

Články

RADIOJOURNAL
A MONTÁŽ
TŘICÁTÝCH LET

Jiří Hraše

*Čas rozhlasové kreaace je obrazový jako ve filmu,
a proto jsou i zde montážní metody důležitou složkou
a setkáváme se s nimi ve všech údobích vývoje
rozhlasové hry i pásma-featuru.*

Josef Branžovský¹⁾

Každé technicky zprostředkované, technicky realizované umění pracuje s obrazem. Rozhlasu odpovídá obraz zvuku:

Sluchový vjem má daleko blíže k přímé realitě než jeho optický záznam. Je tedy daleko **živější, bezprostřednější, sugestivnější**. Sugestivita mluveného slova (ale i zvuku) je ještě stupňována tím, že jde o zvukový projev izolovaný od ostatní reality, presentovaný samostatně.²⁾

Představený zvuk je nejen vytržen ze svého přirozeného prostředí, ale jeho snímek je oddělen i od svého reálného zdroje. Toto oddělení je základním východiskem pro montážní spojení záběrů do nového významu a výrazu. Československý rozhlas (tehdy Radiojournal) si to ve svých prvních krocích ani v nejmenším neuvědomoval. Ve snaze po rozšiřování rozsahu a nabídky svého programu se však k možnostem montážní realizace musel propracovat postupnými kroky různé povahy – tu teoreticky, tu prakticky, tu vědomě, tu bezděčně, tu z nutnosti, tu náhodou. První roky jsou znamenány řadou solitérních pokusů. Úspěchy jsou někdy rozvíjeny, jindy přehlíženy. Teprve na konci desetiletí se tyto pokusy a úspěchy začaly spojovat do souboru jakýchsi pravidel a do vědomého realizačního a programového usilování.

Stan na začátku

Nezbývá, nežli odbočit do historie: k vysílání z pověstného kbelského stanu došlo pitoreskním způsobem. Když se Eduard Svoboda vrátil v roce 1922 z amerického pobytu,

-
- 1) Josef Branžovský, *Montážní princip a epika*. Strojopis 1986. Archiv Čro, s. 4; J. Branžovský (1909–1992) byl literární, filmový a zvláště rozhlasový kritik a teoretik.
 - 2) Josef Branžovský, Poznámky k rozhlasovosti a rozhlasové specifice, především v oblasti publicistiky. *Studie a úvahy* 1965, č. 4, s. 64–65.

začal plánovat vysílání z Prahy – kde už se teoreticky a v populárních přednáškách problematika rádia živě probírala. Byl vybaven doporučením Lee De Foresta, amerického majitele rozhlasových patentů a laboratoře na projekt zvukového filmu, aby se orientoval na rozhlas, dokud film nebude zvukový. Přivezl si řadu technických představ a technických informací. O koncepci a přípravě programu neměl valné tušení, a proto ke spolupráci pozval redaktora Miloše Čtrnáctého. Ten měl kulturní přehled a věděl, jak zorganizovat program, ale neměl tušení o rozhlase. Oběma pak trvalo od podzimu do jara, nežli zmohli překážky konkurence a úřední jednání, aby mohli přikročit k realizaci. Pravidelné denní vysílání pro veřejnost mělo začít 18. května 1923. Dne 16. května dorazili oba do Kbel (když odtud den předtím jako ilustraci k radiofonické přednášce vysílal Osvětový svaz).

Osvětový svaz vyřešil vše jednoduše: vypůjčil si větší plátěný stan od Prázdňinové péče o mládež, postavil jej vedle boudy a dovnitř na prkenné podium umístil pianino. Když jsme s inž. Svobodou do Kbel přijeli, stál tam ještě stan s klavírem.³⁾

Dva dny na to začalo odtud pravidelné vysílání.

Miloš Čtrnáctý, „chef uměleckého programu“, objednal na 8:15 hodin večer doprovod Karla Dudy na klavír a tři sólisty – paní Topinkovou (zpěv) a pány Haška (housle) a Čermáka (trubka). Tento postup zůstal v zásadě beze změny v platnosti až do (při nejmenším) roku 1932. Protože do té doby se stále vysílalo „živě“, tj. rovnou do vysílání. Zatímco film od prvních kroků stavěl na záznamu, rozhlas deset let musel své vysílání a jakoukoli montáž v něm realizovat přímo do vysílání. (I použití průmyslově vyrobených desek ve vysílání znamenalo natočit kliku gramofonu před zapnutým mikrofonom.) To byl zásadní handicap a dlouho i brzda prudšího rozvinutí zvukové vynalézavosti. Rozhlas musel svůj technický prostředek teprve poznat a uchopit. Sám sebe tehdy chápal jako

akademickou informačně-osvětářskou instituci s posláním reprodukovat fakta a hodnoty jinde získané a tlumočit psané do slyšeného. [...] Umění vstoupilo do rozhlasu postranními dveřmi. Technický vynález, dílo fyziků a produkt laboratoře, nemyslel ve svých počátcích na lyriku a dramatické emoce. Nevznikl z potřeb lidí jako divadlo a nenarodil se spontánně jako hudba. [...] Na víc než na přenos informace vynálezci rádia nemysleli – na rozdíl od vynálezců filmu, kteří současně s demonstrací autentického děje, jímž byl příjezd lokomotivy (pokud se nemýlí), předvedli udivenému světu i stylizované a zrežirované výjevy.⁴⁾

Úspěšný gól

V jednom případě se Radiojournalu povedl na poprvé a bezděčně dokonalý výsledek: ve **sportovní reportáži** (1926). Když se na plánované první vysílání nedostavil sjednaný

3) Miloš Čtrnáctý, *Jak jsme začínali*. Rukopis. Archiv ČRo. (Vybrané kapitoly byly publikovány v týdeníku *Rozhlas* v roce 2001.)

4) Jiří Horčíčka, *O rozhlasové tvůrčí metodě*. In: Jan a Honza Vedralovi, *Jiří Horčíčka, rozhlasový režisér*. Brno: Větrné mlýny 2003 (2. přehl. vyd.), s. 135 a 137.

„sportovní hlasatel“, dovlekli zástupci rozhlasu k mikrofonu Josefa Laufera, pohotového novináře a funkcionáře sportovního klubu. Nezalekl se mikrofonu a dokázal mluvit bez přestávky celý první poločas. (Opravdu jen první, protože pan ředitel netušil, že by druhý poločas mezinárodního zápasu ve „footbalu“ posluchače také zajímal a měl poločas za dostatečnou ukázkou schopností rozhlasového výkonu.) Tak se Radiojournal dopustil mimořádného úspěchu vysílání a to – bez vlastní zásluhy – v jeho montážní podobě. Neboť reportér nesledoval výhradně hřiště, ale stříhl pohled na tribuny nebo v mezeře akce přidal informaci o mužstvu nebo hráči; nesledoval akci také plynule vcelku, nýbrž střídal druhy záběru, např. skokem se dostal k výkřiku „Góól“ (detail) a teprve dodatečně odvyprávěl cestu míče do branky; neozýval se z amplionu sám, ale spolu s ním také minimálně píšťalka sudího a davová reakce tribun. Specifika hry a podmínek hřiště podmínila spontánní užití montážní techniky, která byla vlastně kopií individuálního diváckého zážitku s pohledem, těkajícím za míčem, a s myšlenkou, bezděčně si uvědomující souvislosti. Pro tuto dobu jednotlivcova diváckého zážitku (navíc podloženého nevšední informovaností a znaleckým přehledem) byly rozhlasové sportovní reportáže sledovány vždy s mimořádným soustředěním a napětím.

Pokusy a úspěchy

Ve vysílání Radiojournalu se 25. října 1928 objevilo pásmo Václava Gutwirtha *Duch dějin*. Mezi naivními i rutinizovanými pokusy, vycházejícími z tradic kabaretní skladby čísel a z dědictví divadelní konvence se objevilo dílko, které se snaží vyhovět stylu a druhu rozhlasového výrazu. Opouští průvodní slovo, vymaňuje se z plynulosti sdělení a vyjadřuje se zjevnou montáží „hlasů“:

1. hlas: Kdo to přechází přes hranice země české?

2. hlas: Je mrazivý jarní den; píše se rok 1628, na hranicích mezi Žaclěrem a Libovem loučí se se svou zemí Jan Ámos Komenský.

1. hlas: Vráť se do vlasti?

2. hlas: Nevráť; bludná je jeho cesta; jeho zmučené srdce se chvěje o budoucnost milované vlasti; umírá daleko od své země.

1. hlas: Věří v příští své vlasti?

2. hlas: Věří!

Recitace: Na tebe, národe český a moravský, vlasti milá, zapomenouti nemohu při mém již dokonalém s tebou se rozloučení:

Věřím i já Bohu, že po přejití vichřic hněvu, hříchy našimi na hlavy naše uvedeného, vláda věcí tvých k tobě se zase navrátí, ó lide český!⁵⁾

(Pásmo se posouvá do roku 1918, kdy se vláda navrátila do rukou lidu.) A přichází další otázka „Kdo to přejíždí přes hranice...“ a odpověď – je to Karel Havlíček Borovský na cestě do Brixenu (cesta je vyjádřena úryvkem z Tyrolských elegií). A posléze třetí

5) Václav Gutwirth, *Duch dějin*. In: Josef Branžovský (ed.), *Hledání rozhlasovosti*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1965, s. 10.

otázka „Kdo to přechází přes zákopy“ a odpověď – to je český voják na přechodu do oddílů legií. A návrat T. G. Masaryka do vlasti. V závěru se zastavuje otec s dítětem u hrobu Neznámého vojína. Charakteristické je, že pořad tak novátorsky se vymaňující z divadelní tradice a objevující rozhlasovou formu byl ve vysílání o premiéře rozpačité označen za činohru, v repríze (1930) za slavnostní scénu pro rozhlas.

Z téhož roku 1928 je Manifest poetismu Karla Teigeho, který mimo jiné formuluje vztah k rozhlasu, k „radiotelefonii“:

Sluch, tento druhý de facto a de iure za estetický uznávaný smysl, vykazuje ve vrstevnickém psychismu potenciál dokonce mnohem slabší než ostatní tzv. nižší mimoestetické smysly jako hmat, čich aj. Dá se však očekávat, že po vlivem **radio-telefonie** bude rehabilitován. Dnešní rozhlas je ovšem ve stadiu, v jakém byl donedávna film: je reproduktivní, tlumočící. Ale nám jde o to, zmocnit se radiotelefonie jako elementu produktivního. Jako jest filmem realizovat básně zosnované z dění světla a pohybů, tak jest vytvořit **radiogenickou poezii** jako nové umění zvuků a hluků, stejně vzdálenou od literatury a recitace jako od hudby. [...] Radiogenická poezie jako kompozice zvuků a hluků zaznamenávaných ve skutečnosti, ale zosnovaných v básnickou syntézu [...] Prvé rádiové scénáři Mobilizace, jež zkomponoval Nezval, ukazuje konkrétně možnosti takové radiofonické poezie.⁶⁾

Nezvalovo scénáři (které již v roce 1926 bylo otištěno ve sbírce *Básně na pohlednice*) neslo ve své původní, přípravné verzi podtitul „drama pro rádio“. Ve své době nebylo realizováno, později za zlepšených podmínek rozhlasové realizace, mířila už dramaturgie jinam.

24. Cinkot příborů, nad nimiž zpívá kanár a brouká dítě a hraje kávový mlýnek.
25. Srkání kávy. Mužský smích. Ženský, lechtivý smích, šramot židle, ženský zdráhavý smích.
26. Silné zaklepání na dvěře.
27. Náhlé utichnutí, zašramocení židle, kroky, vrznutí dveří.
28. Hlas listonoše: Telegram.
29. Ženský hlas: Telegram?
30. Šustot papíru, výkřik muže a ženy: Mobilizace!
31. Mužský hlas: Expres! Výkřik a pláč ženy: Mobilizace!
32. Hlas kanára, pláč dítěte a z dálky slabý, slaboučký hlas kolovrátku.⁷⁾

Mobilizace byla prvním scénářem skutečně radiofonní povahy (později se vrátilo jako „zvuková hra“). Odvážný a originální scénář umožnil Teigemu přesnou formulaci požadavků na produktivní rozhlasovost.

Vedle pražské stanice vysílalo tou dobou už také od roku 1924 Brno a mělo se vynalézavě k světu. Ze sledu koncertních hudebních čísel, ohlašovaných, později mírně komentovaných, přešlo k propojení tematicky zúženého výběru hudby se slovním výkladem.

6) Karel Teige, Manifest poetismu. In: Štěpán Vlášín (ed.), *Avantgarda známá a neznámá. Díl 2.* Praha: Svoboda 1972, s 585–586.

7) Vítězslav Nezval, Mobilizace. První rádiové scénáři věnované Karlu Teigemu. In: V. N., *Scénické básně, hry, scénária a libreta. Dílo XXII.* Praha: Čs. spisovatel 1964, s. 347.

Kombinaci slova a hudby na dané téma výrazně reprezentuje *Halali. Lovecký obraz z motivů literárních a hudebních* (1930). Rozhlasový obraz „dějově koncipovaný“ získal posluchače pro hudbu stejně jako pozdější *Hudba na náměštském zámku*. Popularizující integrační úsilí v Brně charakteristicky popudilo pražské ústředí; tady se drželo na čisté, netematizované a nenadpisové koncerty. (Také si Praha vysloužila výraznou – dokonce organizovanou – kritiku a protesty.)

Praha se odvážila tematizovaných celků jen v žánrových zábavných pořadech víceméně kabaretního střihu, totiž propojených zvukových čísel. Taková byla Charvátova a Karešova *Fidlovačka* (1927), zachycující atrakce ševcovské pouti. Dalo také práci sehnat zvuky a hlasy „vyvolavačů před zvěřinci, panoramou, písničkářů morytátů, planetářů, prodavačů různých lahůdek atd. Pak flašinetů se starými písničkami pro komedianty, kolotoče, houpačky“⁸⁾ a bubny, brkačky, frkačky, slavíky, brumajzly atd. (Mladá herečka Míla Pačová se osvědčila jako řvoucí tygr.) Lehce nahozená situace návštěvy pouti je záminkou pro uplatnění celého zvukového balábile. Obdobnou povahu měl Karešův snímek *Na Petříně* (1928). Zaznamenání zasluhuje rozhlasová realizace příběhu Dyny Hallové *V seminářské zahradě před 100 lety*. Režisér Miloš Kareš se rozhodl využít autentického exteriérového prostředí, obohaceného ovšem opět o písničky, s efektním závěrem reálného zvuku svatovítských zvonů. Zvony se ozvaly o deset minut dříve a zkrátily relaci před pointou. Opakovala se proto o několik dnů později, už ze studia. (Aby nemusel celé nahrávání stěhovat do exteriéru, když potřeboval prostředí ulice, vysunul – o něco později – režisér M. Disman mikrofon z okna rozhlasové budovy.)

Už z těchto příkladů je zřejmé, že vedoucí silou vývojové proměny rozhlasového vysílání byly síly režisérů, ať jimi byli kvalifikací nebo dočasně toliko funkcí. Proměna režisérů v rozhlasu na rozhlasové režiséry v následujících letech ještě zvýraznila jejich roli. Z realizátorů předloh stali se – podobně jako režiséři filmoví – skutečnými autory rozhlasové inscenace. Především té nejnáročnější – rozhlasové hry.

To všechno jsou příklady z doby, kdy se každým vysíláním experimentovalo. Rozumí se především v kompozičně náročnějších relacích, zejména hrách nebo prvních pásmech. Vyřešenou a stabilizovanou podobu měla v té době jen sportovní reportáž Josefa Laufera. Běžná každodenní praxe byla ještě v mnohém primitivní a improvizovaná, jak názorně dokládá vzpomínka na konec dvacátých let v bratislavském rozhlasovém studiu:

Po krátké informativní zkoušce se jelo s vysíláním naostro. Bez kontroly, bez úpravy textu, bez jakýchkoliv pokynů, s výjimkou příkazu, že se musí mluvit zřetelně a na mikrofon. Mikrofon byl jediný v celém studiu. A tak jsme hráli před mikrofonem divadlo jako na jevišti, přehrávali, křičeli atd. atd. Rozhlasový režisér neexistoval, neměl ostatně ani kde existovat, protože u studia byla pouze technická kabina, komůrka, kde se krčil u jediného mixingu technik před nestvůrným aparátem.⁹⁾

8) Alois Charvát, Jak se hraje do „radia“. In: *Haló, Praha! Kalendář Radiojournalu*. Praha : Radiojournal 1928, s. 84.

9) Josef Bezdíček, *Na vlnách času*. Praha : Československý rozhlas 1983, s. 57. Josef Bezdíček (1900–1962), herec, režisér a autor rozhlasových her, v rozhlasu od roku 1932, později šéfrežisér, tvůrce české režisérské rozhlasové školy, pedagog.

Příbuzné začátečnické nesnáze se objevují u obou obdobně technicky tlumočených medií, u rozhlasu jako u filmu. Podobně o tom vypovídá Anna Sedláčková:

Scénář se napíše jednou, dá nebo nedá se přečíst účinkujícím, zkoušky se nekonají, pro účinkující se přijede, kdy se chce, neřekne se, které scény se budou hrát, nepadá na váhu, budou-li šaty vhodné nebo ne, scény se přidávají nebo ubírají, naivně nastavují, ale pak se takový film chce prodat výhodně do Ameriky...¹⁰⁾

Rozhlas a film

Pro rozhlas prvních dvou desetiletí je příznačné přebírání terminologie z úzu staršího sourozence: místo dnešního studia se říkalo rozhlasový ateliér, zavedly se termíny záběr, scénáři, snímek. Dokonce šéf slovesného vysílání Radiojournalu (od roku 1927) Miloš Kareš užíval označení **akustický film**. Zůstal jen u slov, jeho praxe byla málo tvořivá a jeho názor konzervativní. Vrcholem uměleckého pořadu mu byla divadelní předloha s „vhodnými vsuvkami“ pro vysvětlení posluchači a „nejvhodnější formu rozhlasové čínohry“ viděl v předlohách s hudbou a zpěvy.

O nová umění (film, gramofonovou desku, fotomontáž, rozhlas) se zajímala živě avantgardní generace, ta, která zrození rozhlasu spatřila přibližně ve dvaceti letech. Zajímala se nejen o výsledky, ale i o „kotlík, v němž bylo uvařeno“ (Vančura). Už jmenovaný Karel Teige otiskl v letech 1922 až 1924 např. o filmu deset článků (pohromadě v publikaci *Film* 1925). Moderně orientovaní intelektuálové pracovali na novém dynamickém vyjadřovacím postupu. Jak napsal Jiří Frejka o zmíněné *Mobilizaci*:

Co překvapí, je naprostý naturalismus jednotlivých obrazů. Je to naprosté kopírování skutečnosti, fotografování skutečnosti, chce se vzbudit co nejdokonalejší iluze. Ale zároveň si uvědomujeme, jak pečlivě se uniká nebezpečí naturalismu, který by chtěl právě jen kopírovat. Obrazy jsou řazeny stejným způsobem jako ve filmu, nejsou jen popisné, nýbrž jsou dramaticky řazeny v montáž...¹¹⁾

Montáži patří práce na rozhlasovém tvaru třicátých let. V tom si přední tvůrci rozhlasového vysílání brali vědomě vzor z filmu. Režisér Bezdíček na to vzpomíná:

Nějak mi rozhlas počal připomínat němý film, kde obraz beze slov je nahrazen slovem a zvukem, jemuž zase chybí obraz. A tak jsem si pro zábavu napsal jakési pojednání o tomto srovnání. Přirozeně, že jsem je nikdy neuveřejnil, a dnes už ani nevím, kde je mu konec.¹²⁾

Jednostranná dokonalost němého filmového obrazu inspirovala k cestě za dokonalostí jednostranného obrazu zvukového. Tato cesta byla obsahem vývoje třicátých let. Náročná

10) Anna Sedláčková v anketě *Národních listů* 1920. In: Luboš Bartošek, *Náš film*. Praha: Mladá fronta 1985, s. 73.

11) Jiří Frejka, O nový sloh rozhlasu. *Radiojournal* 8, 1930, č. 46, s. 2.

12) J. Bezdíček, c. d., s. 57.

zejména v iniciativním Brně, kde museli na všem pracovat samostatně: dlouho neměli ani na přijímač, na němž by chytili pro srovnání pražské vysílání!

Několik jmen reprezentuje personální spojení mezi filmem a rozhlasem. Technický ředitel Radiojournalu Eduard Svoboda začínal ve filmovém podnikání, zasedl v představenstvu A-B akciových filmových továren, a. s. a byl autorem vnitřního zařízení a osvětlovacího parku nového filmového ateliéru A-B v budově bývalého městského pivovaru na Vinohradech (nedávno zlikvidovaného). Rozhlasový režisér Přemysl Pražský, mj. autor filmu BATALION, se od třicátých let věnoval rozhlasu. Naopak rozhlasoví pracovníci se příležitostně věnovali filmu: režisér Miloslav Jareš v roce 1937 natočil KŘÍŽ U POTOKA a téhož roku i české znění Disneyovy SNĚHURKY A SEDMI TRPASLÍKŮ. Václav Sommer ozvučil snímky Hackenschmiedovy.

Mladá směna divadelních, rozhlasových a filmových pracovníků se formovala společně v divadelním semináři Václava Tilleho: do filmové oblasti z nich zamířili F. A. Dvořák a A. M. Brousil, do rozhlasu Václav Sommer, Olga Srbová-Spalová, Franta Kocourek nebo Jan Wenig. Rozdělil se ve svých aktivitách Jiří Hrbas, teoretik a kritik filmu od poloviny čtyřicátých let, do té doby jako Miloslav Havel kritik a teoretik rozhlasové tvorby. Pro rozhlas nejvýznamnější z této líhně byl Václav Růt, tvůrce základního díla české rozhlasové teorie a rozhlasový redaktor a režisér. V práci s původním názvem *Estetika rozhlasu*, kterou obhájil v roce 1936 pod titulem *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*, analyzoval povahu rozhlasového média, jeho jednoduché formy, jeho výrazové prostředky a základy rozhlasové hry ve srovnání s divadlem. V analogii s filmem rozumí Růt rozhlasu jako **zvukovému obrazu světa**. Jeho obraz skutečnosti je možno **osobitě zabírat, utvářet a přetvářet** a jako odtržený od svého skutečného nositele jej z jednotlivých záberů **montovat do žádoucí podoby**:

Každá relace je souhrnem zvuků a zvukových skupin, které vnímáme a do kterých vkládáme nějaký význam, smysl a řád. [...] Zvuková montáž jako způsob spojování [...] je tedy základní **metodou rozhlasových relací**. [...] Montáž zvuků po sobě jdoucích nazveme **montáží postupnou** a montáž, zvuků vnímaných současně, **montáží současnou**.¹³⁾

Růtova disertační práce vyšla až téměř o třicet let později, ale její myšlenky kolovaly v rozhlasových studiích. Jednak proto, že dílčí problémy Růt v době přípravy své práce publikoval v článcích (zejména v *Činu* a *Přehledu rozhlasu*), jednak proto, že se svými poznatky netajil a uplatňoval je v kuloárových diskusích rozhlasového prostředí. A uplatňoval je ovšem ve vzdělávacích pořadech, jichž byl autorem, redaktorem nebo režisérem.

Blízkost rozhlasového a filmového vidění se prokázala na řádce filmů, jež se inspirovaly námětem zpracovaným v rozhlasu: na přelomu třicátých a čtyřicátých let to byly např. Balzacova MASKOVANÁ MILENKA, Herrmannův ARTUR A LEONTÝNA, Hálkova MUZIKANTSKÁ LIDUŠKA, Hoblova *Detvanská balada* (MATČINA ZPOVĚĎ); řádka filmů měla za předlohu

13) Václav Růt, *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha : Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1963, s. 17.

přímo rozhlasové zpracování nebo původní rozhlasovou hru jako ADVOKÁT CHUDÝCH nebo PRO KAMARÁDA. Filmová realizace většinou pohotově následovala, v jediném případě je větší časové rozpětí: rozhlasová hra Josefa Tomana *Řeka čaruje* byla vysílána roku 1936 v hlavní roli s Františkem Smolíkem a v režii Václava Sommera, film ji uvedl až v roce 1945 v Krškově režii s Františkem Hanusem.¹⁴⁾

Rozhlasu stejně jako filmu dlouho poskytovalo mateřskou oporu divadlo, ale právě na prahu třicátých let se mu rozhlas počal vzdalovat a úžeji se přimyká k staršímu sourozenci – filmu.

Vědomě a záměrně

Rok 1930 přinesl v rozhlasovém vysílání událost, nejméně událost roku. Vysílání také jako událost pochopeno bylo, ale v nesprávném smyslu. Dne 4. června 1930 se po půl osmé večer ozvala z přijímačů srdceryvná scéna:

1. žena: Tušila jsem, že se dnes stane neštěstí...
 2. žena: Pusťte mne!
 3. žena: Můj muž! Mé dítě! Můj synáček – mé dítě – mé dítě – ...
- Šílenec: Temná a rudá výheň plamenů. Ženy umírají... Svými slzami nezastaví požár.¹⁵⁾

Šlo o hru Jana Grmely (1895 – 1957) *Požár opery*. Vzbudila všeobecný zájem, způsobila poprask, vyvolala paniku ne nepodobnou pozdějšímu vysílání *Války světů* režiséra Orsona Wellese ve Spojených státech. Psal tisk, psali posluchači. Dílem kladně, dílem záporně, ale vesměs jednostranně – jako o senzační události, senzačním příběhu, senzační hře.

Radiojournal tomu mimochodem sám napomohl svou zdrženlivou informací o vysílání hry. V každém případě byl nasazený snímek věcí záměrné rozhlasové strategie. Šlo o první pokus realizovat tendenci

reprezentovanou Gilbertem Keithem Chestertonem, který žádal „aby obecnost byla ve vyjetých kolejích rozhlasového programu překvapována, aby se ve studiích aranžovaly křiky, hluky, senzace, při kterých by posluchačům naskakovala husí kůže“.¹⁶⁾

Autor scénáře, Jan Grmela, formuloval své dramaturgické vyznání v tomtéž duchu:

Sluchová senzace posluchače musí být vydražděna na nejvyšší stupeň, a proto každá scéna, každý děj musí být podložen zvukovou kulisou nebo alespoň příslušnou hudbou, která by měla nějaký vztah ke slovu.¹⁷⁾

14) Údaje jsou z dokumentace Archivu ČRo a z publikace: *Český hraný film II, 1930–1945*. Praha : NFA 1998 a *Český hraný film III, 1945–1960*. Praha : NFA 2001.

15) Jan Grmela, *Požár opery*. Zvuková hra. Scénář (1929) v Archivu ČRo Praha.

16) Miloš Čtrnáctý, Činohra v Čs. rozhlase 1923 – 1926. In: *Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu*. Praha : Studijní oddělení ČsRo 1965.

17) J. Grmela, *Radiojournal* 9, 1931, č. 3.

Program drastického rozhlasového působení, formulovaný jednoznačně.

Výkřiky: Hoří – hoří! Ven! Rychle ven!

Halas hlasů. Klapot sedadel. Arie je ještě slyšet. Stále slaběji. Pojednou se melodie zlomí a rozstříkne se v pršku hrůzy. Kakoфонie.

Silný hlas: Počkat, ředitel je před oponou. Hle, železná opona jde dolů!

Ředitel: Dámy a pánové, uklidněte se! Pomalu vycházejte! Zachovejte klid! – Halo orchestr! Hrajte! Pro boha, hrajte! Zabráníte velkému neštěstí. Hrajte, lidičky, hrajte!

Operou se valí dech paniky.

Zmatené výkřiky: Světla zhasínají. Prchněte! Spas se, kdo můžeš!¹⁸⁾

Zvukový obraz nebyl už ve vysílání novinkou, pochopitelně. Zvuky se ozývaly běžně i v upravených divadelních hrách. Brněnský režisér Šimáček průkopnicku uvedl ve vysílání celovečerní hry (vzdor pražské nedůvěře), mj. Čapkovo *R.U.R.*, a vyznamenal se výraznou zvukovou kulisou, pro jejíž kompozici měl zřejmě mimořádný talent. Něco jiného je zvuk jako doprovodná kulisa, něco jiného zvuk jako nositel významu, nositel děje. To bylo Grmelovo novum. Proto se tento žánr v rozhlase nazýval **zvuková hra**. Zvuky v rozhlase, pravda, v té době neměly dobrou pověst.

A hry, psané zvlášť pod heslem rozhlasových her, jsou většinou jen primitivní padělky divadla, jejichž autoři ve jménu rádia si odpouštějí poezii i dramatičnost a spokojují se, podaří-li se jim nacpat do hry co nejvíce zvukových efektů, jako je bouchání dveřmi, bouře, telefon, vítr atd. Jejich provedení připomíná pak zpravidla pimprlové představení s nezbytným pekelným plechem a jinými kaširovanými zvuky.¹⁹⁾

Odpor proti přemíře zvuků ve vysílání, senzačnost hry a v neposlední míře u pražských posluchačů i zklamání, že ve skutečnosti nikde nehořelo, byly v jádru posluchačského vzbouření.

Tato hra působila na posluchače takovým překvapujícím dojmem, že telefonní centrála v Národním domě byla obléhána voláním abonentů: kde hoří, co hoří – a co je na tom pravdy.²⁰⁾

Tak to ex post střízlivě líčí rozhlasový bulletin. Charakteristicky byl *Požár opery* vrcholem dokonalosti inscenace v dobách živého vysílání, pokud jde o zvukovou kompozici. Právě to potvrdily ohlasy, kladné i záporné, které svorně dosvědčily sugestivitu vysílané inscenace.

Oddělit senzační námět od kvality zvukové hry uměly jen dva hlasy. Jedním byl *Prager Tagblatt*, který vnímal vysílání jako moderní českou hru pro rozhlas. Druhý patřil režisérovi Jiřímu Frejkovi, který ve srovnání Nezvalova scénáře a Grmelovy relace viděl stejné

18) J. Grmela, *Požár opery*, c. d.

19) Miroslav Rutte, *Divadlo, film, rozhlas. Přehled rozhlasu* 3, 1934, č. 1.

20) Bulletin Radiojournalu Praha, 1930, č. 2, s. 4.

úsilí o moderní rozhlasový účín. Toho se kupodivu nedobrali odborní rozhlasoví publicisté: Bernard Kosiner mluvil o hlukovosti, František Kožík o laciném efektu a Václav Růt o podobnosti hry s reportáží. Podivné je to zvláště u Kožíka, který sám v Brně pracoval na improvizacích a experimentech se zvuky mimoslovní povahy a odvysílal několik skečů, založených na těchto pokusech. Cesta k uplatnění montážní metody se ovšem nedala zastavit ani dočasným nepochopením.

Téhož roku 1930, dva měsíce po Grmelovi, vysílala brněnská stanice *Na tom našem dvoře*, tentokrát **pásmo**, postavené na témž principu zvukovosti. Zvuky dvora mezi brněnskými činžáky dýchaly pohodou a byly vlídně přijaty posluchači a teorií uznány za první montážní pořad v rozhlase (na úkor Gutwirtha a Grmely).

10. (zpěv): Počkej, ty budeš litovat...

11. Drátovat, flíkovat... hé

12. Klepání koberců

13. Housle

14. (zpěv): Boženka okénko...

15. První služka: Fando, vod kterýho regimentu je ten tvůj frajer?

Druhá služka: To já nevím, ale von je u vojáků.

16. Klepání koberců

17. Všechno dohromady

Domovnice: Ztracení neřádi! Necháte toho už!²¹⁾

Pásmo se skutečně vyjadřovalo jednoznačně montážní metodou a mělo to plus, že bylo obecně přijato. Chalupa, který neměl za sebou ani zkušenost divadelní praxe, ani zátěž prvních rozhlasových relací, mladý a průbojný, vyzýval kamarády k pokusům o rozhlasový tvar a sám se pokoušel o totéž. Například v **radio-fejetonu**:

(Vrzání bot v zamrzlém sněhu.)

Bílá pláň útočí na zrak. Bílá, tak úžasně bílá. Bílé kopce jak vlny vzdutého moře, závěje jako pěna. [...] Úzkost se zmocňuje osamělého.

(Zakrákání vrány.)

Hle, do ticha se zařízí ostrý zvuk a při něm jako by někdo neznámý sáhl na šíji ledovou rukou.²²⁾

Okolo roku 1930 se soustřeďují všechny klíčové změny v rozhlasové realizační praxi. A. J. Patzaková k tomuto roku zdůrazňuje, že

rozhlasová režie tehdy všude, nejen u nás, pracovala se zvukovou kulisou jako náladovým doprovodem a nutnou náhražkou zraku, studovala zvuky, zachycovala je na gramofonové desky.²³⁾

21) Dalibor Chalupe, *Na tom našem dvoře čili Dvorní pěvci. Rozhlasová parodie*. In: Josef Branžovský (ed.), *Česká rozhlasová pásma. Sborník textů vysílaných v letech 1930 – 1968*. Praha: Studijní oddělení ČsRo 1970.

22) D. Chalupe, *Bílá chvíle*. Kompozice zimních motivů. (3. 1. 1931) Archiv ČRo.

23) A. J. Patzaková, *Prvních deset let Československého rozhlasu*. Praha: Radiojournal 1935, s. 338.

Ze staré zkušenosti divadelní i z nové zkušenosti rozhlasového studia vznikala už bohatý arzenál zvukových možností. Především zvuk přítomného lidského zdroje (např. replika hrané postavy), zvuk „přítomného“ mechanického zdroje (hrkot mlýnku na kávu), náhradní zvuk nepřítomného zdroje (píšťala místo lokomotivy), náhradní zvuk přítomného lidského zdroje (polibek na hřbet ruky místo polibku hrajících milenců). Ten poslední případ byl důležitý: umožňoval po libosti volit intenzitu zvuku a vzdálenost zdroje od mikrofону. (Vyladění zvukové výpravy inscenace bylo vždy předmětem zvláštních zkoušek!) K tomu ovšem přibýly zvuky z gramofonových desek, dlouho jen standardně průmyslově vyrobených, ať šlo o vybrané ruchy a hluky nebo o hudební skladby. Tento arzenál se uplatňoval ovšem zejména v na zvuk náročné rozhlasové nebo adaptované hře a to buď jako doprovodný paralelní zvuk, nebo v montáži.

Ale montáž se začala uplatňovat i v jednoduchých rozhlasových žánrech v koncepci samotného textu, např. v **přednáškové montáži**. Původně lineární text pro jeden hlas se počal proměňovat v dělbou motivovanou, funkční. Václav Růt uvádí příklad podle berlínského režiséra Alfréda Brauna; dva autoři takto publikovali portrét Bertolta Brechta:

Osobní údaje poví sám Brecht, Marie Czámská čte ukázky z kritik a z děl s průvodním slovem Herrmana Kasacha. [...] Osobní údaje, dokumenty, literární hodnocení jsou podány pokaždé jinou osobou. Zvukový projev je využit funkčně.²⁴⁾

V okamžiku, kdy rozhlas začal natáčet na voskové desky a bylo možno získat aktuální autentický zvuk, rozšířila se možnost výrazného a účinného snímku – v jednoduché podobě např. F. K. Zemanových **reportáží**. Reportoval, tj. vyprávěl do mikrofónu ve studiu, a prokládal, event. podkládal svoje vyprávění autentickým nahraným zvukem prostředí, situace, zdrojů na místě reportáže, jedním slovem terénu.

Jednoduché rozhlasové tvary ozřejmují a také prosazují přímou funkční volbu prostředků. Práce s nimi se promítá do zjasňování a zpřehledňování kompozic. Odeznívá éra zvukových skrumáží, neorganizované hlukovosti a pouťově laciné pestrosti. Tvůrci se učí zacházet se zvukem střídavě, ale významuplně. Učí se i u cizích vzorů. Václav Růt uvádí příklad zcela srozumitelné montážní řady zvukových impulsů, které skládají v Bronneově hře scénu Kohlhaasovy popravy:

Kat: Sundej klobouk a přístup ke špalku!
Kohlhaas: Konej svou povinnost!
Ticho.
Meč dopadne.
Davem proběhne tiché zasténání.
Zvony.²⁵⁾

Ze zmatků zvukového okouzlení se začíná klubat řád, formují se určitá pravidla systému, ten Frejkův „způsob, jak akusticky fotografovat skutečnost a jak tyto snímky uvést v pohyb“. Frejka tento přístup formuluje do dvou srozumitelných definic: 1. „rozhlas je

24) V. Růt, c. d., s. 43.

25) Tamtéž, s. 17–18.

montáž zvukových fotografií a slova“ a 2. „zvuková kulisa není ilustrační zvuk, je to typicky, **zkratkovitě vyjadřovaná skutečnost**, je to sama tkáň skutečnosti“.²⁶⁾ To je formulace principů produktivity rozhlasové práce, protože to jsou rysy jeho původnosti. Obrážejí se i ve vlastních studiových pokusech rozhlasových programových pracovníků:

V montáži o zatčení dr. Kramáře četl L. Boháč vypravování důstojníka o tom, jak byl povolán na zemské velitelství, kde byl přečten rozkaz k zatčení dr. Kramáře a spol. Obojí četl týž hlas. Tím, že jsme při rozkaze přidali mikrofon pro doznívání a postavili herce dále od mikrofonu, zkreslili jsme hlas, který ztemněl, a přidali jsme asociaci klenuté místnosti, duté, ponuré, jako rozkaz sám.²⁷⁾

Sebeuvědomování rozhlasu, které je obsahem třicátých let, je tedy uvědomováním si jemu vlastních výrazových prostředků. Bere se cestou orientace rozhlasu v nabídce zvukové palety a ve skladbě z této nabídky a posléze k dešifrování povahy těchto zvuků a významu jejich skladby, v níž „jeden zvuk ustupuje druhému nebo různé zvuky zní současně, ale tak, **že je rozeznáváme**.“ Důležité je, že

vědomí souvislosti v nás trvá, celek pokládáme za jednu relaci. To je podstatou velmi významné složky rozhlasového vysílání, **spojování zvuků**, nebo, jak bychom mohli říci termínem převzatým z filmové techniky, montáže zvuku. [...] Každá relace je souhrnem zvuků a zvukových skupin, které vnímáme a do kterých vkládáme nějaký význam, smysl a řád. Z technické základny rozhlasového vysílání, z toho, že zde máme co činit s mechanismem podávajícím nám určité zvuky, je třeba soudit, že skladba rozhlasové relace po této stránce ponese stopy vlivů tohoto mechanismu. Zvuková montáž jako způsob spojování, daný tímto mechanickým principem, je tedy základní **metodou rozhlasových relací**.²⁸⁾

Vědomá a uvědomělá tvorba se chystá přinést první zralý a reprezentativní plod.

Cristobal Colón

„Rozhlasový hřebík uhodil na hlavičku teprve František Kožík svým *Cristobalem Colónem*“, prohlásil po létech režisér Josef Bezdíček, neboť „pro pestrost a mnohost výrazových tvarů – próza, verš, hudba, zpěv, sborové recitace, melodram – ukládá režisérovi nesnadný úkol.“²⁹⁾

V prologu zahájil Colóna recitační sbor:

26) Jiří Frejka, Rozhlas jako věc umění a jako věc obecně prospěšná. In: *Nové české divadlo 1930–1932*. Praha: Aventinum 1932, s. 98; Týž, O rozhlasových autorech obecně. *Listy pro umění a kritiku* 1, 1933.

27) V. Růt, c. d., s. 46.

28) Tamtéž, s. 16–17.

29) J. Bezdíček, In: *Na vlnách času*, s. 59; Týž, *Radiojournal* 12, 1934 (duben), s. 5.

Tisíce tisíců vln / hřbitovy odvahy / zkouška vášnivých a smělých srdcí / zkouška dobrodruhů vítězů a vůdců / strašných bojovníků se živly / kteří krok za krokem rozšířili svět / pokořili tajemství / nebezpečí³⁰⁾

Praha tehdy vyhlášovala soutěže na rozhlasovou hru, docházely jí nerozhlasové, nevyvedené texty a – pokud to šlo – Praha je také sama odvysílala. Brno tedy sáhlo ke svépomoci. V kulturní obci, která v Brně propojovala všechna kulturní pracoviště navzájem, začal rozhlas hledat, přesvědčovat a získávat rozhlasové autory, autory pásem i her.

Studování a režie nedramatických mluvených pořadů vlastně na počátku ani neexistovala. Herec přicházel s textem, který si doma sám prozkoušel, přímo do studia a po ohlášení a na technikův pokyn četl a recitoval,

vzpomínal Dalibor Chalupa v roce 1970.

A v této době [...] vznikají první rozhlasová pásma, typicky rozhlasové útvary, dosud neznámé, nikde jinde než v rozhlase nerealizovatelné. Častokrát mezi hrou a vyprávěním, nadto se zvuky a hudbou.³¹⁾

Brno tedy vyniklo v pásmech a později i ve složitější formě – rozhlasové hře. Pro mnohé autory stejně jako pro režiséra Bezdíčka byla pásma často průpravnou cestou k rozhlasové hře. Ještě v době bratislavského působení režíroval svoji vlastní hru *Vzbura na salaši*, kterou si představoval rozhlasově a k jejíž realizaci potřeboval režijní kabinu, aby mohl poslouchat a řídit všechny hlasy a zvuky jako celek. Kabina nebyla, ale podařilo se ji nakonec improvizovat. Takhle průkopnický si Bezdíček počínal i od roku 1932 v Brně, které už mělo vybavení i s režijními kabinami u studia a větším počtem mikrofonů ve studiu. Hrál se tam však před Bezdíčkovým příchodem pořád postaru. Mít režijní kabinu byla jedna věc, druhá byla užívat ji. Bezdíček šel vzorem. V režii i v autorské práci. Roku 1931 odvysílal rozhlasovou biografii, svého *Napoleona*:

Po úvodní montáži pastorage, bitevních polnic, výkřiků a vřavy se ozve výkřik porodní bolesti a navazuje mše.

Kněz: V den svátku Tvého Nanebevzetí modlíme se k Tobě, Madonno: z poroby nepřátel vysvobod Korsiku, vůdce nám sešli s plamenným mečem...

Sbor: Amen...!

Laetitie: (silný výkřik)

(Pausa)

(Dítě zavrní)

Žena: Karle Marie Buanaparte, vaše druhé dítě je rovněž syn. Jeho matka vás čeká.

Karel M.: Ženo! Laetitie!

Laetitie: Podívej se...

30) Václav S m i t k a (ed.), *České rozhlasové hry*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1969, s. 30.

31) Dalibor C h a l u p a, Poznámka k režii rozhlasových pásem... In: J. B r a n ž o v s k ý (ed.), *Česká rozhlasová pásma*, s. 487.

(Dítě zavrní)

Laetitie: Jaké mu dáme jméno?

Karel M.: Jméno, které bude vždy jemu i nám připomínat naši pokořenou vlast.

Jméno, které nosí jen svobodný Ital, Korsičan. Napoli – Korsičan. Napolione!³²⁾

Takový tvar už nebylo možno režírovat ze studia, kombinace s mnoha mimostudiovými zvuky či vstupy vyžadovala, aby režisér slyšel totéž, co měl slyšet i posluchač, tedy celý zvukový obraz. Obraz realizovaný montáží a střihem.

Dne 12. dubna 1934 je datum té vítězné rozhlasové inscenace, *Cristobala Colóna* Františka Kožíka. K premiéře se vyjádřili autor i režisér Bezdíček. Kožík: „Jako prostředku jsem použil všech známých rozhlasových prostředků od dialogické scény, písně, melodramatické balady až po anachronické reportáže.“ Bezdíček podtrhává nároky na spojení nesourodých prvků do jednoho dynamického toku:

Už sama podvojná linie celkové stavby, jedna reportážní, druhá rostoucí od básnického vyjádření baladou k melodramu a songu, celá podtržená symfonickými mezihrami, které jsou částečně zvukomalbou, částečně rekapitulací i citovým vyvrcholením dějových úseků.³³⁾

Jinými slovy: náročný montážní úkol pro režii.

(Prolne bouře. Colón na zpáteční cestě. Hudba.)

Colón: (se modlí) Bože, nedej, aby má loď na této zpáteční cestě ztroskotala, abych zahynul, dříve než dám svým panovníkům zprávu o nalezené Indii. A zejména nedopusť, aby prokletý Pinzón dospěl dříve břehů španělských než já. Já jediný mohu ohlásit nalezení své velké cesty. Já jsem objevil východ Indie.

(Vítr. Prolnou hlasy jako v podvědomí.)

Sbor: Vlna a vlna / jméno a jméno / Bermejo / Bermejo

Colón: Ne, ne, ne. Bermejo ne, já jsem viděl v noci světla a to byla zem. Já byl první. Jsem o tom přesvědčen. Nikdo nesmí mít tu čest, jen já. Chci dosáhnout ještě velké slávy pro své nejmilostivější panovníky a pro slávu boží.

(Hrom, nalomení stožáru, praskot stožáru, hudbou vyvrcholení bouře a Colónovy vize.)³⁴⁾

Režisér Bezdíček brněnskou praxi komentoval slovy: „Naše experimentování nebylo tedy nic světoborného, šli jsme pouze po logice emotivního a myšlenkového vnímání poslouchajícího člověka.“³⁵⁾ Tato logika je ovšem jiná, než logika divadelního vnímání. Je to logika vnímání rozhlasového – a odtud její úspěch. Doma i v zahraničí. Umožnit vnímání po principu rozhlasové logiky znamenalo Bezdíčkovi vytvořit při vši bohatosti přehlednou strukturu zvukové partitury, která posluchači umožní zřetelně zaznamenat

32) Josef Bezdíček, Ukázka z Napoleona. In: J. Branžovský (ed.), *Hledání rozhlasovosti*. Praha: Studijní oddělení Čs. rozhlasu 1990, s. 268.

33) Vyjádření Kožíka a Bezdíčka viz *Radiojournal* 12, 1934 (duben), s. 5.

34) V. Smitka (ed.), *České rozhlasové hry*, s. 48.

35) *Na vlnách času*, s. 59.

jednotlivý zvuk, identifikovat jej tím, že určí jeho zdroj, a konečně uvést jej do souvislosti celku po smyslu a významu. (Zhruba tak to ve své disertaci za dva roky zformuluje Václav Růt.)

S touto výzbrojí se pouští Brno i do realizace rozhlasových her zahraničních osvědčených autorů a strhává na sebe pozornost. Proslavený *Colón* po jedné brněnské repríze realizuje se v remaku také v Praze, v místním obsazení ovšem. Což znamená názorné školení pražských tvůrců z brněnských výbojů a zkušeností. Těchto podnětů se chápe mladá nastupující režisérská generace a snaží se je uplatňovat.

Zkušenosti, získané v pásmech, se mnohokrát rozvíjely ve hrách a rozvinuté se vracely k použití v pásmu. V roce 1935 vysílal Kozík svoje nejslavnější pásmo *Boj se smrtí*, v němž uplatňuje své zkušenosti, jak myslet a psát skutečně zvukově, tj. tak, aby zvuk měl dramatickou úlohu. Aby se neomezoval na dokreslení prostředí, ale aby se účastnil situace, děje, aby se podílel na příběhu.

Semmelweiss: (tiše, zlomeně, a přece vášnivě) Jsem u konce s rozumem. Nepřijdu na to. Je to šílené...

(Ticho)

(Prostorem chodby se ozve klinkání zvonku ministrantova, jež se neúprosně přibližuje.)

Semmelweiss: Kněz... Už zase... Poslední pomazání – dnes už po šesté. Jako bych umíral sám... po kolikáté už...? Pozor... snad...

(Jeho kroky se rozlehnou chodbou.)

(tiše a dychtivě) Důstojnosti, snažně vás prosím... ve jménu lidskosti... ať mlčí ten zvonek... horečka omladnic... snad ji působí strach... Strach... Procházíte pěti sály, jste tak vážný ve svém černém rouchu a ministrant s tím strašným zvonce... prosím vás o to...

Kněz: Učiním, jak si přejete.

(Zvonek pryč.)

Budeme chodit tiše.

(Tiché kroky se sunou chodbou.)

(Ticho.)

(Umíráček klinká.)

Semmelweiss: Říkal jsem přece, aby chodil tiše.

Ošetřovatelka: To není zvonek ministrantův, to je – umíráček.³⁶⁾

Ve svých nejlepších dílech rozhlas pochopil potřebu rozhlasové dramatickosti a počal ji vynalézavě vytvářet.

Ze záznamu

Prvé roky se vysílalo vesměs živě s nepříliš bohatou technickou výbavou. Pro ozvučení rozhlasové hry nebo pásma byly k dispozici jen průmyslově vyrobené gramodesky a soubor studiových zvukových rekvizit. Situace se začala měnit ke konci desetiletí.

36) František K o z í k, *Boj se smrtí*. Rozhlasová hra o lékaři I. F. Semmelweisovi, který zasvětil svůj život záchraně matek před smrtí. In: J. B r a n ž o v s k ý (ed.), *Česká rozhlasová pásma*, s. 119–120.

Studia dostala režijní kabinu, větší počet mikrofónů do studia, měla ovšem možnost propojení studií a na mixážním pultu několik vstupů mikrofonních i gramofonních.

Zatímco před nemnoha lety bylo třeba jediný mikrofón z vysílacího místa v exteriéru rychle převést do prostoru koncertní síně pro další program, nyní bylo vysílání kompletně vybaveno paralelními studii. V roce 1932 bylo jen sletišť pro IX. všesokolský slet vybaveno devíti mikrofony (v orchestrálním studiu, u bran cvičenců, uprostřed sletišť, v loži prezidenta, na řečništi hlavní tribuny a v hlasatelské kabině).

Dá se asi hovořit o dvou kvalitativně rozdílných fázích montážních možností: první, která je nucena všechny zvuky prezentovat do jediného mikrofónu, případně dvou (např. ve dvou různých prostorech), a druhé, kterou charakterizuje právě užití většího počtu mikrofónů.

Výrazná novinka se objevila v roce 1932: Radiojournal vybudoval v Praze oddělení záznamu zvuku, kde se natáčelo na desky voskové (s omezenou životností, později trvanlivější s přísadou pryskyřic) a povlakové desky želatinové. Ty druhé byly určeny přednostně pro archivní účely, později i pro materiál ozvučení pořadu. Režie komponovaných slovesných pořadů tak dostala mimořádnou realizační pomůcku. Získala tím zejména montážní kombinace zdrojů v relaci. (Ale koncem třicátých let doporučuje režisér Sommer vosky pro jejich kvalitu i pro záznam činoher.)

Po roce 1935 přibyl záznam na ocelový pás Blattnerphonu s rozsahem třicet minut, bez možnosti zastavení a nastavení. Užíval se pro hudební nahrávky, pro záznam vysílané hry k užití v repríze a často pro zábavné pořady, kterým vyhovovala hranice stopáže.

Technika nyní nabízela velkou paletu pro montážní práci. Nejvýznamnější z ní byla možnost předpřípravy zvukových součástí vysílání záznamem speciálně pro daný případ a mixážní pult s velkou kapacitou přijímaných zdrojů.

Rozvinula se bohatá škála montážních principů a kombinací:

Jde o montáž, co do způsobu podélnou či horizontální, řadící záběry za sebou, nebo příčnou či vertikální, kombinující dva či více záběrů do sebe, event. na sebe; co do zjevnosti manifestní, která je posluchačem vnímána, nebo o montáž skrytou a v toku pořadu nerozšířovatelnou; co do povahy užitých záběrů o montáž homogenní z téže reality nebo heterogenní z obrazů různorodých.³⁷⁾

Druhý vrchol třicátých let

Teprve zdokonalování technické výbavy přivedlo tvůrce i posluchače od radosti z toho, že se vysílá, k zájmu o kvalitu toho, co se vysílá. Celá třicátá léta jsou naplněna experimenty a úspěchy hledání. Úspěchy přitom dále zvedaly úroveň nároků. „Vlastnosti, které materiál vnáší do každého jednotlivého umění, jsou pro tvorbu nepřekročitelnou hranicí“ (Mukařovský).³⁸⁾ Rozhlas si byl vždy vědom svých hranic. Ale zatímco zpočátku je

37) Josef Branžovský cit. dle Jiří Hraše, Branžovského analýza publicistiky a literární pořady. *Svět rozhlasu* 2004, č. 12, s. 35.

38) Jan Mukařovský, Umění. In: J. M., *Studie z estetiky*. Praha: Odeon 1966, s. 130.

chápal jako nedostatek, postupem doby si vypracoval takové postupy, že mohl obrátit tento nedostatek v přednost. Jeden z těchto postupů (společný s filmem) je montážní metoda. V rozhlasovém tvaru právě montážně vybudované partie dávají celku nebo jeho části hutnost a dynamiku.

Na počátku byl stroj – ale pak přišli lidé, kteří chtějí z toho stroje udělat nástroj umění, kteří věří, že rozhlas doroste do umělecké samostatnosti. Od neviditelné divadelní hry – ke hře básnického slova na jevišti zvuků a hudby!

napsal rozhlasový režisér, později šéfrežisér, Václav Sommer.³⁹⁾ Tento mladý člověk přišel do rozhlasu z pozice kritika rozhlasové tvorby a v druhé polovině třicátých let tu vyrostl do špičkového tvůrce.⁴⁰⁾ Kritik Josef Träger o něm napsal:

Vančurův *Učitel a žák*, Tomanova rozhlasová *Řeka čaruje* nebo rozhlasová dramatizace Benešova románu *Uloupený život* staly se klasickými čísly mladé naší rozhlasové režie v rukou Václava Sommera.⁴¹⁾

Režisér Sommer zavedl obsahové i terminologické rozlišení mezi libretem (přibližně literárním scénářem; autorem libreta *Uloupeného života* byl spisovatel románu K. J. Beneš) a scénářem (odpovídajícím zhruba technickému scénáři; ten si připravil Sommer sám). *Uloupený život* z roku 1938 se stal druhým vrcholem třicátých let, mezinárodně oceněným a úspěšným. Je to příběh dvou sester, dvojčat k nerozeznání, z nichž jedna, Sylva, se při vyjížděce na loďce utopí, a druhá, Martina, přežije. Považována za svou sestru, žije její život. Sommer dal dvojroli sester herečce Sylvě Kleinové. Sylvin part předtočila jako nereálný hlas ze zázvutí do hudební kulisy na fólii, Martinu hovořila „živě“ ve vysílání.

Vývoj rozhlasové tvorby už v této fázi zřetelně prokázal, že

prostor rozhlasové kreace je však na rozdíl od filmu pomyslný, imaginární. [...] Stírání rozdílů mezi vnějším a vnitřním, oscilace mezi reálným a nereálným, myšlenkovým je nedostižitelnou doménou rozhlasové hry.⁴²⁾

(Gramo: hudba, první díl od značky.)

Martina: Sylvo, slyšíš mě?

Sylva (neskutečný hlas): Slyším, Martino!

Martina: Sylvo, co si mám počít? Mám tvůj prsten na své ruce. A jen ty víš, že já nemám ani tušení, jak se dostal na můj prst.

Sylva: Ne ty. Tvá dávná touha ti jej navlékla na prst.

39) Václav Sommer, Divadelní kritik a rozhlas. In: Albert Pražák (ed.), *Jindřich Vodák. Pocta k jeho sedmdesátinám*. Praha: Melantrich 1937, s. 368.

40) Václav Sommer (1906–1945), kritik deníku *Národní osvobození*, od roku 1935 v pražském rozhlasu, od roku 1936 režisérem, od 1939 vedoucím režisérem. Cestu rozhlasu vytýčil slovy: Od technické hračky k lidovýchově, od lidovýchovy k umělecké výchově, od umělecké výchovy k umělecké tvorbě.

41) Josef Träger, [citát z medailonu Václav Sommer] *Svět rozhlasu* 2003, č. 10, s. 22.

42) Josef Bránžovský, *Montážní princip a epika*. Rukopis 1986, s. 4. Archiv ČRo.

Martina: Sylvo, všichni ten prsten viděli. Nemám již odvahy se přiznat. Ale nemám ani odvahy vyslovit své jméno. Svě nové jméno. A přece, Sylvo – možná že mám i právo na tvé jméno. Nad našimi kolébkami otec metal los o naše jméno. [...] Ale ty to teď jistě víš. Ty teď víš všechno.

Sylvo, neslyšíš mě? Zapřísahám tě, odpověz!

(Gramo: hudba zmizela.)⁴³⁾

Tímto titulem vrcholí zápas o tvar v rozhlasě třicátých let. Ve své úvaze o hře v rozhlasu nazval Miloslav Havel (Hrbas) tento zápas „Od rozhlasové hry k rozhlasovému dramatu“.

Závěrem

Rozhlasové pásmo a zejména rozhlasová hra jsou kompozičně nejnáročnější tvary rozhlasové slovesnosti, které reprezentují médium. (Peter Karvaš o rozhlasové hře hovoří jako o ústředním a umělecky převládajícím, ale hlavně nejpůvodnějším projevu rozhlasové umělecké slovesnosti.) Za necelá dvě desetiletí vývoje se rozhlas prezentoval jako emancipovaný a sebevědomý sdělovací prostředek s náročnou uměleckou produkcí. Ještě v roce 1930 mohl Karel Čapek napsat:

Nerad bych komukoliv křivdil; ale činoherní produkce v rozhlasu dělá obyčejně dojem pouhé čtené čili breptané zkoušky, nadto ještě nouzově obsazené; hlasy neviditelných herců do sebe nepřesně zapadají a posluchač si je plete, protože jejich tóny nejsou dost úzkostlivé a skoro hudebně odstíněny.⁴⁴⁾

V letech následujících se krok za krokem zlepšovala jak úroveň technických možností, tak úroveň koncepčního uvažování o rozhlasu. Rozhlas si uvědomil povahu svého sdělování a vyzrál k jejímu uplatnění.

Začal se vnímat nikoli po boku divadla, ale po boku filmu jako technicky zprostředkované sdělení, které působí plynulým řazením zvukových záběrů (obrazů), skládaných do záměrně cílené montáže.⁴⁵⁾

MgA. Jiří Hraše (1930)

Režisér a pedagog. V letech 1960 až 1970 působil v Čs. rozhlasu jako vedoucí střediska publicistické režie, k rozhlasové práci se vrátil externě v roce 1990. Průběžně se věnoval teoreticky i prakticky problematice hlasové realizace. V 90. letech učil na katedře žurnalistiky FSV UK. Pracuje soustavně na otázkách rozhlasové historie a teorie i v metodice hlasové realizace.

(Adresa: V jezerách 37, Praha 3, 130 00)

43) *Uloupený život*. Rozhlasová hra. Román a libreto: K. J. Beneš. Scenário a režie: Dr. Václav Sommer. In: V. Smítka (ed.), *České rozhlasové hry*, s. 90–91.

44) Karel Čapek, *Hlasy zvenčí*. *Lidové noviny*, 1. 6. 1930, cit dle K. Č., *O umění a kultuře III*. Praha: Čs. spisovatel 1986, s. 212.

45) Jiří Hraše, *Brněnská rozhlasová avantgarda 30. let*. *Svět rozhlasu* 2000, č. 4, s. 66.

Citované rozhlasové pořady:

Bílá chvíle (D. Chalupa, Brno 3. 1. 1931), *Boj se smrtí* (F. Kožík, Brno 11. 5. 1933), *Cristobal Colón* (F. Kožík – J. Bezdíček, Brno 12. 4. 1934), *Duch dějin* (V. Gutwirth, Praha 25. 10. 1928), *Fidlovačka* (A. Charvát – M. Kareš, Praha 29. 4. 1927), *Halali* (K. Vetterl – D. Chalupa, Brno 2. 11. 1930), *Hudba na náměstském zámku* (K. Vetterl – D. Chalupa, Brno 17. 2. 1931), *Mobilizace* (V. Nezval, 1926, realizováno 1967), *Na Petříně* (M. Kareš, Praha 1. 5. 1928), *Napoleon* (J. Bezdíček, Brno 26. 9. 1931), *Na tom našem dvoře* (D. Chalupa, Brno 30. 7. 1930), *Požár opery* (J. Grmela – M. Kareš, A. Strnad, Praha 4. 6. 1930), *R.U.R* (K. Čapek – V. Šimáček, Brno 11. 6. 1927), *Řeka čaruje* (J. Toman – V. Sommer, Praha 12. 5. 1936), *Sportovní reportáž zápasu Slavia – Hungaria* (J. Laufer, Praha 3. 10. 1926), *Uloupený život* (K. J. Beneš – V. Sommer, Praha 3. 3. 1938), *V seminářské zahradě před 100 lety* (D. Hallová – M. Kareš, Praha 28. 6. 1930).

Citované filmy:

Advokát chudých (Vladimír Slavínský, 1941), *Artur a Leontýna* (Miroslav J. Krňanský, 1940), *Maskovaná milénka* (Otakar Vávra 1940), *Matčina zpověď* (Karel Špelina, 1937), *Muzikantská Liduška* (Martin Frič, 1940), *Pro kamaráda* (Miroslav Cikán, 1940), *Řeka čaruje* (Václav Krška, 1945).

SUMMARY

RADIOJOURNAL AND EDITING IN THE THIRTIES

Jiří Hraše

The beginnings of radio broadcasting (Radiojournal) were to a large extent improvised; for a number of years, the radio drew upon experience and practices from the theatre. Unlike film, radio couldn't work with fixed recordings; for ten years it only made live broadcasts using one microphone, which greatly hampered its development. Recording equipment did not become more widespread until the 1930s. From the beginning, radio was conscious of its unilateral dimension: at first this was seen as a handicap, but later on, efforts were made to turn it into an advantage. This process of learning naturally tied in with increasingly demanding programmes and was motivated by several influences: above all, by the inventiveness of the programmers (initially authors, later directors, in particular), then by inspiration from creative film approaches and finally by the developments in the technical equipment used for broadcasting itself. The methods involved in editing and montage intrinsic to radio communication were used spontaneously and successfully in sports programmes (commentator Laufer from 1926), ahead of other radio programmes. Individual attempts to apply these methods in current affairs and drama programmes were gradually transformed into an integral system of creative and methodical approaches in spite of the unexploited initiative of Grmel's sensational audio play *Fire at the Opera* (1930), acknowledging the tendency of a script by Nezval which was ultimately never used (*Mobilisation*, 1926). New approaches were formulated to a large degree by the theoretical initiative of the avantgarde (Teige, Frejka) and the practical endeavours of the Brno radio station (Chalupa, Kožík, Bezdíček). A summary of the theoretical foundations of radio production was presented in his dissertation by Václav Růt (*Radio and Theatre*, 1936), whose findings were soon put into practice. The montage method in radio broadcasting rapidly caught on. The Brno initiative from the early 1930s was brought to Prague during the latter half of the decade, where it was taken up by the younger generation of directors. Thus, after the international success of Kožík's and Bezdíček's *Cristobal Colón* (1934) came another domestic and international hit by Beneš and Sommer entitled *Stolen Life* (1938). During the fifteen years of its existence, the radio had acquired a self-awareness and orientation within its own capabilities and means, and now perceived itself not alongside theatre, but alongside film as a technologically mediated form of communication which was created via a continuous sequence of sound images, arranged into a planned montage.

Translated by Linda Paukertová