nalepené na zdi, nebo na tabuli a já z nich vytvářím příběh, kompozici pořadu. Někdy to jde rychle a jsem za hodinu hotov, někdy se to táhne celé dny. A to je ta část práce, kdy skutečně něco vzniká, kdy mohu jako tvůrce - umělec a autor skutečně něco tvořit. Stříh v počítači, montáž, práce ve studiu, to už je náročná, rutinní práce, ale tyhle momenty s lepícími papírky, to je čistá tvorba, světlý moment ve zrodu rozhlasového pořadu. Zároveň je to vždycky bitva a vlastně i fyzická práce - skládám papírky na zeď, zase je beru zpátky, všechno přerovnávám, někdy se hádáme o každý papírek. A jediným pohybem, jediným gestem lze celý pořad nebo jeho vyznění změnit, zasáhnout do celkové kompozice. A není přitom potřeba žádný počítač a stálé ukládání a přehazování souborů a mazání a stříhání ... Jsou to prostě papírky na zdi. Kolem mě jsou kolegové nebo lidé, kteří si mě najali, abych jim pomohl s realizací jejich nápadu. Takže oni mají základní námět a já s nimi promýšlím, co natočit, jak to celé vystavět, vybírám hudbu, dělám montáže, vytvářím celkový zvuk, když je potřeba, tak i píšu. Hodně o tom mluvíme, já se pak vracím a sleduji, jak pořad vzniká, co už je natočeno a znovu a znovu měníme původní záměr, vracíme se k našim papírkům a tak dále" /OH Knikman 2007/.

¹⁰⁰ Složitými, barevnými grafy, složenými z několika podlepených archů formátu A3, rozkládaných i do několikametrových pásem je proslulý německý autor Helmut Kopetzky. S takto připravenou partituroou přichází Kopetzky do studia, aby podle ní smontoval pořad, který ještě na místě upravuje podle celkového zvuku.

časem a dějem pomocí ostrých obrazových stříhů. Pokud může, využívá tedy spíše tento postup.¹⁰¹ Rozhlasový jazyk má v tomto smyslu omezenější prostředky, proto setrvává u interpunkčních „znamének“. Pořad bez interpunkce je také mnohem pracnější a vyžaduje promyšlenější strukturu a jasný záměr už ve chvíli natáčení. Totéž se týká i dalších žánrů. Jiří Horčíčka, pověstný svou pečlivou přípravou scénáře v předrealizačním období, říká o těchto postupech, v nichž se vstupuje do scény „bez orientační rozehrávky“, že je nutné používat je uvážlivě a plánovitě, že musí být protaženy celou inscenací a být chápány „nikoli jako možný vazebný prvek, ale jako vazebná technika“ /Vedralovi: 147/. Je tedy zřejmé, že ani ty nejjednodušší interpunkční funkce nelze používat samoúčelně, že je nutné dobře promyslet jejich interakci s ostatními prvky pořadu a počítat s jejich použitím už při vstupních úvahách o kompozici dokumentu nebo featuru. Následující text nepřebírá automaticky klasifikaci všech prvků filmové interpunkce, vybírá jen ty, které rozhlasová dokumentaristika skutečně používá.

Základní interpunkci tvoří všechny druhy titulků. **Titulky** mohou být mnohomluvné, všeříkající, dokonce i interpretující to, co respondent teprve řekne. V případě, že titulek určuje časoprostor záběru nebo celého pořadu, může být doprovázen mnoha adjektivy, charakteristikami a autorským hodnocením. Především po roce 2000 však zesiluje tendence k co nejstručnějšímu titulků obsahujícímu jen jméno a profesi, případně vztah k zobrazovanému tématu, název místa a datum nebo roční období, v němž byl záběr natočen, označení citovaného zdroje a podobně. Ve snaze spojovat záběry stříhem, nikoli titulkem, sílí v posledních letech tendence umisťovat titulek „dovnitř“ záběru, to znamená umístit hlasatelskou informaci o tom, kdo, případně kde a kdy hovoří, „přes slova“ daného respondenta. Znamená to technicky dobře zvládnout clonu původní verbální stopy a dostatečně zvukově i artikulačně zvýraznit druhý hlas oznamující faktografickou informaci. Použití této metody je vždy třeba zvážit a posoudit, zda posluchač neztratí důležitou informaci od respondenta a kontinuitu původní výpovědi tím, že se na okamžik soustředí na jiné sdělení.

Titulky mohou také dobře korespondovat s celkovým vyzněním pořadu a akcentovat sdělení jednotlivých respondentů. Dokument Kateřiny Ondrouškové *Jakou cestou jdeš, takové lidi potkáš* (1999), přináší portrét herečky Vlasty Chramostové. Standardním portrétním prvkům (výpověď herečky, vyprávění čtyř režisérů, kteří ovlivnili její hereckou dráhu, ukázky z inscenací) dodává hudba Vlasty Třešňáka a právě titulky charakter

¹⁰¹ Inspirativní úvahy na toto téma Valušiak: 24 - 45.

jakéhosi dokumentárního eseje, který kromě jednoho lidského osudu přináší obecnější úvahy o smyslu a účelu lidského života, o vztazích jedince ke společnosti, osobních i profesních preferencích. „Božena Němcová – a dluh je splacen“, „Kyanid k narozeninám od Pavla Kohouta“, „Křižovatky s ručením omezením“ – podobné titulky nejsou jen vyznačením tématu, ale jasně rytmizují vyprávění i životní cestu herečky.

Titulky jsou výrazným interpunkčním, informačním, rytmizačním i zcizovacím prvkem rozhlasových kompozic Miroslava Buriánka. Až na výjimky je autor používá ve všech svých pořadech. Za příklad může posloužit rozhlasové memorabile *Nesmělý host na konci lavice* (1994), které v sobě zahrnuje reportáž o cestě několika lidí do Zbiroha, označené vznešeně jako „Expedice Vokáč“, anketu v ulicích Plzně, poezii, osobní impresi, vzpomínky, výpovědi respondentů. Titulky mají charakter reportážního líčení cesty a jednotlivých zastávek ("Expedice Karel Vokáč referentským vozem Moskvič Aleko přijela do obce Strašice. Bydliště paní Věry Šmolíkové, básnickovy dcery."); dále podávají informace o místě natáčení formou jakéhosi turistického průvodce a detailně popisují knihy, ze kterých herci citují ("Karel Vokáč - Odlet vlaštovek. Básnický cyklus. Tuto knihu básní vydal Kroužek bibliofilů a přátel grafik v Plzni, roku 1930 ve stu číslovaných výtiscích. Vytiskly ji Grafické závody v Plzni, Hankova 6, z písma Garamondovy antikvy, zvané 'Caractères de L'Université' na Zandersově stříbrošedém papíře 'Tossa' se dvěma čtyřbarevnými dřevoryty Josefa Hodka. Tento výtisk má číslo 87."). Zároveň mají titulky podobnou funkci jako scénické poznámky v dramatu a přinášejí také nabídku interpretace ("Hudebně zvuková koláž - metafora násilí, bolesti a trýzně. Vyrobil mistr zvuku Karel Brothánek a asistentka mistra zvuku Jitka Křenová. Karel Vokáč ovlivněn prožitkem válečných událostí let 1914 - 1918. Směřování k negaci světa, pocity ztroskotání a melancholie. Nihilisticky naladěný básník Karel Vokáč."). Tyto vesměs faktograficky laděné, strohé, přesné informace jsou v kontrastu s jinou autorskou ambicí vystavět posmutnělý, lehce melancholický, místy až snový portrét polozapomenutého básníka. Lze se domnívat, že právě pro tento kontrast Buriánek k naznačené mnohosti a rozmanitosti titulků sahá, jakkoli je v tom nepochybně přítomná i touha být přesný, ve faktech doslovný a v přípravě k pořadu precizní.

Další interpunkční funkce má v českém kontextu označení **clona**. „Vyjet záběr ze clony, nebo sjet ho do clony“, znamená v rozhlasovém žargonu totéž, co v řeči počítačového střihu „fade in“ a „fade out“ a zároveň totéž, co filmaři označují jako „roztmívačka“ a „zatmívačka“. Je to tedy vylnutí zvuku (obrazu) z ticha nebo technického

šumu a jeho postupná konkretizace zesílením (zjasněním) očekávaného záběru, a naopak zakončení záběru jeho postupným mizením, ztišováním (začerňováním) opět do ticha. Z logiky věci vyplývá, že tento postup se často používá na začátku a na konci záběru, není výjimkou, že je „odcloněn“ každý začátek a konec záběru. I od tohoto postupu, dříve striktního, se již ustupuje a řada záběrů je nastřížena v plné hlasitosti hned od počátku. Především u reportážních záběrů a dynamicky silnějších zvukových obrazů bývá však clona nezbytná.

Častějším postupem je **prolnutí**, ve filmovém slangu „prolínačka“, tedy okamžik, kdy se v jednom záběru objevuje záběr jiný, stále zřetelnější, až nahradí ustupující původní záběr. Tento způsob interpunkce úzce souvisí s výše popsányými postupy fade in a fade out, ale smysl prolínačky bývá hlubší než pouhé technické řešení změny záběru. Ve feature *Město snů a vzpomínání* (1995) komponuje autor Zdeněk Bouček reportážní a archivní záběry s vyprávěním profesora Erazima Koháka, který v různých tematicky laděných impresích a drobných esejistických úvahách reflektuje stav historické i moderní tváře Prahy. Jednou z úvodních myšlenek pořadu je teze o vrstevnatosti historie města, jež se projevuje nejen ve vědomí lidí a atmosféře ulic, náměstí a nábřeží, ale i v hmatatelných, hmotných památkách. Dříve však, než respondent tuto úvahu vysloví, evokuje ji autor zvukově několikanásobným prolnutím historických záběrů a současného ruchu Prahy. Archivní záběr z období konce druhé světové války (rozhlasový komentář z pražského povstání v květnu 1945) prolne do zvukové kulisy kroků a lidského šumu klidné části současné Prahy. Vzápětí archivní záběr informuje o tancích na Vinohradské třídě v Praze. Ze zvukového kontextu je zřejmé, že rozhlasový komentář tentokrát reflektuje události ruské okupace v srpnu roku 1968. Prolínačka znovu vrací zvuk do současného časoprostoru. Třetí evokaci minulosti zahájí tehdejší disident, pozdější prezident Václav Havel a úryvek z jednoho jeho projevu z listopadu roku 1989, který se prolne s písní *Jednou budem dál*. Na základě této stříhové pasáže pronáší vzápětí profesor Kohák svou úvahu o zapomenutých místech historických událostí, které překryly nové vrstvy společenské paměti.

Interpunkční funkci v pořadech žánru dokument a feature tvoří často různé **zvuky, hudební motivy i umělé ruchy**. Ambicí současných tvůrců je obejít se především ve feature bez interpunkce a sdělit všechny podstatné informace v rámci jednotlivých záběrů, případně objasnit důležité konotace prostřednictvím stříhové skladby.

Zatímco zvuková interpunkce je spojena především s technickým řešením vazby záběrů, mají **stylistické figury** mnohem větší souvislost s dramaturgií, kompozicí a stříhovou skladbou pořadu. Opět se jedná o pojem z filmové teorie a stejně jako pro film platí i pro rozhlasovou tvorbu, že tyto figury nemají být jen náhražkou, východiskem z nouze nebo technickou výpomocí, ale nápadem, poetizujícím obrazem či gagem /Valušiak: 51/.

Typickou filmovou stylistickou figurou je **nečekaný zvrát**. Zatímco vytvořit úlek a šok spojením obrazu a slova je poměrně jednoduché, ve zvuku rozhlasového pořadu je takový postup složitější. Reprezentativní ukázkou této stylistické figury přináší například feature Jiřího Hanáka *Křik a šepoty Londýna* (1997). Zhruba v polovině pořadu, bez jakéhokoli upozornění či přípravy nastává radikální změna tempa, způsobu vyprávění, tématu. Dochází ke zpochybnění všeho, co dosud posluchač slyšel a jakkoli může tato změna působit rozpaky, nelze jí upřít efekt a moment překvapení (podrobnější analýza pořadu se nachází v následující kapitole o rytmu). Příkladem nečekaného zvrát, který je obsažen především v naraci, může být dokument *Xaver* (Zdeněk Bouček, 2003). Na začátku je posluchačům představen záhadný muž, podivná existence, ztracená v jakési zapadlé víšce českého pohraničí, ublížený člověk, který je podle všeho pronásledován a perzekuován komunistickým režimem, zneuznaný herec živící se jen svým zklamáním, poraženectvím a rezignací. I životopisná data tohoto muže, Miroslava Mráze ukazují na běžného regionálního herce, který měl podle všeho v padesátých letech smůlu a režim ho pronásledoval jako tisíce jiných. Tento dojem nevyvrací ani první ze řady vzpomínek jeho bývalé životní partnerky. V této chvíli však vstupuje do pořadu moderátor, který sděluje, že Mráz byl ve skutečnosti agent Státní bezpečnosti, neúspěšný herec, morálně pokřivený člověk, který řadu lidí udal a přímo způsobil jejich věznění. Od tohoto okamžiku se kontrast vlastních Mrázových vzpomínek a protikladných výpovědí pamětníků stává základním principem pořadu. Ve druhé půli navíc přibývá nejednoznačnost v interpretaci složitého psychopatologického jedince nemocného alkoholismem, vždy však posluhujícího komunistické moci. Pozoruhodný je i autorský postoj, který ani v nejmenším Mrázovy činy neomlouvá a neospravedlňuje, ale jeho základním východiskem je snaha dopátrat se co nejvíce svědectví a pochopit portrétovaného muže v kontextu proměňující se doby, která kopíruje dějiny druhé poloviny dvacátého století v českých zemích.

Mnohem častější stylistickou figurou a zároveň velmi žádoucím prvkem každé rozhlasové kompozice je **gradace**. Projevuje se postupně rostoucí dramatickou závažností

záběrů v kompozici. To může být dáno jejich rozmístěním ve stříhové skladbě, obsahem, délkou, gradujícím zvukem nebo hudbou. Gradaci může způsobit pouhé napínavé líčení v narativní složce pořadu, které dokonce může být i v kontrapunktu s klidným a neměnným rytmem pořadu. Začátek pásma – featuru *Astapovo 30. 10. – 7. 11. 1910* (Šárka Kosková, 2000) jasně naznačí, že jde o poslední dny Lva Nikolajeviče Tolstého. Přestože pořad plyne bez výraznějších gradačních momentů, dokázala autorka vytvořit ve scénáři velké napětí. Posлуhač je cele vtažen do dramatu umírání slavného spisovatele a filozofa. Hovoříme-li však o stříhové skladbě, je na tomto místě případnější příklad featuru *Workoholismus* (Jitka Škápíková a Kateřina Ondroušková, 2005). V krátkých vstupech se v něm rovnoměrně střídá pět mluvčích. Jakkoli hovoří stále o tomtéž - o své posedlosti prací a jejich důsledcích, lze je poměrně brzy dobře rozeznat. Nezapamatujete si jména, ale typy - trenér, režisér, produkční, manažerka. Čitelná jsou i témata jednotlivých bloků, postupně všichni hovoří o svém rodinném zázemí, dosažených úspěších, pracovních rekordech, pak ovšem o partnerských potížích a zdravotních problémech. Dokument tak v prvních dvaceti minutách nabídne portréty zdánlivě úspěšných, hyperpracovitých, extrémně sebevědomých, dravých jedinců, aby se tato hromadná aranžovaná fotka postupně rozpadla do dojemných momentek nemocných, uštvaných, citově vyprahlých jedinců, zničených tím, že se nechali pohltit prací a podlehlí extrémnímu tlaku okolí i vlastní ctižádosti. Gradace dokumentu tkví právě ve zvoleném kompozičním principu, v němž vrchol přichází kontrapunkticky v trýznivém momentu, kdy respondenti zveřejňují odvrácenou tvář svých kariér a úspěchů.

Poměrně často užívanou stylistickou figurou je **opakování a refrén**. Opakováním se myslí několikeré použití záběru nebo dramaticky významného prvku. Tento postup často nacházíme v pořadech, které v úvodní expozici nabídnou sestřih z replik, které vzápětí zazní v pořadu v plném znění a novém kontextu. Refrén má funkci jednak interpunkční, jednak zdůrazňující. Může vyznačit autorské podtržení určitého motivu, připomenout motiv již jednou exponovaný, upozornit na nečekanou souvislost anebo vytvořit kontrast. S refrénem i opakováním často pracuje Miroslav Buriánek především ve vertikále svých kompozic použitím různých ruchů (vrtulník, krákání vran, šplouchání vln, houkání sanitky, spláchnutí záchodu) i uměle vytvořených zvuků (přerývaný dech, vrzání dveří, kroky). Refrén ale může vytvořit i úryvek z reportážního záběru. Radka Lokajová používá větu z promluvy učitelky mateřské školy, která srovnává chování a jednání dětí z „bílých gadžovských“ majoritních českých rodin a dětí z romské minority. „Ty naše bílé české

děti,“ zní věta, již Lokajová v echem mírně upravené podobě rozmisťuje po celé ploše pořadu jako refrén (*Rasismus*, 2005).

Stylistická figura **elipsa** se vlivem vizuálních médií a zrychlujícího se tempa televizního i filmového vyprávění, ale i publicistických žánrů (zpravodajství, cestopisy, magazíny) stala natolik samozřejmou, že ji často ani za samostatný prvek narace nepovažujeme. Použití elipsy znamená "vypustit z vyprávění takové elementy fabule, kterých se má divák domyslit samostatně" /Valušiak: 39/. Tento postup zároveň nabízí časovou zkratku, která pomáhá kondenzovat vyprávění, současně podporuje posluchačovo soustředění, vzbuzuje představivost, přispívá ke změně rytmu a někdy vytváří i nečekaný zvrát.

Zajímavou kombinací elipsy, která je v terminologii literární vědy prelipsí (časovým posunem směrem dopředu), a retrospektivy jako metody vyprávění v čase, najdeme v dokumentu Miloše Doležala *Jdu vlastní cestou* (2005). Dva průvodci a několik herců popisují situaci zatčení, věznění a výslechu českého parašutisty Libora Zapletala ve Zlíně. Herec interpretuje výpověď policisty o tom, jak dostali na policejní stanici udání o dvou parašutistech, kteří se v daném okamžiku nacházejí na zlínském tržišti a snaží se zmizet v davu. Následuje komentář průvodce, který v chronologii popisuje, že se jeden z českých strážníků snažil zdržet pátrací akci, ale německý úředník, který se vzápětí dostavil, nařídil okamžité zatčení. Udačák odjel spolu s německými policisty na zlínské tržiště a ukázal jim v davu parašutisty. Následuje strohé hlášení: „Brno, řídicí služebna gestapa. Předveden protektorátní státní příslušník, Zapletal Libor, svobodný, narozen ...“. Autor tedy v tomto okamžiku vypustil scénu zatčení na zlínském tržišti a převoz zatčených do Brna. Přesto je zřejmé, co se stalo. Následuje herecky interpretovaná výpověď Libora Zapletala, který rekonstruuje, co se na zlínském tržišti stalo až do okamžiku, kdy se pokusil uprchnout. Průvodkyně pak upřesňuje, že jeden ze zatčených na policisty střelil, ale nakonec byli oba parašutisté zatčeni a převezeni do Brna. V retrospektivě, stylizované částečně jako výpověď obžalovaného, je tedy eliptický střih objasněn.

Do určité míry opakem elipsy je stylistická figura nazývaná **prodlužované napětí**, tedy takový okamžik, kdy řešení situace, případně nějakou akci či otázku úmyslně oddalujeme. To může znamenat třeba jen prosté ponechání situace v autentickém čase tam, v němž pomalý průběh nějakého jednání získává svůj smysl a vypovídací hodnotu. Velmi pomalu probíhají přípravy na vaření a pití čaje v pořadu Gabriely Pályové *Ve vězení jsem se neobrátil k Bohu, ale k trojúhelníku* (2000). Politický vězeň Miroslav Jirásek dlouze

popisuje jednotlivé činnosti, které vedou k uvaření čaje a věnuje této banální činnosti mnoho pozornosti, i když mezitím zmíní řadu nedůležitých drobností. Zdlouhavost této sekvence se objasní ve chvíli, kdy zjistíme, že respondent je slepý. Přestože se ve své kuchyni samozřejmě dokonale orientuje, zabere mu celý úkon prostě více času, než je obvyklé u vidících lidí. Aniž by autorka tento fakt explicitně sdělila, umožňuje vlastně posluchači plně spoluprožít čas i zdánlivé „prázdkno“ každodenního ranního rituálu.

Již několikrát zmíněnou stylistickou figurou je kontrast, kontrapunkt, v řeči filmové teorie **antiteze**, čili konfrontace protikladných prvků. Nejčastěji ji najdeme v kontrastu hudby a slova, případně zvuku a slova. Není zde tedy řeč o kontrastu ve výpovědi dvou odlišně argumentujících respondentů, ale o různých prvcích, jež se v stříhové skladbě octnou v těsném sousedství a vytvoří tak antitezi. Příklady takového střetu uvedeme v poznámkách o kontrapunktu.

Tam, kde autor konfrontuje prvky analogické, dochází k **metafoře**. Některé příklady zvukových metafor uvádíme v kapitole o zvuku, další jsou součástí úvah o kompozici.

Pokud se objeví určitý zvukový, verbální nebo hudební fragment bez konfrontace s protikladnými nebo analogickými prvky, hovoříme o **symbolu**. Omezuje se na jeden prvek, dostatečně známý, nápadný, ale zároveň kompatibilní a snadno umístitelný do kompozice pořadu. Symbolem se v rozhlasovém dokumentu nejčastěji stává hudební motiv (hymna nebo píseň, spojovaná s historickou událostí, znělka rozhlasové stanice), archivní záběr proslulého projevu nebo výroku (provolání, prezidentský projev, oblíbené úsloví respektované osobnosti), ale třeba i běžný zvuk (například zvuk motorové pily může symbolizovat plošné kácení lesa a neekologické chování, výstřel z pušky v kontextu vyprávění o situaci před první světovou válkou může symbolizovat atentát na následníka trůnu v Sarajevu) nebo proslulý reportážní záběr (zvuková stopa videa dokumentujícího paniku při teroristickém útoku v New Yorku 11. září 2001; skandující dav při listopadových demonstracích v roce 1989).

Naproti tomu **alegorie** jako další stylistická figura s dějem přímo nesouvisí. Vytváří přenesený smysl uměle vložený do příběhu a osvětlující z jiného úhlu pohledu zobrazovanou problematiku. Použití alegorie vždy předpokládá značnou spolupráci percipienta. Nemusí být zjevná a není nutná k pochopení příběhu. Zajímavý případ, úzce spojený s českým literárním a filmovým fenoménem „pábitelství“ nacházíme v reportážním featuru Marka Janáče *Živím se hlavně čokoládou* (2000). Portrét téměř

osmdesátiletého muže, který veškeré peníze věnuje na sázenky v neochvějně víře, že vyhraje větší částku peněz a opraví šestisetletý mlýn po otci, je rozhlasovou variací literárních hrdinů z knih Bohumila Hrabala, kteří podobně jako tento František Šána dosáhli kvalitního vzdělání, ovládají světové jazyky, mají solidní výsledky v některé oblasti respektované lidské činnosti (Šána býval oceňovaný kreslíř a karikaturista), ale přitom jsou to příživníci, nedbají na hygienu a úporně lpí na zavedených rituálech a zdánlivě nesmyslných, iracionálních zvyklostech, které jim rytmezují jednotvárný život (Šánovy okružní mnohakilometrové cesty do sázkové sběrně). O pábitelích a jejich podobnosti s panem Šánou nepadne v celém pořadu jediná zmínka, ale jasně k nim odkazuje autorem zvolená hudba. Přestože respondent označuje za svou oblíbenou hudbu havajské melodie, provází pořad jakási teskná trubka a kultivovaná dechová hudba evokující nejvíce lidové slavnosti, vesnické pohřby či myslivecké hony, tedy hudba provázející například filmové adaptace Hrabalových próz v režii Jiřího Menzela. Výrazná hudební stopa tedy tvoří alegorii nabízející další možný úhel pohledu na zobrazovaného člověka a jeho svět.

Eufemismus, synekdocha a metonymie jsou stylistické figury původně z literární vědy, které se v rozhlasovém dokumentu vyskytují především ve využití ruchů. Chce-li autor eufemisticky opsat drastický prvek jemnějším způsobem, využije k tomu obvykle právě zvuk, jenž událost jen naznačí. Pro evokaci hrubého týrání ženy využil Miroslav Buriánek zvuk dámských střevíců na podpatku utíkajících někam pryč (*Sadismus*, 2005). Závěrečná muka umírajícího a celou trýzeň umírání často nahradí zvuk tlukotu srdce, který po chvíli umlkne.

Typickou zvukovou **synekdochou**, tedy zobrazením předmětu nebo události pouze pomocí jejího fragmentu, je zazvonění na zvonek označující začátek mše, případně úryvek zpěvu, doprovázeného na varhany. I když pak samotný zvukový záznam mše nenásleduje, je zřejmé, že proběhla.

Metonymií se rozumí zobrazení předmětu nebo události pomocí předmětu či události v blízkém příčinném vztahu. V průběhu drastického líčení zdravotních, rodinných a sociálních dopadů drog na mladistvé uživatele i jejich rodiče zazní několikrát z úst respondentů slova o „zlaté dávce“, o sebevražedných úvahách, o nutnosti skoncovat se životem, neboť nejsou schopni skoncovat s drogou. Na samotný závěr zařazuje autorka citaci „z posledního dopisu šestnáctileté narkomanky“. Aniž autorka, komentátor či dokonce dopis samotný mluví explicitně o sebevraždě, je zřejmé, že právě k ní se mladá

dívka, závislá na heroinu odhodlala a zjevně ji i vykonala. Dopis na rozloučenou je tedy nepřímým pojmenováním nejhrůznějšího dopadu drogové závislosti. Zařazen takto na konec featuru, bez jakéhokoli komentáře, funguje zároveň jako symbol, „memento mori“ tématu (Miroslava Háková: *Anatomie atomu*, 1996).

Krátký záběr, který vkládáme do záběru nebo mezi dva záběry, abychom je doplnili o novou informaci nebo abychom ukázali jiné dění, nazýváme **prostřih**. Chceme tak zvýraznit nějaký fakt, změnit smysl záběru, ukázat či zdůraznit nepostřehnutelnou drobnost, detail. V dokumentu *Občas jezdím i na praseti* (2000) představuje Marek Janáč listonoše Jiřího Hynka. V reportážních záběrech s ním projde celodenní cestu od ranního obstarání domácího dobytka, přes poštu, obchůzku „po rajónu“ až k večernímu návratu domů. Velkou část pořadu tvoří autentické rozhovory listonoše s adresáty dopisů, složenek a balíčků. Zhruba v polovině pořadu, kdy už je zřejmá metoda i charakter jednotlivých kompozičních složek, použije autor prostřih. V průběhu putování po vesnicích vypráví listonoš v krátké epizodě o osobní životní tragédii. Jemu a jeho ženě čtyřikrát po sobě zemřely děti brzy po narození. Jiří Hynek civilně líčí hrůzné očekávání každého dalšího porodu. Prostřihem vkládá autor do tohoto místa jeden z reportážních rozhovorů se starou paní, která si stěžuje na bolesti a obává se plánované operace. Pošťák ji vyslechne, empaticky uklidňuje a ujišťuje ji, že „každý máme něco“. Banální fráze tak ve světle předchozí životní zkušenosti náhle nabývá jiných rozměrů. Střihem se pak autor vrací zpět k původnímu rozhovoru, v němž Jiří Hynek navazuje ve svém vyprávění o rodinné tragédii a doplňuje, že páté dítě přežilo, ale vzhledem k věku rodičů již vyrůstalo bez sourozenců.

Stylistickou figurou na pomezí narace, kompozice a stříhové skladby je **flash – back**. V literární teorii se tentýž postup nazývá „analepse“ a objevuje se i zjednodušující synonymum „retrospektiva“ jako jeden z prvků kompozice. Flash – back může být vyznačen verbálně, dichotomií „tady – tam, teď – kdysi“, nebo může být oddělen zvukem, ruchem či hudebně. /Pavis: 351/. Zpravidla je zaměřen k minulosti postavy či respondenta, ale nemá svůj čas ani svůj příběh, nepatří do lineárního vyprávění, ale do subjektivního vnímání příběhu i času jako psychický prvek, obsese, výkřik svědomí, připomínka klíčové události. Není výjimkou, že se objevuje nečekaně, bez jakéhokoli vyznačení nebo interpunkčního ohraničení, přičemž jeho charakter vyplyne až z kontextu okolní verbální nebo zvukové matérie. Ve featuru Dory Kaprálové *Ztichlé pokoje Violy Fischerové* (1999) vypráví básnířka o úzkostné intimní situaci těsně po sebevraždě svého muže, kdy on umíral v nemocnici a ona se bála o jeho duši. „Pust' mě, padám, samotná,“ zazní náhle dětský hlas

v jediném verši a Fischerová navazuje vzpomínkou na to, jak se nechala pokřtít a svoji úzkost zaplašila vírou v Boha. Dětský hlas plní funkci flash-backu odkazujícího k jiným částem pořadu, v nichž Fischerová vzpomíná na své dětství a ještě na další, v nichž vysvětluje, proč v každé staré ženě vidí zároveň malou holku.

Oblíbenou stylistickou figurou především ve featurech konce devadesátých let je postup, který bychom mohli nazvat **sestřih**. Jedná se o autorskou interpretaci příznačných nebo klíčových replik, které v pořadu zazněly nebo zazní. Autor sestřihá z jednotlivých reportážních záběrů, z promluv respondentů, z různých kompozičních prvků (ruchů, hudby, poezie) krátkou pasáž, kterou vnímáme jako uzavřený celek. Pokud je takový sestřih zařazen na začátku pořadu, může sloužit jako pozvánka k poslechu, jako lákavá nabídka, jako seznam otázek a nevyřešených záhad, které budou vzápětí zodpovězeny a objasněny (Bronislava Janečková: *Terorismus*, 2005). Sestřihy rozmístěné v časové ose průběžně, opakující se několikrát a akcentující vždy jiné téma nebo nuanci tématu, slouží jako zvuková interpunkce a vyznačení začátku nové kapitoly, tématu, úhlu pohledu (M. Janáč: *Komunismus*, 2005). Sestřih v závěru celé kompozice přináší ohlédnutí a autorské potvrzení určitých momentů právě končícího pořadu. Dora Kaprálová pozvala k mikrofonu básníka Leoše Slaninu. Dalších respondentů se ptala na jejich mínění o Slaninovi (*Moře moc času básníka Leoše Slaniny*, 1999). V různých zvukových prostředích o něm vypovídají bratr Jan, literární kritik Miroslav Balaštík, režisér Arnošt Goldflam, básníková přítelkyně Marcela a spisovatel Pavel Řezníček, znalec brněnské bohémy. Ve zhruba devadesátivteřinovém sestřihu přináší autorka na závěr pořadu ukázkou paradoxů Slaninova života, tvorby i mytologie, kterou si kolem sebe sám vytvořil. Z výběru replik a jejich řazení je zřejmý i autorský postoj, který se snaží reflektovat reálný stav věci, ale sleduje zároveň svého respondenta s úctou a jakousi laskavou shovívavostí.

Řezníček: (cituje ze své knihy Hvězdy kvelbu) Byl tam básník Cvekovič, jenž má fazónu jako buřt. A to byl tehdy Leoš Slanina, kterého tak kníže brněnské bohémy, demiurg Jan Novák, Gottwaldova 90, druhé poschodí, dveře číslo sedm, tituloval.

Marcela: Von je takový dítě, když má takové to ptactvo nebeské ... Na druhý straně to má vyvážený takovou vopravdu dětskou hodností, laskavostí. Na nějaký dlužený stovky vůbec nemyslí.

bratr Jan: Když jsem pak třeba viděl něco natištěného vod něj, tak jsem si říkal – to není možný, že by vůbec dokázal něco takového udělat ... ale asi jo.

Slanina: Když je venku takový počasí, tak zůstanem doma.

Řezníček: Postupem času jsem zjistil, že je to člověk velice citlivej, a že ty jeho básně nejsou zas tak špatný, jak jsme si mysleli.

Slanina: Takovej divnej posun cítím, že začínám jít někam jinam.

Marcela: Poutník po stálých stezkách, bych řekla.

Slanina: Já jsem jarní a podzimní.

Goldflam: Člověk má najednou zábranu se té jeho existenci smát.

Slanina: To je můj tajnej zbožnej sen – a zatím se mi všechny mé sny relativně splnily.

Viděli jsme tedy, že dokumentarista má velkou škálu možností, jak ve stříhové skladbě využít zvukovou interpunkci a kolika různými způsoby a v kolika rozličných variantách lze dané téma uchopit pomocí stylistických figur. Jejich míra a místo úzce souvisí s autorským cítěním rytmu, jemuž je věnována následující kapitola.

6.3.5 Rytmus

Všichni věděli, že mým kánonem je: rytmus, rytmus, rytmus.

Jiří Horčíčka /Vedralovi: 63/

Základní teze o rytmu lze přijmout z divadelní, filmové i hudební vědy. Rytmus je ale zároveň poměrně dobře prozkoumaný termín rozhlasové teorie, kde se mu věnuje především teorie rozhlasové inscenace. Úzce s ním souvisí pojem tempo, termín z muzikologie označující rychlost pohybu.

Při snaze doložit význam rytmu pro celkové vyznění rozhlasového pořadu lze dobře parafrázovat teatrologickou metodologií. Podle ní je výběr rytmu spojen s vyjevováním smyslu, se záměrem oživit a zpřítomnit téma. V současné divadelní teorii i praxi je rytmus povýšen až na úroveň celkové struktury inscenace. Nelze pominout ani pojem temporytmus, který je určován zrychlením, nebo naopak zpomalením až zastavením děje, vytržením, či znovuoobením původního rytmu /Pavlovský 2004: 43 – 45/. Funkční použití těchto prvků dynamizuje strukturu díla, umožňuje soustředěnou percepci a autorský důraz na vybrané prvky díla.

Podle Jana Czecha, teoretika rozhlasové inscenace je rytmus „původcem dynamických a integračních vlastností řeči rozhlasové inscenace“ /Czech: 94/. Czech sumarizuje dosavadní poznatky o rytmu rozhlasové řeči jako systému rozložení energie při výslovnosti v čase. Rytmus je prostředek umocnění, podbarvení, akcentace a emocionálního zesílení sdělení. „Umělecké dílo“, soudí Czech a vztahuje následující charakteristiku k problematice rozhlasové inscenace, „dokáže stanoveným rytmem ‘vnucovat’ posluchači určitou konkrétní představu popisované situace i přiměřenou reakci na ni“ /Tamtéž: 96 – 97/.

Důraz na rytmické a melodické vlastnosti lidské řeči jsou doménou rozhlasových režisérů. V návaznosti na jednoho ze svých učitelů Emila Františka Buriana a jeho

sborovou recitaci a voiceband s nimi velmi výrazně pracoval Josef Henke. V analogii s Burianem je základní inspirací Henkeho rozhlasového stylu hudba.¹⁰² Řadu úvah o rytmu najdeme také u Jiřího Horčičky, který staví rytmus na piedestal svých režijních zásad jako základní kánon rozhlasové dramatické tvorby.

Rytmus audiálních útvarů lze vnímat stejně jako divadelní představení prostřednictvím binárních prvků : ticho - řeč, rychlost - pomalost, významová plnost - prázdnota, přízvučnost - nepřívzučnost, zdůraznění - potlačení, určení – neurčenost /Pavis: 360 – 361/. Obecnou charakteristiku rytmu jako střídání kratších a delších, akcentovaných a neakcentovaných fází rozšiřuje filmová teorie o frekvenci střídání záběrů v úzké návaznosti na vnitřní rytmus záběrů. Ten popisuje Josef Valušiak například jako výrazné proměny dílčích prvků záběru, kompozici, dynamiku pohybu, zvuku, střídání barev, akcentů v prvním, druhém případně dalších plánech /Valušiak: 77 – 105/.

