

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Sound design/ zvukovost v současném rozhlasovém dokumentu

Vybrané dokumenty ČRo v letech 2008–2012 s přihlédnutím k jejich zvukovým kvalitám

Sound Design of A Contemporary Radio Documentary

Selected radio documents of the Czech Radio in 2008-2012 considering sound qualities

Bc. Ondřej Ševčík

(Teorie a dějiny dramatických umění, navazující magisterské studium)

Vedoucí práce:

Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne 4. prosince 2013

Ondřej Ševčík

Poděkování

V první řadě bych chtěl poděkovat Mgr. Andree Hanáčkové, Ph.D. za odborné připomínky, rady a hlavně za podnětnou a neúnavnou zpětnou vazbu k metodologickému a ideovému směřování v průběhu tvorby diplomové práce.

Mé poděkování patří rovněž Gabriele Albrechtové-Palyové za doplňující informace k jejím dokumentům.

Děkuji své partnerce Elišce Malečkové za trpělivou a vytrvalou podporu v průběhu celého studia.

Své mamince Květoslavě Ševčíkové děkuji za ohleduplnost v čase tvorby diplomové práce a poskytnutí možnosti studia.

V neposlední řadě děkuji za inspirativní četbu všem autorům uvedeným v seznamu literatury.

OBSAH

1. ÚVOD	6
2. KRITIKA LITERATURY A PRAMENŮ	8
3. METODOLOGIE	13
4. PROGRAMOVÉ VYMEZENÍ ROZHLASOVÉ DOKUMENTARISTIKY	16
ROZHLASOVÝ DOKUMENT	16
PROGRAMOVÉ CYKLY	17
<i>Radiodokument</i>	17
<i>Hry a dokumenty nové generace</i>	18
HRANIČNÍ ŽÁNRY	19
<i>Radioart</i>	20
<i>Soundwalking</i>	21
5. ZVUKOVOST ROZHLASOVÉ DOKUMENTARISTIKY	24
ZVUK JAKO AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLO	25
ZVUKOVÁ DRAMATURGIE	26
ZVUKOVÁ ATMOSFÉRA	27
AUDITIVNÍ PERCEPCE / AUDITIVNÍ VIZUALIZACE	29
KONCEPCE ZVUKOVÉ SKLADBY	31
VAZBY ZÁBĚRŮ / ZVUKOVÝ PŘECHOD	31
<i>Zvuková interpunkce</i>	33
RUCHY	34
<i>Reálné</i>	34
<i>Průvodní</i>	37
<i>Kontrapunktické</i>	39
<i>Ruchová interpunkce</i>	41
HUDBA	42
<i>Emoce</i>	45
<i>Znakovost hudby</i>	46
<i>Melodramatická funkce hudby</i>	47
<i>Hudební interpunkce</i>	48
6. ANALYTICKÁ ČÁST	50
NACHMILNEROVÁ EVA: MNICHOV, ARCISTRASSE 12 / 2008	50
ŽELEZNÁ HANA: HAIKU KOJÍCÍ MATKY / 2009	53
NEJEDLÝ RADIM: ZAKÁZANÉ OVOCE / 2010	56
DUFEK JAN: POSEDLOST KOMIKSEM / 2011	59
PLIEŠTIK-JENSEN BRIT: JEDEN DEN NAHOŘE, DRUHÝ DOLE / 2011	61
FALVEY CHRISTIAN: LA FOLIA /2011	64
ŠVECOVÁ DOMINIKA: KAŽDÝ KOŠÍK MÁ SVŮJ PŘÍBĚH / 2012	68
SOUVISLÁ TVORBA VYBRANÉ AUTORSKÉ OSOBNOSTI: ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ GABRIELA 2007 - 2012	70
7. ZÁVĚR	82
8. POUŽITÉ ZDROJE	89
LITERATURA	89
PRAMENY	91

9. ANOTACE	95
10. ABSTRACT.....	96

1. Úvod

Tato magisterská diplomová práce si klade za cíl nastínit účinek zvuku v rozhlasovém dokumentu. Hlavní pozornost bude upřena na zvuk jako základní vyjadřovací prostředek rozhlasového dokumentu a feature. Budou postihnuty postupy, jimiž tyto výsostně audiální útvary komunikují se svými posluchači, tedy percipienty. Bude zhodnoceno rovněž kreativní využití zvuků při modelaci akusticky zobrazovaného prostoru, vnitřních i vnějších vztazích narativu a jeho dramatické výstavby. Dále se práce zaměří na úlohu zvukové dramaturgie v budování celkového temporytmu, využití autentických i dodaných zvuků a hudby v celkovém kontextu díla nebo při spojování jednotlivých jeho částí a na specifické kvality zvuku v oblasti auditivních umění s dokumentárním akcentem.

Téma diplomové práce je časově ohraničeno rozhlasovými dokumenty vytvořenými v horizontu několika posledních let. Pro metodologické ukotvení bylo zvoleno časové rozmezí let 2008–2012. Aktuálnost tématu spatřuje autor této práce v současném stavu, kdy jsou rozhlasoví autoři nuceni tlakem ostatních masmédií využívat důsledně celou škálu výrazových prostředků, které jsou jim specifickým rozhlasovým médiem nabízeny. Situace, kdy je výlučně zvukové médium na první pohled upozadřováno před tvary prezentujícími se hlavně vizuálními prostředky, by měla být řešena zvýšeným důrazem na technickou i dramaturgickou kvalitu v kombinaci se zaujetím pro zvukově snímanou skutečnost.

Ve vývoji posluchačské zkušenosti autora této práce bylo zohledněno i prvotní setkávání s rozhlasovým médiem. Subjektivní posluchačské kontinuum bylo započato někdy v předškolním věku poslechy pohádkově laděného pořadu *Hajaja*¹, kdy právě zvuková znělka uvozující každovečerní pohádkové příběhy, byla bezesporu jedním z nejnápadnějších přijímaných zvuků dětského věku se silným znakovým významem. Melodie znělky dovede sepnout psychické procesy zasunuté v mozku a vrátit tak mysl do času někdejších poslechnů rozhlasového přijímače. Později na tuto zkušenost navázaly rozhlasové hry pro mládež se svými příběhy, nad kterými tehdy nebylo uvažováno jako o fikci nebo non-fikci, ale díky bohatému auditivnímu ztvárnění jako o uskutečnitelné realitě. Prostřednictvím jejich zvukových záznamů se bylo možné stát pozorovatelem vzdáleného a přesto intimně blízkého

¹ *Hajaja* - pořad fungující v Českém rozhlase od 2.ledna 1961 do současnosti a uvádějící v podvečerním čase krátké pohádky pro děti.

dění. Při výběru analytických příkladových studií na téma zvuk v rozhlasovém dokumentu byly v rámci diplomové práce zohledněny veškeré dosavadní konfrontace mezi autorem této práce jako příjemcem a Českým rozhlasem jako nositelem informace. Vytvořila se tak jakási fixace na specifické pojetí zvuku - slov, hudby a často více či méně identifikovatelných ruchů a hluků. Právě ruchové kompozice tak využívali svých možností vyvolat u recipienta pocity intimního noření se do zvukově zobrazovaného světa a subjektivní pocity blízkosti ke zvukovému, potažmo rozhlasovému sdělení.

Účelem této práce, která pojmenovává základní aspekty sound designu využívaného v současné rozhlasové dokumentaristice, je přiblížit dramaturgickou zvukovou výstavbu. Další body výzkumu nastiňují účinky akustické roviny na celkový výraz uměleckého nonfikčního rozhlasového tvaru jako dokument, feature či hraniční akustické umělecké žánry radioartu nebo soundwalkingu. Pokud je autorem této práce chápán zvuk jakožto umělecky vyprofilovaný zprostředkovatel a nositel přenášející konkrétní emoci, bude diplomová práce formovat myšlenkový prostor směrem k pochopení primární podstaty akusticky promlouvajícího a komunikujícího díla.

Působení zvuku v rozhlasovém médiu není v současných teoretických a historických publikacích dostatečně charakterizováno. Vznikají sborníky z odborných diskuzí, články ve specializovaných periodikách a které však pečují častěji o slovesnou stránku rozhlasových tvarů. Právě z impulzu nastíněné nedostatečnosti odborného diskurzu vznikl tento text jako příspěvek k teorii o současné práci se zvukem v rozhlasovém dokumentu. S tím souvisí i ojedinelý fokus práce, který se primárně zaměřuje na zvukové figury s přihlédnutím k jejich účinkům v dramatické kompozici rozhlasového dokumentu. Diplomová práce by zároveň měla přispět k součastnému vzrůstajícímu zájmu o svébytnou funkci uměleckých zvukových prostředků v rozhlasové dokumentaristice i hraničních žánrech radioakustických tvarů.

V průběhu následujících kapitol budou nastíněny otázky o zvukových kvalitách současné rozhlasové dokumentární tvorby. Odpovědi a úvahy nad touto problematikou povedou k vyjasnění komunikace mezi výrazovými prostředky obsaženými ve zvukové stopě pořadu a na ně reagujícím auditivním vjemem. Zkoumané budou tedy oblasti spojené s konkrétní tvorbou a následným percepčním přijetím posluchače.

Základním cílem této diplomové práce je pojmenovat způsoby komunikace na poli zvuku a zároveň vyznačit proměnu, kterou prochází chápání a konkrétní pojetí zvukovosti ve

vybraných dokumentárních pořadech Českého rozhlasu. Zhodnocení žánrové dokumentární tvorby vzniklé v určitém časovém období a následná analýza zvukově sdělovacích schopností se zaměří na konkrétní podobu zacházení rozhlasových dokumentaristů se zvukovou materií a jejími specifikami. Text by měl čtenáři přiblížit současnou podobu zvukové dramaturgie rozhlasového dokumentu, a proto bude fokus práce zaměřen na nejčastěji užívané i progresivní a novátorské zvukové výrazové prostředky.

2. Kritika literatury a pramenů

Předkládaná diplomová práce je založena na rozsáhlých analýzách rozhlasových dokumentárních tvarů a rovněž čerpá z odborné literatury. Pokud bychom chtěli výčet dostupné literatury uvést přehledovou, pozitivisticky-historiografickou publikací na téma „rozhlas“, za výborným zdroj nám poslouží publikace *Od mikrofonu k posluchačům*². Chronologicky přehledové, takřka komplexní seznámení s historií rozhlasu s výmluvným podtitulem *Z osmi desetiletí Českého rozhlasu* bylo, jak název napovídá, vydáno při „kulaté“ příležitosti osmdesáti let od vzniku rozhlasu. Kolektiv autorů pod vedením Evy Ješutové poskytuje na velkorysé ploše základní historický materiál k pochopení dobových a tvůrčích proměn a kontextů související s Československým rozhlasem. Tématu týkající se konkrétně rozhlasové dokumentaristiky jako žánru se věnuje stručně v podkapitole „Rozhlasová umělecká slovesnost“ kapitoly „Svobodný rozhlas 1990 - 2003“, přičemž tak činí na příkladu několika málo autorů, zastoupených tvorbou Zdeňka Boučka a Jitky Škápíkové. V tomto ohledu tak kniha poskytuje seznámení s porevolučním obdobím na poli rozhlasového dokumentu po roce 1989. Krom konkrétních oblastí reflektujících žánr rozhlasový dokument, je publikace přínosná v uceleném a chronologicky nastaveném pohledu na dobový kontext panující v Československém a později v Českém rozhlasu.

² JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Vyd. 1. Praha: Český rozhlas, 2003.

Jestliže jsme se v předešlé četbě seznámili s dlouhou tradicí zvukového vysílání, měli bychom se nyní přiblížit k prvotním teoretickým úvahám o rozhlasu jako takovém. První rozsáhlé teoretické pojednání o rozhlasové problematice je *Divadlo a rozhlas*³ Václava Růta, který tuto disertační práci obhájil u Otakara Zicha na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v roce 1936. Kniha v první řadě shrnuje výchozí body myšlení o podstatě auditivního média v českém kontextu. V rámci počátečního vymezení se vůči tradičním typům umění naznačuje specifické možnosti rozhlasu a jeho tvorby.

Klíčový *Úvod do dokumentárního filmu*⁴ mi umožnil - při neměnnosti některých primárních dokumentárních postupů a způsobů budování narativu u formátu audiovizuálního - aplikovat kritický pohled i na výstavbu tvaru auditivního. Bill Nichols ve své knižní publikaci z příbuzné filmové vědy, věnuje podstatnou část textu způsobům členění dokumentárního filmu, definuje základní pojmy a zároveň zavádí aplikovatelné kategorie, které pomáhají orientovat se v dokumentární problematice. V předkládané práci se budu snažit na místo filmových aplikovat metody výslovně rozhlasové a na příkladu výsostných postupů spjatých s filmovým médiem postihnout tvůrčí postupy, které se využívají při tvorbě dokumentu čistě zvukového.

Následující dvě publikace formovaly pohled na pojetí a míru uměleckosti a zvukovosti v rozhlasovém médiu, přičemž praktické zkušenosti autorů a způsoby jejich výkladu podněcovaly autora této práce k širšímu zájmu o zkoumanou problematiku. Na prvním místě se jedná o *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990–2005: Poetika žánrů*⁵, představující pro diplomovou práci komplexní teoreticko-praktický základ. Objasňuje terminologii užívanou tvůrčími teoretickými i prakticky působícími osobnostmi v mezinárodním kontextu. Největší zdroj informací skýtá zevrubně pojatá kapitola zabývající se žánrovou poetikou, obzvláště pak její podkapitoly týkající se hudby, zvuku a ruchu a jejich vzájemnými provázanostmi s kompozičními postupy a celou škálou stříhové skladby. Kniha vzhledem ke své částečné mezinárodní působnosti nahlíží nejen na produkci české, ale i vybrané zahraniční rozhlasové dokumentaristiky, čímž naznačuje potenciální cesty a východiska budoucí rozhlasové zvukové tvorby. Právě tento důležitý bod byl pro autora této

³ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha, 1963.

⁴ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha; Jihlava : Akademie múzických umění; JSAF, 2010.

⁵ HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument 1990 - 2005. Poetika žánrů*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010.

diplomové práce při úvahách o možnostech, které v sobě pojem zvukovosti rozhlasového média skrývá, jedním z určujících inspiračních vlivů.

Druhou publikací řešící problematiku rozhlasové dokumentaristiky na teoreticko-praktické bázi je *Das Radio-Feature: ein Werkstattbuch*⁶. Kniha kolektivu autorů pod vedením německého pedagoga a rozhlasového autora Udo Zindela si klade za cíl postihnout proces tvorby rozhlasového featuru. Tomuto odpovídá i pořadí kapitol, které je obrazem výrobního procesu „radio-featuru“, od výběru látky a tématu přes dramatickou výstavbu, techniky vyprávění, až po práci s původními zvuky, ruchy a hudbou při záznamu, střihu a konečném zpracování ve studiu. Dané oblasti zájmu demonstruje na konkrétních příkladech svých nebo svých blízkých spolupracovníků. Kniha je výtečným zprostředkovatelem uvažování o způsobu tvorby auditivního díla specifického publicisticko-uměleckého žánru. Obzvláště nápomocny pak byly praktické kapitoly pojednávající o zvukové dramaturgii a jednotlivých složkách featuru.

Publikace *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*⁷ je primárně určena filmovému médiu a poskytuje soudobý, ucelený pohled na problematiku zvukové složky při tvorbě audiovizuálního díla. Vymezuje základní pojmy, chronologicky v procesu tvorby nahlíží a zároveň upozorňuje na žádoucí podobu dramaturgické výstavby a to od počáteční koncepce po závěrečnou mixáž. Důležitou součástí jsou také kapitoly zabývající se technologickými postupy, zpracováním a následným uplatněním konkrétních zvuků. Podnětné jsou některé naznačené možnosti i úskalí zvukové dramaturgie. Pro potřeby předkládané práce je Bláhova teoreticko-praktická příručka vítaným pomocníkem k postihu tak široké oblasti, jakou je zvuková dramaturgie. I když je určena především pro audiovizuální tvorbu, svou větší částí, ať už se jedná o neměnná akustická pravidla, rozsáhlá spektra emočních funkcí zvuku či podnětné úvahy o účincích zvukového materiálu napříč audio i vizuálními médii, je tato publikace velice dobře aplikovatelná i na díla pracující s čistě auditivní rovinou.

Ars acustica, v českých reáliích využívaný termín pro akustická umění, je v této kapitole pojednávající o kritickém zhodnocení dostupné literatury zastoupena publikací

⁶ ZINDEL, Udo – REIN, Wolfgan (eds.). *Das Radio-Feature: Ein Werkstattbuch*. UVK Verlagsgesellschaft mBH: Konstanz, 1997.

⁷ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. doplněné vyd. Praha : Akademie múzických umění, 2006.

*Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*⁸ Michala Rataje. Jedná se o obsáhlé pojednání o uměleckém chápání zvuku a jeho orientaci jak na tvorbu, tak na smyslové vnímání následného příjemce. Kniha klade vyšší nároky na oborovou a hudebně terminologickou znalost čtenáře a uvádí do souvislostí základní pojmy, jakými jsou akusmatické, akustické a auditivní situace. Hlavní motivací pro sepsání knihy bylo dle slov autora zasazení pořadu Českého rozhlasu 3 - Vltava *PremEdice Radioateliéru* do širšího kontextu akustických umění. K tomuto programovému bloku se kniha dostává ve své šesté kapitole, kde jej dělí na poddruhy vzhledem k užívaným žánrovým a prezentačním akcentům. Krom jiných (abstraktně-akustický, literárně-dramatický, abstraktně-slovesný a hudebně-kompoziční) je pozornost upřena, a tu se dostáváme již blížeji k fokusu naší práce, na akcent dokumentární. Kniha zde krom definice uvádí také seznam několika vybraných zvukových tvarů, které do tohoto žánrově-inspiračního bloku autor knihy zařadil.⁹ I když je Ratajova kniha datována rokem 2006, uvádění zvukových kompozic s větším či menším důrazem na dokumentární prvky však probíhá i v současné době, což krom jiného zavdalo podnět k rešerši dokumentárních prvků v pořadech, které vznikaly v následujících letech až do současnosti.

Jedním ze specifických hraničních žánrů (uváděných taktéž pod hlavičkou *PremEdice Radioateliéru*), který autora této práce zavedl jako jeden z mnoha dílčích inspiračních vlivů k hlubšímu zájmu o celek, je žánr soundwalking. Nejrozsáhlejší odborné pojednání o tomto termínu je možné nalézt v publikované disertační práci Jana Trojana *Akustická ekologie a soundscape*¹⁰ Hudební fakulty Akademie múzických umění v Praze. Její autor zde věnuje pozornost primárně ekologickému pojetí zvuku, které nás v naší každodennosti obklopuje, což definuje termínem soundscape. Jeho vymezení termínu soundwalkingu jako specifického poznávání okolní akustické krajiny formou poslechu zvukové procházky, bylo pro autora této práce ve své podstatě prvotní definicí rozhlasového dokumentu v jeho základní podobě.

⁸ RATAJ, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2007.

⁹ Michal Rataj působí mj. jako producent kompozic radioartu a autor již zmiňovaného programového bloku *PremEdice Radioateliéru*.

¹⁰ TROJAN, Jan. *Akustická ekologie a soundscape v kontextu multimédií*. 1. vyd. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011.

Titulem v současnosti již lehce zastaralým avšak stále nápomocným v definování některých odborných termínů je *Encyklopedie praktické žurnalistiky*¹¹, vytvořená kolektivem publicistů a pedagogů z Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze. Kniha představuje příručku o stovkách hesel a odkazů, které skýtají stručný a srozumitelný výklad pojmů žurnalistické terminologie, často doplněné o konkrétní ukázky. Dále poskytuje odborné termíny z oblasti tisku, televize, knižního trhu, polygrafie, elektronických médií a z oblasti rozhlasu. Příručka byla při tvorbě předkládané diplomové práce pomocníkem právě v těch publicistických žánrech, které se dotýkají postupů uplatňovaných některými rozhlasovými dokumenty.

Významný zdroj aktuálních informací o rozhlasové tvorbě představuje bulletin *Svět rozhlasu*.¹² Jednotlivá vydání obsahují články rozhlasových historiků, teoretiků i samotných tvůrců, jakými jsou například Josef Maršík, Václav Moravec, Eva Ješutová, Bronislava Janečková, Andrea Hanáčková. Další součástí periodika bývají referáty a praktické postřehy ze zahraničních festivalů, výstupy z odborných seminářů pořádaných nejčastěji Sdružením pro rozhlasovou tvorbu a reflexe současného dění v oblasti featuru a dokumentu včetně mezinárodního kontextu. V neposlední řadě pak obsahuje ukázky scénářů rozhlasových dokumentů a stěžejních oborové zahraniční i domácí materiály a postřehy a úvahy nad dalším směřováním rozhlasu jako svébytného média.

Vzhledem k nutnostem pozdějších analýz zvukových pořadů, bylo nutné jako zdroj pramenů využívat webový archiv Českého rozhlasu¹³. Tento primární pramen nabízí zvukové záznamy, které jsou autorem této diplomové práce později analyzovány, poskytuje informace o tvůrčích pracovnících a další stručné faktografické údaje. Pořady z cyklu *Radiodokument* bylo možné si vyslechnout až na výjimky po dobu jednoho měsíce od jejich odvysílání.

¹¹ HALADA, Jan a OSVALDOVÁ, Barbora. *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. 1. vyd. Praha: Libri, 1999.

¹² *Svět rozhlasu: bulletin o rozhlasové práci*. Praha: Český rozhlas, 1999-.

¹³ Český rozhlas. Audio archiv [online]. [cit. 3. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://hledani.rozhlas.cz/iradio/>>.

3. Metodologie

Termín zvukovost v názvu této diplomové práce je vzhledem k výhradně a výlučně zvukovým prostředkům, kterými rozhlasový dokument vládne, velice široký pojem se stejně širokým polem, jakými způsoby je na něj možno teoreticky nahlížet. Ve svém textu bych se chtěl zaměřit na základní pojetí zvuku jako výrazového prostředku rozhlasového dokumentu, jeho zvukové možnosti a stylistické figury. Dále bude zkoumáno, jak rozhlasové dílo upoutává posluchačovu pozornost a vede jeho myšlenkové pochody žádoucím způsobem.

Všudypřítomnost zvuku v jakémkoliv rozhlasovém sdělení si žádá znalosti z hudebního a fyzikálního odvětví. Autor tohoto textu však vychází z teoretických poznatků dramatické výstavby uměleckého díla, které jsou proto určující pro zaměření následující studie. Text proto nebude omezen na zvuk v celé šíři možných výkladů tohoto pojmu, ale poukáže především na vliv zvuku na narativní postupy, střihovou a kompoziční skladbu. Zaměří na zmapování jak výběr některých témat, specifických prostředí či autorských osobností modeluje celkovou podobu rozhlasového díla.

V rámci selekce rozhlasových dokumentů, podrobených analýze, byla stanovena pravidla pro výběr respektující následující teritoriální i časová hlediska. Primární kritérium záviselo na odvysílání rozhlasového dokumentu v rámci některého z dokumentárních programových cyklů ČRo 3 - Vltava, případně ČRo 2 - Praha. Sekundárním, leč pro praktickou součinnost neoddelitelným předpokladem vzhledem k potřebám detailních analytických rozborů, se stala jejich možnost reprízových poslechů v archivu Českého rozhlasu. Vybrané dokumentární pořady budou kriticky rozebrány a výsledný soubor analyticky zpracovaných rozhlasových dokumentů dá vzniknout hlavní část této diplomové práce.

Vzhledem k nutnému zúžení fokusu a omezenému rozsahu textu se práce zabývá tzv. velkým dokumentem pohybující se ve své stopáži kolem 60-ti minut. Takto obsáhlý útvar reprezentuje ve tvorbě ČRo 3 - Vltava programová řada *Radiodokument*, která tak logicky spadá do zorného pole mého zájmu. Progresivnější podobu představují (s rozvolněnou

stopáží, nejčastěji v rozmezí 20–40 minut) dokumenty v rámci programové řady *Čajovna – Hry a dokumenty nové generace*.¹⁴

Hledisko časové nebylo v názvu práce specifikováno zrovna konkrétně, ale bylo pojmenováno širěji termínem současnost. Od roku 2008, kdy nastala změna názvu pořadu *Hry nové generace* na *Hry a dokumenty nové generace*, je možné jasně spatřovat posilování dokumentární tvorby. Domnívám se, že pro relevantní závěry je možné uvažovat o rozmezí pěti let dokumentaristické tvorby. Takto zvolené časové rozmezí splňuje jak dostatečnou sumu vzniklých rozhlasových dokumentů, tak dle předpokládaných tezí i možnost na příkladu těchto let zobrazit postupný vývoj a případnou proměnu dané problematiky. V zájmu postihnout aktuálního vývoje i vzhledem k dobré dostupnosti rozhlasových pořadů bylo vybráno co nejbližší datum a za horní hranu tak byl zvolen konec roku 2012. Výpočtem tak dojdeme k časovému vymezení v rozmezí let 2008–2012.

Dokumenty budou analyzovány za pomoci termínů přejatých primárně z publikací *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla, