

Rozhlasová dramatika

Distanční studijní text

Irena Kocí

Opava 2021



**SLEZSKÁ
UNIVERZITA**
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ

Obor: Vypište obor(-y), do kterého tematicky spadá studijní text. Vycházet lze z klasifikace oborů vzdělání například: [CZ-ISCED-F 2013](#) nebo ze seznamu organizace Library of Congress [Classification Outline](#). Spadá-li opora do několika oborů, pak je vyjmenujte a oddělte čárkou, např. Ekonomie, marketing, psychologie.

Klíčová slova: Rozhlasová hra, rozhlasová inscenace, rozhlasové žánry, drama v rozhlase

Anotace: Studijní text přináší základní informace týkající se rozhlasové dramatiky od vzniku rozhlasového média po současnost.

Chronologicky představuje rozhlasové dramatické útvary a přináší přehled základních vlivů na žánrovou pestrost. Kromě technických a technologických pokroků byla a je česká rozhlasová dramatika ovlivněna rozhlasovou tvorbou ostatních zemí.

Autor: **MgA. Irena Kocí, Ph.D.**

Obsah

ÚVODEM.....	5
RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY.....	6
1 POČÁTKY ROZHLASOVÉHO VYSÍLÁNÍ	7
1.1 Pravidelné rozhlasové vysílání.....	7
1.1.1 Radiojournal.....	8
1.1.2 Rádiové vysílání v USA.....	11
1.1.3 První dramatické útvary v rozhlasovém vysílání.....	13
2 PŮVODNÍ ROZHLASOVÁ HRA	17
2.1 Svět rozhlasového dramatu	17
2.1.1 Rozhlasovost.....	18
2.1.2 spojité funkce rozhlasu	18
2.1.3 znaková soustava rozhlasu.....	18
2.2 Rozhlasová hra versus rozhlasová inscenace	19
2.3 Původní československá rozhlasová hra po roce 1945 – mezinárodní úspěch ...	20
2.4 Dělení původních rozhlasových her.....	22
2.4.1 dělení rozhlasových her podle stopáže	24
2.4.2 dělení rozhlasových her podle témat.....	28
3 ŽÁNROVÁ PROSTUPNOST A FEATURE	36
3.1 Stylizace skutečnosti – publicistika a umělecké postupy.....	36
3.2 Feature.....	39
3.2.1 Vznik a historie featuru - BBC	39
3.2.2 Hamburská škola.....	40
3.2.3 Akustický film	40
3.2.4 70. léta.....	41
3.2.5 Český rozhlasový feature od 90. let až po současnost.....	41
3.3 Feature - tvůrčí postupy.....	42
3.3.1 montáž.....	42
3.3.2 Téma	42
3.3.3 Zvuk	42
3.3.4 Kompozice	43
3.4 Definice žánru feature	43

3.5 Zrození Karolíny	45
LITERATURA	47
SHRNUTÍ STUDIJNÍ OPORY	49
PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON.....	50

ÚVODEM

Tento text je určen především studentům české literatury a lingvistiky a knihovnictví. Má sloužit jako základní orientační mapa, přinášející stručný nástin vzniku a vývoje rozhlasových dramatických útvarů od vzniku rozhlasového média až po současnou tvorbu. Studenti získají přehled o základních žánrových kategoriích, seznámí se s některými klíčovými rozhlasovými tvůrci a budou uvedeni do prolínání žánrových hranic a jejich propustnosti (týká se zejména fikčních žánrů a žánrů dokumentárně publicistických).

Studijní text se skládá z několika částí. Základem je výkladová část, která vždy v hrubých obrysech přináší základní historický, či žánrový přehled. V žádném případě ale nejde o vyčerpávající informace, text počítá s tím, že studenti budou dílčí poznatky doplňovat a získávat samostudiem a četbou. Kromě této páteře nabízí text i řadu úkolů a otázek, které mají přispět k upevnění poznatků a formulacím vlastního názoru. Tento studijní materiál počítá s tím, že studenti budou řešení konzultovat jednak s pedagogy prostřednictvím emailů, jednak ve vlastní interakci v k tomu určeném prostředí.

Pro úspěšné splnění kurzu je nezbytné, aby si studenti klíčové rozhlasové inscenace poslechli a aby nastudovali základní primární literaturu k tématu, která je uvedena na konci tohoto studijního textu.

RYCHLÝ NÁHLED STUDIJNÍ OPORY

Následující text si klade za cíl nabídnout studentům aspoň stručný vhled do problematiky rozhlasové dramatiky, ovšem jen výběrově, jelikož se jedná o poměrně rozsáhlou oblast. Budou nás tedy zajímat předně tyto okruhy:

- počátky rozhlasového média a dramatika
- první rozhlasové dramatické útvary a žánry
- technické a technologické pokroky (od zvukového záznamu přes stereofonii po binaurální technologii)
- žánrové rozvrstvení a charakteristika jednotlivých žánrů rozhlasových dramát
- propustnost žánrových hranic uměleckých rozhlasových děl a děl dokumentárně publicistických, cross-žánrové mixy.

1 POČÁTKY ROZHLASOVÉHO VYSÍLÁNÍ

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Vznik rozhlasového média a počátky pravidelného rozhlasového vysílání ustavily rozhlasové médium především jako médium informační. První dramatické útvary spočívaly v živých přenosech z divadel, později se úseky dramatických textů naživo přenášely z rozhlasových studií. Původní dramatická tvorba pro rozhlas začala vznikat v druhé polovině 20. let 20. století a v příštích desetiletích zápasila o uznání rozhlasu jako uměleckého média.

CÍLE KAPITOLY



- pochopení východisek dramatické tvorby v rozhlase v Evropě a v USA
- žánry prvních rozhlasových dramatických útvarů v závislosti na tehdejší technice

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Počátky rozhlasového vysílání, dramatické útvary v počátcích rozhlasového vysílání, rozhlasové pásmo, mystifikační rozhlasová hra, „divadlo pro slepé“.

1.1 Pravidelné rozhlasové vysílání

První pokusy s šířením rádiových vln probíhaly od konce 19. století. Roku 1910 proběhl první rozhlasový přenos z Metropolitní opery v New Yorku, o deset let později byly rozhlasem přenášeny výsledky amerických prezidentských voleb. Pokusy s různými technickými řešeními rozhlasového vysílání i přijímání signálu probíhaly paralelně v Evropě i USA. Zatímco v USA zůstává držení licenčních vysílacích práv v soukromém vlastnictví, v Evropě vstupuje do rozhlasových společností se svým kapitálem stát.

Jako první ustanovila své pravidelné vysílací schéma BBC a pravidelně vysílá od roku 1922. V témže roce zahajuje pravidelné vysílání rozhlasu pro veřejnost Holandsko. Československo patřilo k prvním státům v Evropě, které pravidelné rozhlasové vysílání zahájilo,

a to 7. 6. 1923, kdy byla ustavena Československá rozhlasová společnost, jež po měsíci existenci přijala jméno Radiojournal. Ve Francii, Německu i SSSR tou dobou teprve probíhá zkušební vysílání.

Od počátku pravidelného vysílání hledá rozhlas možnosti kulturního a uměleckého působení na veřejnost, a to zpočátku reprodukcí vhodné hudební a slovesné tvorby, později vlastní produkcí, vytvářením rozhlasových adaptací i původních rozhlasových děl.¹



PRO ZÁJEMCE

Jaký je původ slova „rozhlas“? Radiojournal v roce 1924 vypsala soutěž na české pojmenování nového sdělovacího prostředku. Do té doby se užívalo slovo „radio“ a odvozeniny z něj (radioposluhač, radiovysílání atp.). Slovo „rozhlas“ poprvé použil redaktor Národních listů Richard Durdil ve svém článku 21. 5. 1924.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Která rozhlasová stanice zahájila pravidelné vysílání jako první? Kdo ji následoval?

1.1.1 RADIOJOURNAL

Pravidelné rozhlasové vysílání Radiojournalu bylo prvním svého duhu v Evropě. Rozhlasová činnost v počátcích vysílání by se dala charakterizovat jako dosti improvizovaná, plná entuziasmu, využívající primitivní prostředky, nedostatečně finančně zabezpečená. Studio nemělo žádné vybavení, legislativa zpočátku neexistovala vůbec. Výroba rozhlasových přijímačů teprve začínala a lidé o této novince téměř nic nevěděli.

Náplň a poslání rozhlasu bylo definováno jako nástroj osvěty a vzdělávání občanů. V počátcích pravidelného vysílání o struktuře programu nebo vysílacího schématu nelze hovořit vůbec. Rozhlas plní především informativní funkci, náplň vysílání je tvořena zpravodajstvím a hudbou včetně taneční.

V listopadu 1923 vysílá Radiojournal již několik hodin denně a program vysílání začíná být pestřejší; ke zpravodajství a vysílání hudby se přidružují koncerty, recitace, přednášky.

¹ ŠTĚRBOVÁ, Alena, Rozhlasová inscenace, vydavatelství Univerzity Palackého, Olomouc 1995. ISBN 80-7067-531-4

Programový repertoár se postupně rozvíjí také díky dalšímu přesunu z kbelského stanu a domečku, od 2. prosince 1924 bylo uskutečněno vysílání z nového prostoru na Královských Vinohradech v Paláci poštovní nákupny.

V březnu roku 1925 změnil Radiojournal opět své působiště, přemístil se do nové budovy Orbis na Vinohradech. Zde měl kvalitní ateliér, který byl akusticky vykrytý o rozměrech 9 x 9 m. Rozhlas si začal postupně i díky lepší lokaci vytvářet vlastní žánry (například rozhlasovou hru) a také si vytváří stálejší okruh účinkujících hlasatelů, přednášejících a redaktorů.

Pro další vývoj rozhlasu bylo klíčové zdokonalit také vysílací zařízení. Po provizorním vysílacím systému ve Kbelích byl roku 1924 dostavěn vysílač o výkonu 0,5 kW, který byl vzápětí nahrazen začátkem roku 1926 mnohem výkonnějším vysílačem (5 kW). Pražskou stanici následovala brněnská v roce 1925, Ostrava začala vysílat až v roce 1929.

Československé vysílače měly slabý dosah a signál byl rušen silnějšími vysílači ze sousedních zemí. V Bratislavě byl uveden do provozu vysílač v srpnu 1926, poté následovaly Košice. Montáž nové bratislavské stanice s vysílačem o výkonu 12 kW probíhala do roku 1929, její vysílání poté obsáhlo celé západní Slovensko.

Vznik regionálních stanic byly důležitým aspektem vývoje rozhlasu u nás. Tvůrci obsahu vysílání regionálních stanic přinášeli posluchačům události z jejich oblastí, k nimž měli přirozeně bližší vztah a větší zájem. Od druhé poloviny 20. let je program obohacován o nové žánry: přenosy oper, divadelních her, sportovních utkání a besídky.

PRO ZÁJEMCE



Velkou událostí se stal v roce 1926 premiérový sportovní přímý přenos fotbalového utkání, který komentoval slavný sportovní žurnalista Josef Laufer.

Ve druhé polovině 20. let je rozmach rozhlasového vysílání spojen se zlevněním poplatků, snižováním cen přijímačů, nárůstem počtu koncesionářů a také úspěšnými snahami o zlepšení pokrytí vysílaným signálem.

Období 30. let 20. století se nazývá „zlatým věkem“ rozhlasu, narůstá zájem posluchačů o rozhlasové vysílání a rozšiřuje se programové schéma vysílaných pořadů. Rozhlas je vnímán jako šířitel národní kultury, hlasatel mravních a etických zásad, ochránce státní myš-

lenky a demokratického zřízení, průkopník mezinárodního dorozumění a ukazatel veřejného mínění – jak desetiletou činnost Radiojournalu zhodnotil jeho tehdejší předseda JUDr. Ladislav Šourek.

Raketový nárůst počtu koncesionářů ve 30. letech 20. století poukazuje na rostoucí masovost rozhlasového média. V roce 1933 překročil československý rozhlas půl milionovou hranici posluchačů a milion koncesionářů získal v roce 1937.

Program rozhlasu se stále rozvíjí. Změna je patrná především u zpravodajství, které bylo ještě ve 20. letech velmi závislé na ČTK, ovšem během zlaté éry rozhlasu ve 30. a 40. letech rozhlas vytváří informační pořady nezávisle na této instituci a vznikají tak nové zpravodajské a reportážní typy vysílání. Do vysílání jsou také začleňovány přehledy tisku (až dodnes), prostor dostávají komentátoři a odborníci na daná témata, svůj význam posiluje žánr reportáže.

Ve 30. letech vykristalizovala tzv. „Brněnská škola“ rozhlasového vysílání, typická svou inovativností a experimentováním s kombinacemi živého vysílání se zvukovými záznamy a jejich montážemi. Rozjíždí se nový typ pořadu, a to žánr montážních pásem, a do vysílání je zařazeno školské vysílání.

Druhá polovina 30. let byla obdobím, během kterého se výrazně zostřovala mezinárodní situace. Některé evropské státy (například Velká Británie, Německo nebo Rusko) začínají vysílat na krátkých vlnách do zahraničí. Působit na své posluchače v zahraničí se rozhodl i československý rozhlas, který začal vysílat celkem v pěti jazycích do zahraničí v roce 1936.

V roce 1938 se politická situace v Evropě vyhrcoje a dochází ke změnám v organizaci rozhlasové společnosti. V květnu 1938 se Radiojournal stal důležitým podnikem pro obranu státu. Na vývoj rozhlasu působilo v tomto období hned několik faktorů: nebezpečí hitlerovského Německa, slovenské snahy o autonomii, separatismus a autoritativní vliv vládnoucí agrární strany. Cenzurní povinnost byla zavedena v rozhlase již v roce 1926, ve 30. letech byla doformulována, od roku 1932 probíhala cenzura vybraných pořadů, a v roce 1938 byla cenzura ještě více zpřísněna.

V období 2. světové války byla nastolena prorežimní cenzura, poslech zahraničního vysílání rozhlasu byl zakázán pod trestem smrti. S výměnou diktatury nacistů komunisty nedošlo k odstranění cenzury, k jistému uvolňování cenzurování vysílaných obsahů dochází až koncem 60. let 20. století ovšem bez trvalejšího výsledku. Během okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968 sehrál rozhlas významnou úlohu v šíření pravdivých informací o dění v Praze a při vyzývání k nenásilnému odporu k okupantům. Následná normalizace opět svobodný vývoj zaškrtila. Cenzura rozhlasového vysílání je oficiálně ukončena až po roce 1989 (zákonem č. 86/1990 Sb.). Soukromé stanice vstupují do rozhlasového éteru od roku 1992.

Před rokem 1989 bylo možné v komunistickém Československu přijímat signály necenzurovaného vysílání stanic ze zahraničí, nejvýznamnější bylo Rádio svobodná Evropa, Hlas

Ameriky a vysílání BBC, jejichž poslech byl významně omezován výkonnými rušičkami signálu a při vyplňování kádrových posudků komunisty se poslech těchto stanic stával přitěžující okolností.

1.1.2 RÁDIOVÉ VYSÍLÁNÍ V USA

Za zrod rozhlasu v USA coby regulérního sdělovacího prostředku se považuje veřejné vyhlášení výsledků prezidentských voleb v USA, kterým odstartovala stanice KDKA své pravidelné vysílání 2. listopadu 1920. Její prvenství jí patřilo také proto, že za svou činnost chtěla určitý zisk (firma tak chtěla zvýšit zájem o přístroje). Posluchačů přenosu bylo sice jen asi 500 až 1000, ale zájem o rozhlas rychle vzrůstal. V roce 1921 začaly postupně vznikat sítě stanic v různých městech Spojených států (po zahájení vysílání v New Yorku následovala stanice v Newarku a dalších městech).

Rozhlas měl jako vznikající masové médium ve Spojených státech skvělé výsledky, avšak v první polovině 20. let se musel potýkat s dvěma problémy - s interferencí a financováním. K vzájemnému rušení vysílání docházelo z důvodu masivního rozšíření rozhlasu. Omezený počet frekvencí se dělilo mnoho stanic, na jedné vlnové délce jich vysílalo často několik, protože toto jednání nebylo státem regulováno. Stát uděloval pouze licence a přiděloval frekvence, o technický problém křížení vysílání se nestaral, a tak nastával v rozhlasovém systému zmatek.

Kongres proto udělal v roce 1927 rázný krok. Vydal zákon o vysílání, který zavedl podmínky vysílání a jeho regulace. Důležitá byla idea, že rádiové vlny patří lidu a mohou být užívány soukromými osobami pouze s oficiálním povolením vlády na základě krátkodobých licencí.

Další otázkou, kterou se rozhlasové společnosti zabývaly, byl systém financování rozhlasového programu. První výtisk magazínu *Rozhlasové vysílání programu* v roce 1922 navrhoval variantu systému veřejného financování. Jeden návrh obsahoval financování přímo ze státních příjmů z daní. Stát již uznal takovou formu podpory radiovým stanicím na státních univerzitách, financování městem bylo také možnou variantou. V roce 1922 byly vyčleněny peníze pro městskou rozhlasovou stanici v New Yorku. Jiným plánem bylo dotovat rozhlasovou činnost z příspěvků koncesionářů, tento návrh ale u posluchačů neuspěl. Finanční zdroje z reklamy nebyly brány jako možná varianta.

Legislativní pokusy se snažily problémy s financováním vyřešit. Dvacet zákonů souvisejících s vysíláním bylo projednáváno na zasedání kongresu v roce 1923. Zahrnovaly návrhy pro znárodnění a zestátnění rozhlasu. Nicméně impulz pro veřejné financování rozhlasu byl zavržen a v USA se konstitovalo komerční vysílání.

Z počátku bylo financováno vysílání prostřednictvím sponzoringu určitých pořadů nějakou společností (první reklama se uskutečnila v roce 1922, hudební program dotovala tabáková firma). Později se začaly ve vysílání objevovat reklamní spoty. Proti zavedení inzerce do vysílání byl ministr obchodu, jejímu rozšíření se také snažila zabránit americká

telefonní a telegrafní společnost, která zadržovala mnoho patentů, ale to si jí nezdařilo nadlouho.

Reklama postupně ztratila zdrženlivý charakter a stala se drzejší a více přesvědčovací. Její uplatňování ve vysílání umožnilo, aby bylo investováno do pořadů a staly se masově přitažlivé. Jejich hlavním posláním bylo pobavit a zahnat nudu. Například byly vysílány sportovní přenosy, pohádky pro děti nebo jednou týdně hrané pořady. Obsahy relací byly zaměřeny na většinovou část společnosti a měly zaujmout co nejvíce posluchačů. Kromě toho na konci 20. let byly vyřešeny problémy s vysíláním, byly zlevněny také přijímače, i méně majetná část společnosti si mohla koupit přístroj na splátky. Z počátku bylo financováno vysílání prostřednictvím sponzoringu určitých pořadů nějakou společností (první reklama se uskutečnila v roce 1922, hudební program dotovala tabáková firma). Později se začaly ve vysílání objevovat reklamní spoty. Proti zavedení inzerce do vysílání byl ministr obchodu, jejímu rozšíření se také snažila zabránit americká telefonní a telegrafní společnost, která zadržovala mnoho patentů, ale to si jí nezdařilo nadlouho.

Reklama postupně ztratila zdrženlivý charakter a stala se drzejší a více přesvědčovací. Její uplatňování ve vysílání umožnilo, aby bylo investováno do pořadů a staly se masově přitažlivé. Jejich hlavním posláním bylo pobavit a zahnat nudu. Například byly vysílány sportovní přenosy, pohádky pro děti nebo jednou týdně hrané pořady. Obsahy relací byly zaměřeny na většinovou část společnosti a měly zaujmout co nejvíce posluchačů.



KONTROLNÍ OTÁZKA

2. Popište základní rozdíl mezi rozhlasovým vysíláním v USA a v Evropě?
-



PRO ZÁJEMCE

Pojem „Soap opera“ vznikl z rozhlasového vysílání v USA; nekonečné dopolední seriály nenáročné kvality, soustředující se na vztahové problémy, cílily především na ženy v domácnosti a sponzorovaly je firmy, vyrábějící kosmetiku a mýdla. Výrobky byly umístovány přímo do děje. Tento termín byl s úspěchem přenesen i do televizního vysílání, kde se objevuje také jako ekvivalent slovo „telenovela“.

1.1.3 PRVNÍ DRAMATICKÉ ÚTVARY V ROZHLASOVÉM VYSÍLÁNÍ

„Strach a soucit lze vyvolat hrou na jevišti, ale také přímo zkomponováním událostí... Děj má být sestaven tak, aby i ten, kdo ho nevidí a události vnímá jen sluchem, pociťoval nad těmito příběhy hrůzu a lítost.“ (Aristoteles, Poetika)

Jak si ukážeme ještě dále v tomto textu, počáteční nejistota ohledně estetických možností rozhlasové dramatické tvorby provází rozhlasové dramatické umění od jeho vzniku až do 60. let. Mnozí teoretikové rozhlasového umění, jako např. Jan Czech nebo Josef Branžovský se zasadili o respektování rozhlasového dramatického umění jako právoplatného autonomního uměleckého výrazu. Branžovský navíc teoreticky podepřel mimořádnou prostupnost hranice dramatické roviny a dokumentárně-publicistických postupů.

První dramatické útvary v rozhlasovém vysílání byly nejprve přímou reprodukcí divadelních představení (mikrofony umístěny na jevišti), ve studiích se inscenovaly dramatizované četby úryvků divadelních dramát a literatury. Před vynálezem záznamové techniky se vše odehrávalo jako živý přenos, včetně všech doprovodných ruchů a zvuků.

Po prvotním reprodukování hudby a slovesného umění, po éře tzv. „Divadla u mikrofonu“, charakteristické živými přenosy divadelních dramát, které ovšem bylo záhy shledáno jako příliš divadelní (extralingvistické polohy divadelního jazyka byly pro rozhlas nepřenositelné, jako např. jevištní mizanscéna, hra světel, kostýmy a líčení protagonistů atp.), bylo záhy přistoupeno k tomu, aby přímo pro nové médium byly vytvořeny dramatické útvary. Začínají vznikat první původní rozhlasové hry.

Za první původní rozhlasovou hru se považuje fiktivní reportážní hra *Danger (Nebezpečí)*, kterou odvysílala BBC 15. ledna 1924. Napsal ji britský básník Richard Hughes a zápleтка hry se odehrává v šachtě zavaleného uhelného dolu. Postavy jsou tak v přirozeně temném prostředí, které se přibližuje absenci zrakového vjemu posluchačů rozhlasu.

O rok později opět BBC odvysílala neméně úspěšnou původní rozhlasovou hru *Maré-moto* (ve Francii byla zprvu zakázána!), simulující náhodné zachycení signálu volající o pomoc z potápějící se lodi. V letech 1924 – 25 odvysílala BBC přes 140 dramatických pořadů.

První původní rozhlasová dramata se tematicky zaměřovala na venkovská a místní témata, a také v roce 1930 byla odvysílána úspěšná česká mystifikační hra Jana Grmely *Požár opery*. Traduje se, že posluchači propadli iluzi reálného vysílacího proudu, a přestože byli hlasatelkou před začátkem hry upozorněni, že se bude vysílat rozhlasová hra, mnozí z nich podlehlí zdání a údajně vybíhali ven do pražských ulic, aby se ujistili, že opera nehoří. Radiojournal zaplavila vlna rozhořčených dopisů, které vystřídala vlna dopisů, žádajících opětovné uvedení této hry. Mystifikační reportáž *Požár opery* byla pro velký zájem dokonce nahrána na desku a s úspěchem prodávána.



KONTROLNÍ OTÁZKA

3. Poslechněte si mystifikační hru Jana Grmely z roku 1930 Požár opery: <https://www.youtube.com/watch?v=1QlAayaqTXs> a všimněte si práce se zvuky a ruchy. Objevíte signály toho, že s enejedná o skutečné reportážní vysílání, ale o dramatický útvar?

Nejslavnější rozhlasovou mystifikační hrou je rozhlasová adaptace knižní předlohy *Válka světů*, kterou režíroval tehdy třiatdvacetiletý Orson Welles. Americká stanice CBS 30. 10. 1938. I tato hra byla řádně ohlášena redaktory rádia, aby se posluchači mohli na poslech dramatického tvaru připravit, ovšem ani v tomto případě se nepodařilo předejít masivní mystifikaci, označovanou za první mediální paniku. Dilem to zřejmě bylo poněkud nervózní dobou (schyluje se k druhé světové válce) a dilem pro svou strukturu, která velmi věrně kopírovala tehdejší vysílací zvyklosti (poměrně dlouhé pasáže hudby byly střídány mluveným slovem). Traduje se, že účinek poslechu byl pro mnoho posluchačů tak intenzivní, že lidé vyskakovali z budov okny, dávali se na útěk a údajně neměli daleko až k sebevraždám, ovšem tyto legendy byly značně dotvořeny novináři. Nicméně, *Válka světů* se do historie rozhlasového vysílání zapsala jako první rozhlasový skandál.

PRO ZÁJEMCE

Rozhlasová adaptace vědeckofantastického románu Herberta Georgea Wellese *Válka světů*, napsaného v roce 1898, v němž je poprvé popsána invaze mimozemšťanů na naši planetu, k poslechu zde: <http://sounds.mercurytheatre.info/mercury/381030.mp3>

První rozhlasová dramata jsou stížena jistou nedůvěrou v posluchačovu představivost a hry jsou přeplněny velkým množstvím ruchů a zvuků. Hrdinové prvních rozhlasových her se zhusta ocitali v situacích slepců, vžilo se pro ně označení „Divadlo osamělých slepců“.

Dalším trendem v tvorbě prvních původních rozhlasových her je jejich příklon k meditativním polohám psychologického dramatu, lyricko-reflexivního způsobu. Je zde patrný posun od zobrazování „člověka v pohybu“ k „pohybu v člověku“.

Od poloviny 30. let vznikají v BBC pořady označované žánrem Feature. Jedná se o umělecko-dokumentární pásma, kombinující autentickou, faktograficky věrnou látku s uměleckými postupy dramatu.

V USA je tvorba vysílaného obsahu zaměřena především na vaudevilly (populární hudební divadlo), ve 30. letech dramatinované půlhodinky, a především seriálová tvorba (soap-operas) s rodinnou tematikou (průměrná délka bývala okolo 15 minut, ve vysílání rozhlasových stanic jich bylo i několik za den). Žánrově se objevovaly veselohry, kriminální seriály, seriály pro děti (i dobrodružné), objevovaly se dramatinace scének z tištěného týdeníku Times.

Mýdlové opery nesly názvy *Helena Trentová* a *Paní Perkinsová* (ta se udržela až do 60. let). Tyto nekonečné seriály vznikaly v tvůrčích dílnách ve skupině autorů, kteří byli specializováni na svůj díl práce (tvůrci dialogů, tvůrci dějových linií). Děj býval soustředěný okolo několika ústředních postav a kupředu postupoval velmi pomalu. Zápletky se soustředily na život rodinných příslušníků ústřední ženské postavy (hlavy rodiny v sukních)

Veseloherní seriály se od mýdlových oper lišily uzavřeností jednotlivých dílů. Stále stejné ústřední postavy se ocitaly v různých situacích (jako např. v prvním veseloherním seriálu *Amos a Andy*, příběhy dvou černošských taxikářů).

Kriminální dramata, napínavé thrillery, čerpají inspiraci i v žánrech westernu, jsou součástí vysílaného dramatického obsahu rozhlasových stanic USA od konce 20. let.

V komerčním prostředí rozhlasového vysílání v USA nebylo snadné, aby se umělecky hodnotnější dramata prosadila.



ODPOVĚDI

1. První pravidelné vysílání na starém kontinentě zahájila britská stanice BBC v roce 1922, v roce 1923 pak zahájil pravidelné vysílání československý Radiojournal.
2. Zatímco v Evropě je rozhlasové vysílání kontrolováno a financováno státem, v USA jsou licence v rukou soukromých provozovatelů rozhlasových stanic. Odtud pramení základní rozdíl ve východiscích v přístupu k obsahové náplni vysílání; v USA jde o v první řadě o podnikání (žije z reklamy, tudíž je na prvním místě zajištění sledovanosti, čemuž se podřizuje tvorba veškerého vysílaného obsahu), v Evropě je na prvním místě veřejná služba občanům (informovat, vzdělávat, bavit),
3. Přehršle zvuků, ruchů, přehnaná ilustrativnost až do hlukové nerozpoznatelnosti je typickým jevem prvních dramatických rozhlasových tvarů. Jedním ze signálů, že se jedná o dramatický útvar, je přehnaná herecká exprese. Také nepravděpodobné zacházení s časem (kolportér vyvolávající čerstvé vydání Večerní Prahy). Pro nezkušené posluchače zůstaly tyto signály stylizace a mystifikace nevyslyšeny... Pořad Českého rozhlasu k výročí prvního odvysílání této hry k poslechu zde: <https://temata.rozhlas.cz/pozar-opery-1930-7984795#volume>



SHRNUTÍ KAPITOLY

Počátky rozhlasového vysílání byly ve znamení zkoušení technických možností nového média. Pravidelné rozhlasové vysílání probíhalo v jiném režimu v Evropě a v odlišném v USA. Rozdíl spočívá předně v základním východisku, a tím je státní spoluúčast (Evropa) versus soukromý kapitál vlastníků vysílacích licencí v USA.

Počátky šíření či reprodukce dramatické tvorby na vlnách rozhlasového vysílání spočívaly nejprve v divadelních hrách, v přímých přenosech divadelních inscenací, případně v dramatinacích literárních předloh.

Velká propustnost žánrových hranic je typickým znakem původní dramatické rozhlasové tvorby (popularita mystifikačních reportážních her, uměleckých pásem a features).

2 PŮVODNÍ ROZHLASOVÁ HRA

RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY



Rozdíl mezi rozhlasovou hrou a rozhlasovou inscenací spočívá především v rozlišování původní rozhlasové hry jakožto textu scénáře a jejího konkrétního inscenování, tedy vytvoření komplexu akustických znaků a symbolů. Každý scénář rozhlasové hry může být pokaždé jinak inscenován.

Poválečný vývoj původní rozhlasové dramatiky v Československu nejprve strádá potřebou autorů manifestovat své postoje ke světu, vzápětí touhou většiny tvůrců kopírovat dramaturgické postupy sovětského rozhlasu, což mělo za následek faktický útlum původní dramatické rozhlasové tvorby.

V polovině 60. let zaznamenává česká původní rozhlasová dramatika mezinárodní úspěchy na Prix Italia.

CÍLE KAPITOLY



- pochopení rozdílu mezi rozhlasovou hrou a rozhlasovou inscenací
- žánry českých původních rozhlasových her

KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY



Rozhlasová hra, rozhlasová inscenace, dělení druhové a žánrové původních českých rozhlasových her.

2.1 Svět rozhlasového dramatu

Analogicky k divadelním teoriím, hovořících o „divadelnosti“ dramatu, analogicky k filmovým teoriím, operujících s termínem „filmovosti“, hledáme adekvátní termín pro rozhlasové médium.

2.1.1 ROZHLASOVOST

Nezaměňujme pojem „rozhlasovosti“ s termínem „zvukovosti“. Zvukovost vyjadřuje přirozenou akustičnost daného místa či tématu, pojem „rozhlasovost“ míří hlouběji: „Rozhlasovost můžeme definovat jako kvalitativní hodnotu rozhlasového díla, jejímž základem je účelné, funkční uplatnění rozhlasových specifik, a to ve všech prvcích a fázích komunikačního procesu.“²

Vysokou hodnotu rozhlasovosti mají např. přímé přenosy a reportáže, přibližující náms nejvyšší možnou pohotovostí průběh aktuálních událostí, např. sportovních. Omezíme-li se na sféru dramatického umění, pak za skutečně rozhlasové budeme považovat takové pořady, které maximálně těží z výrazových a vyjadřovacích možností výhradně zvukového komunikačního prostředku.

Vysokým stupněm rozhlasové specifičnosti, vrcholnou rozhlasovostí, se vyznačuje většina nejlepších rozhlasových dramatických pořadů (původních her, dramatizací či adaptací). Některá taková díla by ani nebylo možné bez významné újmy zfilmovat nebo vydat tiskem. Kdybychom je vyjmuli z jejich rozhlasového prostředí, vyzněla by huše, možná i ploše až nezajímavě. Některá rozhlasová dramata volně zacházejí s časoprostorovými souvislostmi tak volně, že by to ani nebylo možné přenést např. do filmu či na jeviště divadla.

2.1.2 SPOJITÉ FUNKCE ROZHLASU

Dilema z počátků vzniku rozhlasového média, které spočívalo v otázce, zda se soustředit na funkci reprodukční nebo na funkci produkční, bylo vyřešeno praxí a z ní vplynuvšího kompromisu. Rozhlas je tedy jednak zprostředkovatelem uměleckých děl vzniklých mimo něj, jednak je tvůrcem neodvozených, původních estetických hodnot. Podobně jako divadelní tvorba, umělecké projevy filmu nebo televize, je **umělecký program rozhlasu nástrojem utváření estetického vztahu lidí ke skutečnosti**.

K podstatě uměleckého osvojování světa patří fantazijnost. Poslech rozhlasu, obdobně jako třeba četba literatury, se bez zapojení obrazotvornosti neobejde.

2.1.3 ZNAKOVÁ SOUSTAVA ROZHLASU

Každý obor umělecké tvorby pracuje s určitou znakovou soustavou. Rozhlas využívá a kultivuje akustické symboly, znaky:

- slovo
- hudba

² PERKNER, HYVNAR, *Řeč dramatu, Umění vnímat umění, I. Divadlo a rozhlas*, Horizont Praha, 1987.

- tón
- barva
- zvuk
- ruch
- ticho

Finální rozhlasové dílo vzniká či se dotváří až ve vědomí posluchače. Výsledkem je osobitá interpretace, tzv. konkretizace.

Nejvzdálenější vztah má rozhlas k tzv. statickým uměním (architektura, sochařství, malířství, umělecká fotografie, předměty užitého umění). Rozhlas je sice dokáže posluchačům přiblížit, hodnotí je a vykládá, ale nemůže je přímo zobrazovat.

Ze skupiny tzv. dynamických umění (odehrávají se v čase, vnímáme je v čase jejich realizace) má rozhlasová slovesná tvorba nejbliže k hudbě.

Rozhlas ze své technické povahy vytváří prostředí pro vznik a prezentaci slovesných uměleckých děl, která se vyznačují dynamičností (vnímáme je v čase) a syntetičností (spojení slova, hudby a zvuku – obdobně jako ve filmu). Zvuková technika umožňuje montáž a střih.

2.2 Rozhlasová hra versus rozhlasová inscenace

V čem se liší rozhlasová inscenace například od divadelní inscenace? Současná uměnověda vyděluje vedle slovesného, hudebního a výtvarného umění vnitřně diferencovanou oblast tzv. scénických umění. Víme, že divadelní inscenace (soubor představení od premiéry po derniéru) se stane realitou pro diváka teprve v procesu komunikace, tj. v případě konkrétního, jedinečného a neopakovatelného představení. Pro tradiční scénické projevy je charakteristická pomíjivost uměleckých výkonů.

Teprve rozvoj techniky ve 20. století umožňuje zprostředkování děl jednotlivých scénických umění většímu okruhu vnímatelů (přenos představení), ale také záznam a uchování uměleckého díla (filmový, televizní a rozhlasový záznam, videozáznam, gramofonová deska, DVD). Takto získaný rozhlasový záznam divadelního představení ale ještě nemůžeme považovat za rozhlasovou inscenaci.

Rozhlasová inscenace je tedy akustický záznam specifické kompozice, která je při vysílání schopna zvukovými prostředky evokovat audiovizuální obraz jako „produkt“ posluchačova myšlení (vnímání). K vytvoření takového artefaktu je využíváno převážně slova s jeho sémantickým obsahem a zvuků, které se staly symboly vazby k vizuálním obrazům.

Pomocí promluvy a dalších zvukových prostředků (reálné zvuky bývají mnohdy zastoupeny hudebními metaforami) může ovšem vzniknout i dílo, které nepředpokládá vnímatelovu transpozici auditivního vjemu do individuální vizuální konstrukce, rozhlasový artefakt tak přímo vyvolává poslechový zážitek.

Takový zvukový záznam je, na rozdíl od živého vysílání nebo od nastudovaného divadelního představení, ve vztahu k předloze konečnou a uzavřenou strukturou. Vysílání a reprízování je z hlediska samotného aktu už jen technickou záležitostí. Stejně, jako platí teze, že film finálně vzniká tehdy, až když je promítán divákům a ti ve svých myslích reagují na viděné, stejně tak tato teze platí pro rozhlasovou inscenaci – reálně vzniká až v myslích posluchačů.



KONTROLNÍ OTÁZKA

1. Je nějaký rozdíl mezi rozhlasovou hrou a rozhlasovou inscenací?
-

2.3 Původní československá rozhlasová hra po roce 1945 – mezinárodní úspěch

Původní teorie o rozhlasové hře jako „divadlu pro slepé“ je překonána, z pozice vnímatele je zdůrazňován posluchačův vnitřní pochod představ, intimní vztah mezi tvůrci a posluchačem, obecně je přijímána teze, že rozhlas má blíže k literatuře než k divadlu či filmu. Rozhlasová hra je chápána jako poezie hlasu a zvuku, mluveným slovem a zvukem má být vyvolána barva a tvar, představa pohybu, radosti i bolesti. Vedle reálných zvuků je v čím dál větší míře požadováno uplatnění zvukové zkratky, symbolu, metafory, hudebního prvku. V hereckém projevu se upřednostňuje úspornost a umírněnost spíše intelektuální interpretace před živelnou teatrálností.

Z tematického hlediska se od původní rozhlasové hry očekává zaměření na nitro hrdinů, na vztahy mezi postavami, psychologické aspekty textu jsou upřednostňovány před dramatickým konfliktem a zobrazením činů protagonistů.

Klíčovou změnu přinesl technický vynález magnetofonového záznamu. Hry či přesněji dramatinované a pro rozhlas upravené dramatické a literární předlohy již nemusí být ve studiích předváděny v reálném čase a vysílány naživo přímým přenosem.

Autoři prvních poválečných her se zatím více než na podobu inscenací zaměřovali na manifestační charakter svého sdělení.

Po roce 1948 v rozhlasové dramaturgii ovšem převážily hlasy o důležitosti reproduktivní funkci rozhlasu (zprostředkování kontaktu s existující literární tvorbou), přednost dostávají pořady jako četba na pokračování, dramatizace prózy či adaptace divadelních her. Snaha o přizpůsobení se tehdejší sovětské rozhlasové dramaturgii, která rozhlasové experimenty považovala za zbytečný formalismus, byly snahy o tvorbu původních rozhlasových her na příští desetiletí ochromeny.

Od poloviny 60. let zaznamenává kulturněpolitické klima Československa obměkčení a vznikají původní rozhlasové hry, které slaví mezinárodní úspěchy;

Ludvík Aškenazy převedl svou krátkou povídku Vajíčko do podoby rozhlasového scénáře původní rozhlasové hry pod názvem *Bylo to na váš účet* (dramaturgie Jaroslava Strejčková, režie Jiří Horčíčka). Hra v roce 1965 získala cenu Italského rozhlasu a televize na prestižním mezinárodním festivalu Prix Italia.

PRO ZÁJEMCE



Bylo to na váš účet, stručný obsah: Gymnazista Pokštefl týden co týden volal v pátek ve tři hodiny odpoledne panu Kohoutkovi, aby se zeptal, zda jsou snesena vajíčka. Pak přišel 17. listopad 1939 a pan Kohoutek čekal v pátek marně. Do Prahy se Pokštefl vrátil 11. května 1945, v pátek, za deset minut tři. Pamatoval si jediné telefonní číslo a zavolal, aby se zeptal, jestli slepička snesla vajíčko.

Oproti povídce se rozhlasová hra rozrostla ještě i o hlasy dalších postav, tvořící poměrně důmyslnou mozaiku. Rozhlasový scénář je kompozičně založen na oblíbeném principu telefonátů. V dobovém tisku byla hra označována jako „koncert hlasů“.

O rok později, v roce 1966, získal první cenu Prix Italia Miloslav Stehlík za svou hru *Linka důvěry* (dramaturgie Jaroslava Strejčková, režie Jiří Horčíčka). V této hře uplatnil prolínání postupů dokumentárních i fiktivních a navázal tak na tvorbu reportážních rozhlasových her. Tato hra nemá ústřední dramatický konflikt, a přesto je dramatická. Hra svým dramatickým časem zabírá jednu noc na lince důvěry, kde se lékařka Marie skrze koláž telefonátů seznamuje s celým spektrem lidského soužení.

2.4 Dělení původních rozhlasových her

Podle tradičních literárněvědných kritérií jsou rozhlasové hry obvykle děleny do tří skupin na:

- epické
- lyrické
- dramatické

V téže rozhlasové hře se epické, lyrické i dramatické principy mohou střídat a kombinovat v nejrůznějších variacích.

V návaznosti na divadelní vědu můžeme toto dělení dále modifikovat, a to podle tragického nebo komického konfliktu:

- tragédie
- komedie
- drama
- veselohra
- fraška

Jiné dělení, které s úspěchem můžeme uplatnit, spočívá ve významové funkci hry:

- dokumentární hra
- spirituální hra
- agitační hra
- absurdní hra
- hra a la these

Jako kritérium dělení původních rozhlasových her můžeme vzít v úvahu také rozlišení podle tematických oblastí:

- detektivní hra
- hra z venkovského prostředí
- historická hra

- biografická hra

Rovněž dělení podle použitých jazykových prostředků skýtá funkční taxonomii:

- prozaický dialog
- veršovaná výstavba
- dialogická hra
- monologická hra

V západní rozhlasové teorii a praxi se v 60. letech můžeme běžně setkat s žánry čistě auditivními, to je takovými, které nemají v žádném jiném umění obdobu, jako například:

- hra absolutních hlasů
- hra čistých myšlenek
- hra poetické reality
- totální zvuková hra
- apod.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Podívejte se na vysílací schémata stanic Českého rozhlasu (Vltava, Praha, Wave, regionální stanice) a sepište si žánrová označení pořadů. Předpokládám, že zjistíte, že ve vysílání i na těchto směrem k náročnému publiku zaměřených stanicích bude většinou tvořeno aktuální publicistikou a zpravodajstvím, pak to budou dokumentární žánry a minoritu ve vysílání pak tvoří umělecké vysílání. To v sobě zahrnuje dvě základní složky: pořady hudební a pořady slovesné, podle toho, která umělecká sféra v nich převládá.

Srovnejte s aktuálním stavem v daném kalendářním roce.

2.4.1 DĚLENÍ ROZHLASOVÝCH HER PODLE STOPÁŽE

Nejkratším rozhlasovým dramatickým útvarem jsou tzv. Minutové hry. Jedná se o projekt z roku 2009 dramaturgyně Kateřiny Rathouské z Českého rozhlasu stanice Vltava (www.minutovehry.cz). Inspirovala se v německém Deutschlandradiu Kultur, kde tyto mikrohry vznikaly již dříve v cyklu Wurfungen (Letáky) a v rámci projektu Zipp – česko-německé kulturní projekty se od 1. 10. 2012 objevily u nás.

Český rozhlas zveřejnil otevřenou výzvu, kterou vyzval posluchače i tvůrce k psaní těchto mikrotvarů. Ohromný zájem z obou stran tvůrce cyklu Minutových her překvapil, výzvu brzy museli zastavit, aby stihli zpracovat nebývalé množství dramatických textů.

Jak samotný název napovídá, jedná se o rozhlasové miniatury v délce do dvou minut. Výjimečně se setkáme i s hrami mírně delšími, maximálně do tří minut trvání.

Žánrové rozpětí je stejně široké, jako v případě běžné původní rozhlasové hry. Ukazují se jistá specifika těchto dramatických rozhlasových tvarů:

- název často supluje expozici (uvedení do děje)
- anotace často kromě toho, že má budit v posluchačích zájem o příběh, nahrazuje úvodní expoziční momenty dramatické situace
- hry jsou nejčastěji soustředěny na jednu dramatickou situaci (existují vzácné výjimky, které pracují se dvěma dramatickými situacemi, nebo takové hry, které bychom označili za nedějové, čistě akustické kompozice)
- silná pointa směřující ke gagu, anekdotě, grotesce (opět jsou vzácné výjimky filosofických témat, jejichž pointa je sice úsměvná, ale neprvoplánově)



PŘÍPADOVÁ STUDIE

Analýza minutové hry *Dětská láska* poslouží jako ukázka výjimečných i standardních dramatických postupů. Hru (napsal Petr Vodička, režie Natálie Deáková, dramaturgie Kateřina Rathouská, mistr zvuku: Dušan Kozák, Dominik Budil). Audio zde: <https://vltava.rozhlas.cz/detska-laska-8169154>

Anotace:

Ve jménu lásky se dopouštíme různých pošetilostí. Některé mají dalekosáhlé následky... V režii Natálie Deákové účinkují Matěj Převrátíl, Pavlína Hrachovcová, Robert Jaškóv a Vít Říha.

Scénář:

Zvuk přírody. Dvě děti, asi dvanáctileté, spolu hovoří.

DĚVČE: Miluješ mě?

CHLAPEC: Jasně.

DĚVČE: Nene, ty kecáš.

CHLAPEC: Nekecám.

DĚVČE: Ale já ti nevěřím.

CHLAPEC: Tak...

DĚVČE: Musíš něco udělat, abych ti věřila.

CHLAPEC: Ale co?

DĚVČE: Něco. Třeba... třeba sníst támhletoho obrovskýho brouka.

CHLAPEC: Fuj, ten je hnusnej. Toho teda jíst nebudu.

DĚVČE: Takže mě nemiluješ.

CHLAPEC: Miluju.

DĚVČE: Tak ho sněz.

CHLAPEC: Ach jo.

(Ozývá se zvuk pojídání brouka a šklebení se chlapce, který se postupně vytrácí.)

OTEC: *(dokončuje vyprávění)* A tak jsem tenkrát toho brouka na důkaz lásky snědl. A od té doby jsme s maminkou spolu.

SYN: To je nechutný!

OTEC: *(vzdychne si, pro sebe)* Jo.

KONEC

Minutová hra *Dětská láska* vznikla mezi prvními z daného cyklu (premiéru měla v říjnu 2012). Její délka je 1:09 a je příkladem výjimečného využití dvou dramatických situací na tak malé ploše. Stylistickou figurou tzv. rámováním je hra uvozena i ukončena.

Začíná i končí stejným zvukem (šplouchnutí skoku do vody), který se stává zvukovým symbolem lokace, kde se rámcová situace přítomnosti odehrává – koupaliště. Tatínek vypráví svým dvěma dětem o lásce k jejich mamince. Do rámcové situace je vložena vzpomínka, retrospektiva, v níž je nám zpřítomněna situace z minulosti tatínka, který je s jejich budoucí maminkou v lese a podstupuje dětskou „zkoušku lásky“. Atmosféra lesa i vhodný temporytmus nenechává posluchače na pochybách a bezpečně jej skrze časoprostorový skok provádí.

Jak je patrné ze srovnání scénáře s nahrávkou, k rámování se tvůrci rozhodli až při samotné realizaci dramatického textu; literární scénář totiž začíná až samotnou vzpomínkou. Rozhodnutí využít rámování považuji za velmi šťastné, celek působí mnohem sevřeněji a kompaktněji.

Mírně ironický tón anotace vystihuje celkový mood (ladění) mikropříběhu. Název nabízí široké pole interpretací (pošetilé dokazování dětské lásky snědením brouka, reakce odporu dětí na jedení brouka si pohrává s podtextem „nechutnosti“ vztahu už dospělých rodičů, což umocňuje nejednoznačná intonace otce, který jim přitaká, což může být interpretováno i jako potvrzení odporu k současnému vztahu s maminkou).

Tvůrci úspěšně zvládli překonat nástrahy, které představuje natáčení s dětskými protagonisty (uvěřitelné hlasové výkony), stejně jako dokázali zvukově zpřítomnit chroupání brouka a šklebení se tatínka, jak je předepisuje scénář.

Druhou analyzovanou minutovou rozhlasovou hrou je hra *Přesýpací hodiny* autorky Daniely Fischerové. Délka audia je 1:52. Hra vznikla rovněž mezi prvními z cyklu a měla premiéru 3. 1. 2013. Poslechnout lze zde: <https://vltava.rozhlas.cz/presypaci-hodiny-8168892>

Anotace:

Lze dojít osvícení za jedinou minutu? V režii Aleše Vrzáka účinkují Josef Somr a Václav Neužil.

Scénář:

MISTR: *(vnitřní hlas)* Jsem starý a zkušený duchovní mistr. Hrdlem přesýpacích hodin klouže písek. Plyne čas.

(Šustivý zvuk padajícího písku. Pak se ozvou přibíhající kroky. Bušení do dveří.)

MISTR: Dál!

(Prudké otevření dveří. Žák těžce oddechuje, zalyká se, působí naprosto zoufale.)

ŽÁK: Mistře! Tak dlouho a tak marně toužím po osvětlení! O tobě se říká, že znáš metodu, jak dojít osvětlení za pouhou jedinou minutu. Prosím, pomoz mi!

MISTR: *(s rezignací)* Ale proč ne. Vidiš ty hodiny? Odměří přesně šedesát vteřin. Pokud se zdržíš všeho hodnocení, nežli se přesype jejich písek, budeš osvětlen.

ŽÁK: *(nadšeně)* Cože? Tvoje metoda je takhle snadná? No tak to je... skvělé!

MISTR: *(vzdychne)* Škoda. Právě jsi zmarnil šanci k osvětlení.
(vnitřní hlas) Písek dál klouže hrdlem hodin. Plyne čas.

(Ještě chvíli slyšíme zvuk písku v hodinách.)

KONEC

Tuto minutovou hru jsem vybrala pro její nevšední filosofické téma, které v kontextu ostatních minutových her nemá obdoby. Na mikroploše necelých dvou minut se autorce podařilo přenést k posluchačům hlubší myšlenku. Tvůrci navíc zvolili nezvyklé velmi pomalé tempo vyprávění, rovněž nemající obdoby u her tohoto cyklu.

I zde realizátoři dramatického textu zvolili hudební a zvukové rámování hry (meditativní hudba a šustění sunoucích se zrněk písku). Navíc dokázali ponechat dostatečný čas po skončení mluveného partu hry, aby posluchačům mohl význam v úplnosti doznít.

Oproti předchozí hře *Dětská láska* je syžet této hry tvořen jedinou dramatickou situací (jako naprostá většina ostatních minutových her). Meditativní téma, zprostředkující hlubší a až zen – buddhistické poznání, je v souladu s obsahem zpracováno odpovídající formální podobou.

Ve hře vystupují dvě mužské postavy. K odlišení obou mužů byli zvoleni představitelé odlišeného věku a jiné barvy hlasu. V rozhlasové dramatice je častější oslovení se postav (jmény nebo funkcemi v příběhu), aby se posluchači dobře orientovali. Autorka dramatické miniaturny Daniela Fischerová patří mezi nejocetovanější české rozhlasové dramatiky, oslovení „Mistře“ je součástí scénáře.

I v tomto případě nás anotace uvádí in media res dramatické situace. Oproti předchozí hře je název Přesýpací hodiny v poloze více symbolické a vztahuje se spíše k filosofické podstatě tématu, kterým je unáhlenost, spěch, tedy čas...

Poklidný temporytmus a tematická odvaha činí tuto minutovou hru výjimečnou v kontextu ostatních her tohoto cyklu.

Středometrážní rozhlasové hry mívají od deseti minut do půl hodiny. Zdaleka zatím jejich počet nedosahuje četnosti tradičních „celovečerních“ rozhlasových her, jejich délka bývá okolo hodiny. Dříve bývaly delší, ovšem všeobecný trend zkracování zasáhl i zde...

Ukázku desetiminutové hry najdete v následující kapitole, jde o monologickou psychologickou hru Daniely Fischerové *Král Omylů*. Tematicky se jedná o osobní zpověď či vyznání, jde o do té doby tabuizované a bagatelizované téma homosexuality.



KONTROLNÍ OTÁZKA

2. Je nějaká ze dvou funkcí rozhlasu důležitější (reprodukční / produkční)?

2.4.2 DĚLENÍ ROZHLASOVÝCH HER PODLE TÉMAT

Po zrušení cenzury v roce 1990 se k posluchačům konečně dostávají rozhlasové hry bez tematických limitací. Autoři se mohou otevřeně vyslovit k současnosti i nedávné minulosti. Z toho vyplývá, že čerpali především z nedávné totalitní minulosti a jejího vlivu na současnost, i přímo z politické a společenské situace.

Tematická návaznost na předešlá období rozhlasové tvorby:

- ozvěny 60. let: z hlediska obsahu jsou v popředí zájmu tvůrců mezilidské vztahy, hamletovské, antické, biblické, historické inspirace, hudba. Z hlediska formy se jedná převážně o hry běžné rozhlasové stopáže (tj. cca 45 – 75 min.):
 - komorní psychologická dramata
 - telefonní hry
 - hry s alter egem

- experimenty, hledání jedinečných výrazů s vyloučením vizuální dimenze
- paraboly
- apokryfy
- historické paralely
- modelové hry
- ozvěny 70. a 80. let: z obsahového hlediska se jedná převážně o životopisné hry a sociální témata. Z hlediska formy (žánru):
 - sci-fi a fantasy prvky
 - dokumentární prvky a postupy
 - hry faktu
 - hry na pomezí dokumentu / featuru a hry (dokumentární hry)
 - nárůst obliby seriálů (většinou mívá 3 až 8 dílů, každý o stopáži cca 30 min.) a vytrvale se vyrábí také tzv. „nekonečný seriál“ (např. *Jak se máte Vondrovi*)
- po roce 1989: ohlžení a bilancování období normalizace, řešení do té doby tabuizovaných témat (odsun Němců) i problémy současnosti. Z hlediska formy se objevují:
 - hudební kompozice
 - postmoderní prvky
 - mikrohry (stopáž cca 10 – 30 min.), minutové hry

Po roce 1989 převažují témata, která lze zjednodušeně označit:

- kritika konzumu: světem celebrit, bulvárních zpráv a povrchního pozlátka se zabývá David Drábek v původním rozhlasovém textu *Vykřičené domy*, a také Jan Vedral ve hře *Jackson aneb Showbusiness a umírání v písních a tancích národa českého* (režie Ivan Holeček, 2005);
- vyrovnávání s komunistickou minulostí: nejvýraznější text na toto téma vytvořil Jan Vedral v sedmidílném seriálu *Xaver* na motivy ze života Miroslava Mráze, normalizačního pracovníka ČsRo (režie Petr Mančal, 2009; Přemysl Rut se ve

hře *Druhé mládí Kašpara Junga* (režie Hana Kofránková, 2005) věnuje problematice návratu emigranta do rodné vsi. Také Jan Balabán vypráví ve své jediné rozhlasové hře *Posedlí* (režie Michal Bureš, 2007) o „kostlivcích ve skříni“ – o synovi, který se těžce vyrovnává s vinou svého otce;

- odsun Němců: mladá dramatička Barbora Vaculová přichází ve hře *Kočiči jazýčky* (režie Hana Mikolášková, 2009) s novým zpracováním tématu, kterému se v 90. letech věnovali Jaromír Ptáček a Karel Steigerwald. Originálním příspěvkem k problematice česko-německých vztahů je i mikrohra Jaroslava Rudiše *Herzgebirge / Srdcehoří* (režie Aleš Vrzák, 2009);
- mezilidské vztahy: Iva Klestilová-Volánková v původní rozhlasové hře *Konec* (režie J. A. Pitínský, 2005) zobrazuje rozpad manželství.

U mnoha pozoruhodných her není možné určit jedno téma. Ojedinele se objevují témata spjatá s kauzami 90. let (restituce, tunelování) anebo sportovní tematikou – jako např. v triptychu mikrokomedii Tomáše Kafky *Golden Goals* (režie Vlado Rusko, 2006) nebo ve hře Petra Kolečka *Soumrak bodů* (režie Jan Frič, 2007).

Pro toto období je typické experimentování s formou a hledání optimálních možností vyjádření. Např. Tereza Semotamová pracuje ve Vítej mezi námi s osvědčeným rozhlasovým prostředkem dvou „já“ jedné postavy, David Drábek ve Vykřičených domech nechává mluvit personifikované předměty.

Mladí tvůrci experimentují i s dokumentární hrou, např. Johana Švarcová vytvořila vlastní koncepci *Rádia Vérité*, v níž kombinuje inscenované dialogy s dokumentárními postupy (*Ukradené písničky*, režie autorka, 2008).

Sílí tendence vymanit rozhlasovou hru z omezení jednoho média a inscenovat ji živě, na pódiu s publikem, příp. natočenou hru vysílat v nezvyklém prostoru. Pružnost tvůrčí invence rozhlasových tvůrců dokazují úspěšné pokusy implementovat inovativní kulturní postupy (jako např. *Site Specific události*) přímo do žánru rozhlasové hry. Vznikly tak rozhlasové hry nesoucí žánrové označení „drama-loci“ (tvůrčí tandem Petr Pýcha a Jaroslav Rudiš a jejich dramata *Podletí* či *Malá ryba*).

S postupným rozvojem „nových médií“ se experimentuje s obrazovými doprovody pro rozhlasové pořady, jako např. Eva Blechová a její projekt *Pro Patria Mori*: <https://vimeo.com/95336785?autoplay=1>. Andrea Hanáčková zkouší české titulky v obraze k cizojazyčným rozhlasovým pořadům (ovšem od těchto tendencí se nakonec upouští, zjišťuje se totiž, že aktivace zraku či jiného módu vnímání než jen čistě zvukové, má za následek hrubé rušení samotného poslechu).

Nejaktuálnější technické novinky umožňují další experimentování s formou jak narávání, tak vnímání. V roce 2019 vznikla první česká binaurální rozhlasová hra. Napsala ji Katharina Schmitt a nese název *Spánkové křídlo Adelaide Carpenterové*. Co je binaurální

hlava a jak binaurální zvuk funguje? Vypadá jako lidská hlava a má dokonce i lidské uši s ukrytými mikrofony. Díky tomu dokáže zaznamenat zvuky stejným způsobem jako naše uši. Pokud se něco děje napravo od nás, slyšíme to v levém uchu o něco tišeji a také zpožděně. Výsledný zvuk navíc bude zdeformovaný šířením v prostoru kolem naší hlavy, a dokonce i záhyby našeho ucha. Protože binaurální mikrofon vypadá jako my a slyší jako my. Technicky jde o zcela jedinečné zprostředkování zvukové reality. Poslech je nutný přes sluchátka, jinak se podmanivost nepřenesí. Okusit můžete na tomto odkazu: <https://vltava.rozhlas.cz/virtualni-realita-pro-vase-usi-na-sadte-si-sluchatka-a-propadnete-se-do-snoveho-7955835>

V režijních přístupech k původním českým rozhlasovým hrám lze vysledovat tři hlavní tendence:

- zvukový minimalismus (důraz na slovo a na herecké výkony, v inscenaci se užívá jen několik symbolických zvuků, minimum hudby)
- zvukový realismus důraz na vytváření přirozeného zvukového prostředí pro dialogy, užívání reálných zvuků, diegetické hudby, civilní herecké výkony)
- nový sound (pestrá hudební složka, která vzniká kombinací moderní hudby, často nenáročné disco hudby, a původní hudby zkomponované pro inscenaci, vytvoření vlastního zvukového designu; podpoření groteskních či hororových prvků.

SAMOSTATNÝ ÚKOL



Přečtěte si pozorně scénář mikrohry Daniely Fischerové *Král omylí*³ a vypište všechny „omyly“, které se protagonistovi staly. Dále navrhněte krácení textu a pojmenujte tematické oblasti, které tím budou zasaženy. Pojmenujte téma hry.

Osoby

ON (25)

PÁN (70)

HLAS na záznamníku

³ FICHEROVÁ, Daniela, *Velká vteřina, Rozhlasové hry*, Hynek, s.r.o., 1997.

Poznámka:

Opakující se replika Zzzz... Beng! je samozřejmě míněna jako nápodoba hudební kadence, ne četba napsaných písmen.

Scénář:

Vytáčení, tútání, pak neosobní hlas.

HLAS: Telefonní stanice je zapojena, ale právě nikdo není přítomen. Chcete-li nahrát vzkaz, vyčkejte signálu. Můžete mluvit dvě minuty.

Ostré pípnutí

ON (*tiché nešťastné zamumlání*): Do prdele.

Zavěšení, nové vytáčení, znovu se ozve hláška záznamníku.

ON (*podrážděně*): Píp. No, to jsem já. Prve jsem to byl takyjá. Pardon za tu prdel, to neplatilo tobě, já se jen lek. Co to máš proboha za hnus? Absurdní vynález, mluvit do prázdný konzervy od guláše, protože guláš „není přítomen“! Ale jako ochranka fajn. Ty mlčíš a druhý kecaj. To je základ tvýho kouzla. Mlčíš, teskným okem koukáš do zdi, a mě necháš žvanit. Ty těžký gotický víčka, patos němýho mučednictví! Čekáš, co ze mě vypadne. Já vím, že čekáš... No nic. Hele, já ti chci jenom říct, že to byl omyl. Netušil jsem, že se tam zjeví moje choť. Jestli myslíš, že to byl ode mě podraz, tak nebyl. Já jsem král omylů. To je všechno. Píp.

Pauzička. Vzdech, vhození mince. Pípnutí.

ON: No, zas já. Já vím, že jsem řek, že jsem svobodnej! A nejsem, no. Chceš něco slyšet? To se pobavíš. Je to taková historka šejdrem. Předloni jsem byl s kukama v Tatrách a zabrzdili jsme v nějaký chajdě plný Dederónů. Tancovalo se, mně už bylo blbý sedět jak žluklej sejra, tak jsem pro jednu Němku šel. Německy umím der die das. Byla to konverzace pod psa. Holka byla hodná, moc mě nekoupala, mluvila v takovejch holejch větách, že jsem to skoro chápal. Držel jsme se jí jako suchej zip. No, to je ona. Moje choť. Češka jak poleno. Německy umí tak na mý úrovni a myslela si, že Dederón jsem já. – Proč člověk přehlídne tak jasný znamení? Kam může dojít vztah začatej takovým omylem? Dva lidi se spolu chtěj domluvit jazykem, kterej neumí ani ujednen z nich! – A svatba, svatba, taky znamení! Já vybral hudbu, balet, Romea a Julii. A obřadník nebo kdo šoup jehlu do jiný drážky. Místo písňě lásky pustil souboj a Tybaltovu smrt. Omyl, malej šmajdavej omyl. Znáš ty tu muziku? Tichounký plíživý napětí, škrtičský, už se to nedá vydržet... a Beng! Šílenej výbuch stlačený agrese. Já líbám nevěstu a přítom:

Předvede to „na pusú“ a místo hudební kadence děsně zařve. Pípnutí ukončí hovor. Rachot mince, další pípnutí.

ON: Už jen tři slova. Přijmeš ode mě radu? Nikdy nepřehlížej znamení! Zzzz... *Beng!!!* (*dlouhá pauza. Neklidný dech.*) A ještě jednu radu. Tenhle morbidní krám hod' do hajzlu a spláchni! Je to onanie mluvit s někým, kdo tam není. Tvůj král omylů se loučí. S pozdravem Der die das. (*Pauza. Těžce.*) Onanie... nebo modlitba. (*Krátký smích.*) Náhodou skvělej teologickéj koncept: Bůh jako obrovskéj prázdněj záznamník, kam jako blb věčně házíš mince. (*S úpěnlivým spěchem.*) Haló! Bůh? Seš to ty, Bože, že jo! Děsně nutně s tebou musím mluvit! (*Paroduje neosobní tón záznamníku.*) Stanice je zapojena, ale nikdo není přítomen. Co by tu kdo dělal. Chcete nechat vzkaz? – Starý Řekové měli specializovaný bohyně prosby, říkali jim Lity. Byly to tuze hodný báby, v podstatě celý říčný prosu splnit, měly jen dvě chybičky. Jednak kulhaly, takže všude přišly pozdě. A taky šilhaly, čili plnily prosby o dům vedle, někomu, kdo o to vůbec nestál. Ty já znám! Pečujou o mě jako o vlastního. Mám všechno, co chci... jenže to nechci. A když něco chci... když to chci tak, že tluču hlavou do zdi!, tak to přijde pozdě. Jako ty.

Prudké zavěšení. Dechem proznívá slabé sténání. Vytáčení, ozve se hláška záznamníku, přes ni tíše a zoufale.

ON: Zzzz... *Beng!* (*Pípnutí.*) Když ti to neřeknu teď, tak už to neřeknu nikdy. Ten přístroj je ďábel pokušitel. Svádí to mluvit poslepu, jak ze sna. Nevisí na mě tesknej zrak typu tundra, tajga, šero, mlha, neprostupnej les. Tak pozor, král omylů má slovo! Der King des Velký Omyl spricht! Hlásíme se vám z říše přereků, falešnejch fousů, padělanejch šeků a prošlejš zaručnejch lhůt! V rámci hlavních zpráv uvádíme, že mé manželství je omyl. Smažen na zasmrádlém tuku konvencí a strachu, žiju z monstrózního omylu. Totiž, že něčemu jde utýct. Ne. Já zdrhám, zdrhám, plíce na hadry a z patama prach a zkázu, ale to, před čím utíkám, už leží schoulený na trati a vyhlíží mě teskným okem, čeká na mě, čeká, jestli to konečně řeknu, jestli to vůbec někdy řeknu, ale já si musel počkat, až nebudeš přítomen, až budu mluvit do krabice, do černý díry, do prázdnýho nebe, abych to mohl říct... Zzzz – *Beng!* (*Pauza.*) Miluju tě. Lekl ses? Ale ty to víš, ne? Čekal jsi to. Nepletu se. Řekni mi, že se nepletu, protože –

Pípnutí přeruší hovor. Vytáčení a horečné mumlání.

ON: Protože protože protože protože –

Zvednutí sluchátka. Starý hlas.

PÁN: Projektostav. No prosím! Haló!

ON (konsternovaně): Kdo je tam?

PÁN: Tady nikdo není!

ON: A vy jste kdo?

PÁN. No Projektostav! Noční vrátný! Koho chcete? Oni už jsou všichni pryč!

ON: Prosím vás... vy tam máte záznamník?

PÁN: Co jestli mám? Jo, tu mašinu. Tu zapnu, když jsem po fabrice. Vy chcete nechat vzkaz?

ON: Ne, ne. Já měl asi špatný číslo. To byl omyl. Pardon.

PÁN: No jo! To nic. Sem furt někdo volá, ale tady nikdo není. Kdo by tu taky co dělal! To byste koukal, co lidi nadělaj omylů!

KONEC

Hru nastudovala režisérka Hana Kofránková, dramaturgyní byla Jarmila Konrádová, premiéra proběhla 25. 12. 1991 v Českém rozhlase, na stanici Vltava.



ODPOVĚDI

1. Praxe ukázala, že obě rozhlasové funkce jsou důležité, jak reprodukční, tak i ta produkční.
2. Rozhlasová hra je dramatický text, který teprve může být zinscenován.



SHRNUTÍ KAPITOLY

Poválečný vývoj původní rozhlasové dramatiky v Československu nejprve strádá potřebou autorů manifestovat své postoje ke světu, vzápětí touhou většiny tvůrců kopírovat dramaturgické postupy sovětského rozhlasu, což mělo za následek faktický útlum původní dramatické rozhlasové tvorby.

V polovině 60. let zaznamenává česká původní rozhlasová dramatika mezinárodní úspěchy na Prix Italia. O třicet let později, v 90. letech, se tehdejší témata i sklon k experimentování s formami vrací a autoři na šedesátá léta navazují. Ohlasy či návaznosti i na pozdější období rozhlasové tvorby jsou, v poněkud menší míře, rovněž patrná.

Rok 1989 byl klíčovým ve vývoji rozhlasového dramatického umění nejen z tematického, také z formálního hlediska. Začínají se objevovat rozhlasové minihry, mikrohry i minutové hry.

Rozdíl mezi rozhlasovou hrou a rozhlasovou inscenací spočívá především v rozlišování původní rozhlasové hry jakožto textu scénáře a jejího konkrétního inscenování, tedy vytvoření komplexu akustických znaků a symbolů. Každý scénář rozhlasové hry může být pokaždé jinak inscenován.

3 ŽÁNROVÁ PROSTUPNOST A FEATURE



RYCHLÝ NÁHLED KAPITOLY

Nejednoznačnost žánrové hranice mezi fikční a dokumentární hrou přitahuje tvůrce, aby pokoušeli její propustnost.

Obhajoba uměleckosti či umělecké manipulace v zájmu hlubšího přiblížení či zpřítomnění pravdivé skutečnosti. Stylizace skutečnosti jako lupa?

Žánr feature, jeho zrod, definice, variace.



CÍLE KAPITOLY

- zamyšlení se nad možnostmi a účinky stylizace,
- žánr rozhlasového feature (tvůrčí postupy, definice)



KLÍČOVÁ SLOVA KAPITOLY

Rozhlasový feature, stylizace skutečnosti, manipulace se skutečností, autenticita.

3.1 Stylizace skutečnosti – publicistika a umělecké postupy

Co je to „publicistická forma“ a jak se liší od umělecké? V běžné praxi je rozlišení publicistiky a umění celkem jednoduché, uvidíme však, že empiricky sice můžeme poměrně bezpečně rozlišit publicistické dílo od uměleckého, ale že přitom nenajdeme jednoduchý dělicí znak, který by obě části bezpečně odlišil.

Obtížnost rozlišování vyplývá i z velké rozlehlosti žánrové jak v uměních, tak i v publicistice, kde lze najít řadu vyhraněných oblastí (od informace až po reportážní a fejetonistické zachycení skutečnosti či pásmo). Některé jsou uměleckému vyjadřování přímo protikladné (zpráva), jiné určitých uměleckých postupů nutně využívají (pásmo).

Téměř každý publicistický žánr může přerůst do roviny uměleckého výrazu: přednáška či úvaha v esej, prostá psaná reportáž v reportáž uměleckou, žurnalistický fejeton ve fejeton umělecký, pásmo v rozhlasovou hru.

Dělení uměleckých a publicistických znaků podle:

1. druhu zobrazované reality; publicistika podle tohoto měřítko zachycuje danou skutečnost, svět umění je naproti tomu světem fikce (skutečnosti uměle, „synteticky“ vytvořené). V mnohém toto dělení selhává, umění ve snaze umocnit své působení využívá prvků autentičnosti, publicistika se uchyluje k umělečtějšímu ztvárnění skutečnosti, které skýtá plnější vjem, než popis skutečnosti nebo její přímá reprodukce.
2. druhu fabule; v uměleckém díle jde o fabuli umělou („Faust“), v publicistice o vyprávění skutečného příběhu. V publicistice bychom neměli prvky umělé fabulace vylučovat nebo potlačovat, protože plní důležitou funkci posilování účinku. Mělo by zůstat jasné, co je fakt, co dokument, co nadsázka, přimyšlený detail atd. Na druhé straně nesprávné použití prvků umělé fabulace znamená největší nebezpečí... V publicistických pořadech pásmového typu je zdělovování, fabulizování méně záživných výkladových pasáží oživujícím postupem (rozhlasový výklad snáze unavuje než stejně dlouhé zrakové čtení), proto rozhlasová publicistika sahá k oživujícím prostředkům jednak vnějším (nasazení hlasů), jednak k vnitřní dynamičtější metodě exponování tématu – sdělení faktů se nechá vystupovat ve formě fabule.
3. druhu kompozice; v publicistice „přirozené“, v umění „umělé“. Pozor na rozšířenou představu, že publicistické dílo je zachycením a popsáním skutečnosti a že není promyšleně komponováno. Ale autor – ať publicistického či uměleckého pořadu – vytváří ve svém díle skutečnost jiného řádu. Autor-publicista nespouští ze zřetele při komponování díla tato východiska:
 - a. logická (řadí k sobě to, co k sobě logicky patří, navzdory tomu, že daná fakta třeba poznal odděleně. Musí nalézat souvislosti mezi jevy časově i prostorově odlehlými)
 - b. psychologická (látku by měl podávat tak, jak to odpovídá zákonům vnímání, pozornosti, zapamatování)
 - c. estetická (v nejširším slova smyslu; komponování materiálu do určitého ladu, v jistých proporcích, harmonii, se schopností gradovat nebo naopak retardovat, záměrně využívat opakování, měl by ovládat umění pointy a jejího správného časování)
 - d. povaha výrazu a řeči (publicistika má tendenci k prostému výrazu, k hovorové řeči, k rétorice, k věčnosti. Řeč uměleckého díla je spíše umělá,

literární, obrazná, má sklon k hutné zkratce, více dbá na rytmické a melodické kvality. V rozhlasové řeči má zvláštní význam opakování – nejen plasticky člení, může i mírnit nevýhodu stále plynoucího toku slova).

- e. proporce racionálního a emocionálního a jejich vzájemný vztah (ani publicistika se neobejde bez emocí! Buď je vyjadřuje nebo budí nebo obojí. S tím souvisí i vztah objektivního – faktu, souvislosti, zákonitosti – a subjektivního vidění, pojetí této objektivity. Neplatí, že publicista objektivně zachycuje a umělec subjektivně ztvárňuje danou realitu).
- f. rychlost ztvárnění tématu (rychlá pohotová reakce je přímo konstitutivním prvkem publicistiky).

Využitím všech těchto zřetelů je pak dána dynamika a plastičnost nejen příběhu, ale i výkladu. I publicista využívá časové inverze, rámcování, jímž může např. předsunout konec na začátek... Vyjímá věci a fakta z daných souvislostí a dává je do jiných, člení příběh či výklad podle sledovaného cíle, podřizuje jej jednotnému rozvrhu kulminačních bodů. Jen když využijeme všech těchto možností, vyvstane před námi skutečnost plasticky v novém materiálu (slově či zvuku), živě, názorně a přesvědčivě.

Dynamika příběhu patří v rozhlasovém pořadu k zanedbávaným složkám. Zapomíná se na to, že nestačí, aby byla fakta pouze naivně realisticky sdělována, ale že musí být komponována, dynamizována, utvářena.

Klíčem k pochopení je přijetí faktu, že stylizace nemusí nutně znamenat vzdálení se skutečnosti, ale že jde právě o metodu jejího postižení. Stylizace je nutným rysem každého zachycení či zobrazení skutečnosti.

Stylizací je i rozhlasový dokument, radio verité. Skutečnost je tu stylizována výběrem tématu (tzn. vytržením problému z kontextu), volbou osob, jež mluví do mikrofonu, koncepcí reportéra, jenž vede rozhovor, střihem (co ponecháme, co vyloučíme), kompozicí a montáží (co s čím uvedeme do souvislostí) a také okamžikem i jinými okolnostmi vysílání (do jakých souvislostí daná problematika zapadne).

V **publicistice** v celku má tedy smysl hovořit o tom, že **převládají přirozené kompoziční postupy nad umělými, méně nápadné organizování materiálu nad složitými kompozičními strukturami** (kompoziční postupy mají ideálně být adekvátní tématu, zvolenému žánru a sledovanému záměru).

Typy publicistiky a jejich vztah k uměleckému výrazu:

- Informace je charakteristická především věcností, stručností, má přinášet maximum fakt (sdělovací aspekt dominuje). Emocionalita s umělecké prostředky stylizace tu mohou působit nevhodně.

- Popularizace poznatků má charakter převážně věcný. Požadavek názornosti vede k nutnosti používat názorné příklady.
- Analýza jevů – komentář, úvaha – bezprostředně hovorová, racionální logické řazení argumentů, až detektivní forma odhalování, emocionální (využitím obrazné řeči).
- Rozhlasová reportáž už svou povahou v sobě nese četné emocionální prvky (v popisech, líčeních, v zachycení dramatických momentů může dosáhnout publicistických účinků, ekvivalentních uměleckému výrazu).
- Reportážně-fejetonistické zachycení skutečnosti (fejetonistika je uměleckému modu nejbližší).
- Pásmové útvary – mají nebo mohou mít velmi blízko k rozhlasové hře, jako i k útvarům vypravěčského charakteru. Principem montáže má pásmo blízko k metodě filmového umění.

KONTROLNÍ OTÁZKA



1. Jak tedy rozlišíte publicistiku od uměleckého tvaru?
-

3.2 Feature

Při hledání definice feature narazíme na formulaci Josefa Branžovského: „V západních pásmech typu feature se pracuje s rafinovanou syntézou skutečnosti a fikce.“

Rozhlasový feature je označení pro žánr rozhlasové tvorby, skupinu žánrů i pro metodu rozhlasové práce.

3.2.1 VZNIK A HISTORIE FEATURU - BBC

Termín „feature“ vznikl z důvodu pojmenování vánočního a novoročního programu, a to konkrétně v roce 1929 v anglické BBC (British Broadcasting Corporation).

Zvláštní pozornost je opět věnována tomu, co bylo nazváno featured [p]rogrammes – složené programy, v nichž se používá hudby a mluveného slova k vyvolání nálady nebo

předvádění ideje“. Koncovka ‚d‘ pak vypadla a termín byl – z nedostatku jiného označení – brzy užíván k označení podobných pořadů vůbec.

Termín „feature“ podobně jako fejeton, nevznikl záměrně, ale ze snahy nalézt to pravé a přiléhavé pojmenování pro nový žánr. Naopak to bylo spíše dílem náhody. Stejně jako v následujícím období hamburské školy se jednalo především o hrané feature; autoři k nim psali scénáře a zvuky byly vytvářeny uměle.

3.2.2 HAMBURSKÁ ŠKOLA

Pokud se pojem feature po druhé světové válce ztratil z československého éteru, v Německu naopak tento pojem upřednostnili před svými rozličnými pojmenováními rozhlasového pásma, a právě sem se po roce 1945 přesouvá důležitý vývoj featureu. V této době vzniklo i množství teoretických publikací, zabývajících se pořady hamburské školy, a reflexí samotného žánru feature, což výrazně přispělo k rozvoji teorie featureu.

Zakládající dokument německého rozhlasového feature pochází od Axela Eggebrechta, který roku 1945 sepsal deset charakteristických prvků feature a požadavků na jeho tvorbu.

3.2.3 AKUSTICKÝ FILM

Zásadní zlom v dosavadním pojetí feature přišel v 60. letech. Technický pokrok umožnil stereofonní natáčení a tím se otevřel prostor pro nové uchopení feature. Éra hraných feature definitivně skončila, autoři už nemuseli o věci psát, mohli ji přímo natáčet. Této tvorbě říkali „*akustický film*“. Nový feature byl akustický a autentický, promlouvali v něm skuteční lidé, natáčelo se ve skutečném prostředí s reálnými zvuky.

V roce 1974 se Peter Leonhard Braun na festivalu rozhlasové tvorby v Makedonii sešel s Ake Blömstromem ze Švédska a Andriesem Poppem z Belgie. Příští rok tito tři rozhlasoví tvůrci svolali první Mezinárodní konferenci feature. Uskutečnila se v Berlíně ještě téhož roku v červenci. Výsledkem konference bylo založení nových redakcí feature v Belgii, Rakousku a Maďarsku.

V období uvolnění režimu se i v tehdejší Československu objevují pořady později označované jako problémové pořady. Těmto pořadům se podařilo během dvou let rozbořit konvence a strnulé tvůrčí postupy. Autoři těchto pořadů výrazně překračovali přísné hranice žánrů, začali využívat fikci, fabulaci i mystifikaci a při práci s autentickými materiály se nebáli využívat literární a dramatické postupy.

ÚKOL K ZAMYŠLENÍ



Peter Leonhard Braun patří mezi klíčové osobnosti žánru feature. Poslechněte si jeho rozhlasový portrét (autorka Eva Nachmilnerová): <https://www.mujirozhlas.cz/radiodokument/der-godfather-leo-dokument-o-prukopniku-stereofonie-zakladateli-souteze-prix-europa-0>

3.2.4 70. LÉTA

V českém prostředí však normalizace utnula rozkvět tzv. problémových pořadů. Česká rozhlasová publicistika byla ovlivněna tendenčními a ideologicky zaměřenými úvahami, které se objevovaly v tehdejším odborném tisku. Tvorba „*problémového žánru*“ feature tedy na 20 let utichla. Feature se tak začíná znovu šířit mezi lidi až po sametové revoluci.

3.2.5 ČESKÝ ROZHLASOVÝ FEATURE OD 90. LET AŽ PO SOUČASNOST

Pro rozhlasový feature jsou od začátku devadesátých let typické tři hlavní trendy – mezi ně patří výrazná redukce autorů dokumentaristů, dále otevření světa pro český dokument a feature a v neposlední řadě i rozšíření námětů o všechny ty, které kvůli komunismu zůstávaly tabu. Redakce rozhlasového dokumentu a dramatu Českého rozhlasu se věnovala hlavně memoárové literatuře a dramatům faktu.

Počátek devadesátých let současně přináší tematické „*zaplňování bílých míst*“. Autoři tehdejších featurů začali zpracovávat dosud nepopsané události a historické skutečnosti. Pozornost dokumentaristů se zaměřuje až do období II. světové války, k politickým procesům 50. let, k srpnu roku 1968, reflexe se dostává i sametové revoluci. Prostor dostávají například témata: problematika židovské historie a holokaustu, život krajanů, zahraniční, handicapovaní lidé, ekologická témata i témata novodobé trestné činnosti, prostituce, rasismu, drogové scény, extremismu.

S otevřením hranic po roce 1989 mají velký vliv na českou dokumentaristiku i „zprávy, zkušenosti a konkrétní pořady. Naši autoři tak vyjíždějí do zahraničí, účastní se zahraničních konferencí, soutěží i setkání, kontaktují se ze zahraničními autory a nabízí své pořady zahraničním rádiím. V roce 1992 se poprvé konala soutěžní přehlídka REPORT a byla obnovena i tradice festivalu rozhlasové tvorby Prix Bohemia.

3.3 Feature - tvůrčí postupy

3.3.1 MONTÁŽ

Základním postupem při vytváření feature byla (a dosud je) montáž. V ní se rozhlas inspiroval rozvíjejícím se filmem. Že rozhlas byl ve svých počátcích vnímán pouze jako mechanický přenos zvuku, jako divadlo pro slepé. V souladu s logikou jevištních představení byl i rozhlasový projev samozřejmě spojován s jednotou místa a času, s plynulými přechody a vše vysvětlujícím průvodním slovem. Toto spolu se specifickým projevem činily posluchače spoluúčastníkem díla.

Dějové linie těchto rozhlasových montáží sledují lidský život, ale na rozdíl od klasických rozhlasových her tak činí prolínáním různých scének, dialogů, hudby, zpěvu. Za nejslavnější dobu anglického feature se označuje druhou světovou válku a první poválečná léta.

Panuje všeobecná shoda v umístění feature na pomezí publicistiky a uměleckých žánrů. Feature je svým tematickým zaměřením publicistický žánr a jeho hlavní snahou není zprostředkovat poznatky nebo vštěpovat vědomosti, nýbrž popsat skutečnost. Právě tento popis skutečnosti je realizován umělecky. Feature je tedy obsahově publicistický a formálně umělecký žánr. Feature si vypůjčil pár věcí z umělecké oblasti, například stylizaci, fabulaci, dramatickou kompoziční stavbu.

Původní feature byly do jisté míry všechny fikcemi, pokud se týká jejich ne-autentičnosti a studiového způsobu vzniku. Avšak jeho cílem bylo dokumentární (pravdivé) zobrazení jevů nebo událostí. Spor o použití fikce tedy může na jedné úrovni být sporem starého (dramatického a dramatizovaného) a nového (autentického) featureu.

3.3.2 TÉMA

Toto téma je aktuální, silné, společensky důležité. Nezbytnou součástí feature je story. Pod tímto označením se chápe příběh či zápletku nejen jako děj, ale také jako obecný námět, jeho stavbu a rozvíjení.

3.3.3 ZVUK

V počátcích rozhlasového feature spočívala hlavní informační zátěž na slovním sdělení. Ruchy byly vytvářeny uměle a fungovaly především jako zvuková kulisa pro hlas vypravěče nebo hovořících osob. To se změnilo v šedesátých letech s nástupem „autentického feature“. Zvuk se stal způsobem, jak popsat prostředí mnohem efektivněji, než umožňovala slova. V české tvorbě zůstává zvuk stále na vedlejší koleji, v roli doplňkového ruchu bez vlastní výpovědní hodnoty.

3.3.4 KOMPOZICE

Kompozice je velmi důležitým prvkem ve feature. Jakožto zákonitá struktura je podstatou a cílem makingu – autor musí mít neustále na zřeteli kompoziční schéma a při procesu making se mu snažit přiblížit. Určité vodítko pro vystavění kompozice může autorovi poskytnout děj, má-li ztvárňované téma *jaký*.

KONTROLNÍ OTÁZKA



2. Jakým nejbližším českým výrazem nahradíte termín feature?

3.4 Definice žánru feature

Anglický výraz nemá český ekvivalent. V samotné angličtině je slovo mnohovýznamové (tvar, podoba, forma, vnějšek, rys stránka, vlastnost; „to feature“ = být výrazem něčeho; živě, kinematograficky něco načrtnout; nápadný, význačný rys). V českém kontextu navíc právě původní význam slovo feature predikoval vysokou kvalitu pořadu, takže po dlouhou dobu měli rozhlasoví tvůrci dojem, že pojem feature je kvalitativní označení vynikajícího dokumentu (zřejmě jeden z důvodů obecné neoblíbenosti tohoto pojmu).

Branžovský už na začátku 90. let popisuje základní rysy zahraničních featurů:

- konstatuje jejich publicistický charakter,
- mívají 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“.

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
- jazykovou rozmanitostí

Andrea Hanáčková se ve své publikaci *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990 – 2005* kloní k názoru, že feature rozvíjí nejlepší tradice rozhlasového pásma. Definice feature z konce 50. let zní: jedná se o pořady, které mísí vyprávění, rozhovory, záznamy řeči a zvuků i dramatické rekonstrukce tak, aby se téma nebo příběh podaly co nejvíce dramaticky.“

Obdobná definice z přelomu tisíciletí vysvětluje žánr následovně: „Feature nemusí být prostým dokumentárním sdělením pravdy ve smyslu faktů, jako bývá u dokumentu (dokumentární pořad jsou prostá fakta, založená na svědectví, číslech a důkazech – načtená nahrávka, odpovídající zdroj, rozhovory s pamětníky apod.). Feature může obsahovat písně, poezii nebo fiktivní drama, které pomáhají ilustrovat dané téma. Feature je velmi svobodný žánr... Pokud producent hodlá podat 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.“

Vedoucí redakce featuru v dramatickém oddělení BBC John Theocharis v 90. letech píše: „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.“

Andrea Hanáčková přináší svoji vlastní definici: „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.“⁴

3.5 Zrození Karolíny

Reportážní feature z roku 1993 *Zrození Karolíny* tehdy začínající autorky Jitky Škápíkové patří mezi první výrazné featurey, které v České republice po roce 1989 vznikly.

Zdeněk Bouček, velký propagátor žánru feature, dramaturgicky a jako mentor vedl autorku při procesu vzniku díla.

Poslechnout si jej můžete na tomto odkaze: <https://dvojka.rozhlas.cz/zrozeni-karoliny-7483805>

KONTROLNÍ OTÁZKA



3. Z kolika vyprávěcích linií je *Zrození Karolíny* vytvořeno?
-

⁴ HANÁČKOVÁ, A. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990 – 2005: Poetika žánrů*. Brno, JAMU, 2010. Dostupné online: https://is.muni.cz/el/fss/jaro2021/ZURb1230/105904148/Cesky_rozhlasovy_dokument_a_feature_Andrea_Hanackova.pdf



ODPOVĚDI

1. Rozhoduje komplexní soubor znaků, nikoliv jediný izolovaný aspekt. K vyjádření pozice umění a pozice publicistiky využijeme „aspekt sdělovací“ a „aspekt výrazový“, už proto, že každé sdělení je zároveň i výrazem, každý výraz něco sděluje.
 2. Nejblíže by mohl být český výraz „umělecký dokument“. Svou podstatou má podoba featuru rovněž velmi blízko k původnímu českému žánru „pásmo“.
 3. Vyprávěcí linie jsou celkem 4; První linii tvoří autentické až deníkové výpovědi před porodem a během porodu. Druhá linie je tvořena mužským hlasem, čtoucím „babské“ rady pro prvorodičky. Třetí linie sestává z komentářů autorky „ex post“ (nejvíce ironizující stylizace). Čtvrtou tvoří autentické reportážně-dokumentární záznamy (hlasy lékaře, záznam z porodního sálu, zpět uklízečky v porodnici). Důmyslná zde byla také práce s hudbou; jednak byla použita dietetická hudba (autentický zpěv z porodnice) a také hudba dodaná postprodukčně, nedietetická, ale s příběhem úzce související (koncertní skladba).
-



SHRNUTÍ KAPITOLY

Rozhlasový žánr feature je vpravdě postmoderním formátem. Umožňuje libovolnou kombinaci a průniky všech žánrů i subžánrů, které rozhlasová tvorba zná. Principy, které jsou při jeho tvorbě využívány, jsou neméně uměleckými postupy, jako když je tvořen ryze fikční dramatický tvar.

Definice žánru feature není jednoznačná, jako ostatně podstata featuru. Jediným univerzálně platným identifikátorem žánru feature je výrazná přítomnost autora pořadu – je subjektem, který zkoumá, a zároveň i objektem daného zkoumání.

LITERATURA

- ADORNO, T.W. *Úvod do sociologie hudby*. Praha, Filosofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 2014.
- ARISTOTELÉS *Poetika*. Praha, Společnost přátel antické kultury, 1929.
- BLÁHA, I. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha, AMU, 2014.
- BRANŽOVSKÝ, J. *Publicistická a umělecká stylizace skutečnosti*. Praha, Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1996.
- CHION, M. *Hlas ve filmu*. Praha, AMU, 2020.
- CZECH, J. *Filosofie dramatu*. Praha, Scéna, 1991.
- CZECH, J. *O rozhlasové hře*. Praha, Panorama, 1987.
- EJZENŠTEJN, S. M. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha, Orbis, 1961.
- FISCHEROVÁ, D. *Velká vteřina. Rozhlasové hry*. Praha, Hynek, 1997.
- HANÁČKOVÁ, A. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990 – 2005: poetika žánrů*. Brno, JAMU, 2010.
- HANÁČKOVÁ, A. a kol. *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2016.
Možno online: https://is.muni.cz/el/fss/jaro2021/ZURb1230/105904148/Cesky_rozhlasovy_dokument_a_feature_Andrea_Hanackova.pdf
- HOŘÍNEK, Z. *Úvod do praktické dramaturgie*. Brno, JAMU, 2009.
- LOPATKA, J. *Radiojournal v ko(s)mickém věku*. Praha, Inverze, 1993.
- McLUHAN, M. *Jak rozumět médiím*. Praha, Odeon, 1991.
- McLUHAN, M. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno, Jota, 2008.
- PACOVSKÝ, J. *Na vlnách rozhlasu*. Praha, Český rozhlas, 1993.
- PERKNER S., HYVNAR J. *Řeč dramatu, I. Divadlo a rozhlas, Umění vnímat umění*. Horizont Praha, 1987.
- RUT, P. *Pro rozhlas /i proti němu/*. Praha, Brkola & NAMU, 2010.
- SEMOTAMOVÁ, T. *Německé rozhlasové hry 50. let*. Brno, JAMU, 2013.
- SCHULZOVÁ, E. *Rozhlasové hry nové generace*. Brno, JAMU, 2013.

SCHULZOVÁ, E. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. Brno, JAMU, 2014.

SYROVÝ, V. *Hudební zvuk*. Praha, AMU, 2014.

ŠTĚRBOVÁ, A. *Rozhlasová inscenace*. Olomouc, Vydavatelství univerzity Palackého, 1995.























SHRnutí STUDIjNÍ OPORY

Tento text byl psán se záměrem uvést čtenáře do souvislostí okolností vzniku rozhlasového média coby technického vynálezu i tvůrce nové estetické kvality.

Obsahový i žánrový rozvoj rozhlasového média je těsně spjat s technickými vynálezy, bez nichž by nebylo možné, aby se uskutečnil. Seznámení se s počátky tvorby pro rozhlas dává možnost pochopit hlubší souvislosti s vlnami experimentálnějších přístupů k tvorbě, čtenář lépe pochopí citace formálních postupů.

Studijní text vždy v hrubých obrysech přináší základní vhled do problematiky a stejně tak i historický chronologický přehled. K ověřování poznatků slouží úkoly a otázky, které občas vyžadují samostatnou práci (četbu scénáře hry či poslech inscenace), jindy spíše vedou k uvažování nad danou problematikou. Většina úkolů vychází z citovaných ukázek nebo z písemného výkladu.

PŘEHLED DOSTUPNÝCH IKON

	Čas potřebný ke studiu		Cíle kapitoly
	Klíčová slova		Nezapomeňte na odpočinek
	Průvodce studiem		Průvodce textem
	Rychlý náhled		Shrnutí
	Tutoriály		Definice
	K zapamatování		Případová studie
	Řešená úloha		Věta
	Kontrolní otázka		Korespondenční úkol
	Odpovědi		Otázky
	Samostatný úkol		Další zdroje
	Pro zájemce		Úkol k zamyšlení

Pozn. Tuto část dokumentu nedoporučujeme upravovat, aby byla zachována správná funkčnost vložených maker. Tento poslední oddíl může být zamknut v MS Word 2010 prostřednictvím menu Revize/Omezit úpravy.

Takto je rovněž omezena možnost měnit například styly v dokumentu. Pro jejich úpravu nebo přidávání či odebrání je opět nutné omezení úprav zrušit. Zámek není chráněn heslem.

Název: Rozhlasová dramatika
Autor: **Irena Kocí**
Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Určeno: studentům SU FPF Opava
Počet stran: 51

Tato publikace neprošla jazykovou úpravou.