Vše, co bylo posud řečeno o rytmu v souvislosti s rozhlasovou hrou, platí i o rytmu v publicistických žánrech. V rozhlasovém dokumentu devadesátých let má řada autorů problém právě s rozložením dialogického materiálu, silných a slabých dob, zrychlováním či zpomalováním dialogické výměny. V množství použitých prvků je například dokument *Garderobierův principál* (Kateřina Ondroušková – Jan Hančil, 2001) poměrně dynamickou kompozicí o neznámých styčných bodech života a díla posledního shakespearovského principála Donalda Woolfita a současného britského dramatika Ronalda Harwooda, autora divadelní hry *Garderobiér*. Hudba ze čtyřicátých let provází citace z divadelní hry, ruchy evokují válečné nálety na Londýn, nechybí úryvky z odborné literatury i shakespearovských dramát a v reportážních záběrech vystupuje odborník na problematiku anglických hereckých společností. Retardující dlouhé odborné pasáže ubírají pořadu na dynamice a temporytmus pořadu stagnuje.

Již v terminologické kapitole jsme zmínili jedny ze základních znaků featuru, totiž ostrý střih, diskontinuitu a přiřazování nesourodých prvků v nelineární naraci. Ty s sebou nesou i synkopický, přerývavý rytmus. Výrazným prostředkem rytmizace v dokumentu a featuru je i změna prostoru a časového určení.

Příklad změny rytmu, nečekaného zvratu ve vývoji pořadu najdeme ve zvukové fresce Jiřího Hanáka *Křik a šepoty Londýna* (1997). Po výrazné, dynamické, mnohohlasé expozici následuje řada zvukových variací rozvíjejících princip zvukového featuru.

¹⁰² Srovnej například Burianovu studii *Umělé slovo* /Srba 1981: 40/.

Monotematické zaměření na město Londýn jednoznačně určuje prostor dění. Oscilace mezi zobrazením minulosti města a jeho dravou přítomností zajišťuje neustálé napětí, svěží tempo pořadu i přehledné časové relace. Zhruba ve dvacáté minutě, tedy v polovině pořadu náhle nastává cosi jako stoptime. Autor pronáší pozoruhodnou úvahu o autenticitě, míře důvěry v rozhlas a možnosti falešné fabulace ve zvuku. A poté následuje opět nečekaný žánrový zvrat. Po čistě zvukových impresích vchází na rozhlasovou scénu herecká dvojice představující „strýčka“ a „synovce“. V nezávazné konverzaci si předávají zprávy o životě současného Londýna. V duchu estetiky vzdělávacích pořadů šedesátých let vedou dialog, v němž synovec klade poučené, zvědavé otázky a strýček je laskavě, co nejpříjemněji dětskému vnímateli vysvětluje. Jejich tématem je například vymírající profese podomních opravářů drobných domácích potřeb. Tak se do kompozice dostává téma paměti, které dobře rezonuje s nevyřčeným, ale metaforicky zjevným sdělením úvodní zvukové pasáže. Snaha objevit to, co v Londýně ještě „šeptá pod hradbou křiků a výkřiků“, je vlastně leitmotivem celého pořadu. Zvukové obrazy autentické i ty, které dotváří ve studiu herecká skupina, se v závěru pořadu ještě vracejí, ne však už v takové intenzitě, dynamice a zběsilém tempu.

Naše poznatky můžeme shrnout do konstatování, že rytmus nelze chápat jako vnější ozdobu či prvek, přidávaný ke smyslu pořadu. Není jím míněna pouhá expresivita, rychlost či pomalost tempa v souvislosti se způsobem narace a interpretace textu. Rytmus se stává ústředním faktorem organizace fabule, určuje přesné postavení jednotlivých prvků ve struktuře a vytváří nutnost rytmizovaného dění i uvnitř rozhlasového pořadu.

6.4 Kompozice

Na začátku stojí pocit: je tu cosi, co musím říct. Někdy ani nevím, co to vlastně je, jen cítím, že má být něco sděleno. Možná se chci jen o něco podělit. Nebo si chci v něčem si udělat jasno. Pořad, který vznikne, je pak vyprávění o tom procesu. Usiluji o transparentnost. Nechci vyprávět příběh, který je hotový. Chci ukázat, jak vzniká. Rád dávám lidem možnost, aby si názor utvořili sami.
Jens Jarisch, nezávislý německý autor a producent /OH Jarisch 2007/

Vyjmenovali jsme, vymezili a popsali jednotlivé prvky, které dokument a feature přebírají od reportáže, rozhlasové hry i ars acusticy. Analyzovali jsme tyto prvky z hlediska jejich místa ve stříhové skladbě. Zabývali jsme se jejich vlastnostmi i funkcemi, které na sebe berou v žánrech dokumentu a featuru. Následující kapitoly budou patřit úvahám o tom, jak se tyto prvky vřazují do struktury publicistického rozhlasového pořadu, jaké vztahy mezi sebou mají a jak na sebe vzájemně působí. Tato koexistence různých prvků pak působí zpětně na téma pořadu a má zásadní vliv na percepci rozhlasového díla.

Nahlédneme-li opět do poznámek o jednotlivých pojmech strukturalistické analýzy, pak je nutné rozlišit mezi kompozicí, jež je úplná a strukturou, jejímž kritériem není úplnost, ale vzájemné funkční vztahy mezi prvky. I fragment tak může vykazovat strukturu. Mukařovský ji chápe nejen jako otevřenou, ale i jako rozpornou jednotu, jejíž jednotlivé prvky mohou být ve vzájemném konfliktu /Mukařovský 1971: 117/. Na jiném místě tento konflikt přímo vyžaduje: "Čím méně má umělecká struktura vnitřních rozporů, tím méně individuální bude, tím více bude se blížit obecné, neosobní konvenci" /Tamtéž: 118/. Vůči pojmu kompozice vymezuje Mukařovský i pojem kontext. Ten je stejně jako kompozice úplný a uzavřený, ale na rozdíl od kompozice má výrazný sémantický charakter, který může být až do posledního okamžiku (stránky románu, minuty vysílání rozhlasového pořadu) nejistý.

Mnohem lapidárněji, ale ve své podstatě podobně to vyjádřil pro účely hudební skladby Karel Boleslav Jiráka v jednoduchém sloganu: "Stejnost (podobnost) rozděluje, nestejnost (nepodobnost) spojuje" /Jiráka 1931: 26/. Vysvětlení tohoto zdánlivě paradoxního výroku je prosté - kdekoli ve skladbě (v montáži) nalezneme stejný, nebo podobný motiv, je nutné jej nějakým způsobem oddělit od ostatního materiálu. Tam, kde se podobné motivy neobjevují, pokračuje skladba ve stálém a nepřerývaném toku a žádné "dělitko"¹⁰³ zde nenacházíme.

¹⁰³ Pojem Karla Boleslava Jiráka.

Tato východiska u oborů strukturalistické estetiky a muzikologie tedy naznačují základní směr úvah, jimiž se budou ubírat následující poznámky na téma práce s motivem a teorie kontrapunktu. Z nich pak vyrůstá základní kategorizace kompozičních postupů v rozhlasových publicistických pořadech. Vedle lineární kompozice, kterou najdeme ve všech uměnovědných disciplínách jako základní způsob organizace prvků ve struktuře, definujeme i druhý základní postup, totiž montáž, a to nejprve z pohledu filmové a divadelní vědy, které mají tuto problematiku propracovanou mnohem podrobněji než rozhlasová teorie, později však zmíníme i různé způsoby montáže v reflexích rozhlasových teoretiků. Filmová a hudební věda jsou inspirací pro úvahy o horizontále a vertikále rozhlasového díla.

6.4.1 Motiv a kontrapunkt

Dříve než osvětlíme práci s motivem v rozhlasových žánrech dokumentu a featuru, nahlédněme do terminologie příbuzných uměnověd a jejich definice potřebných termínů. Muzikologie může být inspirativní v použití základních pojmů hudební struktury - motiv a téma. Karel Boleslav Jirák je označuje jako „elementy myšlenkové výstavby díla“. Motivem rozumí nejmenší útvar, který lze ve skladbě osamostatnit a který se často opakuje, je melodicky nebo rytmicky nápadný. Téma je pak chápáno jako základní hudební myšlenka skladby. Pro potřeby naší práce lze aplikovat i Jirákův popis motivické práce. Hovoří o opakování motivu (včetně inverze a imitace), variacích motivu, zkrácení motivu, dělení motivu a rozšíření motivu /Jirák 1931/. Podobně lze chápat i pojetí teatrologické, které definuje motiv obdobně, ale s jiným pojmenováním - leitmotiv. Ten je založen především na opakování a asonanci a používá se často jako refrén a rytmizační či gradační prvek /Pavis: 243 – 244/.

Miloslav Ištvan zdůrazňuje pro své pojetí montážní techniky Janáčkův pojem hudební myšlenky, již můžeme vnímat pro naše potřeby jako motiv, či prvek rozhlasového díla. Podle Ištvana chápe Leoš Janáček hudební myšlenku jako krátký, uzavřený a jednoznačný celek a polyfonii pak jako kontrapozici takto utvářených prvků. Z toho vychází Ištvan při své definici montáže jako „bezprostředního spojování zřetelně od sebe oddělených prvků s vědomým vynecháním 'logických' pojítek mezi nimi" /Ištvan: 16/.

Ve filmové teorii střihové skladby je motiv vymezen vůči refrénu. Refrénu jsme se podrobně věnovali v kapitole o stylistických figurách střihové skladby, nyní tedy jen pro srovnání: Refrén definuje filmová teorie jako záběr nebo scénu obsahově charakteristickou

pro ten který film, která se ve filmu několikrát opakuje v obdobné nebo identické podobě a výrazně přitom určuje obsah nebo atmosféru sekvence nebo celého díla. Motiv je variabilnější, proměnlivější a prochází vývojem až k definitivní pointě /Valušiak: 28 – 29/.

Variaci motivu i jeho gradaci v rozhlasovém publicistickém díle dobře ilustruje příklad z featuru *Mezizemí Renaty Putzlacher – Buchtové* (Radka Lokajová, 2000). Portrét básnířky a divadelní dramaturgyně provází opakující se zvuky související s železnicí, vlaky a nádražími. V některých místech působí zvuk vlaku jako kulisa rozhovoru. Přestože není vyloučeno, že autorka s respondentkou opravdu cestu vlakem absolvovaly, zvuk vlaku zde má jinou funkci než vytvořit dojem reálného prostoru. Specifický zvuk kol železničního vagónu drkotajících se přes výhybky, zazní například ve chvíli vyprávění o polské části města Těšín, která nenávratně zmizela. Šlo o židovské ghetto a dvě synagogy. Znamky života židovské minority, stejně jako Židé sami, zmizeli z městečka v průběhu druhé světové války. Zvuk vlaku tak jasně evokuje transporty smrti do vyhlazovacích táborů. Druhým takovým okamžikem je Putzlacherové vyprávění o klíčovém románu jejího života – Bulgakovově *Mistru a Markétce*. Zvuk vlaku se zde objevuje nejprve téměř nepatřičně a přímá souvislost není zřejmá. Teprve později vyplývá z řečeného, že zásadním aspektem románu ve vztahu k respondenčině životu je pocit cesty a následování milovaného člověka. Motiv jízdy vlakem a „života na cestě“, který určuje rytmus vlakové dopravy, graduje v závěru pořadu, kdy se posluchač dovídá o permanentních cestách dramaturgyně mezi Brnem a Těšínem. Pochopí také, že pro Putzlacherovou je toto cestování životním stylem, naplněným četbou, studiem, psaním poezie a divadlem. Až v samotném závěru se tedy plně objasní noetická funkce zvukového motivu, s nímž autorka pracuje od samého začátku pořadu jako s rytmizujícím i významotvorným prvkem, který neustále zneklidňuje a aktivizuje posluchačskou pozornost.

Ve velké míře najdeme postupy, popsané především v muzikologických publikacích, v pořadech Miroslava Buriánka. *Americana aneb Nádherný zvukový popartový obraz* (1992), natočený při příležitosti pětistého výročí objevení Ameriky, je založen na mnohosti, různorodosti a místy záměrné přebujelosti motivů, které jsou různými způsoby kontrastně řazeny v horizontální i vertikální kompozici k sobě i proti sobě, aby výsledný dojem působil jako okouzlený, přece však kritický pohled na kontinent, jehož estetika, vkus, tempo a pojetí umělecké i občanské svobody nás začátkem devadesátých let stále ještě překvapovaly ba šokovaly. Buriánek provádí časoprostorovou exkurzi americkými symboly, ikonami, filmografií i výtvarným umění, přičemž těžiště jeho zájmu spočívá

přiznaně v okouzlení Amerikou šedesátých let. Filmové hvězdy té doby, sexuální revoluce, pop art, bulvarizace politiky i společenského života, reklama a změna životního stylu - to jsou hlavní motivy, které autor variuje, prolíná, proměňuje a opakuje. Nejvýraznějším motivem se stává obraz Andyho Warhola Elektrické křeslo. Různá zvuková zpracování tohoto motivu (popis obrazu, Warholovo vyjádření, fiktivní reklama na obraz, zmínka o obrazu v popisu interiéru) používá Buriánek jako jednotící prvek v jinak diskontinuálním časoprostoru pořadu.

Samotná diskontinuita predikuje nutnou přítomnost kontrastu jednotlivých prvků, tedy existenci kontrapunktu. Pokračujme tedy v analýze konkrétního featuru a na praktickém příkladu nejprve ukažme, jak **kontrapunkt** může fungovat, a jak Buriánek pomocí kontrapunktu vyjadřuje svůj autorský postoj, který je směsicí obdivu a distance. Využívá kontrapunktu v samotném textu featuru (oslavná óda na Kolumba je uvedena do historických relací fakty o Kolumbově sebestřednosti, chorobné ctižádosti a relativitě jeho prvenství v dobytí Ameriky), v interpretaci textu (dětský hlásek předčítá názvy nejkrvavějších amerických hororů), ve spojení slova a hudby (líbezná, romantizující hudba zní pod fiktivní reklamou na obraz Elektrické křeslo), v sousedství vysoce stylizovaných prvků a civilních publicistických projevů (dramatizovaná reklama na Coca-colu v sousedství výpovědi středoškolského studenta o jeho uskutečněném pobytu v Americe), stylizovaných poetických nebo prozaických citací a informativního čtení technicistních údajů (četba z poezie Charlese Bukowského vedle dlouhých seznamů písmenných a číselných kódů označujících umístění hudebních pásů v rozhlasovém archivu).

Praktický příklad kontrapunktu v rozhlasovém díle lze zobecnit do tezí, které procházejí všemi uměnovědami. Zákon kontrastu a jednoty je například jedním z nejdůležitějších zákonů hudební formy související úzce se zákonitostmi výstavby hudebního díla. Kontrapunkt používá i filmová praxe a jako s pojmem s ním zachází i teorie filmu. Ve stříhové skladbě nacházíme příkladně metodu konstruktivního stříhu, v němž radíme určitým způsobem záběry "proti sobě", přičemž jejich smysl je vytvořen právě oním vzájemným střetáváním a doplňováním jednotlivých záběrů /Valušiak: 14 – 15/. O vztahu protikladných informací se zmiňuje i Josef Branžovský, když srovnává účín uměleckých a publicistických prvků v rozhlasovém díle. Sousedství dvou kontrastujících poloh: věcné, faktografické, syrové či statistické a prožitkové, umělecké, vysoce stylizované ovšem Branžovský neříká kontrapunkt, ale označuje ho jako „metodu drastického stylového šoku“ /Branžovský 1964a: 36/. Jiří Horčíčka hovoří v souvislosti

s problematikou kontrapunktu o "vztahu dvou relativních polarit, dvou zdánlivě polárních kontrastů, o vzdálenosti mezi dvěma body, které jsou vertikálně nad sebou, přibližují se a v určitém bodě se pak protnou"/Vedralovi: 102/. Zároveň upozorňuje, že takový střet dvou bodů je nutné ozvláštnit novým rytmem, který nazývá „rytmický výmyk“. Má podle něj svůj vnitřní logický řád daný tempovou, intonační a modulační výstavbou předchozí a následující scény /Tamtéž: 147/. Vždy však platí, že smysluplné využití kontrapunktu vyžaduje poměrně velkou řemeslnou zručnost a klade značné nároky i na posluchače. U jednoduchých příkladů kontrapunktu, kdy je například drastická verbální výpověď doprovázena jemnou, konejšivou hudbou, působí kontrapunkt sám o sobě a není třeba ho zvlášť zdůrazňovat. Tam, kde autor buduje složitě strukturovaný kontrapunkt na ploše celého pořadu, vyžaduje již poslech pozorného a v časoprostoru pořadu dobře se orientujícího posluchače, jenž dokáže spojovat zdánlivě rozdílné prvky podle určitého tématu nebo časoprostorových údajů a rozezná opakující se motivy i kontrapunktickou linku, kterou autor do struktury pořadu zapracoval.

Dobrý příklad kontrapunktu v naraci a hudební složce pořadu poskytuje feature *Moucha a motýl* (2001). Propracovaná kompozice byla samotnou autorkou Dorou Kaprálovou v podtitulu nazvána: "Opera o pěti dějstvích s entomologem Daliborem Povolným, znalcem hmyzu a lidí." Feature přináší životní příběh vědce, entomologa, jehož láskou je hmyz a vážná hudba. Autorka sleduje příběh vědceva života a staví ho v lineárním sledu od dětství až po současnost. K tomu se pojí druhá linie pořadu - výlet do stepi, který autorka s entomologem podnikli, aby mohli pozorovat hmyz. Složitý zvukový plán pak vytváří hudba, která je ve všech svých podobách monumentální a dodává mikropříběhům a "malým věcem", jimiž jsou hmyz, drobné historky a jeden lidský život, rozměr čehosi velkého a obecněji platného.

V úvodu, vlastně "Předehře" vypráví Dalibor Povolný o tom, jak kopulují samci hmyzu se samičkami. Tento bizarní úvod pořadu sledující marginální detail, je kontrapunkticky rámován monumentální Janáčkovou hudbou, v níž vyslechneme i ohlášení pořadu. Autorský titulek otvírá "Dějství 1. - Touha stát se znalcem hmyzu". Leitmotivem této expozice je láska k motýlům v dětských letech. Zpěvným předělem, který obstará sám respondent svým "tamtaadám!", se ocitáme znovu ve stepi, kde vědec barvitě popisuje stavbu mušního těla a princip konstrukce hmyzích křídel. Tento mikrosvět opět doprovodí mocný hudební motiv Leoše Janáčka. Jiný typ kontrapunktu našla autorka v metaforickém obrazu podobnosti světa hmyzu a lidí. Nesmírně úspěšnou expedici v

Afgánistánu, kde se vědci podařilo objevit nový druh motýla, vystřídal v jeho životě rok 1968 a s ním vyhadzov z vědeckého ústavu. Kaprálová kontrapunkticky zařazuje pasáž ze stepi, takže k otřesné výpovědi o politických čistkách nastříhuje těsně nadšené líčení soubojů, které hmyz podniká ve vzduchu, a v nichž pochopitelně silnější vítězí. Konec vědecké kariéry "z politických důvodů" lemují Janáčkova Synfonieta. Pozoruhodné "Dějství 4. - Ruce mé matky" jsou v kompozici peripetií. Po dvojím přípitku za zvuku Chopinovy Revoluční následuje velmi intimní výpověď o tom, jak vypukla u vědcovy matky duševní choroba. Civilně, bez velkých slov a emocí, přitom nesmírně působivě líčí respondent ty kritické okamžiky a všechny předchozí historky o malých i větších životních událostech jsou náhle postaveny do světla této rodinné a osobní tragedie. Všechen ten pomyslný shon hmyzí říše a mumraj v říši lidských životů na chvíli utichá a jakoby v hledáčku kamery jasně vidíme ruce nemocné ženy, které hrají Chopinovu Revoluční. I kdybychom upustili od příměrů s aristotelovskými požadavky na dokonalé drama, zůstane tato část zajímavou ukázkou pozastavení, intermezza, významové digrese. V celkové kompozici je tedy příběh jednoho lidského života vyvažován permanentně připomínanými detaily (podrobnostmi ze života hmyzu); zastavení ve čtvrtém dějství má výrazný přesah k obecnějším otázkám o smyslu života a jeho pomíjivosti. Zrcadlení motivů, odraz makrosvěta v mikrosvětě, schopnost prostřednictvím detailu postihnout celek a obráceně, patří k nejvýraznějším atributům kvalitní literatury, poezie i dramatu. Tento rozhlasový feature dokazuje, že podobné charakteristiky lze použít i k analýze čistě audiálního tvaru.

6.4.2 Kompoziční postupy a montáž

"Jsem montážista a hrdě se k svému zaměření hlásím."

Miroslav Buriánek /Buriánek 1995: 34/

V jedné z poznámek v kapitole o fokusu jsme citovali dánskou dokumentaristku Lisbeth Jessen. Z její promluvy vyplývají dva základní možné přístupy k tvorbě rozhlasového publicistického pořadu: 1. intuitivní, sběračská metoda, která nutí autora natočit co nejvíc materiálu a natáčet i zdánlivě nedůležité „plevelné“ zvuky a promluvy a teprve následně zvažovat jejich možné zakomponování do struktury pořadu; 2. soustředěný, „vědomý“ přístup vycházející z přesného záměru, kdy autor natáčí většinou jen to, co do pořadu potřebuje. Nejčastější je zřejmě kombinace obou těchto přístupů, stejně jako se v obou postupně vyjevuje budoucí kompozice pořadu.

Následující stránky přinesou několik možných pohledů na způsob analýzy kompozice rozhlasového publicistického pořadu. Uvidíme, že pro rozhlasovou terminologii je stěžejní pojem montáž. Bude třeba osvětlit, jak tento termín chápou příbuzné uměnovědy a srovnat stávající typologii filmové a rozhlasové montáže. Právě úvahy o kompozici nabízí nejvíce průniků v různém pojmenování stejného jevu. Pojmy montáž a kompozice se tedy v následujícím textu objevují neustále vedle sebe, vždy je však vyznačen jejich smysl v kontextu právě nastolené problematiky. Nejprve se věnujeme inspiracím z teatrologie a filmologie, abychom ve druhé části kapitoly přešli k užší, čistě rozhlasové typologii montáže. Praktickou aplikaci těchto teoretických tezí nabízí opět řada příkladů z české dokumentární tvorby a příkladové studie v závěru práce.

Základním kompozičním principem rozhlasové dokumentární tvorby je **montáž**, pojem a technika, kterou rozhlasová teorie převzala z filmové terminologie, konkrétně z teoretických i praktických aplikací montáže podle Sergeje Michajloviče Ejzenštejna. Nejde tedy o pouhé mechanické spojování obrazů, ale o dramatický princip, v němž se jednotlivé prvky spojují v novou estetickou kvalitu. Zároveň klade Ejzenštejn značné nároky i na uživatele uměleckého díla: "Síla montáže je v tom, že do tvůrčího procesu se včleňují divákovy emoce a intelekt. Divák je nucen podstoupit touž tvůrčí cestu, kterou urazil autor, vytvářeje obraz. Divák /.../ prožívá dynamický proces vnímání a ustalování obrazu tak, jak jej prožíval autor" /Ejzenštejn 1961: 254/. Oproti lineárnímu kontinuálnímu pojetí filmové (divadelní i rozhlasové) narace pracuje montáž především s ostrými střihy, řazenými podle principu paralely a kontrastu, podobnosti a odlišnosti, souladu a protikladu, detailu a celku. Jako základní charakteristiky montáže bychom tedy mohli uvést diskontinuitu, přerývavý rytmus, zcizení a fragmentárnost. Montáž nevytváří nic nového, je založena na novém využití již existujícího materiálu. To, co přináší nově, jsou nečekané vztahy, plynoucí z nezvyklého sousedství různorodých prvků, které jsou organizovány se zřetelem na vývoj, pohyb a určitý cíl /Pavis: 268/.

Inspirativní je i v tomto tématu náhled do muzikologie. Z Ištvanových úvah o tvorbě základních stavebních prvků v hudební montáži stojí za zmínku jeho požadavek na uspořádání intervalových a rytmických vztahů uvnitř jednotlivých vrstev. Aby interakce mezi jednotlivými vrstvami (prvky) fungovala, měly by být jednotlivé složky skladby mnohoznačné (ve smyslu možnosti kdykoli znovu pokračovat), strukturálně nepříbuzné (nově vystavěné) a v určité míře nepředvídatelné v průběhu i sledu. Metodu montáže odlišných prvků je podle Ištvana možné aplikovat na jakýkoli zvukový materiál. Ve výčtu

pak kromě čistě hudebních útvarů a technických či naturálních zvuků zmiňuje také mluvené slovo. Zdůrazňuje však, že má na mysli slovo jako zvukový nikoli sémantický prvek /Ištvan: 17 – 20/. Podobně umísťuje nutnost konfliktu dovnitř dramatické struktury teorie filmové a televizní autenticity /Moskalyk – Makovička 1970/. Nehovoří se zde o kontrapunktu, ale o „dramatickém náboji“, který nemá být umístěn na konci pořadu, ale uvnitř, „uprostřed informace“. „Dramatická je křižovatka, ne cíl cesty,“ zobecňují autoři problém a konstatují, že „tam, kde byla věc vyslovena, drama končí“. Aplikace těchto způsobů strukturace prvků v kompozici rozhlasových pořadů by byla příliš mechanická, jako inspirační model však úvahám o výstavbě složitě komponovaných pořadů poslouží poměrně dobře.¹⁰⁴

Pro potřeby reflexe rozhlasového díla bude užitečné osvětlit pojem kompozice i z hlediska teorie dramatu. Zatímco Pavis se spokojuje s konstatováním, že je třeba především definovat hledisko a případně odhalit jeho proměny /Pavis: 120 - 121/, věnuje český Teatrológický slovník velkou pozornost typologii kompozice /Pavlovský 2004: 44, 154 – 156/. Ta se řídí především organizací dramatického materiálu v čase, implikuje požadavek koncentrace děje, rovnoměrného rozvržení událostí, stupňování napětí, výstavbu point. Kompozice se odvozuje především z kontinuálního nebo diskontinuálního uspořádání časových údajů ve fabulační výstavbě. Zjistíme, že toto hledisko je na rozhlasové publicistické pořady dobře aplikovatelné a že tedy základní klasifikaci rozhlasové kompozice můžeme převzít z divadelní teorie. Zároveň však přihlížíme i k terminologii filmové, která má propracovanější systém různých druhů filmové montáže. V průnicích těchto dvou uměnovědných disciplín se nachází náš pohled na možnosti přesnější typologie kompozičních a montážních postupů v rozhlasové publicistice.

Je-li kauzalita událostí lineární a jednotlivé záběry a prvky rozhlasového pořadu se váží jako odpověď na hypotetickou posluchačskou otázku "A co se stalo potom?", hovoříme **lineární kompozici**. V rozhlasových publicistických pořadech ji aplikují především tvůrci životopisných dokumentů (Karel Nešvera: *Generál hnědý, generál rudý*, 1991) a vypravěči příběhů (Otýlie Tobolová: *Návrat od pekelných bran*, 1997). **Nekontinuální, simultánní kompozici** nacházíme vzhledem k časovému uspořádání

¹⁰⁴ Další z možných pohledů na organizaci prvků ve struktuře nacházíme v muzikologické studii Vladimíra Tichého, který hovoří o principech organizace harmonické struktury hudby dvacátého století ve třech základních kategoriích: tonalitu definuje jako "způsob organizace tónových výšek na základě hierarchického vztahu k jedinému centru", o modalitě hovoří jako o "způsobu organizace tónových výšek na základě předem daného výběru tónů", jako hlavní znak seriality pak označuje "předem stanovené pořadí prvků se záměrem jejich rovnoměrného střídání v průběhu hudebního proudu" /Tichý 1996/.

prvků tam, kde se autor snaží rekonstruovat historickou události. Dokument Miloše Doležala *Jdu vlastní cestou* (2005) začíná líčením posmrtných osudů parašutisty Libora Zapletala, respektive zkreslených okolností jeho smrti. Pak tuto tezi nechá vyvrátit žijícím svědkem události a vzápětí rekonstruuje Zapletalův život od narození až do okamžiku smrti. Filmová teorie přisuzuje tomuto typu montáže adjektivum **paralelní** /Kučera 1969/ a vyžaduje, aby v tom případě sledovala několik dějových pásem najednou takovým způsobem, aby jejich konfrontace vyvolala zvláštní druh zážitku (Bronislava Janečková: *Útěk ze samoty*, 2003). Pokud se děje odehrávají v časové souběžnosti, chceme-li tedy posluchače informovat o tom, co se stalo "mezi tím", pak jde o **montáž křížovou**, pro niž má filmologie i výraz **křížový střih**. Jde o to prostřednictvím střihové skladby podat dostatek informací o orientaci v časových a prostorových identitách jednotlivých situací a hrdinů (Zdeněk Bouček: *Kostky jsou vrženy*, 2000). Je-li vztah jednotlivých výstupů koexistenční, tedy tam, kde víceméně volné události propojuje postava vypravěče (v divadle též opovědníka nebo prologa) hovoříme o **kompozici řetězové** (Marek Janáč: *Islamismus*, 2005). Pojem **rámcová kompozice** užívá divadelní teorie pro označení divadla na divadle. Paralelu, tedy užití rozhlasu v rozhlase najdeme samozřejmě v řadě příkladů (Jan Kolář: *Se značkou G-E-L*, 1989; Eva Svobodová: *Médiium rozhlasu*, 1993; Jiří Hanák: *Pozor, váš přijímač exploduje*, 1995), pojem rámec bychom ale spíše chápali ve smyslu významový oblouk, tedy téma, jimž autor pořad otvírá i zavírá. Příkladem může být portrét farářky Církve československé husitské Petry Šáchové, který otvírá autor Marek Janáč vyprávěním o ranních procházkách se psem (*Růže z kalichu*, 2001). Když se ke stejnému momentu vrací v samotném závěru, vnímá posluchač tutéž informaci už v jiných konotacích, v souvislostech se všemi informacemi, které v průběhu dokumentu o ženě získal. **Retrospektivní montáž** spojuje scény, které se odehrávají v jednom čase s evokacemi minulosti (Jitka Škápíková - Kateřina Ondroušková: *Alkoholismus*, 2005), časovou smyčku využívá v teorii dramatu **kompozice cyklická** (Bronislava Janečková: *Probuzení*, 2002). Vědomí diskontinuálního pojetí času, jeho rozpad a fragmentárnost může ještě umocnit typ kompozice, kterou divadelní teorie označuje jako **tříšťovitou**. Příhodnější by zřejmě v tomto případě bylo použít pojem filmologický, který hovoří o **mozaikové montáži** a přisuzuje ji pořadům, které se obejdou bez příběhu a vystačí s atmosférou, situacemi, pocity, vztahy, myšlenkami a emocemi. S tímto posledním typem montáže se setkáme často u portrétních dokumentů, ať už psaných nebo reportážních, v nichž se autorovi nepodaří najít nebo vytvořit vhodný příběh a tak z jednotlivých elementů skládá mozaiku - řadí vedle sebe výpovědi respondentů, reportážní záběry, hudbu a ruchy.

Vzniká tak jakýsi kaleidoskop, který dehierarchizuje klasické narativní lineární postupy a vytváří mozaikovitý obraz z různých velikých, stylově i žánrově různorodých ploch. Teprve v celku pak skládají obrysy a smysl celého rozhlasového díla. Tento zřejmě nejtypičtější typ montáže se dotýká většiny pořadů, které bychom označili jako blízké všem aplikacím pásma.

Jednotlivé typy montáží však nemusí charakterizovat jen celek rozhlasového pořadu, ale pouze jeho část. Pokud jsou použity prvky v určitém typu montáže jen pro část pořadu, hovoříme pak o **rapidmontáži**, která se vyznačuje krátkými záběry, rychlým tempem a působí v celkové kompozici pořadu jako výrazný prvek, ve funkci akcentu nebo interpunkce /Valušiak 2005: 24 - 45/. Příkladem může být mnohonásobné opakování slova Homér, což je přezdívka respondenta z pořadu Dory Kaprálové *Nesvíbí, už jenom bliká* (2001). Autorka oslovila mnoho přátel brněnského básníka a požádala je, aby vyslovili jeho jméno. Jednotlivé záběry pak smontovala do koláže, doplnila hudbou a používá tento ucelený, neměnný prvek jako interpunkci ve svém pořadu. Pokud bychom hledali příklad rapidmontáže, jež zazní v pořadu jen jednou jako svébytný, uzavřený celek, avšak svým vztahem k ostatním prvkům kompozici pořadu významně ovlivňuje a obohacuje, bylo by možné hovořit o mnoha segmentech pořadů Miroslava Buriánka, které jsou na principu těchto zvukově kompaktních solitérů často založeny. Příkladem mohou být výše analyzovaná poetická minipásma v pořadu *Na kostech* (1993).

Skutečnost, že úvodní citace této kapitoly patří právě Miroslavu Buriánkovi, není náhodná. Buriánek ze všech českých dokumentaristů ctí metodu montáže nejdůsledněji a zřejmě nejpečlivěji studoval i její teoretická východiska. Martin Kolář poznamenává, že Buriánek chápe montáž jednoznačně jako Ejzenštejnovu "montáž atrakcí". Označením "zvuková atrakce" ostatně Buriánek charakterizuje některé ze svých pořadů, připomeňme také, že Ejzenštejnovi věnoval dva své pořady (*Na kostech* a *PRKŤV*). "Je-li ve filmu důležitý obraz, v rozhlase, a v pořadech Miroslava Buriánka zvláště, je podstatná obraznost. Obraznost čili vyprávěcí schopnost slov, zvuku a hudby, zejména pak jejich vzájemné interakce", charakterizuje dále Buriánkovo uvažování o rozhlase Martin Kolář /Kolář 1998: 129/. V Ejzenštejnových myšlenkách o orchestraci uměleckého díla nalezneme příměr k samotnému orchestru, v němž jsou „náramně moudře sladěny vzájemné činnosti a vzájemné změny hudebních výrazových prostředků v jednotlivých partiích," a to tak, aby nepřekážely vedoucímu hlasu, a aby umožnily "každé složce v potřebné chvíli, aby se co možná nejreliálněji - a z hlediska tématu obsahu co nejúčelněji - ukázala v plném lesku

díla" /Ejzenštejn 1963: 103/. Svým přihlášením se k „montážistům“ se Buriánek blíží i prvním teoretickým úvahám o rozhlase, kdy se pojem montáž používal v jistém ohledu podobně jako dnes chápeme pojem feature: totiž montáž jako skladba, skládání a zároveň jako "zvláštní způsob skládání" /Růt 1936/.

Věnujme se tedy nyní již čistě rozhlasovým podobám montáže, jejím teoretickým reflexím, analýzám konkrétních pořadů i klasifikaci různých typů montáže jako žánru i jako kompozičního principu.

Jedna z definic vymezuje rozhlasovou montáž jako aplikaci filmové techniky stříhu, prolínání a kontrastu a "skládání kauzálně nesouvislých částí podle dramaturgického a režijního záměru do kompozičně uzavřeného tvaru, který zachycuje dění z různých úhlů pohledu a zároveň vytváří dojem rychlého spádu událostí" /Maršík 1999: 18/. Josef Branžovský chápe montáž jako "totální princip zahrnující všechny možnosti a roviny pohyblivého zvukového obrazu" /Branžovský 1986/ a Jiří Hraše sumarizuje pojetí montáže pro potřeby feature: "Jde o montáž co do způsobu podélnou či horizontální, řadící záběry za sebou, nebo příčnou či vertikální, kombinující dva či více záběrů do sebe /.../, co do zjevnosti manifestní, nebo skrytou, /.../, co do povahy užitých záběrů o homogenní z obrazů téže reality, nebo heterogenní z obrazů různorodých" /Hraše 2004: 35/.

Jan Vedral rozlišuje mixáž a montáž jako dva principy spojování zvuků. Mixáž, uplatňovaná v pionýrských dobách rozhlasu "spojuje a míchá synchronně vznikající zvuky". Toto nutné východisko z technické nedokonalosti záznamových zařízení prakticky znamenalo vysoce synchronizovanou interakci herců ve studiu, techniků a rekvizitářů vyrábějících rovněž ve studiu doprovodné zvuky, dále tamtéž účinkujících hudebníků a režiséra s mistrem zvuku, kteří všechny tyto jednotlivé elementy spojovali v živém vysílání do výsledného zvuku pořadu. Možnosti montáže, kterou je možné dopředu připravit, vysoce sofistikovanými prostředky ji stylizovat a v dlouhodobých experimentech (především u náročných efektů rozhlasových her) precizovat, přirovnává Vedral k "revoluci, srovnatelné s možností zvukového filmu oproti filmu němému" /Vedral 2000: 22/. Podobně vzletné přirovnání užívá Jan Czech, když hovoří o "kopernikánském obratu rozhlasové reže" /Czech 1987: 23/.

Základní typologii rozhlasové montáže podává specializovaná literatura na rozhlasový dokument a feature /Zindel 2007: 20 - 43/. Vycházejíc z německé tradice feature, koriguje tato typologie výrazně postavu vypravěče, průvodce, narátora. Tento typ

kompozice je však v českém kontextu zakořeněn nesmírně silně a dodnes je nejpreferovanějším (neboť nejjednodušším) způsobem, jak spojit jednotlivé složky kompozice do jediného celku. V českých podmínkách je tedy Zindelova typologie aplikovatelná v případě, že z charakteristik jednotlivých typů featureu odebereme požadavky na postavu průvodce.

Montáž autentických reportážních záběrů podle Zindela vychází z mnohosti hlasů, které dohromady skládají obraz určitého tématu. Tento postup využívá český i světový dokument především u velkých historických témat, která jsou postavena na množství svědků či účastníků události, nebo při dokumentaci společenského jevu, kde je individualita jedince potlačena ve skupině podobně myslících, ideově či jinak inspirovaných osobností. Zindel požaduje, aby autor nepoužíval titulky ani autorský komentář, nic nevysvětloval. Vše má být řečeno v reportážních záběrech, nebo vyplynout z řeči respondentů. Úspornost takového řešení dává autorům větší tvůrčí prostor při následné kompozici a recipientům velkou svobodu při percepci pořadu. Největší díl práce tedy odvádí autor při natáčení a střihu.

Této charakteristice odpovídá pořad z cyklu *ISMY po česku*, feature Jitky Škápíkové a Kateřiny Ondrouškové *Alkoholismus* (2005). Metodou kompozičního kontrapunktu vystavěly autorky základní konflikt pořadu na dvou podobných příbězích s rozdílným koncem. Zatímco žena - alkoholička prozatím ze závislosti na alkoholu vybědla a pomáhá stejně nemocným lidem, muž - alkoholik je na poloviční cestě, ve fázi slibů a předsevzetí, v opakované recidivě. Tyto dva příběhy, které postupně narůstají od banálních začátků alkoholismu k velkým osobním tragédiím, jsou proloženy autentickými reportážními záběry ze záchytky. Drastický křik opilých bezvládných lidí, zvukově zpracovaný ve stereofonní kompozici, nabízí koncentrovaný "nahý" obraz prostředí, v němž jsou důsledky alkoholismu nejhmatatelnější. Syrové, klinicky věcné, ale v důsledku stejně otřesné jsou výpovědi dvou odborných garantů pořadu, psychiatra a přednosta kliniky pro pacienty nemocné alkoholismem. Jediný umělecký prvek, který výrazně rytmizuje pořad je tematicky spřízněná píseň Jaromíra Nohavicy, jejíž jednotlivé sloky popisují různé fáze alkoholismu a tím přispívají ke gradaci pořadu. Zindelovu striktnímu požadavku na nepřítomnost moderátorského hlasu by nevyhověl způsob autorského titulkování, které vyznačuje čas a prostor natáčení a představuje respondenty. Bez toho by však orientace v množství respondentů a časových smyčkách, které vrací děj zpět do nočního provozu záchytky, byla velmi obtížná.

Do vyznačené skupiny montáží patří i dokumentární pořady Zdeňka Boučka a Josefa Plechatého *Vločky březnového sněhu* (1999), *V průvodu* (1998) a *Dvacátý osmý říjen* (1998), stejně jako celková metoda rozhlasové práce Miloše Doležala, založená právě na pečlivé, důsledné, chronologicky přesné a nekomentované montáži autentických výpovědí. Do této skupiny bychom mohli přiřadit ještě další práce autorské dvojice Jitka Škápíková - Kateřina Ondroušková (*Workoholismus*, 2005) nebo dokument Lenky Svobodové *Pastor bonus* (2001).

Montáž psaných textů, mezi něž Zindel řadí dopisy, deníky, historické dokumenty, ale i lyriku nebo beletristický text, připouští propojení těchto textových materiálů hudbou a tvrdí, že v případě bohatého materiálu a dobré kompozice je možné vypustit vysvětlující pasáže a nechat promlouvat jen řeč dokumentů. V českém kontextu se častěji objevuje spojení „psaný dokument“ a bývá spojen s postavou komentátora nebo průvodců pořadem, kteří do značné míry dokumenty interpretují. O těchto pořadech jsme blíže pojednali v kapitole o naraci. Zindelovým požadavkům dobře vyhovuje a možnosti psaného dokumentu výrazně rozšiřuje pásmo Osvalda Machatky *Pokud bude slyšet můj slabý hlas* (1994). Autor pracuje s několika hereckými hlasy, z nichž nejvýraznější roli má představitel ukrajinského spisovatele Vladimíra Galaktionoviče Korolenka bojujícího za lidská práva v prvních letech vlády ruských bolševiků. Machatka pracuje s dobovými dokumenty, ale pokud to lze, staví své hrdiny do konkrétních situací a vytváří jakési quasialogy. Jednotlivé pasáže a citace jsou uvozovány buď titulkem (citací přesného znění titulu novin a přesné datace), nebo jsou vloženy do úst jednající postavy (Lunačarskij uvádí své udání slovy: „Předpokládal jsem, že Vladimír Iljič Lenin bude chtít vědět, na kterou část jeho projevu Korolenko konkrétně reagoval“). S mírnou dávkou fabulace, používá pro drobné detaily a posuny v čase Korolenkovu korespondenci, nebo datované policejní záznamy a šifrované zprávy, se tak autor může posouvat v časoprostoru bez pomoci moderátora a explicitních časových, prostorových a personálních údajů. Tento postup umožňuje výraznou dynamiku a napětí v kontrastu Korolenkových zoufalých intervencí za nevinně odsouzené a pozůstalé po obětech masakrů a stále krutějšího režimu, který chladnokrevně vraždí své občany.

Koláží označuje Zindel kompozici akustických prvků, ruchů, zvuků, hudby i reportážních záběrů. Požaduje, aby takový feature působil jako akustický obraz a vyžaduje velkou míru posluchačské imaginace a pozornosti při percepci pořadu. Charakteristika koláže se ve výtvarném umění i v aplikacích tohoto pojmu v teatrologii vyznačuje

především sblíživáním různorodých prvků. Mají se vyznačovat nesourodostí zdrojů (noviny, dramata, zpravodajství, technické zvuky a podobně), útržkovitostí a zásadně nelineárním spojováním. Koláž se omezuje na bodové srážky, juxtapozici významů, která vyvolává „hvězdovitý“ efekt. Tematickým sblíživáním prvků koláže může být metafora nebo metonymie, ale nejdůležitějším činitelem je experiment s percipientovou percepcí /Pavis: 224/. Na ochotě posluchačů vnímat koláž a spolupodílet se na její interpretaci závisí úspěch takového pořadu.

Do této skupiny featurů můžeme směle zařadit ambiciózní projekt Zdeňka Boučka a Tomáše Gregora *Postrudolfiána* (1997), dokumentární hříčku porovnávající život v Praze za vlády Rudolfa II. a dnes. V permanentní zvukové stopě, střihem i efekty upravovaných reportážních záběrech, se objevují zvuky ulice, odposlechnuté anglické i české dialogy, předčítání anglických inzerátů, reportáž z prádelny, dívčí zpěv na ulici, ukázka ze zkoušky anglického pěveckého orchestru, cikánská kapela v pražské hospodě, zvuk drožky. Autoři zpovídají řadu respondentů, kteří hovoří o době a osobnosti Rudolfa II., o významu astrologie a umění pro tehdejší dobu, o židovské čtvrti, Rabi Löwovi a Golemovi. Některé z těchto promluv jsou doprovozeny umělými, stylizovanými zvuky – například krákáním havranů při výkladu o židovském hřbitově. Autoři vedou rozhovory s cizojazyčnými studenty, hosty, turisty, posluchači univerzit. Ptají se jich na důvody a dobu pobytu v Praze, na oblíbená místa, na *genia loci*. Dalším kompozičním prvkem je zapracování historických materiálů. V němčině i v češtině přednese herec jeden z císařských dekretů Rudolfa II. Téma ve značně zprofanované verzi traktují i ukázky z tendenčního filmu *Císařův pekař a pekařův císař* s Janem Werichem v hlavní roli. Zároveň používají autoři značnou míru stylizace, a to jednak při samotném reportážním natáčení, kdy v poloimprovizovaných rozhovorech šaška a císaře reflektují tempo a bizarní detaily současné Prahy, a jednak v dramatizovaných scénách, jejichž smyslem má být evokace divokého životního stylu na císařském dvoře. Tyto okamžiky slouží jako odlehčení závažnějších témat a vytvářejí dobré podmínky pro kontrasty pořadu.

Jen stručnými titulky vstupuje do svých rozhlasových „koláží“ Robert Tamchyna, autor, který si tento podtitul zvolil zcela vědomě jako přesné označení montážních pořadů *Vážený pane Werichu* (1995), *Vážený pane Voskovče* (2001), *Vážený pane Horníčku* (2005). V nich skládá někdy na základě asociačních souvislostí, jindy v časové chronologii, většinou však se zaměřením na sledované téma (například vztah herce Horníčka a jeho ženy Běly) dopisy, archivní záběry, ohlasy z dobového tisku, vyprávění a

svědectví vrstevníků, přátel i odborníků, ukázky z představení, publikované texty. Jen málokdy přesně cituje zdroj a dataci daného úryvku. Nejde o životopisné pořady, spíše o autorský pohled na sledovanou osobnost.

Typ publicistického rozhlasového pořadu, který je u Zindela označen jako „**velká forma**“ (Die Große Form), představuje feature, jak je nejčastěji chápán v českých podmínkách. Kompozice autorských textů, autentických reportážních záběrů i zvuků, nahrávky ruchů, hudba, možnost dramatinovaných dialogů, citací z literárních děl i historických pramenů je v Čechách někdy označována jako „velký dokument“. Příkladem takto komponovaného pořadu je dokument Marka Janáče *Komunismus*, analyzovaný v příkladových studiích.

Zindelem stanovené podmínky ke vzniku dalšího typu featuru – **čistého vyprávění** (Die reine Erzählform) odpovídají typu gelovského pásma: epický talent autora, originalita a přesnost pozorování, jasné formulace, schopnost přesahu a metafory. Ruchy, autentické zvuky i hudba hrají v tomto typu pořadu spíše zanedbatelnou roli. Tématu jsme se podrobně věnovali v kapitole o naraci. S montáží pouze dvou prvků – vyprávění respondenta a průvodního hlasu reportéra, natočeného ve studiu, vystačil například Václav Cibula při rekonstrukci událostí v partyzánské nemocnici na Salatínech v zapadlé části slovenských Tater (*Lidé ze Salatínů*, 2000).

Zvukový obraz upouští od jakéhokoli vysvětlujícího textu. Ruchy a autentické zvuky i hudba mohou být clonou a efekty upraveny tak, aby posloužily ke vzniku celistvého zvukového obrazu. Primárním cílem není sdělení o autentické skutečnosti, ale vyvolání nálady, dojmu, pocitu. Tento typ featuru se v českém kontextu vyskytuje minimálně. V Československém rozhlasu byl v roce 1992 uveden feature *Moskauer Zeit* Helmuta Kopetzského. Mnohovrstevnatá, impresionistická koláž zvuků, útržků slov, hudebních motivů, autentického zpěvu, reportážních záběrů a mnoha dalších prvků vytváří obraz Moskvy v čase začínající perestrojky na konci osmdesátých let, tedy v době těsně před rozpadem imperia. Čistě informativní vstupy orientující posluchače v čase, prostoru a vystupujících postavách uvádí autor důsledně dvojjazyčně v ruštině a němčině. Pro lepší představu o této kompoziční metodě nabízím scénosled prvních zhruba osmi minut pořadu: Feature začíná dvojjazyčnou výměnou teletextových informací o chystaném natáčení mezi Kopetzského domovskou stanicí a moskevským rádiem. Do tohoto technického hlášení prolne zpěv písně Moskevské večery od skupiny přiovilých Moskvanů. Píseň prolne zvuk zvonů z Kremlu. Do rytmu zvonů začíná monumentální zpěv ruské hymny. Z něj se clonou

vynoří oslava Nového roku, v níž se překrývají a vždy na okamžik dominují různé reportážní záběry – zvuky ohňostroje, novoroční procházka oslavujících Moskvanů, štěkot psů, praskání sněhu pod botami, křik dětí, hlášení rozhlasu nebo televize s oficiálním novoročním přípitkem a zmínkou o perestrojce a začátku nových časů. Nový den pak zahajuje bizarní rozhlasová rozcvička, s níž Rusové stejně jako čeští posluchači za socialismu denodenně vstávali. Na detail se otvírá nová scéna: muž učí mluvit papouška. Fokus se opět rozšiřuje nejprve z intimity domácí scény na podvečerní Rudé náměstí, kudy procházejí stovky lidí, vzápětí se záběr rozšiřuje ještě víc o evokaci různých časových pásem, které zahrnuje ruské území. V ruštině a němčině tak posluchač projde celou obrovskou zemí, v níž na východě začíná další den, zatímco na západě teprve končí ten předešlý. Častý motiv kroků a zvuk povozu, taženého koňmi, evokují pocit cesty a putování, pocit poutníka objevujícího neznámý prostor. Kromě opakujících se motivů a objevování nových zvukových detailů města, vkládá autor do příběhu i jakousi revokaci událostí minulých. Opakováním a refrény dosahuje Kopetzky dojmu únavnosti denní rutiny v kontrastu s oficiálně proklamovanými změnami a eruptivním ekonomickým rozvojem.

Na konci devadesátých let nacházíme v kompozici dokumentu několikrát princip inspirovaný **tektonickou výstavbou dramatu**. Jedná se o kompoziční přístup spíše ojedinělý a uvádíme ho zde spíše pro zajímavost. "*Opera o třech dějstvích se závěrečným ohňostrojem*" - tak zní podtitul pořadu, inspirovaného tektonickou kompozicí dramatu - opery. Dokument Aleny Zemančíkové *Slavnosti ve městě* z cyklu *Za divadlem* přináší zprávu o stavu plzeňské operní scény roku 1999, v čase tří kontroverzních místních inscenací. Ani jednu z inscenací publikum nepřijalo, přestože kritikové dramaturgickou odvahu ocenili. Z této základní situace buduje autorka Alena Zemančíková příběh fiktivní opery s předehrou, třemi dějstvími, dvěma přestávkami a zvukovým finálem v audiální podobě slavnostního ohňostroje. Detailně propracovaná kompozice přináší nekomentovaný, z mnoha stran nazíraný problém netradičních interpretací operních titulů na regionální scéně.

Kromě výše zmíněných kompozičních postupů a typů rozhlasové montáže lze hovořit ještě o jednom způsobu analýzy publicistického pořadu, totiž o jeho horizontále a vertikále. Těmto pojmům věnujeme následující kapitolu.

6.4.3 Horizontála a vertikála

Základní charakteristiky pojmu horizontála a vertikála opět pocházejí z filmové teorie, konkrétně od Sergeje Michajloviče Ejzenštejna /Ejzenštejn 1998/.

Horizontální rovina je přiřazena k lineárnímu, nebo nelineárnímu postupnému odhalování informací a ke způsobu řazení jednotlivých prvků za sebou. V analýze horizontální montáže vždy sledujeme, jak a kdy se posluchač dovídá nové informace, v jakých souvislostech jsou nová fakta uváděna, co se v pořadu opakuje a proč, jaké předěly, titulky a další interpunkční prvky pořad užívá.

Vertikálou je myšlena interakce ve spojení verbálních a neverbálních složek díla. V případě rozhlasového pořadu tedy hudebně - zvuková ambaláž, zvuky, ruchy a hudba, které rovinu slovního sdělení narušují, prostupují ji, konfrontují se s ní, umocňují, prolínají, ilustrují, doplňují, podkreslují ji, kontrastují s ní, odkazují k určitým faktům. Součástí vertikální montáže je také využití stereoprostoru, to znamená rozmístění hlasů, zvuků a hudby ve stereobázi.

Aniž padne pojem horizontála nebo vertikála, definuje vlastně vertikálitu rozhlasové inscenaci i Jan Czech, když pojednává o zvuku, který přestává být pouhou ilustrací a stává se faktorem, jenž obohacuje, zvrstvuje, zvýznamňuje popisovanou skutečnost a spolu s hudbou a slovem tvoří v rozhlasové inscenaci složitý, mnohvrstevnatý sématický systém /Czech 1987: 169/. Podobně nacházíme jednu z prvních definic těchto dvou typů montáže již u Václava Růta, který hovoří o „montáži postupné, tedy montáži zvuků po sobě jdoucích“ a „montáži současné, což je montáž zvuků, vnímaných současně“ /Růt 1963: 17/.¹⁰⁵

Ke studiu způsobu a účinu prolínání těchto dvou způsobů montáže je možné přistoupit až po detailní analýze každé z těchto rovin zvlášť.¹⁰⁶ Nejpřesněji se snaží své pořady charakterizovat opět Miroslav Buriánek, jehož scénáře a zápisky z tvůrčí fáze režijní přípravy jsou velice inspirativní. Je ovšem nutné předeslat, že umělec zachází s pojmy volněji, než vyžaduje rozhlasová teorie, a že typická Buriánkova mnohomluvnost v barvitěm popisu zvukových kompozic se někdy již blíží scénaristické manýře.

¹⁰⁵ Samotné pojmy vertikální a horizontální užívá Růt nepříliš jasně při odlišení hlasových projevů /Růt 1963: 45/.

¹⁰⁶ V české rozhlasové literatuře jsem žádný podobný popis nebo analýzu nenalezla. Občasné reflexe lze objevit u některých režisérů činoherních rozhlasových opusů (Jiří Horčíčka, Josef Henke, Josef Bezdiček, například ve sborníku *Režisér v rozhlase*, 1981), kteří však spíše než strukturu, analyzují emotivní účín jednotlivých sekvencí svých režii a cestu, kterou k finálnímu tvaru urazil režisér ve spolupráci s dramaturgem, zvukovým mistrem a hereckým interpretem.

Jednu z částí rozhlasového pásma autorky Aleny Zemančíkové s názvem *Karel Klostermann a Československo - portrét klasika z nezvyklého úhlu* (2002), charakterizuje Miroslav Buriánek těmito slovy: "Vertikála montážní kompozice posunuje původní denotát majestátních bicích v honosné Sukově skladbě V nový život ve spojení s umrdleně šelestivými virblíčky v lidovce Pěkně se zelená klášterská krajina ke konotovanému významu zlehčení, zesměšnění, degradace. Tato vertikála ambaláže je přiřazena k horizontále verbálního sdělení Klostermannových scestných politicko-spoločenských pohnutek" /Buriánek 2003: 18/. Takto popisuje režisér práci na literárním pásmu, žánru, který se v jeho pojetí často stává literárním featurem. Zřetelnou linii práce s horizontální a vertikální montáží ovšem nalezneme i v jeho rozhlasových portrétech a publicistických pořadech. Buriánkův feature *Giottovy sochy mluví rukama* (2001) přináší portrét výtvarníka, u jehož "kolébky" stála poválečná generace malířů - Filla, Tichý, Muzika, Strnadel, a který i v době tuhé socialistické normalizace dokázal dělat kvalitní práci. Autor ho zároveň představuje jako muže milujícího přírodu v bezprostředním okolí své venkovské chaty. Buriánek vystavěl audiální portrét jako velkorysou zvukovou kompozici. Množství ruchů, v nichž převažují stroje odměřující čas, i různorodé hudební motivy zvýrazňují jinak poměrně monotónní vyprávění bez výraznější gradace a jasných point. Ve zvukové stopě se vedle sebe postupně objeví zvonění zvonků, zvon z kaple, tikot hodinek, odbíjení velkých hodin, detail zřejmě hodinového strojku, zpěv ptáků ve voliére, kukání kukačky z hodin a hrací hodiny. V hudbě zazní virtuózní houslová sóla, lidová hudba z Lašska a tradiční vídeňský valčík. Z kompozičních prvků použil autor reportáž při popisu aktuálního místa natáčení (chata, náměstí, knihovna, expozice výstavy), reportážně zaznamenává přípravy pořadu i realizaci natáčení. V chronologickém sledu respondent vypráví o svém studiu, o osobnostech, které v životě potkal, o lásce k Beskydám. Feature je bohatý na zvukové "záblesky" a jakési zvukové "flash".¹⁰⁷ Jde o zvukové interpunkce, které samy o sobě mnoho nevyprávějí, slouží spíše k oddělení jednotlivých prostorů a témat. Nejvýraznějšími prvky pořadu jsou zvukové obrazy a asambláže. Výrazná autorská režie je obsažena již v záměru, pak při natáčení, při střihu a samozřejmě při montáži. Autor - režisér zřetelně vymezuje témata jednotlivých částí pořadu, rytmizuje, odděluje, ostře střihá repa na sebe, hudbu a ruchy napojuje taktéž střihem a rasantně. Vznikl autorsky osobitě pojednaný portrét, mnohvrstevný zvukový tvar, který nabízí několik interpretací,

¹⁰⁷ flash - anglicky záblesk, paprsek, okamžik, jiskra, též vzplanout, zatřpytit se, zablesknout se, zazářit. V rozhlasové terminologii se používá především ve zpravodajství pro první nejstručnější informaci o významné události.

ale výklad nechává na posluchači. V horizontále přináší přehledný životní příběh ilustrátora, reportáž o pobytu na jeho chatě a návštěvu výstavy, ve vertikále můžeme uvažovat o vztahu člověka ke své minulosti a přítomnosti, o zasazení jedince do konkrétního společenství lidí. Zvuky a hudba nabízejí metafory plynoucího času, který může být vyplněn prací, nebo promrhán.

Jestliže jméno Miroslava Buriánka dominuje několika předchozím podkapitolám, je to především proto, že jeho praktická rozhlasová tvorba je pevně ukotvena v důkladném studiu a teoretických znalostech problematiky montáže a různých typů kompozice. Projevuje se to mimo jiné i skutečností, že ke každému pořadu vytváří vlastní výtvarné koláže, montáže, muchláže a další typy výtvarných artefaktů, které jsou výsledkem sběru studijního materiálu k jednotlivým pořadům.

Nikoli takto expresivně, ale neméně důsledně s vertikální kompozicí pracují další autoři současného dokumentu, jmenujme alespoň Marka Janáče a Bronislavu Janečkovou.

O vertikále a horizontále lze totiž uvažovat nejen ve výše vytčených kategoriích. Další možný výklad tkví v jejich filozofickém, nebo možná lépe metodologickém rozměru, jenž rozšiřuje chápání horizontality a vertikality do obecně platných a široce aplikovatelných pojmů, jak to naznačuje Bohdan Karásek: "Skrytějším aspektem tvorby je princip jejího provádění; ten tvoří druhou, vertikální kategorii v pohledu na tvůrčí určování. Vede-li horizontála vodorovnou linií od obsahu k formě, svislá vertikála směřuje z niterné hloubky do široké výše, tedy zevnitř směrem ven, a dělí tvůrčí určení na vnitřní, tedy ta, jež jsou původu bezprostředně autorského, a vnější, tedy určení z prvotního popudu okolností, jež tvůrce dodatečně jaksi přijal za svoje" /Karásek 2001/.

V analýzách pořadů v rámci naší práce i v příkladových studiích se držíme zejména ejzenštejnovského výkladu sledovaných pojmů. Karáskovu pojetí se však nebráníme, neboť takto jsou obvykle termíny horizontály a vertikály vnímány v obecnějším uměnovědném kontextu.

Je zřejmé, že problematika kompozice, jak jsme ji nastínili v této kapitole, se úzce dotýká mnoha dalších aspektů tvorby rozhlasového publicistického pořadu. Především z pohledu horizontální kompozice souvisí se všemi aspekty narace. Celkové pojetí kompozice se často u některých autorů téměř kryje také s mírou důležitosti, kterou přikládají rytmu a rytmickému členění pořadu. Úvahy o kompozici zároveň mohou sloužit jako dobrý úvod do kapitoly o časoprostoru, jenž je jedním z významných organizujících

principů rozhlasového pořadu. Konečně i v kapitole o autorském subjektu se odkazům na kompoziční uspořádání dokumentu a featuru nevyhneme, neboť právě osobitý způsob spojení jednotlivých prvků rozhlasového pořadu tvoří to, čemu se někdy říká "autorský rukopis". Jen v ideálně zvolené kompozici vyniknou autorská specifika, jako jsou způsob kladení otázek, osobitá schopnost reportážního zachycení situace, silný smysl pro zvukovou stránku pořadu. Z těchto důvodů se budou úvahy o kompozici objevovat i v následujícím textu, stejně jako byly součástí textu předchozího.

6.5 Zvuk

"Musíme si uvědomit, že rádio existuje jen ve zvuku. Je to stejné jako ve vztahu písek a pláž, voda a moře, inkoust a spisovatel, barvy a malíř. Malíře se neptáme, jestli užívá barvy. Ale v rádiu se na užití zvuku často ptáme. Říkáme - dejme tam nějaký zvuk. Ale vždyť všechno v rádiu je zvuk! Místo toho by se mělo říkat - vložme tam nějakou představu. Někaký obraz. Vizualní vjem. Něco, co si posluchač může představit. To je přece na rádiu to nejlepší! S tímto vědomím tedy užívám v rádiu nikoli 'nějaké zvuky', ale představy a obrazy."
Leo Knikman /OH Knikman 2007/

Pro percepci rozhlasového dokumentu a featuru jako výsostně audiálních útvarů a pro lepší porozumění časoprostorovým souvislostem ve featuru nelze pominout pojem zvuk v těch jeho podobách a významech, v nichž funguje jako znak; zvuk jako základní vyjadřovací prostředek, jenž vytváří "konkrétnost prostoru a předmětnost situace", a který se spolupodílí „na vytváření konkrétního časoprostorového kontinua“ /Czech 1987: 115, 169/.

Zároveň se však nabízí zajímavé konotace při vědomí, že všechny tyto jevy podává rozhlas nikoli jako autentickou kopii, ale jako odraz reality, zhotovený cestou technického snímání. Josef Branžovský hovoří o dvojím vnímání zvukového obrazu jako "snímku reality i fenoménu reality odcizeném“ /Branžovský 1990b/. Jinde vztahuje tuto tezi o nemožnosti autentického snímání reality k osobě autora, když říká, že v publicistickém i uměleckém pořadu vytváří autor „skutečnost jiného řádu“, a to v oblasti reflexe světa abstraktního, pojmového, konkrétního, dojmového i prožitkového /Branžovský 1964a: 17/.

Jan Vedral podobně vyjadřuje své přesvědčení, že "ve skutečnosti onen reportážní objektivní zvukový snímek prostorové akustické skutečnosti nikdy neuslyšíme" /Vedral 2000: 24/. Tuto teorii vysvětluje akustickými zákonitostmi "slyšení" vlastního hlasu i

vnějších zvukových podnětů a odvolává se k teorii vnímání vnitřním sluchem a vnitřním zrakem, jež dokáže zvuk permanentně vizualizovat. Problém percepce provází rozhlas od počátku jeho existence, o čemž svědčí množství nejrůznějších pojmenování a nálepkování tohoto média ("rozhlas hluchých, divadlo pro slepé") stejně jako četné pokusy psychologů, sociologů i klinických lékařů specifikovat rozhlasového vnímání pojmenovat (u nás například Václav Smitka). Již v první české teoretické práci o rozhlase se nad zvukem zamýšlí Václav Růt, když jej dělí na technickou představu zvuku, tedy „významovou představu názornou“, neboli zvuk, o němž víme, že je to napodobený lidský hlas a „významovou představu myšlenou“, čili zvuk, jehož zdroj si domýšlíme /Růt 1963: 11/.¹⁰⁸

Tradiční dělení vnímání světa na auditivní a vizuální (případně taktilní) považuje za chybu i Jan Czech. Tvrdí, že v takovém případě se pak rozhlasovému dílu odebírá jedna smyslová dimenze, případně se jí vrací na základě umělých psychologických konstrukcí v podobě promítání vizuálních představ, vzniklých na základě audiálních vjemů /Czech: 155 – 169/. Je však nesporné, že zatímco oko rozpozná obraz během zlomku vteřiny, sluch musí zvuk nejprve analyzovat, zařadit a pokud to odpovídá individuálnímu typu percipienta, přidat ke zvuku ještě obrázek.

V souvislosti s filmovým obrazem hovoří Miroslav Petrušek o "specifickém znakovém kódu, jehož sdělnost spočívá v umění mikrofabulace. Celek, který se za ním skrývá, je prostorem tušení" /Alan - Petrušek: 169/. Zrovna tak dokáže špičkový feature modelovat prostor zvukem. Co nejvýraznější zvukovost, tedy plasticita zvuku, vytvoření zvukového obrazu, to, čemu se někdy nepřesně říká „rozhlasovost“, je nejvyšší ambicí tvůrců, neboť rozhlasovému vnímání je vlastní zacházet se zvukem jakoby byl "průhledný" (pojem Václava Růta), prostupný a prostupující se. Holandský nezávislý producent Leo Knikman zdůrazňuje kooperaci zvuku s dalšími složkami pořadu - slovem a hudbou: "Vizuální představu /v audiálním prostředí rozhlasu - pozn. AH/ nikdy nevytvoříme samotným zvukem. Zvuk letadla sám o sobě žádnou představu letadla nevytvoří. K tomu je zapotřebí minimálně kombinace zvuku a slova" /OH Knikman 2007/.

Zvukem se teoreticky zabývá i filmová věda, když zkoumá stříhovou skladbu. Podle Josefa Valušiaka vnímá sluch současně celou škálu zvuků a jejich rozpoznání je otázkou "mentálního třídění" /Valušiak 2005/. Obdobně se vyjadřuje Verne N. Rockastle v

¹⁰⁸ Ostatně úlohu zvuku si uvědomovali rozhlasoví tvůrci hned od počátku rozhlasového vysílání. Svědčí o tom mimo jiné oblíbené pořady na téma „vzpourey ve studiu“, které jsou založeny na použití „zvuku naruby“, tedy zvuku v jiných souvislostech, než na jaké jsme v rozhlase zvyklí. Branžovský odkazuje například na pásmo Mirka Očadlíka z roku 1932 *Vzpourea gramofonových desek* /Branžovský 1990a: 21/.

publikaci *Sound*, když hovoří o "přímocílosti sluchu", kterou zvyšuje každá další kvalita zvuku (blížkost, frekvence, rozlišení výšek a hloubek, intenzita) a další /Rockastle 1960/.¹⁰⁹

Při vědomí definice žánru pásma a featuru, v níž Josef Branžovský vyzdvihuje výraznou polyfoničnost těchto rozhlasových útvarů, není od věci nahlédnout, jak se zvukem v polyfonii zachází muzikologická literatura. Karel Risinger hovoří o dvou hlavních vlastnostech zvuku - totiž o jeho "světlosti", kterou definuje jako "prostou výšku, abstrahovanou od tónovosti" a o "barvě", kterou rozumí tu vlastnost všech zvuků, podle které jsme schopni identifikovat zdroj zvuku /Risinger 1984: 188 – 190/. Oblíbeným pojmem, jenž slučuje tyto dvě vlastnosti tedy barvu zvuku a jeho světlost, je v rozhlasové terminologii pojem **témbr**, používaný především v oblasti dramatické tvorby pro označení hlasové typologie herců.

Dobry postřeh k obecné problematice **zvukovosti rozhlasového pořadu** přináší Jan Vedral v úvaze o etymologii slova rozhlas (rozhlasová hra, rozhlasový dokument), které má ve svém slovním základu slovo hlas na rozdíl od jiných jazyků, v nichž se v základu podobných slov objevuje slovo sluch (sluchowisko v polštině, Hörspiel v němčině). Zdůrazněn je v nich tedy nikoli aktivní subjekt, kterým je sdělující hlas, ale aktivní objekt, tedy sluch, který záměrně vyhledává nějaké sdělení /Vedral 2000/. **Důraz na auditivní percepce** klade i Alena Štěrbová v úvaze o rozhlasovosti. Prostřednictvím slova, hudby a zvuku rozhlas vede posluchače k dotváření vizuálních asociací a jejich vyhodnocování prostřednictvím vlastních poznatků a zkušeností. Cílem má být vytvoření „individuálního audiovizuálního obrazu, představy ve vědomí“, která může mít různou míru zřetelnosti a může být i zcela nezřetelná /Štěrbová 1995: 86, 92 - 93/. Perceptivní přijetí, nebo nepřijetí informace a emoce, zprostředkované hlasem, je pro vyznění rozhlasového pořadu zásadní.

¹⁰⁹ V souvislosti s výkladem o zvuku jako stěžejní materií estetické percepce rozhlasu lze dobře aplikovat pojmy hudební vědy pro základní psychologické aspekty vnímání zvuku (hudby) a jeho spojování s hudebními představami, chápání souzvuku i zvukového kontextu. Libozvuk, nelibozvuk, smír (pojmy Emila Hradeckého) jsou předstupněm výstižnější terminologické dvojice konsonance - tedy souzvuk dvou nebo více tónů (v naší aplikaci ruchů), které na náš sluch působí příjemně a "cit víceméně uspokojují" (Jan Malát) a disonance, jako podobný souzvuk, který však působí na sluch nepříjemně a "cit náš neuspokojuje a smíru vyžadují. Smír nastává, následuje-li po disonanci konsonance". Je příznačné, jak se vnímání stejné terminologické dvojice posunuje o sto dvacet let později jednak směrem k autorovi a dále směrem k recipientovi. Alois Hába již hovoří o konsonanci jako o souzvučích, na něž jsme si již zvykli, které známe a často slyšíme. Pro autora je konsonantní každý zvuk, který napsal. Disonanci pak Hába chápe jako psychickou námahu, směřující k uvolnění psychického napětí, směřující tedy nutně ke konsonanci. Ještě z jiného aspektu nahlíží problém zvuku teorie, příbuzné fyzikálním vědám. Zkoumají například kategorie vibrace, délku a výšku tónu, vlny, rázy, hlasitost, rychlost, sílu tónu, rezonanci a ultrazvuk, tedy teorie, které jsou užitečné především pro profesi zvukového mistra a rozhlasového technika, případně pro skladatele scénické hudby /Rockastle 1960/. Fyzikálními aspekty zvuku se podrobně zabývá i žánr *ars acustica*. Více viz Malát, Jan: *Hudební slovník*, Praha 1891 a Hába, Alois: *Nová nauka o harmonii*, Praha 2000.

Poslech jakéhokoli reprodukováného textu (pokud pomíneme pro tuto chvíli hudbu a zvuky) působí vždy jinak než četba téhož textu. Nutnost pracovat s hlasem jako s jedním z nejsubtilnějších způsobů lidské komunikace a směřovat veškeré úsilí této práce k jasnému, jednoznačnému a srozumitelnému sdělení musí být ambicí každého rozhlasového tvůrce.

Úvahy o zvuku jako stěžejním pracovním materiálu rozhlasového dokumentu najdeme u mnoha zahraničních autorů a producentů, méně již u našich autorů. „Primární je nahraný materiál,“ říká Klaus Lindemann, autor německých akustických featurů. „Z něj vychází rozvoj tématu i koncepce kompozičních postupů. Autor musí zohlednit charakter původního zvuku, jeho atmosféru, výraz, vypovídací schopnost a pak s nimi pracovat. Pokud se podaří obě složky – slovo i původní zvuk dobře dramaturgicky zpracovat, objevuje se v pořadu něco, co již nelze od sebe oddělit“ /Zindel: 157/.

Pro tvůrce dramatických rozhlasových útvarů, méně již pro české rozhlasové publicisty, znamenal přelom nástup **stereofonie**. Zatímco dosud (hovoříme o době šedesátých a sedmdesátých let dvacátého století) byl akustický vjem koncentrován do jediného bodu, který produkovala monofonie, zatímco dosud bylo možné hovořit v prostorové orientaci jen o nejjednodušší perspektivě "vepředu" a "vzadu" neboli blíže či dále od mikrofonu, rozšiřuje se nyní prostor na stereofonickou bázi a přibývá též vjem pravé a levé strany. Stereofonní záznam dává větší možnost zpřítomňovat také "vnitřní" prostory, umožňuje tedy nejen verbálně, ale i zvukově zobrazit nejvyšší intimitu dramatické postavy, což nevyklučuje ve stejný okamžik zachovat přítomnost postavy v kontextu dramatického prostoru a vztahu k ostatním postavám. Stereofonie se tak stává nejen technickou vymožeností, ale především významotvorným prvkem rozhlasové tvorby /Vedral 2000: 22 - 23/. Původně odpůrce stereofonie, později jeden z nejvýraznějších režisérů, kteří ji dokázali využít - Jiří Horčíčka, shrnuje své dlouholeté zkoumání tohoto teritoria velmi lakonicky: "Zjistil jsem, že rádio má vlastně jen pět identifikovatelných bodů - krajní levo, levý střed, střed, pravý střed a krajní pravo - a na těch se vše musí odehrávat" /Vedralovi: 77/.

Zindel přirovnává nástup stereofonie k objevu malířské perspektivy v renesanci a cituje jejího velkého propagátora a jednoho z průkopníků a prvních experimentátorů na poli stereofonie Petera Leonharda Brauna: "Získali jsme úžasně přímočarý přístup ke skutečnosti, k tématu, k emočnímu jádru. Najednou už nejsme vně, nepopisujeme, naopak

se ocitáme ve středu dění a otevíráme se podstatě, která tam je a chce ven. Jako byste otevřeli vrchol kráteru" /Zindel: 293/.

V českém rozhlasovém prostředí se problematice sterea v publicistických pořadech dlouhodobě věnuje pouze Miroslav Buriánek. Jiní autoři po roce 2000 sice používají pro svou práci stereofonní mikrofony a střihají zvuk v digitalizovaných stereofonních stopách, ale stereo je obecně považováno spíše za jakýsi bonus přispívající k plnosti zvuku. Důsledně s ním pracuje jen minimum autorů. Výraznější pokusy se stereem, které jdou ruku v ruce s hledáním co nejkvalitnější techniky, špičkových mikrofonů, odpovídajícího nahrávacího zařízení a především adekvátní kompozice a smysluplného využití stereofonní nahrávky nacházíme v podstatě jen u dvou autorů: Marka Janáče a Tomáše Černého. Stereofonní techniku a nové rozhlasové technologie zkoumal také Zdeněk Bouček, v jeho pořadech se však kvalitní technika tolik neprojevila. Vynikající stereofonní pořady v žánru dokumentu a featureu vytváří zvukový mistr Tomáš Gsellhofer, příkladem může být několik dílů cyklu *ISMY po česku* (*Komunismus, Workoholismus, Alkoholismus* a další). Je ale třeba říci, že pojmy jako stereofonní panorama, širokoúhlé akustické plátno, stereofonní akustická kamera a další, které najdeme již v roce 1997 v německém rozhlasovém manuálu /Zindel: 291 - 307/, jsou v našem publicistickém prostředí prakticky neznámé.

Několik následujících příkladů nabízí různé způsoby práce se zvukem v českých rozhlasových dokumentech a featurech.

Recepce featureu Jitky Škápíkové *Na vartě po oběšeném* (1998) předpokládá posluchače, který je ochoten paralelně s verbálním sdělením přijmout i informace, které se k němu dostávají nepřímou, nejsou verbalizovány a jsou tím, co můžeme označit právě jako "prostor tušení" /Petrušek: 169/. Vše, co sděluje silně věřící a vírou v Boha veškeré okolní dění poměřující žena, je prostoupeno maximální autenticitou. Vroucí zpěv náboženských písní čistým a jasným hlasem, výrazný smích, který je konfrontován se závažností až tragikou věcí, o nichž žena hovoří, laskavost a úcta, s níž přistupuje ke zvířatům, kravám a telatům, o něž pečuje, zvuky noci, již putuje každodenně do práce a zpátky domů - to vše vytváří celkový zvukový obraz, který se k verbálnímu sdělení vztahuje různým způsobem. Je jeho dokonalou ilustrací (společná večeře), doplňuje informaci o prostoru (voda z napajedla, manipulace s kýblem v kravíně¹¹⁰), vytváří dynamiku (kroky a hovor za chůze) i

¹¹⁰ Drobný detail k tomuto faktu zmiňuje Josef Plechatý: "Jitka Škápíková natočila pořad o čekání na narození telátka. Když tráví noc v chlévě, u krávy, zazní během rozhovoru převrnutí kovového kbelíku. V tu chvíli to není jen informace o prostředí, ale i informace o šeru ve chlévě, o únavě během noci ... Stačí" /Slovo, hudba 2001: 17/.

napětí (ostré přechody z bezstarostného vyprávění o mravencích k hovoru o závažných životních okamžicích). Silné emoční působení featuru je tak výsledkem celkového zvukového obrazu, v němž nevnímáme zvuky, ruchy, zpěv a slovo odtržitě, ale jako nedílnou část celku.

Úvodní zvuková impresie britské metropole v pořadu *Křik a šepoty Londýna* (1997) ještě neprozrazuje ambici autora Jiřího Hanáka představit toto město, v němž se pozoruhodně stýká tradice a konzervatismus s moderní architekturou, jako esenci zrychlujícího se životního tempa. Hanák záměrně vybírá zvuková prostředí, jež charakterizují "starý" Londýn a jsou permanentně narušována ataky moderní civilizace. Přináší autentické záběry z lodi na Temži, z metra, z ulice s jejími double - deckery a pouličními vyvolávači, hlučné restaurace i tiché hřbitovy. Vedle zvukových symbolů, jakým jsou odbíjení zvonů na Big Benu nebo pochod královské gardy, zní řada zvukových kuriozit, nepodstatných detailů, úryvků rozhovoru, zvukových marginálií. Celou tuto zvukovou materií organizuje Hanák pomocí skupiny účinkujících herců, kteří různým způsobem na zvuk reagují. Sólový lidský hlas zní v citacích ze stylizované korespondence mladé dívky, která komusi blízkému sděluje své dojmy z Londýna. Turistka komentuje dění, které se paralelně odehrává ve zvuku, případně lokalizuje dosud neidentifikované zvuky a přidává drobné příběhy a reportérské postřehy. Další funkcí hereckého sboru je dvojjazyčné čtení cedulí, nápisů, příkazů, zákazů, upozornění, návěstí a dalších veřejných sdělení všeho druhu. Angličtina a čeština se v takových okamžicích překrývají a prostupují. Poněkud jinak přistoupil autor k překladům autentických jazykových reportážních záběrů, kdy pracuje s hereckou interpretací - průvodce na lodi tedy tlumočí herec se stylizací profesionálního turistického průvodce, hlášení v metru je tlumočeno rovněž s jakousi nedbalostí v dikci, jaká byla typická například pro nádražní hlášení v době před vynálezem digitálních přístrojů. Konečně plní herecký rozhlasový sbor funkci voice - bandu, který již ve vysoce stylizované rovině recituje, skanduje a částečně paroduje právě veřejné nápisy. Mnohost hlasů evokuje pocit rychlosti, dynamiky a vysokého životního tempa v anglickém hlavním městě, příjemný kosmopolitní ráz Londýna i pocit osamělosti uprostřed davu. Přestože se autorovi nepodařilo udržet nasazené tempo a ve druhé části sahá i k jiným prostředkům narace, zůstává tento pořad ve své době v kontextu české tvorby ojedinělým pokusem o zvukový obraz, zvukovou impresi tématu.

V české rozhlasové dokumentární tvorbě nacházíme několik dalších pořadů, jejichž prioritou je právě zvuk, výrazná zvukovost jako hlavní kvalita pořadu, jež sama o sobě

nese noetickou informaci a stává se prostředníkem sdělení. Většinu z nich už jsme zmínili v předchozím textu (Dušan Všelicha: *Praha – Roma*; Zdeněk Bouček - Josef Plechatý: *V průvodu*; 28. říjen; Helmut Kopetzky: *Moskauer Zeit*, Jaroslav Kovářiček: *Ztracen v Indii*).

Viděli jsme tedy, že zvuk rozhlasového pořadu se těsně pojí s proměnami časoprostoru. Každý zvuk je nutné nejprve rozpoznat, identifikovat jej s individuální zkušeností a případně vizuální představou. Zvuková podoba pořadu tak klade značné požadavky na pozornou recepci audiálního díla. Na rozdíl od evropských rozhlasových velmocí, v nichž se užívá i nezávislí profesionální „sound designéři“, zůstává v českém prostředí ve sledovaném období kvalitní, specificky vytvořený zvuk konkrétního pořadu opomíjenou estetickou kvalitou rozhlasové publicistiky.

Závěrem této kapitoly se ještě jednou můžeme vrátit k problému stereofonie a spojit jej s tématem kapitoly následující. Peter Leonhard Braun označil jako "tři největší dary stereofonie" možnost směřovat zvuk, schopnost simultaneity a vznik nového prostoru /OH Braun 2007/. Nastínil tak další velké téma rozhlasu jako média i rozhlasové publicistiky a dokumentaristiky - vztah zvuku a časoprostoru, abstraktního pojmu, který je třeba v audiálním médiu maximálně zkonkrétnit a zhmotnit. A to proto, že jsme v rozhlase stále znovu a pokaždé jinak stavěni před problematiku "fiktivního prostoru, mediálně propojených vzdálených prostorů, virtuálních prostorů bez možnosti lokalizace" /Rataj 2006: 46/. Vnímáme je, i když reálně nejsou, neexistují, neboť vznikly jen díky zvukovým možnostem rozhlasu, díky zvukovému mistrovství příslušných rozhlasových tvůrců. Právě této problematice je věnována následující kapitola.

6.6 Časoprostor

V sociologicko-žurnalistických studiích najdeme tezi o zhroucení časových a prostorových bariér, jež v historii médií přicházejí vždy s novým technologickým vynálezem. Telegraf a fotografie v devatenáctém století, telefon a film kolem roku 1900, rozhlas, televize, video ve století dvacátém, a internet a digitální média jako ikony počátku jednadvacátého století významně proměnily způsob komunikace a zmenšily časové a prostorové bariéry. V časoprostorových relacích to znamená příklon ke stále bezprostřednějšímu kontaktu s realitou navzdory velkým prostorovým vzdálenostem od místa konání události. Samozřejmostí se stala časová součinnost shromažďování a šíření zpráv. "Bezprostřednost a okamžitost sama o sobě byla povýšena na cíl a často nahradila

starší a tradičnější novinářské cíle vysvětlování oznamovaných událostí a jejich zasazení do kontextu" /McNair: 128/. Tato analytická část žurnalistiky však zůstala žánrům, které nejsou bezprostředně svázány s nutností časové aktuality a bezprostřední povinností informovat. Tedy žánrům dokumentu, pásma a featuru.

Při analýze jednotlivých pořadů zjistíme, že aspekt času je jedním ze základních klíčů k analýze narativu i kompozice rozhlasového díla. Nahlédneme-li opět do metod literární vědy, lze zde suverénně aplikovat tezi Gérarda Genetta o tom, že analyzovat časový řád narativu znamená „porovnávat řád, jímž jsou události a časové fáze seřazeny v narativním diskursu, se řádem, v němž tyto události a časové segmenty po sobě následují v příběhu" /Bílek 2003: 158/. Stejně tak je ovšem nutné mít stále na vědomí prostor rozhlasového díla jako další estetickou kategorii, kterou nelze od času oddělit. Petr A. Bílek poukazuje na fakt, že v úvahách o prostoru se zřetelně propojuje vnitřní významová strukturace díla a obecná antropologická pravidla vnímání, která jsou odvozena od zkušenosti s aktuálním světem. Prostor se tak - stejně jako čas, stává elementem propojenosti světa. Je vytvářen a vnímán na základě časových údajů a vývoje narace v čase a obráceně - čas se obvykle vyjevuje na základě prostorových proměn /Tamtéž: 159/.

Přesto se nyní pro základní orientaci v problematice pokusme na chvíli čas a prostor oddělit a zjistit, zda je takový krok užitečný pro analýzu sledovaných rozhlasových žánrů. I v této kapitole bude inspirující nahlédnout do úvah příbuzných uměnověd.

Se základními variantami "rozhlasového času" zřejmě nevystačíme. Definice uvádí tři typy **užití času v rozhlase**: 1. čas vypravovaný, který přesahuje čas vypravování, 2. čas vypravování, který přesahuje čas vypravovaný, 3. shodu času vypravovaného s časem vypravování /Maršík 1999: 8/. Marta Kussová je ve své klasifikaci časových vztahů v rozhlasovém pásmu podrobnější; hovoří o záměrné návratnosti (opakování motivů v závislosti na ubíhajícím čase), záměrné státnosti (dlouhé výčty), chronologickém vývoji, retrospektivní, rámcové, paralelní a křížové kompozici. Jejich charakteristika je však poměrně vágní /Kussová 1984: 31 – 35/. Příhodnější zřejmě bude pracovat s pojmy literární vědy, které nabídnou charakteristiku narativních útvarů podle aspektu času. Petr A. Bílek věnuje časoprostoru velkou pozornost jako jednomu z interpretačních přístupů ve vnitřní výstavbě vyprávění. Pracuje s pojmy linearitu, momentálnosti (bezprostřednosti), trvání a nekonečnosti. Tyto základní kategorie generují další možnosti: cykličnost, kruhovost, spirálovitost, progresivnost či regresivnost, dynamičnost, státnost, existenciální či jinou ohraničenost. Literární věda si dobře poradí i s kategorií časového

uspořádání událostí v příběhu, když nabízí možnost normální nebo anachronické následnosti, v podobě analepsy (zpětný střih) nebo prelipse (střih směrem dopředu). Lze se inspirovat i v kategoriích trvání a frekvence /Bílek 2003: 159/. Ve vztahu k ději uvažuje o čase také Jan Mukařovský, když děj definuje jako „řadu faktů spojených časovou následností“ a všímá si pak především u filmového času vztahů mezi časem obrazu promítaného na plátně a časem vnímajícího subjektu /Mukařovský 1966, studie Čas ve filmu: 179 - 184/.

Drobnou inspirací může být i úvaha z hudební vědy. Podle Karla Risingera vykazuje časový průběh hudebních celků dvě složky: 1. fyzikální čas, 2. čas hudebně strukturní. První jmenovaný vyjadřuje trvání hudebního celku v časových jednotkách, druhý je vyjádřen bohatostí vnitřního členění hudebního celku /Risinger 1985/.

U dramatu hovoříme především o čase vnějším, tedy době posluchačské či divácké recepce, a čase vnitřním, tedy době zobrazené dějem. Ten teorie dramatu dále dělí především podle reálné doby, kterou příběh zobrazuje v rozpětí od čtyřiaadvaceti hodin (jednotkový čas), přes mnohaleté periody (kronikový čas) až k času ahistorickému (mytický čas) či neurčitému (vyprázdněný čas). Rozhlasová reprodukce dramatického textu však předpokládá jiný typ percepce než v divadle. Posluchač nemůže vnímat jednotlivé fáze představení paralelně, simultánně sledovat dialog, scénu, kostýmy, světlo a bezděčně tak získávat o postavách, kontextu i ději další informace. Rozhlasová percepce probíhá v čase postupně, a to u všech rozhlasových žánrů /Štěrbová 1995: 70/. Konkrétní příklady však ukáží, že i kategorizace času v dramatu tak, jak ji vyznačuje divadelní teorie, lze aplikovat na žánr pásma, dokumentu či featuru. Pro percepci rozhlasového díla se jeví jako příhodný pojem realizační čas, který teatrologie zavádí právě pro mediální interpretace dramatu /Pavlovský 2004: 43 - 45/. Tento čas se nekryje s časem vnějším tak, jak ho předpokládal autor, v rozhlase je nutně omezen stanovenou stopáží. Toto nejvýznamnější omezení často vede autory k nářkům nad tím, „co všechno se do pořadu nedostalo“. Nešvar zkracování a unifikace publicistických pořadů do pevně stanovených časových limitů je celosvětovým trendem. Dostatek času by však měl být jedním z hlavních privilegií tvůrců featuru. Heinz Klunker, vedoucí oddělení politického featuru v německém Deutschlandrundfunk, dokonce časový aspekt zahrnul do své charakteristiky featuru: je to podle něj žánr, který má k dispozici „dostatek času na to, aby prozkoumal souvislosti a pozadí daného tématu“ /Zindel 1997: 23/. Teorie se v tomto ohledu s praxí

značně rozchází a častěji platí, že závěrečnou podobu pořadu nestanoví potřeby daného tématu, ale zcela prozaicky nutnost vejít se do časového limitu.

Nastínili jsme tedy různé možnosti reflexe času jako významného činitele v organizaci jednotlivých prvků rozhlasového díla. Jak je to s kategorií prostoru?

O **prostoru v rozhlase** soudí první český teoretik rozhlasové tvorby Václav Růt, že neexistuje. Rozhlasové vysílání probíhá podle něj pouze v čase. Prostor připouští v jediné nuanci, totiž zachycení zvuku a jeho doznívání v prostoru. Ani tak však nepřisuzuje zvuku žádnou schopnost postihnout prostor, hovoří jen o „zkreslení zvukovém“ /Růt 1963: 56/. Polemiku s Václavem Růtem vede v tomto směru Jan Vedral. Ten podrobně dokazuje především na příkladu rozhlasové hry, rozhlasové montáže a reportáže, jak dalece se Růt odchýlil od dobové estetiky vnímání zvuku, a které směry vývoje audiálního vnímání byly na konci třicátých let neprediktabilní (stereofonie). K Růtovi odkazují i studie Aleny Štěrbové, která však jeho tezi doslovně přejímá („Reálný prostor rozhlasové inscenace neexistuje.“) a charakterizuje prostor rozhlasové inscenace jako „absolutní sémantickou konstrukci, která může, ale nemusí vznikat a vrstvit se v posluchačově vědomí z narůstajících informací“ /Štěrbová 1995: 72, 93/.

Se základní definicí prostoru má velké obtíže teatrologická literatura.¹¹¹ Jednou ji chápe jako "neukončenou, fragmentární a fiktivní kategorii" /Pavlovský 2004: 225 - 6/, jindy přímo konstatuje, že "každá snaha o oddělení a rozlišení jednotlivých prostorů je stejně marná jako beznadějná" /Pavis: 329 - 331/. V obecné charakteristice pak dochází k názoru, že jde o "umělecký obraz prostoru fyzikálního, který se konkretizuje v příjemcově mysli na základě informací poskytnutých textem, /.../, je to tedy prostor myšlený, který se tak, či onak materializuje v prostor scénický" /Lukeš 1987: 153/.

Přestože rozhlasový režisér Jiří Horčíčka hovoří o rozhlasovém prostoru jako o „neprozkoumatelné kategorii“, neboť je „neměřitelný, není geometricky ani fyzikálně vyjádřitelný a nemá hranice“ /Vedralovi: 130/, průběžně se o něm ve svých teoretických reflexích rozhlasové tvorby vyjadřuje především ve smyslu prostoru uvnitř dějového

¹¹¹Základní slovníková literatura nabízí dělení na prostor dramatického textu jako prostor abstraktní, který si divák nebo čtenář vytváří svou představivostí, fikcí; scénický prostor, v němž se pohybují herci; divadelní prostor, v němž se setkávají herci s diváky; ludický prostor, jako prostor vytvořený hereckou přítomností, vztahem k ostatním hercům, mizanscénou na jevišti; prostor textu, který je dán grafickým, fonickým a rétorickým materiálem textu, možno říci prostor "partitury"; a nakonec vnitřní prostor, který se pokouší představit sen, vizi dramatika či postavy /Pavlovský 2004: 225 - 6/. Tato klasifikace však nemá pro naši práci na rozdíl od jiných divadelně-teoretických úvah větší relevanci.

motivů a uvnitř myšlení člověka. Významné jsou také Horčičkovy úvahy o prostoru v souvislosti s problematikou stereofonie.

V soulase s Janem Vedralem se domníváme, že prostor v rozhlasu je kategorie, kterou nelze v této práci opominout jako nepodstatnou. Rozhlasoví tvůrci ji ve svém žargonu běžně používají a prostorové relace jsou součástí úvah o rozhlasu. Jako takové musí být přítomny i v teoretické reflexi oboru. Vedralova studie *Prostor v rozhlasové hře* je nejhlubší dostupnou, česky psanou analýzou prostoru v rozhlasu, která srovnáním divadelního a radiofonního prostoru dochází k přesvědčení, že oba tyto prostory jsou "umělé, vytvářené specifickým materiálem, ten i onen se však dovolávají divákovy a posluchačovy představitivosti, která z nich teprve dotváří vnitřní obraz prostoru skutečného" /Vedral 2000: 16 – 34/. Jan Vedral otvírá studii velkorysou explikací o recepčních a percepčních zvyklostech „mainstreamového“ posluchače i posluchače „specialisty“, který si vědomě vyhledává speciální žánry. Zde rozhlasovou hru, totéž však platí snad v míře ještě větší pro posluchače dokumentu a featuru. Následuje exkurz do dějin zvukovosti rozhlasu, ke klíčovým momentům, které zásadně proměnily vnímání a využití prostoru v zvuku - nahrazení mixáže montáží a vynález stereofonie a s ní schopnost diferenciací vnějšího a vnitřního světa postav. Klíčová pasáž studie definuje radiofonní prostor, vycházející přitom z teatrologického pojetí prostoru dramatického. Podobně jako Milan Lukeš považuje Jan Vedral za klíčový Bachtinův pojem chronotop /Lukeš 1987/ a na konkrétním příkladu rozhlasové hry Ludvíka Aškenázyho *Bylo to na váš účet* dokazuje přesvědčivě možnosti aplikace tohoto pojmu na rozhlasovou tvorbu. Závěr studie je polemikou s nejvyhraněnějším názorem na rozhlasový prostor - v úvodu této kapitoly citovaný Růtův výrok o neexistenci rozhlasového prostoru. Výkladem o postavě vypravěče, jemuž Růt přisuzuje místo v žánru rozhlasové reportáže, zatímco Vedral ukazuje, jak se této postavě zmocnila rozhlasová dramatika a dramatizace, dokládá autor svoji premisu o "materializaci dramatického prostoru v prostor radiofonický".

O jakém prostoru v rozhlasu lze tedy hovořit? Ze samé podstaty rozhlasového vysílání by jistě nebyl problém vymezit **prostor šíření elektromagnetických vln** rozprostírající se ve vymezeném území mezi vysílačem a příjemci, prostor, označovaný v žargonu za éter. Nepopíratelný vliv na posluchačskou percepci a recepci má **prostor příjmu rozhlasového signálu a vysílání**, neboli prostor, v němž posluchač přijímá danou zvukovou informaci a s tím spojené všechny relevantní vlivy, které na něj v konkrétní chvíli působí. Nelze vynechat ani **prostor rozhlasového studia**. Je to konkrétní místo

s mnoha charakteristikami, které ovlivňují nejen herce, hlasatele a muzikanty i následnou interpretaci daného díla, ale rozhodným způsobem formují celkový zvuk díla. Další úvahy o prostoru již nabízí samotný poslech pořadu. Zvuková prostředí vymezují **prostor jednání**, čili reálný prostor, v němž se autor, reportér nebo dramatická postava nachází. Zde nutně nastává kategorizace, poučená například v teatrologické terminologii. **Prostor percepcie díla**, který se vytváří v posluchačově imaginaci, je dán osobní zkušeností „uživatele“ díla. Rozhlasový tvůrce nemůže s takovým prostorem nijak kalkulovat. Ani příjemce však nemůže vždy ovlivnit tvorbu a podobu takového prostoru, v němž je speciálně u audiálního díla velký prostor pro fantazii, asociativní řetězení vzpomínek a nečekané impulsy ve spojení sluchového vjemu a nepředvídatelných vizuálních podnětů. Zanedbatelné v tomto případě není ani vědomostní, emocionální či společenské ukotvení posluchačů, z nichž jeden každý může mít diametrálně odlišné „slyšení“ a chápání totožného pořadu. Rozhlasová teorie pracovala určitou dobu s pojmem „vnitřní scény“ a protikladem vnímání „vor ihm – in ihm“ (v německé rozhlasové teorii například Heinz Schwitzke kolem roku 1961). Otázku „zhmotňování rozhlasové hry před nebo v posluchači“ však teoretikové po čase opustili jako nepřípustnou kontaminaci dvou fází poznávacího procesu – cesty smyslového vnímání a cesty vnitřního prožívání /Branžovský 1990b: 3/. Paul Ricoeur v návaznosti na Gadamerův termín „věc textu“ označuje podobný prostor za „svět díla“, což, co člověk může chápat jako určitou nabídku světa. „Tato nabídka není někde *za* textem, jako by to byl skrytý záměr, ale je *před* ním, jako to, co je dílem rozvíjeno, odkrýváno a zjevováno.“, píše Ricoeur / Ricoeur 2004: 40/.

Při vědomí různých způsobů vnímání prvků času a prostoru, jak jsme je v předchozích odstavcích nastínili, zkusme nyní prozkoumat, zda a jak s časoprostorem pracuje český rozhlasový dokument a feature.

Dokumentární pohled na osobnost a osud Prokopa Drtiny nabízí autor Jiří Pavlis (*Povinnost*, 1993) v přehledné lineární časově chronologické souslednosti. Prostřednictvím dvou hlasatelů a jednoho herce představujícího Drtinovy autentické vzpomínky, dopisy a úryvky z projevů, postupuje autor krok za krokem v líčení Drtinova života, stále víc propojeného s československým bojem za svobodu a demokracii. Aniž autor na začátku pořadu jakkoli deklaruje svůj záměr, preference či soustředění na některou z etap Drtinova života, je jeho úmysl zřejmý z pouhé časové disproporce zobrazených událostí. Převážnou většinu dokumentu zabírá líčení událostí devíti válečných a těsně poválečných let (1939 - 1948). Následujících více než třicet let Drtinova života v zapomnění, věznění, občanské

diskriminaci a pronásledování komunistickým režimem shrnuje autor v několika posledních minutách pořadu. Prostorové relace jsou v tomto konkrétním dokumentu dány pouze sdělením v naraci. Všichni tři herci deklamují své party ve studiu a autor žádným jiným způsobem nekonkretizuje prostor, o kterém je v dané chvíli řeč. Jakkoli jsou v určité chvíli prostorové údaje důležité (především v informacích o jednání oficiální exilové vlády v Londýně a neoficiální komunistické vlády v Moskvě, která zprostředkoval právě Prokop Drtina), spoléhá autor výhradně na posluchačskou recepci verbálně sdělených informací.

Audiální dílo má však mnohem více prostředků ke **konkretizaci časoprostoru**. Jejich účelné využití a vytvoření co nejplastičtějšího dojmu časové a prostorové přítomnosti a blízkosti ve vztahu k posluchači je jednou z ambicí tvůrců dokumentu a featuru.

Změnu prostoru lze uplatnit poměrně mechanicky, přesto v sobě může nést sémantické sdělení. Vyprávění Petra Úruby, bývalého válečného pilota, příslušníka 311. bombardovací perutě o jednom z náletu na francouzské pobřeží během druhé světové války, natáčí autor Miloš Doležal v neutrálním zvukovém prostoru, nejspíše v bytě pana Úruby (*Cesta do Saganu*, 2005). Respondent v tomto prostředí naznačí expozici příběhu. Další jeho část i pointu vyslechneme už z jiného prostoru - z interiéru jedoucího auta. Tento fakt se váže k úvodnímu autorovu sdělení, že společně s respondentem podnikají čtyřhodinovou cestu do Saganu, bývalého zajateckého tábora, odkud se Úrubovi podařilo za války uprchnout. Je tedy zřejmé, že si po cestě povídali stejné, nebo velmi podobné válečné příběhy a historky jako jindy v jiném prostoru, a že autor navazuje stříhem na vyprávění, které posluchač vnímá z jiného prostoru. Pravděpodobně zvolil autor toto řešení prostě proto, že se respondentovi podařilo daný příběh lépe pointovat, přehledněji a srozumitelněji popsat. Zároveň ale přinesl tento stříh a změna časoprostoru důležitou informaci pro další vývoj pořadu: cesta pokračuje, stále jedeme směrem na Sagan a cestou si vyprávíme. Autor tak umožňuje paralelně sledovat události probíhající v různých časových pásmech: jízda autem, vyprávění v interiéru, vnitřní čas samotného vyprávění - válečné události sledované v chronologickém, lineárním sledu, jakkoli je "vnější" čas, tedy reportážní prostřihy permanentně narušují. Pokud bychom chtěli pojmenovat časoprostorovou kompozici pomocí výše naznačených kategorií, hovořili bychom zřejmě o dynamické práci s časem a prostorem s řadou časových smyček a analepsí.

Jiný příklad poskytuje feature Dory Kaprálové. Portrét doc. Vladimíra Novotného, anatoma, antropologa, pedagoga, člověka širokého vědeckého zaměření a mnoha

mimovědních zájmů vystavěla autorka právě na dynamické práci s časem a prostorem (*Uvnitř je hra*, 1999). Kaprálová vytváří dojem, že sledujeme doc. Novotného v průběhu jednoho dne, konečně jeden z autorských titulků, jímž je pořad rytmizován, to sám naznačuje: "Vladimírův pracovní den". Kromě jasného údaje o obědě v menze jsou však ostatní časové údaje rozostřeny a o čase se hovoří obecně: "Čas už trochu pokročil", "Jdem, já musím učit", "Není čas", "Trafika už má zavřeno". Přesto je čas stěžejní kategorií tohoto featuru, nejspíše tím, co teatrologie nazývá "časem vnitřním" a co je kombinací času kronikového, mytického a vyprázdněného, jakkoli do těchto abstraktnějších pojmů nutně zasahuje i čas vnější, reálný. Vědeckým zaměřením doc. Novotného je antropologie, tedy věda zabývající se člověkem, lidskými společnostmi a kulturami napříč časem, ve vertikálním chápání času. Čas se tedy zprostředkovaně stává v tomto konkrétním pořadu významotvorným prvkem narace a jedním z "hrdinů" uměleckého díla v sémantickém významu. Čas vystupuje jako určující činitel rytmizace osobní historie doc. Novotného při prohlížení „kufru vzpomínek“, který respondent před autorkou otvírá a zveřejňuje jeho obsah - stovky drobných osobních vzpomínek uspořádaných osobitou "pytlíkovou" metodou, která umožňuje vždy znovu objevovat a do nových souvislostí řadit události uplynulého života. Ve chvíli, kdy doc. Novotný přirovná tuto metodu k antropologii, objevuje se v pořadu významový oblouk, k němuž se autorka v časoprostoru několikrát vrací. Čas je dále obsažen v problematice vědeckého bádání doc. Novotného, při jeho průzkumu lebek a kosterních pozůstatků. Ve druhé části pořadu vyroste z tohoto zkoumání solitérní a uzavřený příběh lebky hraběnky Marie Valburgy z Kunína. Relativní čas lidského života je tedy v permanentní konfrontaci s aktuálním časem. To úzce souvisí s temporytmem celého pořadu. Zatímco denní tempo doc. Novotného pohybujícího se mezi vysokoškolskou výukou, vědeckým pracovištěm a denodenní produkčně-manažerskou prací, je rychlé až zběsilé, což z reportážních záběrů dobře vyplývá, večerní klid nad „kufrem vzpomínek“ navozuje jiné vnímání času, pomalejší, až statické. Progresivitu střídají regresivní pasáže. Kaprálová však nepostupuje chronologicky. Rytmitizuje tyto dva rozdílné časoprostory, tyto dvě odlišné podoby doc. Novotného, neustále konfrontuje extrovertní a introvertní části jeho povahy, nechává prostor jeho veřejným explikacím i čas pro zámlky, intimní témata a věci, jež mají zůstat nedořečené. V kompozici to pak vypadá tak, že se střídají "denní a večerní" záběry v těsném sledu za sebou, takže vytvářejí kontrast, nebo mají schopnost dopovědět, podtrhnout, zdůraznit, či v jiném světle nahlédnout dění předchozího či následujícího záběru. Pokud bychom tedy na kompozici tohoto featuru aplikovali teorii "čtení divadla" (jako jednu z typologických kategorií čtení

dramatického textu), hovořili bychom zde o čtení "vertikálním nebo paradigmatickým", které upřednostňuje zlomy, přerušení proudu událostí a "soustředění na jednotlivé znaky a tematická paradigmatata, jež tyto znaky sociativně připomínají" na rozdíl od čtení horizontálního (syntagmatického), které probíhá uvnitř fikce /Pavis 2003: 49 – 50/. Funkci zvukové interpunkce tvoří jednoduchý klavírní motiv navozující poněkud letargickou, v pocitu však příjemnou náladu kavárny, kam člověk přichází na chvíli spočinout. Zvláštním okamžikem je Novotného líčení snu, v němž se ocitá v prostoru vnitřního ucha a využívá svých anatomických znalostí prchá a kličkuje labyrintem lidského orgánu. Absolutní vytržení z reálného časoprostoru pořadu akcentuje autorka ještě použitím echa, které umocňuje dojem neznámého, nadreálného, mimočasového prostoru a znovu odkazuje k principu HRY jako ústředního motivu feature. O hře mluví respondent nad „kufrem vzpomínek“, ke hře přirovnává antropologii a vědu obecně, hra je také základním kompozičním principem featuru. Kaprálová si stejně jako doc. Novotný ze svého Kufru, vybírá jednotlivé prvky featuru a skládá z nich zvukový portrét, jehož hlavní kvalitativní estetickou hodnotou není ani tak obsah jednotlivých promluv, ale způsob, jak jsou umístěny ve struktuře pořadu.

Časoprostorové relace určily i kompozici pořadu, který bychom spolu s Josefem Branžovským mohli nazvat featurem - vyprávění *Cesta hraběnky Marie Theresie Schönborn* (Lenka Svobodová, 2001). Autorka v něm zaznamenala životní osudy staré ženy, již krutě poznamenalo nelehké dětství, válka i poválečný odsun Němců. Celoživotně pečovala o jiné lidi a dnes, s odstupem, bez lítosti, sentimentu, věcně a s jakousi aristokratickou grácií vzpomíná na svůj život. Přirozeně se tedy vyprávění lomí do tří časoprostorových rovin. První je bezprostřední okamžik natáčení v areálu čečelického zámku, částečně rekonstruovaného rodového majetku. Autorka prochází s respondentkou zámek, zahradu i přilehlé zdevastované budovy, společně komentují jejich současný stav a dotýkají se obecnějších celospolečenských problémů (vztah k navrátilí se české šlechtě po roce 1989, péče státu o kulturní architektonické památky, česko-německé vztahy, přerušovaná kontinuita života šlechty v českém prostředí). Druhou rovinu tvoří retrospektivní vyprávění o dětství, mládí, válečných událostech a poválečném životě v emigraci. Čas vypravovaný tedy v tomto případě výrazně přesahuje čas vypravování. Třetí časoprostor je vytvořen taktéž vzpomínkami, které se ale již mnohem úžeji váží k současnosti, totiž k začátku nového života, návratu z emigrace a opětovnému zabydlení restituovaného čečelického zámku. S tím souvisí témata přijetí hraběnky do života místní komunity,

opravy zámku, reflexe české národní mentality, vzdělanosti a podobně. Tyto tři časoprostorové roviny se střídají v cyklech, přičemž uvnitř těchto jednotlivých uzavřených pasáží probíhá vypravování lineárně. Aniž autorka tyto tři časoprostory jakkoli verbálně vyznačuje nebo zdůrazňuje, pracuje s nimi dynamicky, odděluje jednotlivé části vyprávění jen jednoduchým hudebním předělem. Její otázky mají vesměs zjišťovací nebo doplňovací charakter. Kde to není pro pochopení smyslu nutné, nechává respondentčino vyprávění volně plynout. I tento fakt přispívá k přirozenému temporytmu featuru, v němž střídající se časové a prostorové roviny umocňují pocit lidského vzpomínání. I při něm se totiž jednotlivé příběhy, události, osoby, příčiny a důsledky činů překrývají, prolínají a dávají smysl právě v souvislostech vyjevujících se v běhu času.

Zvláštní kapitolu by měly tvořit **časoběrné dokumenty**, které mají například v české filmové a televizní dokumentaristice poměrně silné postavení. V dokumentaristice rozhlasové se však vyskytují pouze jako solitéry. Nejdůsledněji se v českém rozhlasovém prostředí věnuje časoběrným dokumentům Bronislava Janečková. Třetí díl její pentalogie *Střepiny* je věnován lidem, kteří prošli nápravným zařízením, vracejí se z vězení na svobodu a je na nich, jak nyní naloží se svým životem a nově nabytou svobodou (*Útěk ze samoty*, 2003). Autorka sleduje paralelně dva osudy, muže Jardu a ženu Yvetu. Zachytí pohled zevnitř vězení, praktiky, které tam probíhají při obchodování s drobnostmi a výhodami mezi vězni a "bachaři". Nahlédne do svědomí odsouzených, chce znát jejich plány. Jsme svědky okamžiku, kdy Yveta vychází z vězení, Jardu natáčí Janečková po pěti dnech života na svobodě. Potom se časové relace v obou příbězích rozcházejí, ale za oběma respondenty se autorka vrací. Jardu natáčí po čtvrt roce, pak pravidelně po dvou měsících a nakonec po roce ode dne, kdy vyšel z vězení. Osud bezprizorního člověka, který prošel bezdomovectvím, marným hledáním práce, protialkoholním léčením i nadějí v podobě nové známosti, tak zjevně kopíruje mnoho jiných podobných osudů lidí, kteří si neumí poradit s životem na svobodě. Yvetin příběh je barvitější. Zpočátku působí jako suverénní, pragmatická žena, tato představa se však poměrně brzy hroutí. Zjišťujeme, že jde naopak o ženu, která potřebuje ukotvení a "pevnou ruku", a je ochotná chytit se každého pevnějšího člověka, který se kolem ní objeví. Sociální skupina malé vesnice bohužel mnoho takových lidí nemá a tak se Yveta potácí od známosti s jedním k druhému, třetímu a dalším mužům. Se všemi plánuje vdavky a společný život, ze všech plánů sejde. Autorka glosuje Yvetino propadání se do denního stereotypu, k němuž se přidává alkohol, nezaměstnanost, rezignace na plány, které měla při odchodu z vězení. Právě časové

souvislosti dodávají promluvám naléhavost a syrovost autenticity - sám posluchač má možnost posoudit, jak si respondenti často v sousedících záběrech protiřečí. Bylo řečeno již výše, že Bronislava Janečková nezůstává ve svých pořadech názorově neutrální. Zaujímá postoj tím, že v pořadech jako autorka vystupuje a poměrně výrazně jednotlivé příběhy komentuje. Nabízí i své vidění a částečnou interpretaci příběhu - v případě cyklu Střepiny odhaluje kořeny neukotvenosti svých hrdinů kdesi v jejich dětství. Už tam je podle ní skryta základní chyba, nějaký nedostatek, od něhož se odvíjí nedostatky další („Každý člověk byl kdysi dítětem. Každý měl aspoň v okamžicích početí oba rodiče.“). Takový přístup může být předmětem diskuse - možná místy přílišná doslovnost a podsouvání vlastního vidění situace ubírá aktivitu posluchačům a může působit příliš sugestivně. Na druhou stranu je možné chápat takto vystavěné pořady jako autorský styl, podložený dlouhodobým, pečlivým a trpělivým sběrem materiálu, který je v mnoha okamžicích nejen reportážním snímkem, ale spoluprožitou situací a emocí. V takto silné osobní angažovanosti vzniká nový vztah mezi autorem a respondentem, který se ve sledovaném období opakoval v české dokumentaristice jen několikrát. Vždy měl za následek vznik výjimečného a emočně silného, jakkoli v prostředcích a míře nasazení autorského subjektu diskutabilního pořadu.

Právě různému poměru sil mezi autorem jako subjektem a zobrazovaným tématem jako objektem pořadu se věnuje následující kapitola.

Můžeme tedy v závěru kapitoly konstatovat, že časoprostor je v rozhlasových pořadech žánrů dokument a feature utvářen slovem, zvukem, kontextem, strukturou pořadu, stříhem a posluchačskou percepcí. Stejně jako v literatuře, může i ve zvuku pouhá ilustrace časoprostoru v sobě nést skrytou, "potenciální akčnost" /Bílek 2003: 159/. Pro každého autora rozhlasového pořadu znamená časoprostor především technický problém a výzvu, jak s autentickými časovými a prostorovými relacemi vyrovnat. Spolu s časem je prostor tím, co vytváří dynamiku struktury rozhlasového pořadu. Ve zvláštní, jedinečné organizaci časoprostoru vidí dokonce Jan Vedral "základ rozhlasové výlučnosti" /Vedral 2000: 17/.

6.7 Autorský subjekt v dokumentu a ve featuru

„Osobnost je skryta ve stylu (*Le style c'est le homme*).“
Václav Růt /Růt 1963: 51/

Na pomezí problematiky kompozice, narace, fokusu, interpretace a percepce stojí otázka postoje, v pojetí pražských strukturalistů estetického postoje. Fenomenologie i strukturalisté chápou postoj především jako posílení perspektivy pozorovatele nebo recipienta a zaměřují pozornost na rovinu výrazu /Zima: 182 - 220/. Následující stránky budou věnovány právě autorovi, autorství, specifické postavy autora ve vztahu k dílu, k médiu i k recipientovi. Podrobně prozkoumáme otázky subjektivního a objektivního působení autora v médiích, v rozhlase a v publicistice zvláště. Zmíněn bude i vztah mezi zaujetím a vyjádřením autorského postoje v procesu narace, úžeji pak v užití Ich-formy a Er-formy. Nabídneme i různé pohledy na roli autora ve vztahu k rozhlasovému pořadu, tedy jak se autor do svého díla projektuje a jak to souvisí s jeho přímou účastí v procesu tvorby pořadu.

Klíčovým pojmem pro postavení autora v žurnalistických žánrech - a to ve všech jejich podobách (tištěné, audiální i audiovizuální), je **objektivita jako nejstarší a klíčový pojem profesní etiky**. Brian McNair hovoří o nutné společenské determinaci objektivity a tedy i objektivní žurnalistiky. Tvrdí, že přes všechna tvrzení o pravdivosti je žurnalistika především konstrukcí, "intelektuálním produktem zahrnujícím technologickou, hospodářskou, politickou a kulturní historii společnosti, v níž vzniká" /McNair 2004: 19/. Zdůrazňuje znalost kontextu, bez něhož nelze žádný žurnalistický výstup interpretovat. Podobně najdeme hodnocení objektivity v úvahách o interpretaci jako způsobu rozumění světa. Pavel Kouba sumarizuje filozofické diskuse o interpretaci a soudí, že „žádný projev ani dílo neexistuje 'o sobě', v 'objektivní' podobě, ale existují jen různá pojetí, různá přiblížení těch, kdo se s dílem setkávají, kdo je vytvářejí a utvářejí tím, že je zasazují do nových souvislostí“ /Kouba: 75/. Tomuto pojetí odpovídá i pojetí autorského subjektu ve vztahu ke zdánlivé objektivitě, která je vzhledem k nutné, konkrétní či latentní přítomnosti autora v textu v podstatě nedosažitelná a svým způsobem i nežádoucí /Srba 2006: 72/.¹¹²

¹¹² Výstižnou citaci Bořivoje Srby uvádím v plném rozsahu: „Subjektivní prvky jsou ovšem obsaženy i v dílech ryze epického založení, která usilují vytvořit zdání naprosté objektivnosti líčení. V každém takovém díle rozeznáváme totiž přítomnost vypravěče, který je naším průvodcem líčeným děje, o to i v tom případě, že se snaží zůstat mimo toto líčení, skrytí za maskou nezáúčastněného pozorovatele. I tehdy, není-li jmenován a nezasahuje-li nijak do děje, zjevuje se v díle již skrze onu základní, informace zprostředkávající misi, kterou v něm plní, což zakládá jistou subjektivnost i té nejryzejší epiky. V epice subjektivované se básník neskryvá za dějem, nýbrž stojí často uprostřed něho jako jeho přímý účastník, líčení tohoto děje tedy

Podobně hodnotí úlohu autora v rozhlasovém publicistickém pořadu i Josef Branžovský, když popisuje, jak autor vždy skrze fakta, problém i postavu produkuje i „portrét sebe sama, neboť vidí a podává věci v určitém výrazném osobním pohledu.“ Neosobnost pořadu naopak Branžovský považuje za „závažnou vadu snižující pronikavě jeho účinnost“ /Branžovský 1964b: 33/. Podle Branžovského neplatí, „že publicista objektivně zachycuje a umělec subjektivně ztvárňuje danou realitu. Ani v publicistice není objektivního působení bez hlubokého individuálního a subjektivního přístupu. Subjektivní v tomto smyslu samozřejmě neznamená ani správné, ani mylné, ani subjektivně individualistické. Subjektivní v tomto smyslu znamená spíše nové vidění, nové poznání vnášené subjektem“ /Branžovský 1964a: 31/.

Inspirativní jsou v tomto ohledu i úvahy o postavě reportéra v žánru rozhlasové reportáže. Podle Rostislava Běhala má reportáž charakter „vyprávění očitého svědka“. Proto zdůrazňuje nutné zveřejnění subjektivních pocitů, jejich náležitou – autorskou, nebo hereckou interpretaci posilující posluchačské spoluprožívání. Zdůrazňuje režii reportáže jako souhrn - již ve fázi natáčení zohledněných autorských specifik, jakými jsou způsob interpretace, změny rytmu a tempa, odmlky, intonace, zabarvení hlasu i jeho síla /Běhal 1962: 134/.

V kapitole o naraci jsme zmínili Er-formu a Ich-formu jako dva základní způsoby, jimiž může do díla vstupovat hlasatel – narátor – komentátor. Jen v některých z těchto případů je oním průvodcem autor. Rozhlasová teorie rozděluje autorskou roli ve feature na **objektivní postoj nezobrazeného autora – komentátora**, jakousi „šedou eminenci“ pořadu, a na **subjektivní náhled s přímým autorským komentářem**, subjektivním líčením, sdílením vlastních zážitků /Zindel: 46/ Již vícekrát se zde v analýzách jednotlivých rozhlasových pořadů objevil důraz na autorský postoj. Většinou to bylo v souvislosti se žánrem feature. Obecně lze říci, že zatímco v žánru dokumentu zůstává autor většinou skrytý a svým osobním postojem do vyznění pořadu nezasahující (jakkoli nutně ovlivňuje percepci pořadu už pouhým uspořádáním záběrů do konkrétní kompozice), u žánru feature naopak téměř bez výjimky najdeme osobní angažmá autora jako jeden z nejvýraznějších prvků žánru.¹¹³ Vyjdeme-li z předpokladu, že pro rozhlasový dokument

nepodává jako neúčastný pozorovatel nahlízející ony děje z pozice člověka stojícího mimo ně, nýbrž právě jako člověk, jehož se vše, co je tím líčením zpředmětňováno, bytostně dotýká“ /Srba 2006: 72/.

¹¹³ Přestože Marek Janáč preferuje označení svých pořadů jako "dokument", je jeho charakteristika autorského postoje platná pro oba žánry a lze ji vztáhnout i na reportáž a pásmo: "Pořady bez názoru, snad s výjimkou zpravodajství, neexistují. Už výběr tématu je vlastně názor. Myslím si, že je třeba popularizovat

platí noetický předpoklad iluzivně realistické tradice - totiž představa objektivně poznatelného světa, pak „je úkolem takového díla evokovat takto 'vyhodnocený svět' estetickými prostředky“. Jiří Holý vyvozuje tuto definici ze vztahu literatury dvacátého století k realitě a konstatuje vzápětí, že takový vztah je překonaný. Odkazuje na novější literární badatele a dospívá k závěru, že poznávání světa se neděje objektivně, ale vždy jen médiem vnímajícího subjektu, a že každé vyprávění proto nevypovídá jen o daných objektech, ale také o autorovi samém. Z tohoto pohledu je i dělení vypravěčských typů na Er-formu a Ich-formu zavádějící. Jiří Holý navrhuje ve shodě s americkým naratologem Wayne C. Boothem hovořit o osobním, nebo neosobním způsobu podání, respektive spolehlivém (reliable) a nespolehlivém (unreliable) vypravěči /Holý 2005/. V rozhlasovém dokumentu však minimálně po celá devadesátá léta přetrvává snaha podat objektivní obraz skutečnosti a zůstat přísně nestranný, jakkoli v období po roce 2000 se objevuje potřeba zdůraznit nejednoznačnost předkládaných faktů. Nelze tedy ani rozhlasovému dokumentu jednoznačně přisoudit Er-formu a featuru Ich-formu.

Platí ale, že obecně jde o rozdíl mezi subjektivní a objektivní výpovědí, přičemž Er-formě je vymezeno neosobní, intersubjektivní sdělení. Ich-forma je naopak vždy spojena s vnitřní hodnotící perspektivou. Skýtá autorům prostor pro vlastní komentář, subjektivní líčení i sdělení vlastních prožitků. Navozuje zároveň posluchačský vztah s respondentem, který může být sympatií i antipatií.

V případě zdařilých featurů, tedy tam, kde autor zvolí vhodně své místo v pořadu a podaří se mu udržet tuto roli až do konce, se posluchač může identifikovat se světem autora nebo respondenta, přistoupit na jejich vnímání, motivace i hodnotící perspektivu. Wolfgang Bauernfeid, redaktor rádia Sender Freis Berlin, k tomu podotýká: „To, co utváří feature, je hlavně autor a jeho jedinečný vlastní rukopis. Individualita a jedinečnost jsou nejpůsobivějšími prvky tohoto rozhlasového žánru“ /Zindel: 56/.

Spíše výjimečně se setkáváme – a to i v mezinárodním kontextu, s pořady, které by byly autobiografickým vyprávěním, tedy s příběhy, v nichž by autor vystupoval jako hlavní respondent. V českém prostředí je takovou výjimkou například dokument Milana Haeringa, který vypráví o svém přátelství s Karlem Krylem z období života v exilu, jehož

tu či onu vědeckou disciplínu. Proč? Je to můj názor, že ji právě tato vědecká disciplína potřebuje. Můj postoj je pak v pořadu patrný tím, že se snažím, aby to jiné lidi bavilo při poslechu stejně jako mě při natáčení. Aby zažívali stejné dobrodružství z objevování neznámého, jako já. A to nemluvím o ovlivňování výběrem respondenta, pokládáním otázek, stříháním toho, co mi připadá na jeho výpovědi nejzajímavější a nakonec skladbou záběrů. To vše je otisk mě samotného" /OH Janáč 2008/.

konkrétním výsledkem bylo vydání gramofonové desky (*Exilové LP*, 1997). Podle Daniely Hodrové bývá často autorské vyprávění spojeno s některými dalšími příznačnými rysy výstavby díla, například se střídáním úhlu pohledu, přesouváním vypravěčského stanoviska, s destrukcí tradičního lineárního příběhu, s přesunem a digresemi v ději i v čase /Hodrová 1989: 53 - 83/. S takto sofistikovaným přístupem se setkáme například v autorském featuru Jitky Škápíkové *Zrození Karolíny* (1995). Autorka v něm zachytila porod své dcery. Velkou část porodu spoluprožívá posluchač díky reportáži, kromě toho se však dozví řadu dalších informací, z nichž se mu postupně skládá obraz rodičky a nástin její minulosti. Autorka v pořadu vystupuje v několika rolích: je hlavní protagonistkou děje a zároveň jeho jedinou komentátorkou. Poskytuje nám reportážní popis dění, když jako rodička vypráví svému partnerovi, co se s ní v tu kterou chvíli děje. Reportážní záběry z porodního sálu doplňuje později ze studia, když vzpomíná, co se jí v té chvíli honilo hlavou, jaké měla pocity, co si přála a nakolik to bylo v rozporu s realitou. V této poloze už mají její promluvy charakter komentářů - dovolí si sebeironii, humor a nadhled. Zároveň přináší řadu důležitých informací: specifikuje hudbu, která zní v průběhu pořadu. Orientuje v časoprostoru - víme přesně, o které fázi porodu je zrovna řeč, co dělají doktoři, jaké procedury probíhají, které další osoby rodička vnímá. To vše se jí daří formulovat v duchu jakési permanentní sebereflexe, ve vyváženém literárním stylu odlehčeným, ale nikoli zlehčujícím tónem.

Naznačili jsme tedy, jak postavu autora chápou žurnalistika a literární věda a jak se k nim staví rozhlasová teorie. Ve vztahu k problematice autorské postoje a autorského subjektu bude třeba dále prozkoumat, jak se v různých typech narace vyskytuje osoba autora a kolik pozornosti k sobě strhává. Nepoměrně jednodušší je to **u žánru dokumentu, kde lze definovat dva možné autorské přístupy.**

Autor scénáře, scenárista je typ autora, který v naraci rozhlasového dokumentu nijak nefiguruje a veškerý materiál prezentuje v Er-formě. Je však třeba s uvědomit, že je to právě on, kdo nastudoval, setřídil a vybral dané informace a tím de facto danou problematiku již interpretoval a nabízí svůj pohled na ni. V dokumentu je tedy latentně přítomný, stejně jako jeho stanovisko, ale rezignuje na vlastní zásahy do pořadu. Tento typ autorství najdeme především u psaných dokumentů, tedy v devadesátých letech u autorů Karla Nešvery, Karla Texela, případně Karla Richtera.

Scenárista - průvodce je již svým hlasem v pořadu přítomný, ale v podstatě jen ve funkci hlasatele nebo herce. Čte titulky a spojovací komentáře. Takový komentář může být

jen úvodní a závěrečný, stejně jako může být rozmístěn v celém pořadu. Naznačuje, že autor má potřebu nějak se k tématu vyjádřit, možná jen vysvětlit svou výchozí úvahu, naznačit, co bylo klíčem k problému. Pokud je jádrem sdělení pouze taková úvaha, je lhostejné, zdali text svěří autor herci, nebo si ho ponechá a přečte jej vlastním hlasem. Takto pracuje s postavou průvodce v devadesátých letech například Eva Svobodová.¹¹⁴ V řadě svých dokumentů svěřila moderátorské slovo Haně Kofránkové. Ta tlumočí místy velmi osobní sdělení, které jasně deklarují autorský postoj k té které kauze či situaci (*Sezóna končí v červnu*, 1995). V některých případech se může komentující a ze studia promlouvající autor prolnout s postavou reportéra. Identický hlas pak rozpozná posluchač v reportáži a pochopí i bez explicitního upozornění, že právě autor jej pořadem provází. Takto účinkuje například Marek Janáč v dokumentu *Idítě damóje!* (1998). Pátráním v rozhlasových chodbách, studiích a zapomenutých koutech reportážně rekonstruuje události, které se zde odehrály ve dnech srpnové okupace v roce 1968. Ze studia doplňuje tuto živou reportáž dalšími postřehy a zároveň moderátorským slovem uvádí potřebný kontext, titulkuje časové a personální údaje, klade otázky. Dlužno podotknout, že k tomuto způsobu autorské účasti sahají autoři často z úsporných finančních důvodů, případně z nedostatku času, jakkoli důvodem může být samozřejmě i "jednoduchost" takového řešení - nikdo jiný než autor není do věci více zasvěcen, nikdo neví lépe, kde, co a jak v textu akcentovat, nikdo nemůže lépe operativně ve studiu při montáži rozhodnout o jiné formulaci, případně škrtnu ve scénáři pořadu.

Pro srovnání bude zajímavé uvést, **jak vnímá postavu autora žánr reportáže**, která je často součástí dokumentu nebo featuru. Základem práce reportéra je jeho výklad a jeho představivost. Osobní svědectví je tedy nutně spojeno i s problematikou stylizace a subjektivního vidění skutečnosti /Osvaldová 1997: 12/.¹¹⁵ Petr Bílek chápe žánr jako „určitý typ novinářské výpovědi, která je variabilní a jejíž zákony současně staví a porušuje vždy konkrétní dané médium a autor“. Podrobně se zabývá prvkem apriornosti, jež podle něj musí být přítomen v každém reportérovi /Bílek 1997: 15/.

Velmi radikálně vyjádřil své stanovisko a požadavek na roli autora v rozhlasovém featuru Helmut Kopetzky: „U mnoha nových featurů postrádám jakousi bezprostřednost,

¹¹⁴ Rozhlasové featury Evy Svobodové analyzuje ve své bakalářské práci Barbora Moravcová /Moravcová 2008/.

¹¹⁵ Ladislav Mňačko, jeden z významných reportérů šedesátých let se k této problematice vyjádřil následovně: „Reportáž /.../ musí v každém případě vycházet z autentického faktu, není jen objektivní zprávou. Autor musí do reportáže, aby jí skutečně byla, vložit subjektivní vidění a prožití popisovaného tématu“ /Osvaldová: 12/.

smyslovost, emoce a přímý zásah do reality. Nudí mě předvídatelnost tematického vývoje a formálních metod. Už jen zřídka zažívám dialektickou konfrontaci stanovisek. I přes očividnou pestrost témat pociťuji jako posluchač featurů stejnou, přílišnou prostotu argumentů a hodnocení, takové aroma „well educated middle class“ („průměrně vzdělané střední vrstvy“ – překlad AH). Autoři se brání zaměřit se na vlastní postoj a schovávají se za partnery, s nimiž dělají interview“ /Zindel: 56/. Větší míra autorské angažovanosti, důraz na interpretaci a přítomnost emotivnějších nebo literárnějších momentů v komentářích obvykle značí, že se již nejedná o žánr dokumentu, ale že se ocitáme na hranici s featurem. Ve featuru existuje mnoho možností, jak může autor vyjádřit svůj postoj – řadu z nich jsme již uvedli v drobných příkladech, které jsou přítomné ve všech kapitolách práce.

Podívejme se nyní, jak klasifikoval **typy autorské účasti ve featuru** Udo Zindel na základě praktických zkušeností z vysílání stanic ARD a ZDF /Zindel: 45 - 63/. Hned také porovnejme, nakolik odpovídají německé zkušenosti s autorským postojem kontextu českého rozhlasového dokumentu a featuru.

Autor - reportér se podle Zindela snaží přistupovat ke konfliktním tématům objektivně, nezkrášlovat stanoviska ani jedné ze stran. Text bývá v tomto případě stručný a kompletní, informuje o okolnostech a popisuje rozpory i protikladné zájmy zúčastněných stran. Autorský postoj vychází ze solidní rešerše a je prezentován stručně, střídavě a bez hodnotících stanovisek.

Přísně věcně vystupuje autor Jiří Kamen ve featuru *Sonka* (1994). Autor prezentuje svůj pramenný výzkum osobní historie rozporuplné postavy prvorepublikového dělnického hnutí a gestapáckého agenta Sonky. Zkoumá tuto historickou postavu v rakouských archivech, ve starších i novodobých poetických sbornících, ve výpovědích historiků, ale i vzdálených příbuzných, v autentických Sonkových dopisech a písemných dokladech jeho vrstevníků, kolegů, uměleckých i politických soupeřů. Náročná kompozice featuru, která řadí za sebe svědectví o Sonkově politickém angažmá i o jeho konfidentství, se obejde bez postavy průvodce. Autor si však nechává dostatek prostoru jako průvodce v přiznané Ich - formě. Zveřejňuje postupně směr svého pátrání, upozorňuje na ediční přehmaty v publikovaných literárních a odborných zdrojích, odkazuje k sekundárním pramenům, které zůstávají prozatím z různých důvodů neprozkoumány, případně se poněkud odchyľují od tématu rozhlasového pořadu. Jakkoli autor zaštiťuje relevanci svého výzkumu vlastním hlasem, nikde v pořadu nezazní jeho osobní stanovisko, osobní postoj k

zobrazované skutečnosti. Odlišným temporytmem svých promluv, civilním, nestylizovaným projevem i mírně nedbalou dikcí se autorské postřehy dostávají do polohy distančních komentářů. V montážním typu pořadu se však z narativní linie pořadu nijak nevydělují, tvoří přirozeně další prvek, umístěný ve struktuře rozhlasového featureu.

Autor – pozorovatel je přítomen ve zvukové stopě pořadu jako aktivní komentátor dění, popisuje akustickou scénérii pořadu. Se svými vlastními postřehy se však drží spíše v pozadí a dává prostor především osobám, příběhu, ruchům. Jeho promluvy jsou subjektivně laděné a text i interpretace stylizované pro potřeby příběhu.

Svůj autorský postoj k zobrazované tematice osvětluje Miroslav Buriánek ve featureu *Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem* (1996). Na začátku deklaruje svůj vztah k básníku Sládkovi skrze dětskou vzpomínku, vyvolanou návštěvou ve Sládkově muzeu ve Zbiroze. Naznačuje genezi natáčení pořadu. V rámci následného pořadu pak vystupuje jako reportér a účastník dialogu s respondenty, aby si v závěru znovu vzal slovo. V něm objasňuje dramaturgický záměr a klíč k interpretaci celého pořadu.¹¹⁶

Autor – vypravěč si již v námětu vybírá téma, které mu osobně konvenuje, odpovídá jeho vlastní zkušenosti, je jím zaujatý a vědomě do textu i do otázek respondentů promítá své vlastní názory, pocity a postoje. Je věcí autorské cti a dramaturgické ostražitosti, aby se feature nestal pouhou autorskou exhibicí.

Typickým příkladem pro tento typ autorské účasti v pořadu je role Otýlie Tobolové v jejím časosběrném featureu *Návrat od pekelných bran* (1997). Autorka ho buduje zprvu jako „běžný“ portrét narkomanky Judity. Nechává jí vyprávět v retrospektivě příběh postupného propadání do drogového návyku, dává slovo jejímu životnímu partnerovi a dealerovi drog Toníkovi, odborný úhel pohledu poskytuje psychiatr a policista, kteří oba respondenty dobře znají. Úryvky z Juditiny poezie, hudební předěly, zvukové montáže rozostřených slov, projíždějících aut a kroků rytmizují narativní složku pořadu. Ta je vybudována na dvou téměř rovnocenných liniích. V první sleduje Tobolová svou respondentku v lineárním sledu jejích drogových propadů, marných pokusů o léčbu, recidiv, postupně narůstajících neuróz a hospitalizací na psychiatrii, ve druhé líčí jejich

¹¹⁶ Doslovné znění závěrečných slov pořadu: "Nazval jsem pořad Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem. Ano. Krátké malé vybočení z ohlušujících cest, z kraválu naší hektické doby. Moderní - vlastně teď náš postmoderní svět je vzrušující právě tím rozhraním mezi volbou trvání a volbou zániku. Naše cesta - na rozdíl od té Sládkovy, vede mediálním řečištěm mohutného informačního toku. Chvilka cesty s Josefem Václavem Sládkem - krátký návrat k prostému a srozumitelnému lidství, ke ztracené harmonii."

vyvíjející se vztah a svůj postoj k dané věci v jednotlivých fázích příběhu. Je zřejmé, že postupem času se hrdinka Judita k autorce pořadu upnula jako k jedné z mála důvěryhodných osob, které ji ještě pojily s „normálním“ světem bez drog. Autorka si je této své pozice vědoma, aniž by ji jakkoli zneužívala. Přiznaný autorský postoj jí umožňuje použít i výraznější subjektivní lyricko – epické líčení svých pocitů, vjemů a dojmů, impresí a reflexí prostředí, v němž se Judita a Toník pohybují. Zároveň do příběhu aktivně zasahuje a především v jeho úvodu se snaží Juditě i konkrétně pomoci. Zaplatí pokoj v penzionu, aby tam Judita mohla v klidu uspořádat svoji poezii. Judita však nabídku nevyužije a z penzionu odejde. Autorka pak citace z rozházených papírků, popsanych autentickou a vyzrálou poezií, použije v rámci pořadu v herecky interpretovaných poetických reflexích toho, co respondentka, případně odborníci na drogovou problematiku líčí v rovině exaktních dat a skutečných prožitků. Výrazně stylizovaná autorská výpověď stojící na samé hranici reportážního a beletristického ztvárnění skutečnosti tak významně umocňuje celkové pochmurné až tragické vyznění pořadu. Emotivně laděný subjektivní pohled vnáší do featureu prvek ztotožnění se, přijetí a empatického souznění s osudem hrdinky, tedy moment, typický pro rozhlasovou hru. Zároveň se však autorka vyhýbá záměrné manipulaci s posluchačským míněním. Přiznaně a otevřeně hovoří totiž o svých, nikoli Juditinyých pocitech. Skrze vlastní subjektivizované líčení přináší informaci o stavu a mentálním rozpoložení mladé narkomanky, matky dvou dětí, nemocné, neurotické, bezbranné bytosti.

Velmi výrazný vstup autorského subjektu zaznamenáme také v časosběrného featureu Bronislavy Janečkové *Probuzení* (2002). Tento pořad je analyzován jako příkladové studie.

Autor – protagonista se sám staví do centra pořadu. Bezprostředně sděluje své postřehy, dělí se s posluchačem o pochybnosti. Stěžejní je stále téma pořadu, nikoli autor sám, ale vše vnímáme jeho očima. U tohoto typu autorství platí beze zbytku definice, kterou Bořivoj Srba přisuzuje v divadelním artefaktu režisérovi jako ústřednímu realizátoru, hlavnímu autorovi díla: „Je více či méně zjevným mluvčím díla a jeho cílem je podávat svou výpověď o vnějším světě a jeho lidech, o všech skutečnostech, které pozoruje a podrobuje svému osvojování a hodnocení, jako výpověď ostře subjektivně zabarvenou, ozvláštěnou a osmyslněnou. Zároveň tak podává ostře subjektivovanou výpověď o vnitřní skutečnosti, kterou žije sám se sebou a v sobě, výpověď o sobě samém, čímž se tato výpověď mění v osobní, hluboce individualizovanou zpověď“ /Srba 1996: 134/.

Takové autorské výpovědi jsou ojedinělé v kontextu české i světové tvorby, přesto se občas vyskytují – vyprávění o vlastním životě, o vlastní zásadní životní zkušenosti, portrét někoho z rodiny. Takový pořad vyžaduje poměrně velkou autorskou zkušenost nebo jedinečný kompoziční přístup, aby se nezměnil v exhibici nebo soukromou arteterapii, která zajímá především svého tvůrce, ale chybí jí přesah směrem k percipientovi díla.

Zřejmě nejtypičtějším pořadem tohoto typu je výše zmiňovaný feature Jitky Škápíkové *Zrození Karolíny* (1994). Poměrně upřímnou "zpověď" o vlastním selhání nebo přímo přiznání ke zbabělosti obsahuje i dokument Zdeňka Boučka *Po půlnoci dlouhý den* (1998), hlubším sondám ke svým byvším nevědomostem, neznalostem, domněnkám, které daným pořadem vyvrací, se nebrání ani Marek Janáč (*Islamismus*, 2005). Na evropských rozhlasových soutěžích se zhruba v polovině devadesátých let představilo několik zdařilých pořadů, tak zvaných "ego documentary", poměrně brzy se však tato módní vlna přelila. Stále se však především mladší autoři často zabývají v začátcích své rozhlasové kariéry zpracováním svých vlastních příběhů, příhod z bezprostředního okruhu své rodiny a podobně.¹¹⁷

Udo Zindel rozeznává ještě dvě další kategorie autorského postoje ve featureu.

Autor - zaujatý politický komentátor podle Zindela zastává vyhraněný, jednostranný postoj k problematice, aby podnítil diskusi a přemýšlení o tématu. V českých podmínkách však nenacházíme žádný rozhlasový pořad, který by bylo možné zařadit do této kategorie. Politické úvahy, které se objevují v rámci vysílání veřejnoprávního rozhlasu, jsou žánrově jednoznačně komentáři, jakkoli esejisticky či fejetonisticky stylizovanými (příspěvky Ivana Hoffmana v ranním vysílání Českého rozhlasu 1 – Radiožurnálu v 1994 - 2007). Pokus o pořad, který by se snad dal označit jako feature, provedl v roce 2001 David Koláček v týdeníku *Naruby* (*Český rozhlas 1 – Radiožurnál*). Sestříhy z aktuálních promluv politiků z období uplynulého týdne, smíchané s hudbou a ruchy, měly rysy satiry, parodie a recese. Klíčovým problémem zde byla postava komentátora (zároveň scenáristy, stříhače a režiséra). Nešlo totiž o osobnost jasných názorů zaujímající jakýkoli postoj. Z pořadu s velkým společensko-kritickým potenciálem

¹¹⁷ The International Feature Conference nabídla například v roce 2007 hned tři takové pořady. Do žánru "ego documentary" by se dal nepochybně zařadit feature *Doden Spelen*, v němž Belgičan Henk Gurger řeší složitý vztah tří generací mužů ve své rodině. Polský feature *Pamiętnik z wiezowca malgorzata* Malgorzaty Nabel nabídl kromě velmi osobních zkušeností z dětství i jakýsi hromadný portrét generace dětí sedmdesátých let, vyrůstajících na sídlišti. Dánský feature autorky Hege Dahl *Diagnose: Flink Pike!* je jakousi rozhlasovou obdobou slavného filmu *Deník Bridget Jonesové*. Autorka v něm v Ich - formě, s nadhledem a snahou o přesah k feministickému a genderovému tématu řeší otázku, zda je inteligence a touha po kariéře mladé ženě na škodu, či k prospěchu.

se tak stala pouhá taškařice, která poměrně brzy vyčerpala nastavené formální postupy a stal se z ní pořad opakující setrvačně stále totéž (vysílal se do roku 2005).

Autora – spisovatele popisuje Zindel jako zručného mistra epického vyprávění, který dokáže napsat hodinový napínavý feature bez jediného průvodního zvuku nebo jiného akustického prvku. Tito autoři se soustředí na charakteristiku postav, metaforické formulace a vysoce stylizovaný jazyk. Často používají dramatizaci. Je zřejmé, že charakteristika tohoto typu autorského subjektu se nejvíce blíží charakteristice autora rozhlasové hry, v českém kontextu tedy spíše k autorům rozhlasových pásem. Směle bychom tedy do této kategorie zařadili Františka Gela a jeho pásma z padesátých let. Vymezili jsme však výše, že tyto pořady nepovažujeme pro potřeby této práce za featury, proto se zde objevují jen zmínkou.

Především ve druhé polovině devadesátých let se výrazně projevovalo několik autorů střední a mladší generace rozhlasových dokumentaristů, jejichž pořady vykazovaly a dodnes vykazují vysokou míru profesionality, řemeslné zdatnosti, jasné a stabilní názorové orientace, ochoty ručit svým jménem za kontroverzní stanovisko a zároveň schopnosti zprostředkovat aktuální a společensky důležité téma uměleckými prostředky, které umocní emocionální účín pořadu. Jasně artikulovaný autorský postoj je v nich podepřený vahou vlastního příběhu, jenž je autentický, doložitelný a konkrétní. Právě ten zásadně odlišuje feature od běžné rozhlasové produkce založené na anonymním, přísně objektivním, politicky korektním, ale vlastně nevěrohodném a nevzrušivém tlumočení informací.

6.7.1 Autenticita versus stylizace a interpretace

Platí totéž, co pro každou interpretaci: její zákony diktuje v ideálním případě nikoliv vnější forma, ale vnímavá a pokorná pozornost vůči interpretovanému dílu.

Tomáš Glanc /Glanc 2003:77/

S použitím sociologických a psychologických poznatků, aplikací zjištění moderní filmologie, muzikologie, literární vědy a mediálních studií se nyní můžeme pokusit definovat, zda a nakolik autoři dokumentů a featurů skutečně ctí faktografickou správnost, jaké prostředky interpretace považují za přijatelné, a kterým se vyhýbají. Otázky záměrného manipulativního zacházení s výpověďmi respondentů, s fakty, s emočním účinem dosahovaným pomocí hudby a ruchů mohou provázet i zamyšlení nad nezáměrným manipulativním působením featuru prostřednictvím střihu a kompozice. Stejně tak úvahy o pravdivosti a relativitě "objektivní pravdy" ve featuru budou vycházet

především ze studií o masové komunikaci, médiích a žurnalistice obecně.¹¹⁸ Je nutné zohlednit i samotné recipienty, posluchače menšinových žánrů, u nichž hraje podstatnou roli zkušenost, znalosti a vědomosti. Tato kapitola se tedy postupně bude zabývat pojmy autenticita, interpretace, stylizace a fikce.

Autenticitu jako pojem si různou měrou přisvojují různé společenské vědy. Brian McNair v rámci sociologie žurnalistiky spojuje autorství s problémem ideologie a tvrdí, že "myšlenky vytvářejí rámec, jenž dodává časový, zeměpisný a společenský smysl a kontext událostem, které se odehrávají ve světě přesahujícím naši bezprostřední smyslovou zkušenost" /McNair: 13/. Václav Moravec soudí, že "postavit na stejnou rovinu slova autentický a dokumentární znamená totéž, jako ztotožnit termíny hodnověrný a průkazný" /Moravec 1997: 49/. Na základě této premisy analyzuje několik konkrétních rozhlasových publicistických pořadů a dokazuje, jak se chybami v kompozici a v řazení jednotlivých prvků (příspěvků) do kontextu celku stává rozhlasové sdělení nehodnověrným a neprůkazným.

Po tištěných médiích to byl právě a především rozhlas, který poprvé významně naboural dosud striktně vnímané hranice možnosti poznání, neboť přinesl autentická zvuková - tedy konkrétnější než pouhým písmem zaznamenaná svědectví o světech, říších a prostředích, kam by se rozhlasový posluchač nikdy nedostal. Přelomem zcela zásadním pak byla samozřejmě televize s audiovizí a možností nejen slyšet, ale též "na vlastní oči" vidět.

Podržíme-li se mediologie, lze nahlížet na meze rozhlasové autenticity především v souvislosti s časovými relacemi, s malou schopností audiálního média znázornit zvukový celek, s limitující přítomností mikrofonu jako důvodu respondentovy autostylizace i s prostředím percepce rozhlasového pořadu. Podívejme se nyní na tato omezení autenticity audiálního publicistického díla blíže.

Autenticitu jako základní vlastnost jiného rozhlasového žánru – reportáže provází ještě další žurnalistické kvality díla: informativnost, dynamičnost, dokumentárnost, dějovost. K tomu rozhlasová reportáž užívá rozhovory se svědky události, dokumentární zachycení daného prostoru, co nejkompaktnější záznam zvukové stopy události. Možnost

¹¹⁸Řadu zajímavých příkladů o silné manipulaci s fakty v různých oblastech žurnalistiky přináší publikace dlouholetého novináře americké korporace CBS: Goldberg, Bernard: *Jak novináři manipulují*. Praha, Ideál 2005.

bezprostředního komentáře, tedy zachycení autentického prožitku ve spojení s uvážlivě prezentovaným reportérským postojem, patří k hlavním přednostem rozhlasové reportáže.

V kapitole o čase jsme se detailně věnovali způsobu vnímání audiálního média a otázkám percepce. Přejali jsme názor, že vnímání probíhá v čase. Pokud bychom požadovali autenticitu v čase, vyhovělo by tomuto požadavku pouze rozhlasové zpravodajství, a to jen v okamžiku, kdy se jedná o přímé vstupy do vysílání. Plně autentické jsou v tomto směru například přímé přenosy sportovních utkání. S tím však souvisí zároveň omezení audiálního vnímání, které lépe registruje a k sobě řadí detaily, nikoli celek. Menší schopnost rozhlasu oproti vizuálním a audiovizuálním médiím vytvořit představu celku, z něhož jsou teprve postupně vyjímány detaily, může značně zkreslit a deformovat představu autentického prostředí, stejně jako postavení jedince v něm a vztahy, které nutně v daném prostoru vznikají. Limitní pro autenticitu bývá přítomnost mikrofonu, jakkoli zřejmě méně nežli přítomnost kamery a filmového štábu. Respondent může být více či méně puzen podat nikoli svůj autentický obraz, ale představu, kterou chce, aby si posluchač o něm vytvořil. V součtu všech těchto faktorů podle Antonína Moskalyka a Drahošlava Makovičky autenticita v rozhlase „de facto vůbec neexistuje“ a všechny popsané jevy značí „rozklad autenticity“ /Moskalyk - Makovička 1970/. Jejich následný argument pozoruhodně devaluje vlastnost rozhlasu, kterou jiní považují za jeho hlavní přednost. Tvrdí totiž, že v rozhlase se nereprodukuje člověk, ale pouze jeho hlas, tedy jen „část člověka. Člověk tu není sám v sobě a o sobě informací, ale podává jen znak, jen zvukový symbol informace.“ I když pomíneme nedbalé zacházení s estetickými kategoriemi znak a symbol, je taková interpretace rozhlasové autenticity značně zjednodušená. Mnohem příznačnější by bylo mluvit o stříhu jako nejmocnějším nástroji v možné devalvací rozhlasové autenticity.

Příhodnější je jiný postřeh ze stejného článku, totiž že pro pořad je stěžejní příběh, nikoli autenticita: „To, co je neautentické, je pro příběh stejně cenné jako to, co autentické je“ /Tamtéž/. Tímto prohlášením se dostává požadavek autenticity rozhlasového dokumentu a featuru na samou hranici novinářské etiky a individuálního žurnalistického i osobního svědomí každého autora. Hovoříme-li v této chvíli například o použití neautentického ruchu nebo zvukového prostředí, případně respondentovy promluvy, která proběhla v jiném čase, než odpovídá časoprostoru pořadu, jsou na místě otázky: Lze tyto prvky tolerovat? Lze jejich užití omluvit estetickým záměrem pořadu? Dochází ke klamání posluchače? Řekněme otevřeně, že podobné situace při tvorbě publicistických pořadů

běžně nastávají. Vyjmenované příklady však mohou být v určitých případech hrubou manipulací s původní zvukovou materií a neměly by být užity ani tolerovány. Posouzení těchto případů je však ošidné a leží mimo obvyklá objektivní kritéria rozhlasové kritiky. Nejadekvátnějším případem je tedy zřejmě přiznaná neautentičnost, či následně vytvořená umělá autenticita.

Dva konkrétní příklady použití neautentického ruchu, respektive zvukového pozadí ukazují, jak různě lze tento postup využít.

Helmut Kopetzky objasňuje v Zindelově knize vznik závěrečné zvukové koláže jednoho svého pořadu. Pro feature *Jericho – Hauptstadt der Ungeduld* (1994), využil náhodné situace, kdy v jediný okamžik zněl Jeruzalémem zpěv žalmů židovských studentů u místní synagogy a do něho se vmísilo volání muezzina z minaretu nedaleké mešity. Tento působivý okamžik se spojil v jedinečnou harmonii a vytvořil Kopetzkému zvukovou metaforu vytouženého míru ve městě plném neklidu, ideální koláž jako pointu featuru. Kopetzky však přiznává, že v pořadu nezní autentický okamžik, který osobně v Jeruzalémě prožil, ale pouze jeho ve studiu uměle vyrobená evokace. Autor smíchal zpěv studentů, nahraný z bezprostřední blízkosti s jiným, odděleně nahraným voláním muezzina, který mohl dostatečně zvukově zesílit a upravit tak, aby dobře „ladil“ s druhým zvukem. Zážitek byl tedy autentický, zvuky taktéž, jen výsledný mix vznikl ve studiu. V tomto případě tedy zřejmě platí, že v rámci zprostředkování autentického prožitku mohl autor sáhnout k neautentické koláži zvuků.

Následující příklad ukazuje, že se jedná především o etický problém přístupu autora k látce, respektu autora k respondentovi, tématu a skutečnosti. Podobná situace totiž nastala v případě českého featuru Zdeňka Boučka a Tomáše Gregora *Odešla Drahomíra, vrací se Lea* (1999). Vyprávění české sochařky a výtvarnice Ley Vivotové o dětství na Šumpersku, dospívání, emigraci do Kanady, složitých porevolučních návratech do staré vlasti a o práci v Kanadě i v Čechách rytmezují autoři cestami autorky z Kanady do Čech a zpátky. Vivotová přelétá z kontinentu na kontinent a rozmlouvá s autory v obou zemích podle toho, kde se zrovna nachází. Realizace takto náročného přístupu byla umožněna faktem, že Tomáš Gregor jako emigrant trvale žije právě v Kanadě. Mnoho rozhovorů je vedeno v letadle a toto indiferentní prostředí v území "nikoho" jen umocňuje sochařčiny úvahy o vykořeněnosti, ztraceném pocitu domova a složitém hledání nové osobní identity. Ve zvuku působí tyto pasáže věrohodně. Jen z autopsie autorky práce lze doložit situaci v rámci debaty na rozhlasové soutěži Report 1999, v níž autor featuru Zdeněk Bouček

přiznal, že zvuková stopa pořadu není autentická. Prostředí letadla bylo dotvořeno uměle a ve skutečnosti žádný z autorů s Vivotovou přelet přes oceán neabsolvoval. Dostáváme se tedy ke kruciálnímu problému autenticity rozhlasového dokumentu a featuru. Zatímco Kopeztky podle svých slov výše popsanou situaci v Jeruzalémě prožil, snad i nahrál a následně ji uměle vytvořil, Bouček s Gregorem sáhli k umělé situaci, která nikdy nenastala. Podle našeho názoru je to drobný, ale podstatný rozdíl, přičemž je jen otázkou osobního vkusu, svědomí a profesionální etiky každého jednotlivého autora, kam až se odhodlá zajít v míře manipulace se skutečností. Budiž zároveň řečeno, že Zdeněk Bouček si byl tohoto problému dobře vědom a věnoval mu nejednu úvahu. Poukazoval vždy především na to, že v době rozvinuté nahrávací a mixážní technologie lze vydávat za realitu prakticky jakýkoli zvukový mix a prezentovat ho vzápětí jako téma publicistického pořadu. Podobný problém nastává při sestřihu politických projevů a výroků mediálně sledovaných osobností, které jsou pak vydávány za autentické prohlášení. Vždy jde o etický problém dodržení morálního kodexu žurnalisty. "Lze vydávat něco, co se de facto nestalo nebo stalo jinak, za skutečnost?," ptá se Bouček. Řešení vidí v permanentním pečlivém sledování vztahu mezi subjektem a objektem, jejichž kontinuální vztah by měl být v ideálním případě vždy "vyvážený, koherentní, založený na respektu a logický". Výše uvedený případ neexistující konverzace v letadle tak sám autor vlastně klasifikuje jako "hrubé překročení pravidel a vytvoření žurnalistické virtuální čili umělé reality", neboť tvůrci "vědomě či nevědomě, ale s jasným záměrem konstruovali obraz nové skutečnosti, která se reálně nestala kombinací prvků zvukového obrazu" a narušili tak "vyvážené vazby subjekt - objekt, stejně jako jednotu času, prostoru a jednající postavy" /Bouček 2001b/.

Jako by se Zdeňkem Boučkem vedl v této věci dialog, přináší úvahou o autenticitě rozhlasového zvuku také autor Jiří Hanák, když uprostřed featuru *Křik a šepoty Londýna* (1997) nečekaně přeruší monolit zvukových impresí města a pronese úvahu, jíž částečně zpochybní autenticitu dosavadních zvuků. Její přepis přidáváme jako nekomentovaný dovětek za tématem.

Přepis zvukové stopy pořadu *Křik a šepoty Londýna* ve stopáži od 20:17 do 22:34:

zapnutí magnetofonu a nejasný zvuk - ruch

Jiří Hanák: Jsem autor tohoto pořadu a rád bych upozornil na jistý nedostatek rozhlasu. Možná si někdo z vás položil otázku, kterou měla Aranka na jazyku, ale neřekla ji.

Aranka: Co je to za pitomost?

Jiří Hanák: Ten nezřetelný zvuk, který Viktor přehrál, nám bez vysvětlení naprosto nic neřekne. Je sice autentický, ale má spornou hodnotu.

zvukový efekt - chůze koně

Jiří Hanák: Toto je taky autentický zvuk - chůze koně. Jak se ale liší od následujícího?

zvukový efekt - chůze koně

Jiří Hanák: Tato chůze koně je falešná. Je vyrobená ve studiu mistrem zvuku. A přitom je k nerozeznání od prvního zvuku. Lze tedy uvěřit autentičnosti rozhlasu? Nebo případně pravdivost všech zvuků, ze kterých postupně skládám obraz města?

zvukový efekt - kroky (znějí v podkresu celého následujícího textu)

Jiří Hanák: Mohl bych třeba tvrdit, že kroky, které slyšíte, patří jistému Johnovi Amery Allenovi. Nemuseli byste mi věřit, protože stejně tak by to mohly být kroky slečny Athurové nebo Chinga - Chonga na schodišti špinavého činžáku v East Endu. Ve skutečnosti to jsou kroky moje a kroky neznámé dívky s krásnýma nohama, za kterou jsem kdysi šel po schodišti oční nemocnice na St. George Circus nedaleko nádraží Waterloo. Bohužel ověřit si to nemůžete, protože ta nemocnice je dávno zbouraná a na jejím místě stojí neforemná postmoderní stavba. A ta dívka? Kdo ví, kde je jí konec. Všecko je efemérní. I tento obraz města, který není víc než chvění zvukových vln.

Zvukový efekt - vítr

Jiří Hanák: Ale toto je skutečný londýnský vítr ve větvích stromů Brockwalského parku ...

S pojmem autenticita úzce souvisí problematika **interpretace**, kterou jsme v této práci zmiňovali hned v několika kapitolách, především v kontextu interpretace herecké, hlasatelské a průvodcovské, tedy v oddílech, věnovaných stylizovanému dialogu a dramtizaci. Uvažovali jsme o ní i v souvislostech s jednotlivými modely narace a různou mírou autorské angažovanosti v pořadu.

Pojem a problematika interpretace je ovšem součástí rozsáhlé diskuse, která se týká metodologických základů všech humanitních oborů. Pro interpretaci uměleckých a filozofických děl můžeme přijmout tezi Pavla Kouby o interpretaci jako druhu rozumění. Percipient může interpretaci přijmout, pokud otevírá nové souvislosti a možnosti jeho vlastního bytí, a pokud dobře porozuměl souvislostem a kontextu. Spolu s přetvořením toho, čemu rozumíme, mění ovšem interpretace i naše vnímání samotného kontextu. Problém interpretace úzce souvisí s nutností přijmout tezi o nemožnosti a nepřijatelnosti „objektivit“ jako jediného a stěžejního kritéria tvorby. „Text nebo jiný interpretovaný jev není nositelem trvalé významové identity, kterou by bylo třeba interpretací odkrýt, a která by rovněž mohla sloužit jako měřítko správnosti daného výkladu“ /Kouba 75 – 79/.

Pro úvahy o interpretaci však bude nutné sáhnout spíše do divadelní vědy, která zdůrazňuje proces tvorby, tedy interpretaci autorskou, hereckou i režijní a proces recepce, tedy přijetí díla posluchači /Pavis: 207 – 208/.

Herecká interpretace je ve vztahu k dokumentu a featuru téměř vždy „služebná“ a potlačena ve prospěch zvýraznění záměru autora. Jiný okamžik nastává u featurů a u žánru *ars acustica*, v nichž herecký hlas je jedním z „hudebních nástrojů“, případně jedním ze „zvukových zdrojů“ a předpokládá naopak vysokou míru stylizace a velký podíl na spoluvytváření celkového zvuku a vyznění díla. Takové případy jsou však v českém kontextu spíše ojedinělé, častěji se setkáváme s hercem podřizujícím svou interpretaci autorskému záměru zpracovaném již ve scénáři díla.

Interpretační problém může úzce souviset i se způsobem dikce. Nejde nám nyní o tradiční pojetí dikce jako přednesu textu s ohledem na uspořádání slov, jako spíše o způsob pronášení textu, umění čtení a přednesu textu vhodným tempem, intonací a v odpovídajícím rytmu, přičemž tato technicky vzato deklamace kolísá neustále mezi zvukem pronášených slov a jejich významem, mezi spontánní interpretací významu a rétorickou konstrukcí. Každý hlasatel, průvodce rozhlasovým pořadem, respondent pořadu i herec stává se interpretem myšlenek vlastních či cizích a způsobem své deklamace předává informaci - již nutně interpretovanou posluchači. Vynecháme-li nyní z úvah autentické projevy respondentů, které jsou součástí reportážních záběrů, můžeme definovat dikci jako "styčný bod realizovaného textu a jeho intelektuální interpretace, při níž dochází k zhmotnění jednoho z možných významů textu" /Pavis: 62/. Herec, hlasatel či průvodce dávají navíc svým hlasem danému textu objem, hlasové zabarvení, tělesnost a zároveň osobní rytmus a dynamiku. To vše přispívá k interpretačnímu diskursu daného textu a může i zásadně proměnit původní autorskou ideu, dokonce i původní přísně faktografická, objektivní data.

Výše zmíněný verifikační charakter hlasu, způsob formulace věty, schopnost správně umístit pauzu a uměřeně vyjádřit emoci, či naopak verbální odstup od tématu zdůrazňuje i Josef Branžovský /Branžovský 1964b: 40/. V souvislosti s problémem **stylizace** upozorňuje, že často bývá chápána jako „vzdálení se skutečnosti, nikoli jako metoda jejího postižení“ Jeho další úvaha už se blíží tomu, co bychom označili spíše jako autorský postoj, totiž možnost ovlivnit celkovou „stylizaci rozhlasového dokumentu“ výběrem témat, volbou respondentů, stříhem, kompozicí a montáží. Významně podle Branžovského ovlivní stylizaci i okamžik a okolnosti vysílání daného pořadu, jež však autor již ovlivnit nemůže /Branžovský 1964a: 11 - 12/.

Dvojice rozhlasových featurů *Loučení se Stalinem a Loučení s Gottwaldem* (oba 1993) přináší sumarizaci okolností, průběhu pohřbů, přímých důsledků a následného

vývoje společnosti po smrti dvou komunistických vládců. Autor Zdeněk Bouček vytvořil kompozici autentických zvukových záběrů, historických i novodobých komentářů, citací z odborné literatury, herecky interpretovaných autentických dokumentů, dobové hudby, faktografických výčtů o množství popravených, uvězněných, odsouzených a režimem postižených lidí. Sám autor není přítomen ani v komentářích, interpretovaných herci, ani ve zvukové stopě pořadu, přesto naplňuje roli autorského subjektu jako "noetického prostředníka mezi ztvárňovanou skutečností a vnímatelem díla" /Srba 2006/, a to hned třemi způsoby. Jednak kompozičním řazením záběrů pracujících s co nejvýraznějším kontrastem.¹¹⁹ Dále režijním vedením herců, kteří se ve výrazu pohybují na bohaté škále od pouhé emočně indiferentní citace historických materiálů až po výraznou stylizaci, vedenou v mírně patetizující, dehonestující a lehce parodické rovině, vymezující se tak vůči autentickým zvukovým materiálům. Konečně působí autorský subjekt samotným důrazem na vyznění celého pořadu. Tématem se totiž stává nikoli samotný Stalinův nebo Gottwaldův pohřeb, jak deklarují názvy featurů, ale události a osudy jednotlivců, národů a zemí po skonu těchto komunistických diktátorů. Výrazný časový i společensko - politický přesah zmiňovaných pořadů tak tlumočí jeden z možných pohledů na dějiny druhé poloviny dvacátého století. Výrazná subjektivizace však interpretuje historická fakta a dokumenty natolik, že ubírá percepční prostor posluchačskému názoru. Autor tak není pouhým noetickým prostředníkem, ale vykladačem a interpretem historických událostí. V tom případě nelze hovořit o dokumentu, ale o (diskutabilním) featuru, přestože ve zmíněných i dalších pořadech¹²⁰ je patrná autorova snaha "vyrovnat se poctivě s historií" /Albrechtová - Pályová: 13 - 22/.

Nelze opominout ještě jeden podstatný detail, který souvisí s problematikou autenticity, interpretace a stylizace, totiž skutečnost, že v určitých obdobích vývoje featuru připouští poetika žánru **umělou fabulizaci a práci s fikcí**. Podrobně jsme o tomto tématu pojednali v kapitole o naraci a dramatizaci, zde tedy už jen malý dodatek. Fikce ve vztahu

¹¹⁹ Příkladem může být okamžik, kdy komentář cituje strohou lékařskou zprávu, popisující holá fakta o průběhu Gottwaldova umírání. Tyto odosobněné odborné informace jsou ostrým stříhem konfrontovány s nesmírně emotivní promluvou spisovatelky Marie Pujmanové, která v adorační řeči oslavuje Gottwalda jako otce národa, nejlepšího člověka z řad československých komunistů. Intimní okamžik umírání nemocného člověka se tak stává ve zvukovém kontrastu věcí veřejnou, nepřírozeně nadsazenou a mírou přepjatostí a fanatismu v důsledku směšnou. V dokumentu *Loučení se Stalinem* najdeme velmi podobnou situaci. Zde staví autor do kontrastu výrazně patetizující herecké ohlášení Stalinovy smrti se sugestivní a výraznou emotivní informací nesoucí hudbou - Pochodem padlého revolucionáře. K tomuto záběru se ještě přidruží krátká autentická citace smutečního projevu v ruštině z rozhlasového archivu a opět hercem interpretované prohlášení jednoho z českých uvědomělých soudruhů, vyjadřující hluboký žal nad skonem Stalinovým.

¹²⁰ Podobně jako s postavami Josifa Vissarionoviče Stalina a Klemanta Gottwalda pracoval Zdeněk Bouček i s historickými fakty týkajícími se Jana Masaryka, Edvarda Beneše, Závaře Kalandry a dalších.

k rozhlasovému dílu funguje jako forma diskurzu odkazující k osobám a věcem, které existují pouze v autorově představivosti a poté v představivosti čtenáře – diváka – posluchače. Je to neověřitelné tvrzení, z něhož nelze vyvozovat žádné důsledky a autor to tak již v záměru míní /Pavis: 154 – 155/. Je však třeba si uvědomit, že narozdíl od uměleckého díla, které je na fikci postaveno z větší nebo i zásadní části, se ve featuru ocitají fiktivní momenty v těsném sousedství s realitou a autentickou skutečností. Právě oscilace mezi nereálným a skutečným, nejasnost a nejednoznačnost vyznění takových okamžiků a nutně zmenšená výsledná věrohodnost pořadu vedly v různých obdobích vývoje featuru k různě silným vlnám příklonu a odklonu od fikce. Tu někdy nahrazuje například výrazná stylizace. Příklad vezměme z mezinárodní produkce poslední doby. Vítězný pořad Prix Europe Berlin 2007, feature dánského dokumentaristy Kristera Moltzena *Love Police* (2007) popisuje aktuální problém s uprchlíky žijícími v Dánsku, kteří uzavírají sňatky "na oko" jen proto, aby legalizovali svůj pobyt v zemi. Absurditu nově zřízeného úřadu - policie lásky, která kontroluje a hodnotí kvalitu soužití těchto mladých párů, ukazuje Moltzen na fiktivní televizní show, která dovádí ad absurdum policejní metody, otázky a způsob výslechů a sledování manželských párů. Absolutní věrohodnost, použití stejných zvuků, jingle, studiového prostředí i dobrý herecký výkon účastníků "televizní show" však po celou dobu pořadu znejišťuje posluchače, zda poslouchá autentický, nebo umělý záznam reality. Až doslovná podobnost policejních a moderátorových dotazů, až naddimenzované prostřihy odpovědí skutečných a vymyšlených manželských párů, až ad absurdum dovedené zkoumání intimních detailů z manželského života posluchači napoví, že televizní show je mystifikace, zaujetí autorského postoje k celé kauze, komentář faktu, že mladí manželé jsou v Dánsku takto šikanováni a policejně perzekuováni. Hranice mezi fikcí, stylizací a mystifikací je v tomto případě velmi nezřetelná. Cenný kontrast reality a uměleckých prvků je především v tom, že absentuje explicitní komentář. Konec pořadu vnímáme jako otevřený jakékoli interpretaci. Posluchač dostal všechny podstatné informace, aniž se dozvěděl, jak přesně daný případ skončil. Je na něm, aby si pro sebe vyvodil nějaké závěry, aby daná fakta zařadil do svého osobního preferenčního systému, aby interpretoval příběh z pohledu individuality i občana.

Zahraniční příklad, který jsme vybrali na závěr této kapitoly, ukazuje mnohé rysy moderní rozhlasové publicistiky, která měla možnost nerušeně a kontinuálně s celoevropským vývojem růst a zrát několik desetiletí. Ideologická manipulace s fakty, jejich jednostranná interpretace a umělá fabulizace jako důležité nástroje české

socialistické rozhlasové publicistiky poznamenaly výrazně ještě celá devadesátá léta dvacátého století. Nepředpojatému, transparentnímu přístupu, který při zachování objektivních dat nevyklučuje zaujetí osobního autorského postoje, se český rozhlasový dokument, stejně jako celá česká žurnalistika a konečně i společnost, teprve učí.

7 Příkladové studie

Poté, co jsme představili prvky publicistických rozhlasových pořadů, analyzovali kompozici a popsali jednotlivé její části; poté, co jsme se pokusili stanovit priority dokumentární tvorby a položit důraz na autorství a autorský postoj; poté, co byla vyznačena úskalí interpretace a nejednoznačný výklad autenticity, můžeme nyní přistoupit k syntéze všech těchto prvků. Příkladové studie zkoumají, jak konkrétní dokumenty a featury pracují s kompozicí, časoprostorem, autorským subjektem, horizontálou a vertikálou, střihovou skladbou a celkovým zvukem. Pro lepší přehlednost jsou sledovaná témata vyznačena **tučným písmem**.

7.1 Dora Kaprálová: Oči těch, co odešli (2001)

Pod tímto názvem představila autorka v rámci cyklu *Cesty - s mikrofonem po skrytých stopách osudu* feature, který na osudu jedné arménské rodiny zobrazuje úděl celého národa, postavení uprchlíka v cizí zemi a sílu rodiny, která v soudržnosti vše vydrží a po katastrofě se znovu může postavit na vlastní nohy. Pořad přináší příběh arménského psychologa Arta Izraeliana, jeho ženy Astry, dcery Lilit a syna Ašota. Feature má několik významných rysů, z nichž nejzajímavější jsou **motivická práce** se slovem, zvukem a hudbou, **prolínání časových a tematických rovin**, promyšlené budování **napětí s gradací** a pointou v narativní složce, **kumulace rolí autorky, komentátorky a reportérky** v jedné osobě. Zajímat nás budou také způsoby **práce s časem a narací**.

Dynamičnost pořadu zajišťuje **množství užitých prvků**: výpověď tří respondentů, autorský komentář ze studia fungující v několika rovinách a rolích, dialogické pasáže autorky s respondenty, reportáž, poezie, užití archivních zvukových materiálů (TV dokument) s příslušnými zvuky a hudba. Přesné zacílení pohledu od obecného ke konkrétnímu, zúžení a opětovné rozšíření ohniska pozornosti od zvukového celku k detailu, tedy intenzivní **práce s fokusem** je principem celého pořadu a **zdrojem stálého napětí a energie ve struktuře feature**. Jednotlivé prvky umocňují celkový obraz situace i v celém featuru udržovaný pocit osudovosti okamžiku, v němž se mění dějiny národa i jednotlivců. Výrazná **vizualizace** celé situace připomíná oko kamery, která v zastaveném čase obkružuje místo události a podává o něm svědectví z různých úhlů pohledu. **Refrény, tázacími větami, náznakem a nedořečeností** udržuje autorka stálé povědomí o tematických **dominantách pořadu**. Zjevně jsou jimi osudové okamžiky historie Arménie: arménský holocaust z roku 1915 a zemětřesení roku 1988. Důležitými milníky jsou též

Gorbačovova perestrojka, vyhlášení arménské nezávislosti a složitá situace země na konci 90. let. V popředí tohoto historického plátna – v jiném časovém plánu featuru se odehrává život několika generací jediné rodiny, prarodičů, rodičů a dětí Arta Izraeliana. Jak se autorka vypořádala s touto spleťou, exaktně stěží uchopitelnou materií faktů, jejichž přesným uspořádáním lze teprve docílit vědomí souvislostí? Dobrým vodítkem nám může být **generativní model konstituování narace** podle Wolfa Schmida /Schmid 2004: 19 - 21/, který zahrnuje čtyři roviny:

Děni jako amorfni úhrn situací, postav a dějů, explicitně nebo implicitně představené děni, které je neohraničené a lze jej nekonečně prodlužovat do minulosti. V takové situaci byla autorka v úvodní fázi natáčení, kdy přistupovala k Artu Izraelianovi jako k utečenci v prostředí uprchlického tábora. O jeho osobní historii ani o osudech Arménie neměla konkrétnější představu. Tu získávala postupně v průběhu natáčení z mnoha různých zdrojů a postupně zjišťovala souvislosti, kontext, konotace, vztah příčiny a následku v příběhu Izraelianových.

Příběh jako výsledek výběru z dění, je podle Wolfa Schmidta založen na dvou selektivních operacích, které převádějí neomezenost dění v ohraničený, smysluplný tvar: výběr určitých elementů dění, situací, postav a dějů a výběr určitých kvalit. Na základě zjištěných skutečností tedy zvolila autorka další respondenty, vytvořila nebo přijala příhodné situace k natáčení - rodinnou večeři, společné sledování televizního dokumentu o holocaustu, individuální rozhovory s členy rodiny, prohlížení fotografií atd.

Vyprávění jako výsledek kompozice organizující elementy dění do umělého řádu. V této fázi se autorka musela rozhodnout, v jakém časovém sledu, v jaké kompozici a z jakého pohledu seznámí posluchače se složitou historií Arménie, všemi politickými a společenskými souvislostmi vývoje této země a s dopady těchto dějů na osud rodiny Izraelianových. Z dlouhé řady možností, jak uvést do souvislosti „velkou a malou historii“, osudy národa s příběhem jediné rodiny, zvolila autorka metodu nelineární kompozice v časových smyčkách a retrospektivách, jimiž postupně osvětluje příčiny a důsledky událostí a jevů, často v opačném pořadí důsledek – příčina.

Prezentace vyprávění. Autorka dodržela postup obvyklý u pořadů pásmového typu, v nichž je autor průvodcem pořadu, tím, kdo organizuje zvukovou i verbální materii pořadu, vyznačuje motivické linie, komunikuje s posluchačem i respondenty. Vybrala také vhodnou hudbu jako interpunkční i nálado tvorný element pořadu.

Stěžejním prvkem stříhové skladby featuru jsou **změny časoprostoru**. Autorka nás do něj někdy uvádí stručným titulkem, častěji však nechává samotného posluchače, aby se ve zvuku orientoval. Bez komentáře nechává například složitou scénu, v níž jsme informováni o katastrofě, která se odehrála v Jerevanu, o zemětřesení, jež bylo stěžejní událostí pro další život Izraelianových. Během několika minut se pětkrát změni prostor dění: z televizního dokumentu zpívá malý chlapec v době před katastrofou - v průběhu večere u Izraelinových se dovídáme o zemětřesení - televizní dokument přináší hlasem moderátorky celkový pohled na zemi zničenou zemětřesením - žena Astra vypráví, jak velice se bála o své děti a jak je hledala po městě - Art popisuje svůj otřesný zážitek, město Leninakan plné rakví. Jindy nese významnou informaci pouhá zvuková ilustrace prostoru. V pořadu například nikde nezazní slova o tom, jakou úlevou bylo pro Izraelianovi získání vlastního bytu po několikaměsíčním pobytu v uprchlickém táboře. Kontext, stříh a zvukové pozadí však jasně vyznačí rozdíl mezi prostředím hromadného tábora a útulným, chutným jídlem provoněným bytem, jež je tak povýšen na znak lidské důstojnosti, uznání individuality a kontinuity v životě rodiny.

Ze tří variant rozhlasového času, které jsme uvedli v teoretické části práce, se v daném featuru vyskytuje vlastně jen jediná možnost: **čas vypravovaný (předváděný) přesahuje čas vypravování (mluvený)**. Mnohem podrobnější charakteristiku z hlediska uspořádání času však nabízí terminologie literární vědy. Z tohoto pohledu najdeme ve featuru příklady **analepse** (zpětný stříh), jíž se autorka vrací k události, která je z hlediska příběhu už minulostí (jednotlivé sekvence vyprávění o minulosti rodiny, nejčastěji nad fotografiemi), méně často se zde setkáme s **prolepsí** (stříh směrem dopředu), jíž tematizuje události, které se z hlediska příběhu teprve odehrají (několikeré upozornění na datum, jehož přesný význam neznáme - teprve později se ukáže, že je to datum zemětřesení v Jerevanu). Z hlediska trvání (poměru času, který zabere vyprávění o jisté události a čas události samotné) pracuje feature s metodou **resumé, sumarizace a shrnutí**. Můžeme použít i jiné časové kategorie. K lineární rovině příběhu – tedy té, kterou jsme schopni odvyprávět jako syžet featuru, tak přiřadíme **cykličnost** a **kruhovost**, v nichž se průběžně objevují témata arménského holocaustu, zemětřesení, pocitu domova, motivu ohlédnutí; **progresivnost**, jež urychluje časový posun především v autorských komentářích i regresivnost umožňující zastavit, vrátit či zpomalit čas příběhu (retrospektivy seznámení a svatby Izraelinových, okamžik Lilitina loučení s jerevanským domovem). Zajímavá je kategorie **momentálnosti**, již ve featuru zastupují reportážní záběry z uprchlického tábora

a z večere u Izraelinových. Tyto pasáže jsou výrazem dění, zatímco vše ostatní se odehrává pouze v naraci. Paradoxně však právě okamžikům aktuálního děje, o němž autorka reportuje, přiřkneme charakteristiku časové **statičnosti** (respondenti sedí a hovoří, nic jiného se v té chvíli neodehrává), v kontrastu s dynamičností nesmírně bohatého dějového plátna probíhajícího ve vypravování respondentů.

Zvoleným způsobem **stříhové skladby** vychází autorka vstříc potřebě vysvětlit, dokreslit, znázornit, zobrazit a dořici to, co je v komentáři naznačeno jen strohými větami. Střih je zároveň veden snahou o co nejpřesnější časovou posloupnost tam, kde se na chvíli ocitáme v lineárním líčení události. Autorka neváhá stříhat výpověď Arta a Astry po jednotlivých větách, aby dosáhla přesného chronologického vyprávění (například v pasáži o narůstající krizi obyvatel Jerevanu v průběhu několika let po zemětřesení). Tato minuciózní práce na rekonstrukci kratších časových období jí pak umožní velkorysejší pohyb v čase celého století.

Horizontálu slovního sdělení doplňuje vertikála zvukové stopy. V ní nacházíme zvuky vesměs ilustrativní (křik dětí v uprechlickém táboře, potlesk z televize, cinkání příborů při večeři, střelba v televizním dokumentu), jež významně umocňují emoční vyznění feature, nenesou však žádný přesah ani jedinečné zvukové sdělení. Autorka kromě toho užívá tři hudební motivy: arménskou instrumentální skladbu s převahou strunných a dechových nástrojů, zpěv desetiletého chlapce z televizního pořadu a sólový zpěv ženy evokující zpěv žalmu. **Hudba** zní v pořadu velmi často, má charakter krátkých předělů mezi reportážními záběry (deset až patnáct vteřin).

Na konkrétním analyzovaném pořadu lze dobře doložit množství rolí, které jediný člověk - autor při tvorbě featuru přebírá. Dora Kaprálová je ve vztahu k tomuto rozhlasovému tvaru autorkou námětu, realizátorkou zvukové nahrávky, stříhačkou, autorkou výběru hudby, režisérkou. Ve zvukové podobě featuru působí jako reportérka dění, vypravěčka příběhů, tlumočnice pocitů, moderátorka přinášející věcná sdělení o historii Arménie, interpretku, která nabízí své vidění příběhu (opakovaná otázka: "Jak se arménsky řekne OSUD?") a „překladatelka“ - tlumočí básně z arménštiny a stává se tak prostředníkem poetického ztvárnění pocitu.

Tak výrazná míra autorské angažovanosti nepochybně ubírá zvukový prostor respondentům a předjímá percepci pořadu. Část posluchačské pozornosti strhává autorka na sebe. Zároveň ovšem takto dominantní autorský záběr umožňuje vytvoření mnohvrstevnaté a přitom přehledné kompozice, jež dává vyniknout právě autentickým

pocitům a výpovědím respondentů, zatímco dílčí a překlenovací komentáře obstarává sama autorka. Z mnoha možných způsobů, jak představit osud rodiny v kontextu složitých dějin národa zvolila autorka velmi osobní pohled. Míra interpretace a manipulace se zvukovým materiálem je v takových případech vždy otázkou subjektivního pocitu a autorské odpovědnosti.

7.2 Bronislava Janečková: *Probuzení* (2002)

Časosběrný feature Bronislavy Janečkové *Probuzení* je kompozičně náročným, pečlivě strukturovaným útvarem, který v průběhu jedenácti let sleduje osudy muže Pavla a jeho mnoha dětí. Původní ideou bylo natočení jednoho příběhu osvobozeného vězně po rozsáhlé prezidentské amnestii v roce 1990. Kromě Pavlovy osobní historie však autorku okamžitě zaujal příběh jeho tří dětí, které vyrůstaly v dětském domově. Sledovala jejich osudy a shrnula je v prvním časosběrném dokumentu v roce 1992 (*Nechte děti snít*). O devět let později přidala k původnímu pořadu další fázi příběhu. Feature *Probuzení* je v kontextu české dokumentaristiky mimořádný v mnoha ohledech - žádný jiný pořad nezahrnuje tak dlouhou dobu, byť **časosběr** neprobíhal kontinuálně, ojedinělá je i osobní angažovanost autorky v životních osudech hrdinů pořadu. I bez znalosti okolností vzniku pořadu jde o vynikající ukázkou práce s mnoha různými časoprostory, uspořádanými do přehledně strukturovaného díla. Následující řádky se zaměřují kromě jmenovaných prvků kompozice i na stylistické figury stříhové skladby.

Hned v úvodu osvětluje autorka v **retrospektivě**, jak se vyvíjel její přístup k celému příběhu. Složitě, ale v kompozici dostatečně přehledné časoprostorové skoky tedy začínají aktuálně, v roce 2001 - autorka se při jízdě metrem začte do drobného článku o muži, podezřelém z vraždy, jehož děti jsou v dětském domově. Evokuje jí to devět let starou historii a pokouší se zjistit víc. Mezitím ale nabízí posluchači sestřih zmíněného staršího pořadu. V rámci tohoto ohlédnutí použije **prostřih** v momentě, kdy otec líčí své první setkání s dětmi po čtyřech letech pobytu ve vězení. Jeho syn Karel jako malé dítě vzpomíná na tuto návštěvu slovy: „Chvilku se mi stýskalo, pak už jsem na to zapomněl.“

Vyprávění pokračuje retrospektivním líčením vánočních svátků roku 1991 pohledem tehdejší Pavlovy družky. Z něj vysvítá, že uprostřed složitě inscenované rodinné pohody se třemi dětmi, přivezenými z dětského domova na Vánoce, se Pavel opil a předváděl násilnické scény. Celá situace má dohru v dětském domově, kde děti jen neochotně na prožité vánoční svátky vzpomínají. Autorka a reportérka v jedné osobě je tedy vyzve, aby

jí celou situaci přehrály v rolích otce a nevlastní matky. Uprostřed této hry, kdy dvanácti a třináctiletá dívka s gustem předvádějí zběsilou scénu partnerské hádky, řvou po sobě nadávky a sprostě na sebe útočí, se objeví stylistická figura **flash-back**. Pavel osvětluje minulost své družky, kterou děti v rozhovoru parodují. V lehkém echu vypočítává její sňatky, rozvody a drobné kriminální delikty. Tento výčet osvětluje jeho předchozí jednání, opilost i nepovedené vánoce, které zmiňovaná žena předtím vylíčila ze svého pohledu a které nyní děti parodují. Po otcově flash-backu dětská otřesná scénka na zahradě dětského domova pokračuje. Končí v rozostření zvuku a rozmazaném echu, do něhož autorka pronáší jednoduchý komentář: „Děti si hrají na mámu a na tátu.“ Kromě flash-backu je zmíněný moment také vynikajícím příkladem různého použití techniky **point-of-view**, tedy různých úhlů pohledu na danou situaci neboli hlediskem. Touto technikou se de facto střídají jednotliví aktéři příběhu na pozici vypravěče. Další flash-back užívá autorka při pozdější evokaci osudu jedné z Pavlových dcer, mladší z těch, které na zahradě dětského domova přehrávaly scénu mezi otcem a macechou. Tato Jana je od sedmnácti let závislá na heroinu. V časovém sledu featuru je jí nyní (v roce 2001) dvacet dva let a nikdo o ní neví. Výpověď o ní poskytují pěstouni, kteří se všech tří sourozenců ujali a dovedli je k dospělosti. O Janě je známo jen to, že je stále drogově závislá. V té chvíli autorka flash-backem připomíná záběr z doby, kdy bylo Janě dvanáct let a na mikrofon sdělovala svá největší přání, ještě dětská, upřímná. I tuto jedinou větu zvukově ozvláštňuje echo.

Po úvodních dvaceti osmi minutách, které autorka věnuje rekonstrukci svého staršího časosběrného dokumentu a sestřihu jeho původní podoby, se znovu vrací k úvodu z roku 2001, tedy krátkému článku, na který narazila při cestě metrem. Tak, jako zveřejňuje své tehdejší úvahy o tom, zda může jít v článku o vraždě a jejím pachateli právě o „jejího“ Pavla, kolik asi bude nyní jeho dětem roků, v které věznicí si asi Pavel odpykává trest za svůj zločin, a co se zřejmě stalo, zároveň paralelně připomíná úryvky ze zmíněného staršího pořadu, které jsme již slyšeli, tentokrát však jen v kratičkých zvukových impresích. Jde tedy o figuru **opakování**. Znovu tak zazní dětská básnička, Pavlova zmínka o první ženě, která se chovala jako „fena“, jež vrhne děti, zaopatří jim to nejnnutnější, dokud jsou malé a pak, když se k ní přibližují, tak je pokouše. Podobně se vrací útržky rozhovorů s malými dětmi v dětském domově, jejich sny, přání a vyznání. Celý tento úsek pořadu tedy připomíná skutečné vzpomínky tak, jak se člověku vybavují při snaze ozřejmit si jistou polozapomenutou událost. Nakonec autorka píše Pavlovi do vězení a po devíti

letech si s ním domlouvá schůzku. Na ní zjišťuje, že Pavlovi přibyly další čtyři děti. O žádné z nich se nestará ani on, ani jejich matka.

Časová smyčka nás znovu vrací k trestnému činu, který je zmíněn na začátku, pak vprostřed pořadu a až nyní je zřejmé, že se čin odehrál v době, kdy první tři děti byly ještě malé a staly se svědkem otcova násilného chování, které výustilo v zabití člověka. Svědectví právě těchto dětí dostalo otce do vězení a stálo na začátku mnoha dalších peripetií ve vztahu otce a dětí, včetně obvinění ze zneužití a týrání svěřené osoby. Tím se do značné míry zpětně částečně objasní i komplikovaný osud drogově závislé a sociálně problematické Jany.

Je zřejmé, že použité stylistické figury úzce souvisí s **časoprostorovými relacemi** pořadu. Z výše uvedeného popisu vyplývá, že autorka paralelně pracuje s několika prostory, mezi nimiž se pohybuje suverénně a bez zbytečných titulků. Prostředí dětského domova, vězení, různých bytů, metra, indiferentního velkoměstského prostoru vyznačuje nejen prostor, ale velmi přesně také čas příběhu. Díky autorským komentářům, pečlivě uváděným časovým údajům i závěrečné sumarizaci se posluchač v příběhu po celou dobu dobře orientuje. V případě, kdy není prostor vyprávění úplně zřejmý, nahrazuje konkretizaci právě časový údaj – nepotřebujeme vědět, kde byl pořízen rozhovor se synem pana Pavla, neboť stěžejní je v dané chvíli proměna dětského hlasu v hlas dospělého muže a tedy zřejmý časový odstup při natáčení.

V tomto časosběrného featuru Bronislavy Janečkové stojí za pozornost i **mimořádně silné autorské angažmá** a nečekaná pointa v podobě jasně vyjádřeného autorského postoje. Od počátku je zjevné, že osoba autorky je pro příběh stěžejní jak v organizaci časových a prostorových souvislostí, tak v proměnlivých důrazech na jednotlivé osudy respondentů a jejich dětí. Zásadní roli pro pořad i pro vývoj budoucích vztahů se svými „hrdiny“ však zaujímá autorka především v závěru. Po dvanácti letech natáčení a redaktorského odstupu zveřejňuje svůj osobní postoj prostřednictvím dopisu, který napsala panu Pavlovi do vězení. Sumarizuje v něm osudy všech devíti dětí, které Pavel počal s různými nezodpovědnými partnerkami a jejich neradostné osudy, kdy je rodiče umisťovali do dětských domovů, činili je svědky násilnických a opileckých scén, ubližovali jim fyzicky a psychicky. Zároveň tím zpřehledňuje všechny jednotlivé linie svého pořadu a v jiných souvislostech opakovaně nahlíží celý složitý případ. Končí svůj dopis konstatováním, že Pavel nesplnil ani v jednom případě svoji otcovskou roli a doporučením, aby zbylé děti byly dány k dispozici do adopce nebo pěstounské péče. Čtení

úryvků z dopisu je přerušováno zvukovými citacemi dřívějších promluv jednotlivých respondentů – Pavla, jeho partnere i jejich dětí. Autorka vzápětí nabízí posluchačům i Pavlovu odpověď. Z ní vyplývá, že svým dopisem zcela ztratila Pavlovu důvěru. Všechny její návrhy odmítla, spolu s vyjádřením, že si nepřeje dále s ní komunikovat. Takový závěr pořadu je velmi diskutabilní. Svým jednoznačným vyjádřením postoje a zevrubným zhodnocením celého případu autorka výrazně ubírá prostor percepčního posluchačského přijetí pořadu. Dopouští se nejen interpretace, ale také manipulace percipientů. Do již dostatečně spleťtého příběhu zahrnujícího vztahy mnoha osob, přibírá v samém závěru ještě další prvek – svůj osobní vztah s respondentem. Přijatelnost takového řešení je velmi subjektivní a podmíněné individuálním založením posluchače.

Z osobního sdělení autorky je zřejmé, že jí tento příběh zasáhl i do osobního života. Respondent Pavel ji po návratu z vězení znovu kontaktoval přímo v místě jejího bydliště, opakovaně telefonoval, požadoval obnovení kontaktu, konkrétní sociální i finanční pomoc. Musela jej velmi důrazně odmítnout a kontakt s ním ukončit.

7.3 Marek Janáč: Komunismus (2005)

Jeden z pořadů cyklu *ISMY po česku*¹²¹ koncipoval autor jako mnohoplánovou strukturu různorodých prvků, které vypovídají o zobrazovaném jevu především svým umístěním v kompozici. Dokument je ukázkou ideálního postavení prvků v montáži, v níž jeden každý element má vztah k jinému. Následující analýza se tedy věnuje především motivické práci, funkci jednotlivých prvků ve struktuře pořadu, časoprostorovým relacím a autorskému subjektu.

Pečlivě budovaná stavba pořadu mohla vyrůst na velice solidním základu - dlouhodobém sběru materiálu a kvalitní rešerši pramenů. Autor měl k dispozici 36 hodin natočeného materiálu, 13 respondentů, 6 příběhů - kauz, 5 zvukových koláží, které si vytvořil sestřihem archivních záběrů. Záběry zahrnují časové období od podzimu 2001 do podzimu 2005. Základní metodou stříhové skladby je **budování paralel a konfrontací**, a to jak v kompozici, tak v obsahu i v jakési vertikální metafoře, která prostupuje celým pořadem a v měnícím se časoprostoru je autorem postupně vedena k pointám jednotlivých sekvencí pořadu. Jednotlivé **motivické linie dokumentu** vyrůstají postupně: z příběhu rodičího se a postupně vztyčovaného Památníku obětem komunismu, jehož autor Olbram

¹²¹ V rámci tohoto cyklu proběhla soutěž o Dokument roku 2005. Dokument Komunismus v něm získal 1. místo.

Zoubek podstoupil poměrně dlouhý boj za možnost představit Památník veřejnosti. Dále ze dvou případů politické cenzury v demokratické zemi - vyhrožování dvěma herečkám, které v rámci svých rolí napadají verbálně komunismus, komunisty a zesměšňují a dehonestují celé toto politické hnutí (kauzy Barbory Hrzánové a Ester Kočičkové). Vynikající paralelu pak poskytují výpovědi příslušníků tří různých generací, z nichž každý nese vlastní příběh. Tak se postupně představí osmnáctiletý člen Komunistické mládeže, nevyrovnaná osobnost toužící po spravedlivém sociálním smíru, mladý muž, který se kvůli svému politickému přesvědčení ostře rozešel se svojí rodinou, dospělá žena ve středním věku, jež dodnes trpí komunistickým přesvědčením svých rodičů a může nabídnout vnímání celého problému ze svého pohledu s vyhlídkou na možné ideologické zraní svých dospívajících dětí; a starý muž, bývalý politický vězeň, který věnoval mnohaletou práci vybudování Zahrady obětem zla, meditačního prostoru zasvěceného lidem, jež komunistický režim připravil o život, zdraví a domov. Tyto příběhy tvoří základní stavební kameny horizontální montáže pořadu. Každému z nich věnuje autor dostatek prostoru na to, aby si posluchač mohl respondenty zařadit do věkové a sociální skupiny, poznal dostatečně jejich názor na ústřední námět pořadu - komunistické hnutí a pochopil jádro jejich příběhu. Zároveň každého ze svých respondentů vystavuje autor drobným konfrontacím: k mladému komunistovi, který příliš neovládá teorii, nezná historii, ale emotivně se přiklání k praktické aplikaci komunistických myšlenek, přikládá Janáč ve stříhové skladbě názory politologa a samizdatového spisovatele, kteří postupně vyvracejí a v nepřímé konfrontaci oponují mladému idealistovi. Pro vyváženost však autor podpoří i druhou stranu zveřejněním myšlenek zkušeného a vzdělaného, komunisticky smýšlejícího sociologa, který myšlenky mladého komunisty vřazuje do kontextu promyšlené ideologie. Jiný příklad: nadšeného starého muže, který věří, že jeho Zahrada obětem zla přináší lidem poznání a odklon od komunistických myšlenek, konfrontuje autor se svatebčany. Ti si vybrali jeho Zahradu jako pěkné místo na svatbu, aniž jakkoli uvažují o myšlence nebo poslání tohoto prostoru.

Kromě těchto drobných konfrontací uvnitř každého příběhu však autor staví **paralely především mezi příběhy samotnými**. Například **motiv cenzury** zazní v první a v závěrečné části pořadu a spojuje je nesmlouvavost a dobře vyargumentovaná radikálnost respondenta Milana Uhdeho, který vede jasnou paralelu mezi politickou cenzurou socialistického Československa a politickou cenzurou v demokratické zemi začátku nového tisíciletí. Vzápětí vyslovuje co nejrazantnější obranu demokratických médií i

svobody slova. **Motiv pomýlené interpretace komunistických myšlenek** a s ní spojená ochota stále znovu komunistickou ideologii respektovat, se objevuje v příběhu mladého komunisty, dospělé ženy i v závěrečném projevu tehdejšího předsedy vlády Jiřího Paroubka, který deklaruje ochotu s komunisty vyjednávat na politické rovině. **Motiv mezigenerační neshody**, neúcty k rodičům, neporozumění předchozí generaci a neznalosti vlastní rodinné i národní historie prostupuje příběhy mladého komunisty, dospělé ženy i starého muže.

Jednotlivé motivy, témata a konkrétní lidské příběhy jsou prezentovány průběžně jako témata fugy, která se střídavě vyjevují, aby se vždy na chvíli odmlčela, případně zůstávala jaksi „na pozadí“ a ve vhodné chvíli se znovu objevila drobnou připomínkou, nejčastěji v podobě citace dříve pronesené repliky, která v novém kontextu plní funkci **kontrapunktu**. Je tedy zřejmé, že se jedná o **nekontinuální, simultánní kompozici, která využívá paralelní montáž s prvky cykličnosti**. Zvláštní pozornost zasluhují **rapidmontáže**, zvukové koláže z rozhlasových archivních záběrů, většinou notoricky známých výroků, výkřiků, glos a hesel, jež mají často charakter zvukové ikony (sebeobvinění Milady Horákové, hlas soudce odsuzujícího ji k trestu smrti, srdceryvný výkřik ženy z lidu: „Jak jste mohli!“, projev Milouše Jakeše, hlas Alexeje Dubčeka, hudební citace písně Michala Davida Poupata a podobně). Tyto koláže jsou tematizovány jednotlivými obdobími komunistického režimu. Začínají v padesátých letech záběry z procesu s Miladou Horákovou, pokračují událostmi konce šedesátých let, dále normalizačním obdobím i současnou zvukovou podobou komunistických proslavů a reakcí ostatních demokratických politických stran. Jejich základní funkcí je tedy neexplicitní, ale dostatečně jasné vyznačení časové osy šedesáti let (od konce druhé světové války do roku 2005), které dokument mapuje. Rapidmontáže však mají ještě několik dalších funkcí: spolu s hudbou dotvářejí **zvukovou vertikálu** pořadu, jsou **interpunkcí** oddělující jednotlivé příběhy, významně **rytmizují** plochu dokumentu na několik nestejně dlouhých kapitol a tím také přispívají ke **gradaci**. Jedna z point pořadu tkví totiž v samotném faktu, že organizace, označovaná jako „zločinecká“ dodnes působí jako legální parlamentní strana, s jejímž vlivem a hlasy kalkulují ostatní demokraticky se prezentující politické síly. Rapidmontáže nakonec tvoří také silnou zvukovou **metaforu** k jednomu z motivů, který dokument rámuje. Janáč otvírá i zavírá svůj pořad rozhovorem se sochařem Zoubkem a popisem Památníků obětem komunistického režimu. Nejpečlivěji se věnují tenkému proužku s „nekonečnou“ řadou čísel, která vyjadřuje počty obětí režimu. Časově

chronologicky uspořádané rapidmontáže, které podobně nenápadně, ale dostatečně výmluvně procházejí celým pořadem, tak vlastně metaforicky hovoří o tomtéž – připomínají oběti komunistického režimu a jeho nejvýraznější excesy.

Zvukovou matérii organizuje autor převážně střihem, občas vstupuje jednoduchým titulkem, který uvádí místo a čas pořízení záběru. Respondenti se představují sami. Autor je nepřivádí do přímých střetů. Zřejmě promyšlenými otázkami, které však z pořadu vystříhl, vede jednoho každého z nich k zamyšlení nad problémy, jež vzápětí rezonují s myšlenkami dalšího respondenta. Přestože se tedy tito lidé tváří v tvář nesetkali, vedou spolu díky **střihové skladbě a vazbě záběrů** kultivovaný dialog, v němž se však v ničem neshodnou. Střihem tak autor dociluje dynamické kompozice v přiměřeném tempu, které umožňuje posluchači zároveň si dotvářet portrét jednotlivých respondentů, zároveň sledovat jejich "virtuální" spor a přitom si ještě vztahovat jednotlivé myšlenky k ostatním prvkům pořadu a logicky je členit v kompozičním řádu dokumentu. V této **polytematicky koncipované montáži** několika vzájemně se prostupujících, různě tematizovaných a stylizovaných rovin je možné zpředmětnit nejen dění odehrávající se v přítomném čase, ale i doby minulé, očividně determinující současnost. Zcela zásadní roli sehrává **postoj autora**, který v žádném okamžiku pořadu nekomentuje, neinterpretuje názory svých respondentů, aniž by jim nebo posluchači podsouval názory své. V živém kontaktu s respondenty udržuje zásadně klidný, nekonfrontační, věcný a nepředpojatý postoj, který vyjadřuje snahu do hloubky prozkoumat dané téma. Přitom je však ze způsobu střihu, z použitých kompozičních prvků a z pointování jednotlivých sekvencí zřejmý názor člověka, který si je plně vědom hrůznosti komunistického režimu i všech opatrných interpretací, které se snaží tento politický systém zlehčovat, omlouvat a v různých variacích regenerovat. O to cennější je nedoslovnost i jistá neukončenost dokumentu, v němž se žádný motiv neztratí, žádnému příběhu nechybí závěr ani pointa, nic nezůstane nedovysvětleno, a přesto se autor zdrží explicitní interpretace a nechává maximální možný prostor pro výklad pořadu na posluchači.

8 Závěr

Předchozí stránky disertační práce nabídly sumář definic, poznámek a analýz pořadů v žánrech pásmo, dokument a feature. Sledovaly dva základní cíle: pojmenovat základní aspekty vývoje současné publicistické tvorby v kontextu patnáctiletého vývoje české společnosti v letech 1990 až 2005 a nově definovat teoretická východiska pro analýzu publicistických rozhlasových žánrů s pomocí terminologie vycházející z obvyklých mezinárodních kritérií a s přihlédnutím k termínům příbuzných uměnověd.

První část práce tak vůbec poprvé v českém kontextu popsala vývoj žánrů dokument a feature. V paralelním sledování českých a zahraničních osudů rozhlasové publicistiky jsme viděli, jak výrazně se v určitých obdobích rozcházel vývoj české rozhlasové publicistiky s experimenty západoevropských stanic. Výjimkou bylo jen krátké období šedesátých let, kdy proces, nastartovaný „problémovými pořady“ a pokračující zdařilými featury i jejich kvalitní teoretickou reflexí, sliboval vyrovnání se evropské úrovni. Následná normalizace však přinesla zastavení tohoto vývoje, odchod talentovaných tvůrců a vznik ideologicky pomýleného žánru „her faktu“. Sledovali jsme, jak pomalé a pracné bylo opětovné začlenění se do evropského kontextu. Z datace analyzovaných pořadů je zřejmé, že emancipace dokumentaristiky nastává až kolem roku 2000 s příchodem nové generace rozhlasových tvůrců. Ukázali jsme také, jak současnou podobu rozhlasové publicistiky ovlivnil masivní nástup digitální nahrávací techniky a počítačového zpracování zvuku v moderních stříhových softwarech. Důležitá zjištění přinesl i přehled témat publicistických pořadů. Zatímco v první polovině devadesátých let převládal pocit nutnosti rehabilitovat osobnosti i události, proskribované komunistickým režimem, přiklání se rozhlasová dokumentaristika na přelomu století ke sledování současnosti a dokumentaci problémových jevů společenského života. Systematičnost této práce zaručují dokumentární cykly a znovu ustavený okruh autorů. Upozornili jsme také, že na teoretické zpracování čeká vývoj regionálních rozhlasových studií a jejich publicistické i umělecké tvorby. Naše práce se zabývala především produkcí pražské Redakce rozhlasových her a dokumentu.

Druhá část práce shrnula dosavadní vnímání pojmů dokument a feature, odkázala na starší i novější způsoby reflexe těchto žánrů, upozornila na shody a rozpory v jejich historickém vývoji i na příbuznost s jinými rozhlasovými žánry, především s reportáží a rozhlasovou hrou. Jeden z nejvíce diskutovaných problémů pojmu feature se totiž týká jeho umístění **na hranici publicistiky a uměleckého díla**. Dokázali jsme, že striktní rozlišování publicistického a uměleckého přístupu je přežitkem. Že se oba světy – reálný i

fikční navzájem ovlivňují, přebírají si jednotlivé prvky, metody i tvůrčí postupy a vhodně užity se vzájemně obohacují. Feature využívá dokumentárnost, ale uplatňuje i stylizaci, fabulaci, dramatickou kompoziční stavbu, někdy fikci. Dokument se oproti featuru přiklání více k publicistice, vyhýbá se fikci či umělé fabulizaci. Mnohokrát jsme v rámci práce upozornili na stěžejní postavení autora jako svrchovaného tvůrce projektujícího svůj subjekt do objektu díla. Bylo řečeno, že míra angažovanosti autora je vždy vyšší v žánru featuru, a že tento fakt často stanoví rozdíl mezi sledovanými žánry. Jednoduchá a dobře zapamatovatelná definice hovoří také o tom, že špičkový feature mívá emoční účín, srovnatelný s prožitkem z poslechu rozhlasové hry.

Zkoumali jsme i **vztah featuru a pásma** a pokusili se doložit, že tyto dva žánry se vyvíjejí paralelně, a že se dokonce jejich podoba v určitých vývojových etapách překrývá, takže by šlo zřejmě mluvit o žánru jediném, v různých zemích světa různě pojmenovaném. Některé definice také považují feature za novou vývojovou etapu pásma, jež nově prezentuje poznatek jako zážitek /Branžovský 1965: 21/. Z důležitých vlastností pásma, jimiž se tento žánr přibližuje featuru, jmenujme autenticitu, přímé vyprávění, reportážnost, natáčení v terénu, přímou a přiznanou účast autora na dění. Zároveň se nutně předpokládá odklon od výkladových metod a naopak zvýšená pozornost fabulizaci a dějovosti pořadu ve prospěch vyprávění, ať už prostřednictvím hlasu nebo stříhem. Pregnantně a výstižně to Josef Branžovský formuluje tímto dodnes platným aforismem: „Čím více chceme učit, reprodukovat a hlásat holé poznatky, tím více ztrácíme charakter pásma i rozhlasovou formu vůbec“ /Tamtéž: 22/. Pozoruhodná je i jeho poznámka o „vyšší úrovni kompoziční i výrazové“, která predikuje jakási kvalitativní měřítka featuru /Tamtéž: 22/. Na několika místech jsme upozornili, že právě takto byl feature vnímán v českém prostředí ještě na konci dvacátého století. V polovině šedesátých let mohla mít tato charakteristika featuru stejné příčiny jako v letech devadesátých, totiž vzhlížení k vzorům západních rozhlasů, které zjevně byly ve vývoji nových žánrů o desetiletí před námi, a jejichž škála inovativních a provokativních pořadů byla nesrovnatelná s těmi několika málo experimenty, které se udály na české rozhlasové scéně. Z pohledu roku 2008, kdy vzniká tato práce, je potěšující říci, že tento pocit minimálně v mladší generaci českých rozhlasových tvůrců již vymizel, mimo jiné i proto, že řada pořadů právě této generace již obstála v mezinárodních soutěžích a přehlídkách a směle se mohou stavět na roveň audiálních děl z rozhlasových dokumentárních velmocí, jimiž jsou v současné době Dánsko, Norsko, Belgie, Německo a Rakousko.

Snaha najít co nejpřesnější definice pojmů dokument a feature a aplikovat je na současnou publicistickou rozhlasovou tvorbu nás vedla k nutnosti vyrovnat se s dosavadní, dnes již překonanou terminologií odborné rozhlasové literatury a navrhnout **nový systém termínů**. Ukázali jsme, že zatímco praktičtí rozhlasoví tvůrci běžně pracují například s pojmem „reportážní záběr“ (zkráceně „repo“), případně ve svých scénářích prakticky užívají třeba prvky horizontální a vertikální montáže, stagnuje rozhlasová teorie stále ještě v kategoriích „formy a obsahu“ a nenabízí dostatečný terminologický aparát pro popis rozhlasových kompozic, vytvářených často ve složitě strukturovaných tvarech, inspirovaných v audiovizuálních médiích, televizi, počítačových hrách, multimediálních projektech. Podobně se tak i naše disertační práce inspirovala v příbuzných uměnovědách a navrhla systém, který operuje s pojmy divadelní, hudební, filmové a literární vědy. Jen tak lze opravdu detailně analyzovat publicistický pořad podle uspořádání jednotlivých záběrů, vysledovat temporytmus a funkci jednotlivých prvků ve stříhové skladbě, pojmenovat kompoziční postupy, definovat typ narace a časoprostor pořadu, dobře popsat celkový zvuk díla a rozpoznat v něm autorský rukopis i postoj autora jako garanta a zprostředkovatele konkrétních informací i emocí, v díle obsažených.

Na základě poznatků, které jsme v jednotlivých kapitolách uvedli a podle provedených analýz konkrétních rozhlasových dokumentů a featurů můžeme provést shrnutí, které nemá povahu definice, ale usiluje být co nejpřesnější. Zobecňuje výsledky všech předchozích kapitol a poukazuje i k tomu, co ukázaly syntetizující příkladové studie.

Rozhlasový dokument, jak jsme ho poznali v českém prostředí devadesátých let a začátku nového století, je postaven výhradně na faktech, prezentovaných buď respondenty, citací odborné literatury nebo archivními záběry. Autorský přístup je v nich prezentován skrze výběr tématu, akcentaci důležitých faktů, stříhovou skladbu. Autor se však zdržuje komentářů a průvodní slovo omezuje na minimum, nebo ho zcela eliminuje. Pokud v pořadu využívá herecké party, činí tak výhradně „v roli“. Jestliže je herci svěřena role moderátora, tedy průvodce pořadem, je režii veden k maximální věcnosti a minimální stylizaci. V průběhu devadesátých let se vyvíjí funkčnost jednotlivých prvků dokumentu. Archivní snímky se v některých pořadech mění z pouhé ilustrace v dramatický prvek kompozice. Jejich postavení ve struktuře pořadu dokáže vyvolat silný emoční účinek a vytvořit bohatou narativní linii pořadu. Podobně mohou i doprovodné ruchy a stylizované zvuky nabýt sémantickou funkci. Je zřejmé, že ze sledovaných žánrů má právě dokument nejvíce usilovat o vyváženost a objektivitu.

V rozhlasovém pořadu typu **feature** je funkce autora, reportéra, scenáristy, střihače a režiséra je sloučena do jediné osoby. Ve všech fázích vzniku pořadu přistupuje ke konzultacím dramaturg. Zvolený kompoziční přístup vyrůstá z výpovědi respondenta. V žádné fázi natáčení, střihu, montáže ani realizace neuvažuje autor v kategoriích "formy a obsahu". Námět definuje způsob natáčení; průběh natáčení generuje témata; syžet krystalizuje postupně při střihu; zvuky, hudba, literární a další prvky vstupují do celkového tvaru ve fázi střihu a předběžných montáží (tzv. "formixů"). Autor vždy usiluje o zvukovou pestrost pořadu, dbá už ve fázi natáčení o co nejpřesnější zachycení autentického zvukového prostředí respondenta. Mění záběr mikrofonu polodetailu k detailu, od polocelků k celku; využívá fokus. Kromě postupného budování verbální horizontály pořadu neztrácí ze zřetele zvukovou vertikálu featuru a postupně se mu vyjevuje i celkový „sound design“ rozhlasového díla. Autor vstupuje se svými respondenty do otevřeného vztahu, což je často dáno časosběrnou metodou natáčení. Vztah umožňuje otevřenější výpověď, možnost respondenta lépe poznat a podat o něm hlubší a osobnější zprávu. Autor dbá na dějovost pořadu, vyhledává situace, které umožňují reportážní způsob snímání zvuku. Usiluje o maximální a nápaditou vizualizaci zvuku. Tím zvyšuje vnitřní dynamiku featuru, jeho autenticitu a možnost posluchačského spoluprožitku. Pozornost při střihu se už v první polovině devadesátých let přesunuje od důrazu na jazykovou čistotu ke střihu "po smyslu". Střih je podřízen situacím a relevantním výpovědím. Větší důraz klade autor na srozumitelný kontext, který je upřednostněn exaktně sdělené informací. Autorský pohled a postoj, autorské priority a preference v rámci tématu jsou z featuru dobře čitelné, ne však na úkor výpovědi respondenta. Ve spolupráci s dramaturgem (redaktorem) volí autor k zvukovému ztvárnění takový příběh, který umožňuje tematický přesah a možnost rozšiřujícího se ohniska pozornosti (fokusu) od individuálního osudu k obecnějším sdělením.

Naší snahou však nebylo jen zkoumání struktury, kompozice a tvůrčích postupů v dokumentu a featuru. Součástí poetiky jsou i otázky autorské, recepční a interpetační. V úvodu práce jsme naznačili, že průvodcem po těchto okruzích nám bude **teorie sociální historie**, jak ji ve svém díle zformulovali pro film Robert C. Allen a Douglas Gomery. Vraťme se k nim tedy nyní poté, co jsme z mnoha aspektů prozkoumali český rozhlasový dokument a feature devadesátých let a prvních let po roce 2000.

První otázka zněla: **kdo natáčel dokumenty a feature a proč?** Zjistili jsme, že autorský okruh se nejprve do roku 1997 spíše rozpadal – rozhlas opouštěli lidé, kteří

zdiskreditovali sebe i publicistické žánry v socialistické éře rozhlasu. Jakkoli se okruh externích autorů rozrostl o navrátilivší se emigranty, skutečné budování autorské základny začalo až s příchodem Zdeňka Boučka a Jitky Škápíkové do Redakce rozhlasových her a dokumentu stanice Vltava. Kromě samotné redakce měli autoři dobré zázemí i ve svých regionálních stanicích. Nově se definuje postavení externistů, především s ohledem na jejich technické vybavení, nezávislost a mnohem větší samostatnost v technické stránce natáčení a střihu. Obecně lze říci, že dokumenty a featury natáčí ve sledovaném období tvůrci pokoušející se barvitěji, osobitěji a někdy v přímé konfrontaci s dobovou estetickou normou, platnou především pro všechny aplikace rozhlasového pásma, zobrazovat realitu výsostně rozhlasovými prostředky, pravdivě a přitom s výrazným autorským pohledem, se zásadní otevřeností vůči tématu, jednotící myšlenkou a vědomím, že feature je především záležitostí vnitřního postoje k tématu. Takový postoj je vyjádřen užitím Ich-formy, případně jinak zakomponovaným autorským komentářem. Viděli jsme však především u Miloše Doležala a Miroslava Buriánka, že výsostné postavení autorského subjektu je patrné i tehdy, když se autor projektuje do svého díla jen metodou střihové skladby a kompozicí, výběrem hudby a schopností budovat účinné kontrapunky.

Ptáme-li se dále: **kdo poslouchal dokumenty a featury, jak a proč?**, je odpověď nesnadná, ne-li nemožná. Otázky recepce jsou v rozhlasové historii dobře zpracovány v oblasti denního vysílání, popularizačních a kontaktních pořadů. V žánrech dokumentu a featuru tyto informace chybí, neboť zpětná vazba od posluchačů bývá mizivá nebo žádná. Je však zřejmé, že rozhlasová dokumentární tvorba (podobně jako například rozhlasová dramatická tvorba) je v současné době vnímána jako cosi exkluzivního, a to nejen ze strany percipientů, ale také ze strany tvůrců, tedy zevnitř rozhlasu. Jan Vedral vidí jednu z příčin tohoto stavu v degradaci "záměrného posluchačství". Zatímco v roce vzniku Vedralovy studie (1999) ještě mohl být větší důraz položen na komerční stanice jako na nositele špatného vkusu ve využití audiálního prostoru, pak v letech následujících je děsivá všudypřítomnost rozhlasového vysílání všeho druhu způsobující neslýchané zahlcení veřejných prostor. To však není vina rozhlasu.

Jediný příklad rozsáhlejší posluchačské percepce lze v devadesátých letech odvodit z ohlasů na cyklus *ISMY po česku*. Dramaturgyně cyklu Jitka Škápíková intenzivně usilovala o průběžnou zpětnou vazbu na odvysílané pořady a během jediného roku se jí podařilo posluchače „vychovat“ k pravidelným reflexím a ochotě napsat na vyslechnutý pořad a v něm zobrazovanou problematiku vlastní názor včetně hodnocení. Takto získaný

posluchačský vzorek je ale příliš malý a zahrnuje pouze období jediného roku, takže není možné z něj činit závěry pro percepci dokumentárních žánrů v celém sledovaném období. Průzkum recepce a percepcce publicistických žánrů je jedním z bílých míst, které teprve čekají na náležité badatelské zpracování. Je velmi pravděpodobné, že větší ohlasy na odvysílané pořady zažívali dokumentaristé v regionálních studiích, kde je spojení s posluchači přece jen užší než na celoplošných stanicích.

Můžeme tedy jen konstatovat, že v posledním desetiletí dvacátého století a v současné době se recepce dokumentu a featuru stala záležitostí úzkého okruhu lidí, kteří si pořady takto označené vyhledají ve speciálních vysílacích časech. Je to nepochybně i tím, že se většinou jedná o kompozičně složitý, posluchačsky náročný útvar vyžadující vnímavou percepci, srovnatelnou s poslechem rozhlasové hry. Drobné útvary žánru - výjimečně zdařilé reportážní a dokumentární útvary v rámci proudového vysílání, které je možné zřídka zaslechnout v denní rozhlasové produkci, jsou sice recepčně široce dostupné, ale rozhlasovou veřejností jako takové jen výjimečně vnímané. Zásadně se posluchačské návyky proměnily v posledních zhruba dvou letech, kdy do hry o posluchače vstoupily digitální archiv Českého rozhlasu a fenomén podcastu, tedy možnost poslouchat téměř libovolný pořad v individuálně zvoleném čase. Tyto skutečnosti však už přesahují horizont sledovaného období a proto se jimi na tomto místě již nezabýváme.

Odpověď na třetí otázku sociální historie podle Allena a Gomeryho, tedy **co bylo odvysíláno, jak a proč**, dal celý předchozí text, především ta jeho část, která se zabývala tematickou klasifikací českých dokumentů, featurů a pásem v letech 1990 – 2005. Dodejme na tomto místě, že práce zdaleka nevyčerpala výsledky provedeného průzkumu jednoduše z toho důvodu, že její rozsah by byl neúměrný, a že by změnil analytický charakter práce v dlouhé faktografické výčty. Tento materiál je však již pohromadě a čeká na další zpracování. Znovu na tomto místě upozorňujeme na dosud neprozkoumané archivy regionálních stanic, celoplošných stanic Českého rozhlasu 2 – Praha a Českého rozhlasu 6 – Svobodná Evropa, které se taktéž dokumentem ve sledovaném období zabývaly, i když v jiných podobách, než jaké byly výše vyznačeny.

Obecně lze na základě provedených analýz shrnout, že v mnohosti několika stovek sledovaných pořadů tvoří většinu díla, svázaná s dobou svého vzniku, z dnešního pohledu již zastaralá jak v obsahu, tak i v kompozičních přístupech. To je dáno jednak publicistickým charakterem těchto pořadů, které jsou nutně orientovány na aktuální přítomnost a také pracným hledáním moderní podoby rozhlasové publicistiky, spojené

v devadesátých letech s novým vymezováním svobodného tvůrčího prostoru, jenž byl autorům v předchozích desetiletích upírán. Je však zřejmé a bylo mnohokrát v této práci doloženo, že vzniklo i několik desítek pořadů, jejichž úroveň značně převýšila dobovou mainstreamovou tvorbu. Jakkoli byly i tyto pořady leckdy svázány s aktuálním časem vzniku, jsou zajímavé i po letech a lze je poslouchat nejen jako dokumenty své doby, ale jako stále inspirující díla. Lze říci, že v případě špičkových featurů a dokumentů nejen devadesátých let šlo většinou o kontroverzní díla, která reagovala na ožehavé politicko-sociální otázky doby a nabízela osobitý náhled na problematiku.

V této souvislosti se přímo nabízí další otázka, totiž **jak byly dokumenty a featury hodnoceny, kým a proč?** Pohlédneme-li na teoretickou a kritickou reflexi publicistických žánrů a tedy na možnost autorů získat zpětnou vazbu na odvysílané pořady, je nutné konstatovat, že fundovaná a pravidelná rozhlasová kritika u nás absentuje. Aktuální reflexe odvysílaných pořadů se vyskytují jen v solitérních recenzích, rozmístěných v kulturních a specializovaných časopisech (*Divadelní noviny, Týdeník Rozhlas, A2*). Zánik odborného veřejného periodika (*Rozhlasová práce*) a dlouhé čekání na periodikum nové (*Svět rozhlasu*), znemožnilo odbornou reflexi veškeré rozhlasové práce v podstatné části sledovaného období. *Svět rozhlasu* plní dobře roli odborného bulletinu v historických sondách do dějin rozhlasu, snaží se mapovat situaci zahraničních rozhlasových stanic, v tematických blocích zkoumá otázky žánru i stylu. O nějaké odborné supervizi publicistických žánrů však nemůže být řeč. Skutečně smysluplné, inspirativní diskuse o publicistických žánrech tak probíhaly a probíhají pouze při setkání rozhlasových tvůrců u nás nebo v zahraničí. Bývají samozřejmě orientovány především na praktické aspekty tvorby.

Poslední z otázek sociální historie, jak jsme je v úvodu práce vyznačily, zkoumá **vztahy mezi rozhlasem jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi.** Relevantní odpověď na tuto otázku by měl dát sociolog médií, který by zjistil, nakolik Český rozhlas ovlivňoval v devadesátých letech dění ve společnosti, jak se institucionální proměny i změny ve vysílání projeví v jiných médiích a dále v celé společnosti, nakolik měly informace vycházející z rozhlasu, vliv na sledované události a jaké zrcadlo nastavovala rozhlasu zpětně komunita posluchačů. Tato práce se v několika tématech dotkla jen úzké problematiky vztahu skutečnosti a podoby, v níž je tato skutečnost prezentována v publicistických pořadech. Zkoumala, nakolik a jak je skutečnost sdílitelná audiálním médiem, jak vyznění faktu ovlivňují interpretační činitele, nakolik lze skutečnost

manipulovat stříhovou skladbou a stříhem samotným. Podle teorie komunikace ovládl začátkem šedesátých let dvacátého století celý civilizační svět zacházející s médii, názor o pevném významu jednotlivých sdělení, který lze bez potíží vnést do mysli posluchačů, čtenářů novin či diváků televize. Tento model mediálních účinků se však postupem následujících desetiletí zásadně proměnil a dnes klade důraz na polysémicky (tedy obsahující mnoho významů) potenciál mediálních výstupů a "na relativní volnost publika při jejich dekodování" /McNair: 41/.

Budeme-li chápat publicistické žánry jako nejsoučasnější odraz reality, jako kontextuální pokus zaznamenat událost, jev, osobnost ve vztahu k sociální současnosti, pak mají dokument a feature v rozhlasovém vysílání důležité místo. Jejich skutečný dosah však souvisí s výše zmiňovanou problematickou recepcí. Není-li zájem ani odvaha rozhodujících činitelů rozhlasu riskovat menší poslechovost ve prospěch kvalitní audiální reflexe reality formou náročných a daný problém do hloubky zkoumajících pořadů, nelze pak bohužel mluvit ani o relevantním vlivu dokumentu a feature na společenské dění. Ze sledovaného období by přesto bylo možné hovořit o celospolečenském významu cyklu *Za divadlem, ISMY po česku* a některých solitérních pořadů zkoumajících zvláště bolavá místa historie (poválečný odsun Němců, utajovaný holocaust Romů, válečný osud Židů).

V jednotlivých analýzách rozhlasových publicistických pořadů jsme se rovněž zabývali **estetickými kategoriemi normy, hodnoty a funkce** v intencích, které těmto pojmům vymezuje strukturalistická estetika. Nový úhel pohledu na překračování estetických norem se otvírá ve světle studie Olega Suse, který tvrdí, že vysoká míra autentičnosti se projevuje například „přítomností momentů inovačních, doprovázených ze strany vnímatelů překvapením nebo i šokem, neporozuměním, také však protestem anebo odmítáním. Limitem neboli pomyslným úběžníkem takto pojaté autentičnosti je pak absolutní jedinečnost díla, jeho totální odlišnost a rozlišenost" /Sus 1970: 61/. Praktická aplikace Susovy definice na oblast rozhlasového dokumentu a feature už spadá spíše do úvahy o estetické hodnotě, a to především v těch pasážích, v nichž Mukařovský zmiňuje pojem "živá energie". Připomeňme, že hovoříme o komunikativním a komunikačním médiu, o publicistickém žánru reflektujícím aktuální události, lidské příběhy, témata doby. Estetická hodnota ve smyslu trvalého přijetí díla je u žánrů dokumentu a feature problematizovaná nutností sdělit bezprostřední fakta a autentické záznamy dané současnosti srozumitelně, tzn. do značné míry v souladu s dobovou estetickou normou. O živé energii, která je podle Mukařovského obsažena v protikladnosti a mnohoznačnosti a

může přežít jako "antropologická konstanta" proměny norem a významu /Mukařovský 1971/, tak lze hovořit jen u výjimečných děl sledovaných žánrů, které - jakkoli dodržely základní parametry žánru, dokázaly překročit jejich hranici nejen směrem k atraktivitě poslechu v době vzniku pořadu, ale uchovaly si hodnotu i po delším čase. Někdy je možné říci i to, že hodnota pořadu s postupem času narůstá. Je zřejmé, že onu energii vkládá do pořadu skrze téma, kompozici, zvolené prostředky a interpretaci autor. V některých případech byla snaha o co nejpocitivější autorský postoj ve sledovaných pořadech možná na hranici percepční tolerance. Ovšem "individuální gesto tvůrce, které jej vyjímá z rámce konvencí" /Glanc 2003: 77/, čili problém estetické normy a jejího překračování má v oblasti rozhlasového dokumentu a featuru stejná "pravidla", jako v jiných oborech umělecké činnosti. Platí totiž, že estetická hodnota vyrůstá z nesouladu mezi estetickou normou a dílem, a že toto porušení normy je vnímáno jako pozitivní hodnota. Právě skrze autorský postoj vchází do mediálního prostoru v žánrech dokument a feature zpráva o objektivní skutečnosti, pevně podložená tím, že si o ní autor cosi myslí a své sdělení nám předkládá k posouzení.

9 Prameny a literatura

Prameny

Bouček, Zdeněk

2000: *Mezinárodní konference featuru*, Český rozhlas Vltava, pořad Páteční večer.

Branžovský, Josef

1986: *Montážní princip a epika*, strojepis, získáno od Mgr. Jiřího Hraše, nestr.

Škápíková, Jitka

2004: *Dramaturgická koncepce cyklu ISMY po česku*, 2 strany A4, nestr.

Rozhovory, provedené metodou oral history (OH)

OH Bouček 2004. Rozhovor s PhDr. Zdeňkem Boučkem, duben 2004, Redakce rozhlasových her a dokumentu, Český rozhlas Praha.

OH Braun 2007. Rozhovor s Peterem Leonhardem Braunem, 1. 5. 2007, DR (Danish Broadcasting Corporation), Kodaň.

OH Janečková 2007. Rozhovor s Bronislavou Janečkovou, 10. 10. 2007, Český rozhlas Praha.

OH Škápíková 2005. Rozhovor s MgA. Jitkou Škápíkovou, květen 2005, Český rozhlas Praha.

OH Škápíková 2007. Rozhovor s MgA. Jitkou Škápíkovou, červen 2007, Český rozhlas Praha.

OH Knikman 2007. Rozhovor s Leo Knikmanem, holandským nezávislým producentem, 2. 5. 2007, DR, Kodaň.

OH Kamen 2007. Rozhovor s PhDr. Jiřím Kamenem, 10. 10. 2007, Redakce speciálních projektů, Český rozhlas Praha.

OH Gregor 2007. Rozhovor s Tomášem Gregorem, 15. 9. 2007, Praha.

OH Hedemann 2007. Rozhovor s Berith Hedemann, norskou dokumentaristkou, 3. 5. 2007, DR, Kodaň.

OH Jessen 2007. Rozhovor s Lisbeth Jessen, dánskou dokumentaristkou, 30. 4. 2007, DR, Kodaň.

OH Jarisch 2007. Rozhovor s Jensem Jarischem, německým nezávislým autorem a producentem, 2. 5. 2007, DR, Kodaň.

OH Brys 2007. Rozhovor s Edwinem Brysem, Belgičanem, vedoucím Master's School EBU, představitelem The International Feature Conference, 30. 4. 2007, DR Kodaň.

Písemné odpovědi na otázky

OH Janáč 2008. Marek Janáč - písemná odpověď na otázky, leden 2008.

OH Hanák 2007. Jiří Hanák - písemná odpověď na otázky, listopad 2007.

OH Zemančíková 2007. PhDr. Alena Zemančíková - písemná odpověď na otázky, prosinec 2007.

Za informace a inspiraci vděčím i rozhovorům s

Michalem Burešem, Miroslavem Buriánkem, Jiřím Hrašem, Robertem Tamchynou, Markétou Jahodovou, Tomášem Sedláčkem, Alenou Blažejovskou, Hanou Soukupovou, Evou Ješutovou, Hanou Kofránkovou.

Odkazy na internetové stránky

www.rozhlas.cz

<http://ifc.blog-city.com/>

<http://www.helmut-kopetzky.de/>

www.ebu.ch

www.bbc.co.uk

www.dr.dk

<http://www.michaellissek.com/>

Literatura

Alan, Josef - Petrusek, Miloslav

1996: *Sociologie, literatura a politika*, Karolinum, Praha.

Albrechtová - Pályová, Gabriela

2006: *Vzpomínka na PhDr. Zdeňka Boučka*, Svět rozhlasu, č. 16, s. 13 – 22.

Antologie

2006: *Antologie světového rozhlasového feature (1974 - 2004) I. část. (The International Feature Conference Collection - 30 years of international radio documentaries)*, překlad Andrea Hanáčková, Svět rozhlasu, č. 17, s. 76 - 103.

Bayerdörfer, Hans - Peter

2000: *Problémy divadelní historiografie*, Divadelní revue, č. 3, s. 28 - 38.

Běhal, Rostislav

1962: *Vývoj české rozhlasové reportáže*, Československý rozhlas, Praha.

Besch, Lutz

1956: *Poznámky o programové formě „feature“*, Bulletin Metodického kabinetu, Československý rozhlas, Praha, č. 15, s. 93 - 102.

Bílek, Petr

1997: *Reportáž a Reflex*, in: *Reportáž v tisku a v rozhlasu*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 14 - 17.

Bílek, P. A

2003: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, Host, Brno.

Bouček, Zdeněk

1964: *Metody práce rozhlasového reportéra*, Disertační práce, Univerzita Karlova, Praha 1964.

1992: *Ať procitne český feature*, Rozhlasová práce, č. 1, s. 8 - 17.

1993: *Jsmo. Jdeme. Jdeme?*, Rozhlasová práce, č. 3, s. 69 - 75.

1993b: *Feature po německu*, Rozhlasová práce, č. 1, s. 31 - 40.

1997: *Rozhlasová reportáž v 60. a 90. letech*, in: *Reportáž v tisku a v rozhlasu*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 14 - 17.

2001: *Josef Branžovský a feature*, in: *K rozhlasové historii a teorii: Sborník příspěvků z jarního semináře 2001*, Praha, Sdružení rozhlasových tvůrců, s. 19 - 22

2001b: *Zvukový obraz skutečnosti reálné a skutečnosti umělé*, Svět rozhlasu, č. 6, s. 15 - 16.

2004: *Beletrie a feature*, Svět rozhlasu, č. 12, s. 33.

Boyd, Andrew

1994: *Broadcast Journalism. Techniques of Radio and TV News*. Focal Press, Oxford.

Branžovský, Josef

1963: *Volnou cestu rozhlasovému experimentu*, Rozhlasová práce, č. 12, s. 177 - 179.

1963b: *Proč vysíláme dobré pořady takřka ilegálně?*, Rozhlasová práce, č. 9, s. 129 - 130.

1964a: *Publicistická a umělecká stylizace skutečnosti*, Praha, Sdružení rozhlasových tvůrců, 1996. (Text je výtahem z přednášky, která zazněla 14. října 1964 na semináři Metodicko-výzkumného kabinetu v Bratislavě.)

1964b: *Postava v rozhlasovém publicistickém pořadu*, Studie a úvahy, č. 3, s. 32 - 44.

1964c: *Dvakrát o pásmu aneb Nešlo by to u nás také?*, Rozhlasová práce, č. 4, s. 59 - 61.

1964d: *Ještě jednou o dokumentárním pásmu*, Rozhlasová práce, č. 6, s. 81 - 85.

1964e: *K otázce stavby rozhlasového pásma*, Studie a úvahy, č. 3, s. 56 - 63.

1965: *6 otázníků nad problémy rozhlasového pásma*, Rozhlasová práce, č. 2, s. 20 - 23.

1969a: *Feature*, Divadlo, č. 10, s. 60 - 66.

1969b: *Poznámky k featuru*, Rozhlas ve světě, č. 4, s. 4 - 11.

1990a: *Hledání rozhlasovosti*, Studijní oddělení Československého rozhlasu, Praha.

- 1990b: *O tzv. rozhlasové specifice*, in: *Sborník teoretických textů*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 1 - 23.
- 1990c: *Rozhlasové pásmo či feature? Pokus o průzkum nezmapované pevniny*, Československý rozhlas, Praha.
- 1991: *Poučení z vídeňských featurů*, Rozhlasová práce, č. 1, s. 1 - 56.
- 1992: *Vývoj českého rozhlasového pásma v letech 1934 - 45*, Československý rozhlas, Praha.
- 1993: *České rozhlasové pásmo I.*, Československý rozhlas, Praha.
- 1996: *Mluv abych tě viděl*, in: *Sborník rozhlasové teorie 3.*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 5 - 23.
- 2005: *O feature a pásmu*, Svět rozhlasu, č. 14, s. 60 - 65.
- Briggs, Asa
1995: *History of Broadcasting in the United Kingdom: Volume II: The Golden Age of Wireless*, University Press, Oxford.
- Buriánek, Miroslav
1995: *Jak jsem připravoval a točil Zimmer frei*, in: *Sborník z tvůrčích akcí Sdružení rozhlasových tvůrců*, Praha, s. 32 - 36.
- 2003: *Okolnosti a podmínky slovesné tvorby. Podněty i omezení*, in: *Proměna rozhlasového výrazu a tvaru*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 17 - 20.
- Burns, Lynette Sheridan
2004: *Žurnalistika*, Portál, Praha.
- Czech, Jan
1987: *O rozhlasové hře*, Panorama, Praha.
- Deiters, Heinz Günter
1964: *Feature o featuru*, Rozhlas ve světě, č. 5, s. 36 – 38..
- Doležel, Lubomír
1993: *Narativní způsoby v české literatuře*, Český spisovatel, Praha,.
- Drlik, Vojen
1989: *Osobnosti brněnského Radiojournalu v letech 1924 - 1939*, Muzejní a vlastivědná společnost a Československý rozhlas, Brno.
- Dubček, Štefan
1985: *Feature ako umelecko-dokumentárny žáner v rozhlasovom vysielaní*, Rozhlasová práce, č. 3, s. 62 - 83.
- Eco, Umberto
2004: *Meze interpretace*, Karolinum, Praha.
- Eisnerová, Lotte - Friedrich, Heinz
1963: *Rozhlas v Německé spolkové republice*, Československý rozhlas, Praha.
- Ejzenštejn, Sergej Michajlovič
1961: *Kamerou, tužkou i perem*, Orbis, Praha.
- 1963: *O stavbě uměleckého díla*, Československý spisovatel, Praha.
- 1998: *Umenie mizanscény*, Divadelný ústav, Bratislava.
- Field, Stanley
1963: *Jak psát pro rozhlas a televizi*, Praha.
- Gielgud, Val
1957: *British Radio Drama 1926 - 1956*, Harrap, London.
- Glanc, Tomáš
2003: *Dějiny literatury. Výběrový soupis problémů*, Svět literatury, č. 25, s. 65 - 77.

- Goldberg, Bernard:
2005: *Jak novináři manipulují*, Ideál, Praha.
- Grygar, Mojmír
1999: *Terminologický slovník českého strukturalismu*, Host, Brno.
- Halada, Jan
2005: *Egor Erwin Kisch. Známý a neznámý*, Praha, Univerzita Karlova.
- Halada, Jan - Osvaldová, Barbora a kol.
1999: *Encyklopedie praktické žurnalistiky*, Libri, Praha.
- Hodrová, Daniela
1989: *Hledání románu*, Československý spisovatel, Praha.
- Holý, Jiří
2005: *Typy vyprávění*, in: *Na cestě ke smyslu*, Torst, Praha.
- Horčička, Jiří
1981: *O rozhlasové tvůrčí metodě*, in: *Režisér v rozhlase*. Československý rozhlas, Praha, s. 86 - 124.
- Hraše, Jiří
2004: *Branžovského analýza publicistiky a literární pořady*, Svět rozhlasu č. 12, s. 34 - 39.
- Chvatík, Květoslav
2001: *Strukturální estetika*, Host, Brno.
- Ištvan, Miroslav
1973: *Metoda montáže izolovaných prvků*, Panton, Praha.
- Ješutová, Eva a kol.
2003: *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí Českého rozhlasu*, Český rozhlas, Praha.
- Jirák, Karel Boleslav
1931: *Nauka o hudebních formách*, HMUB, Praha.
- Kafka, František
1964: *Básník Bernard Kosiner a jeho svět*, Východočeské nakladatelství, Havlíčkův Brod.
- Kamen, Jiří
1991: *Prix Futura Berlin*, Rozhlasová práce 3/1991, s. 2 - 13.
- Karásek, Bohdan
2001: *O experimentu. Princip hrací kostky*, Cinepur, č. 17.
- Klapáčová, Veronika
2007: *Reflexe divadla v žánru rozhlasové publicistiky a dokumentu*. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Palackého, Olomouc.
- Kohoutek, Ctirad
1989: *Hudební kompozice*, Supraphon, Praha.
- Kolář, Martin
1998: *Proměny žánrů v rozhlasové tvorbě Miroslava Buriánka*, Diplomová práce, Divadelní fakulta JAMU, Brno.
- Kouba, Pavel
2001: *Smysl konečnosti*, Oikoymenh, Praha.

- Kovářík, Vladimír
1970: *Vývoj rozhlasové publicistiky - I.*, Univerzita Karlova, Praha.
- Kožík, František
1940: *Rozhlasové umění*, Českomoravský Kompas, Praha.
- Kučera, Jan
1969: *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha.
- Kučera, Jakub 2003:
2003: *Hledisko*, Cinepur, č. 28.
- Kussová, Marta
1984: *Pásmo jako rozhlasový žánr*, Univerzita Karlova, Praha.
- Kos, Wolfgang
1986: Der Kampf um die erste Minute. Zeit und Zeitgefühl im Radio, Videň, ORF-Medienreport 345, č. 12, s. 99 - 100.
- Kyncl, Karel
1961: *Několik poznámek o rozhlasových dokumentech*, Rozhlasová práce, č. 3, s. 34 - 38.
- Lopatka, Jan
1967: *Literatura rozhlasem zprostředkovaná*, Studie a úvahy, č. 1, s. 3 - 9.
1995: *Šifra lidské existence*, Torst, Praha.
- Lukeš, Milan
1987: *Umění dramatu*, Melantrich, Praha.
- Majznerová, Anna
1992: *Za dr. Josefem Branžovským*, Rozhlasová práce, č. 3 - 4, s. 1 - 4.
- Magnus, Uwe
1967: *K otázce typologie rozhlasových a televizních žánrů*, Rozhlas ve světě, č. 7, s. 1 - 10.
- Maršík, Josef
1997: *Teorie a praxe reportáže*, in: *Reportáž v tisku a v rozhlase*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 41 - 49.
1999: *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha.
- McNair, Brian
2004: *Sociologie žurnalistiky*, Portál, Praha.
- McLeish, Robert
1994: *Radio production: a manual for broadcasters*, Focal Press, Oxford.
- McLuhan, Marshall
1991: *Jak rozumět médiím*, Odeon, Praha.
- Moravcová, Barbora
2008: *Podoby českého divadla v rozhlasové práci Evy Svobodové*, Diplomová bakalářská práce, Univerzita Palackého, Olomouc..
- Moskalyk, Antonín – Makovička, Drahošlav
1970: *Vznik a rozklad autenticity*, Film a doba, r. 15, č. 3, s. 13 - 15.
- Mukařovský, Jan
1948: *Kapitoly z české poetiky I.*, Svoboda, Praha.
1966: *Studie z estetiky*, Odeon, Praha.

- 1971: *Cestami poetiky a estetiky*, Československý spisovatel, Praha.
- Nakonečný, Milan - Smitka, Václav
1990: *Psychologické a estetické aspekty poslechu rozhlasových her*, in: *Sborník teoretických textů I. (60. léta)*, Svaz rozhlasových tvůrců, Praha, s. 32 - 49.
- Osvaldová, Barbora
1997: *Reportáž a reportéři*, in: *Reportáž v tisku a v rozhlase*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 3 - 14.
- Patzaková, Anna J.
1935: *Prvních deset let československého rozhlasu*, Radiojournal, Praha.
- Pavlovský, Petr a kol.
2004: *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*, Libri & Národní divadlo, Praha.
- Postman, Neil
1999: *Ubavit se k smrti. Veřejná komunikace ve věku zábavy*, Mladá fronta, Praha.
- Rataj, Michal
2006: *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*, Disertační práce, Akademie múzických umění, Praha.
- Remeš, Vladimír
1981: *Hra faktu - nová možnost dramatického vysílání rozhlasu?*, Rozhlasová práce, č. 1, s. 27 - 39.
1983: *Hra faktu - nesnadná cesta za zvukovou autenticitou*, Rozhlasová práce, č. 3, s. 46 - 58.
- Reportáž
1997: Hraše, Jiří - Maršík, Josef (eds): *Reportáž v tisku a v rozhlase. Sborník příspěvků ze semináře Sdružení pro rozhlasovou tvorbu a Katedry žurnalistiky UK Praha*, Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, Praha.
- Ricceur, Paul
2004: *Úkol hermeneutiky*, Filosofia, Praha.
- Risinger, Karel
1969: *Hierarchie hudebních celků v novodobé evropské hudbě*, Panton, Praha.
1984: *Nauka o kontrapunktu XX. století*, Panton, Praha.
- Rockcastle, Verne N.
1960: *Sound*, New York.
- Roubal, Jan
2005: *Souřadnice a kontexty. Antologie současné německé divadelní teorie*, Divadelní ústav, Praha.
- Rödel, Wolfgang
1975: *Žurnalistické žánry znázorňující lidskou osobnost v rozhlase*, Výzkumné oddělení Čs. rozhlasu, Praha. (Kniha obsahuje ještě další dvě studie: Engelhardt, Manfred: *Zliterárnění vysílání v rozhlase*; Dannenberg, Georg: *Dokumentární práce v rozhlase, rozhlasový dokument*.)
- Růt, Václav
1936: *Co je to montáž*, Radiojournal, č. 34.
1963: *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*, Disertační práce z roku 1936, Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Praha.
- Sieveking, Lance:
1934: *The Stuff of Radio*, L. Cassell, London.
- Schmid, Wolf
2004: *Narativní transformace*, Ústav pro českou literaturu AV ČR, Brno - Praha.

- Sławińska, Irena
2002: *Divadlo v současném myšlení*, Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha.
- Slovo, hudba
2001: *Slovo, hudba, ruch a ticho, vystoupení z odborného semináře Sdružení rozhlasových tvůrců na rozhlasové přehlídce Prix Bohemia Radio*, Svět rozhlasu 2001, č. 6, s. 3 - 23.
- Smitka, Václav
1997: *Sociální patologie a masová média*, in: *Reportáž v tisku a rozhlase*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 49 - 53.
- Srba, Bořivoj
1981: *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*, Divadelní ústav, Praha.
1996: *Umění režie*, Janáčkova akademie múzických umění, Brno.
2006: *Více než hry*, Janáčkova akademie múzických umění, Brno.
- Srbová, Olga
1961: „*Ten umí to a ten zas tohle.*“ *O jednom novém pořadu*, Rozhlasová práce, č. 1, s. 16.
- Stárková, Blanka:
2005: *Cyklus Cesty z jiné strany*, Svět rozhlasu, č. 14, s. 40 - 42.
- Štěrbová, Alena:
1995: *Rozhlasová inscenace*, Univerzita Palackého, Olomouc.
- Szczepanik, Petr
2004: *Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií*, in: *Nová filmová historie*, uspoř. Petr Szczepanik, Hermann & synové, Praha, s. 9 - 41.
- Tichý, Vladimír
1996: *Harmonicky myslet a slyšet*, Hudební fakulta AMU, Praha.
- Tuháček, Michal
1996: *Reálný prostor rozhlasové relace*, in: *Václav Růt, rozhlas, 1936 – 1996*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 55 - 57.
- Valušiak, Josef
2005: *Základy střihové skladby*, Akademie múzických umění, Praha.
- Vedral, Jan
2000: *Prostor v rozhlasové hře*, in: *Sborník teoretických textů Sdružení rozhlasových tvůrců za rok 1999*, Sdružení rozhlasových tvůrců, Praha, s. 16 - 34.
- Vedralovi, Jan a Honza
2003: *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*, Větrné mlýny, Brno.
- Veltruský, Jiří
1994: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha, Divadelní ústav.
- Weidler, Ernest
1987: *Ako vzniká feature?*, Rozhlasová práce, č. 1, s. 9 - 40.
- Základy
1966: *Základy rozhlasové žurnalistiky*, Svaz československých novinářů, Praha.
- Zeman, František Kamil
1933: *Rozhlasová reportáž*, Radiojournal, č. 9.

- Zich, Otakar
1986: *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha.
- Zima, Petr V.
198: *Literární estetika*, Votobia, Olomouc.
- Zindel, Udo - Rein, Wolfgang (eds.)
1997: *Das Radio-Feature: ein Werkstattbuch*, Konstanz.

10 Resumé

Das tschechische Rundfunkdokument und Feature 1990 – 2005: Genrepoetik

Thema der vorliegenden Dissertationsarbeit sind publizistische Rundfunkgenres Dokument und Feature in allen Formen, in denen sie während der fünfzehn Lebensjahre der tschechischen Gesellschaft nach der politischen Wende 1989 zur Erscheinung gekommen sind. Als erstes Ziel gilt, thematische, genremäßige, dramaturgische, technologische, personelle sowie institutionelle Änderungen darzustellen, welche die tschechische Rundfunkpublizistik durchgemacht hat. Die ständige Redaktion für Hörspiel und Dokument wurde 1995 eingerichtet, ihre größte Entwicklung hängt mit dem Aufbau eines neuen Autorenkreises zusammen und ist um das Jahr 2000 zu verzeichnen. Damals entstanden auch die erfolgreichsten Dokumentarreihen *Reisen – mit Mikrophon zu verborgenen Schicksalsspuren*, *Ins Theater*, *Ismen auf Tschechisch*. Das Erscheinungsbild des tschechischen Rundfunkdokumentes wurde von Digitalisierung und massivem Einsatz computergestützter Schnittprogramme markant beeinflusst. Es änderte sich auch die Stellung des Urhebers, der oft auch zum Produzenten und Regisseur des Rundfunkwerkes wird. Die Dissertationsarbeit summiert ferner zum Ersten Mal im tschechischen Kontext die Entwicklung des Rundfunkgenres Feature von den ersten Erwähnungen im Rahmen der englischen BBC-Sendung um das Jahr 1930, über seine Nachkriegsentwicklung, die deutsche „Hamburger Schule“ der Nachkriegszeit, Anfänge des akustischen Features in den 60er Jahren, bis zu seiner derzeitigen Gestalt und dem institutionellen Umfeld in den Organisationen European Broadcasting Union und The International Feature Conference. Unter Schwerpunktsetzung auf die theoretische Reflexion der Genres Dokument und Feature wird in der Dissertationsarbeit angestrebt, das bestehende bereits ungenügende Begriffssystem, das auf einer schon überholten Bewertung des Werkes nach Inhalt und Form basiert, neu zu definieren. Das Studienmaterial geht von ungefähr fünfhundert Dokumenten und Features aus der Produktion des Tschechischen Rundfunks aus den Jahren 1990 – 2005 aus. Zum methodologischen Ausgangspunkt wurde die strukturalistische Analyse des Kunstwerkes, durchgeführt mit Hilfe der bereits etablierten Terminologie der verwandten Kunstwissenschaften, insbesondere dann der Theater-, Film-, Musik- und Literaturwissenschaft. Das entworfene Begriffssystem kommt abschließend in drei Beispielstudien zur Anwendung. Innovative Elemente zur Analyse eines publizistischen Rundfunkwerkes liegen in der Untersuchung bestimmter Kompositionsbausteine. Es handelt sich vor allem um verschiedene Narrationstypen, die

mit der Fokusproblematik – also Gesichtspunktänderungen des erzählenden Subjekts – eng verbunden sind. Ausführlich wird die Arbeit mit Motiv, verbaler Horizontale und tonaler Vertikale, Tempo und Rhythmus der Sendung analysiert. Aus der Filmologie übernimmt die Dissertationsarbeit den Begriff Aufnahme und beschäftigt sich mit stilistischen Figuren, tonaler Zeichensetzung und verschiedenen Arten des Verbindens von Aufnahmen unter Schwerpunktlegung auf Montage und ihre konkrete Formen. Separate Kapitel sind der Untersuchung von Raumzeit des Dokumentes und ihrer akustischen Erscheinungsformen in dem gesamten Sound Design einer Rundfunksendung gewidmet. Die Überlegungen zur Authentizität, Interpretation und Stilisierung hängen mit der Verantwortung des Autors und seiner Bereitschaft eng zusammen, als noetischer Vermittler zwischen Werk und Zuhörer mit seinem eigenen Namen und Haltung für die im Werk enthaltenen Information Gewähr zu leisten.

Czech Radio Document and Feature 1990 – 2005: Poetics of Genre

The subjects of this thesis are document and feature, publicistic radio genres in all the forms in which they have appeared during the fifteen years of the Czech society's life after the change of political regime in 1989. The principal aim is to outline the thematic, genre, dramaturgical, technology, personnel and institutional changes that the Czech radio journalism has gone through at this time. The permanent editorial office for radio plays and documentaries was established in 1995; it boomed around 2000 in connection with the establishment of a new circle of authors. In this period the most successful documentary cycles were created such as *The Ways – Following the Traces of Fate with a Microphone*, *To the Theatre* or *ISMS in the Czech Way*. The format of the Czech radio documentary was greatly influenced by the digitalisation and massive introduction of computer editing software. The position of the author, who often became the producer and director of a radio programme, changed as well. This thesis is the first paper in the Czech context to sum up the development of the feature from the first mentions in the BBC programmes around 1930, its evolution during the war, the German post-war "Hamburg School" and the beginnings of the acoustic feature in 1960s to its contemporary format and institutional background provided by the European Broadcasting Union and the International Feature Conference. The emphasis of this thesis is on the theoretical reflection of the documentary and feature and the effort to re-define the existing, no longer satisfactory, terminology based on the outdated assessment of the work by its content and form. The paper is based on some five hundred documentaries and features from the Czech Radio production in 1990 – 2005. The methodological point of reference is the structuralist analysis of the art work using the terminology established in related art sciences, namely theatre, film, music and literature. The suggested terminological system is applied in three studies in the closing part of the paper. Innovative elements in the analysis of a publicistic radio programme consist in observing the used composition elements. They are mainly various types of narration closely related to the focus issues, i. e. changes of the narrating subject's point of view. Working with the motif, the verbal horizontal and sound vertical, the cadence and rhythm of the programme are analysed in detail. The thesis uses the film terminology, such as take, and dwells on stylistic figures, sound punctuation and various manners of linking takes with an emphasis on montage and its specific shape. Special chapters are dedicated to analysing the documentary space-time and its acoustic shapes in the context of the overall programme "sound design". Reflections on authenticity,

interpretation and stylisation are closely connected with the responsibility and willingness of the author, as the noetic mediator between the work and the listener, to stake his/her name on the information contained in the work.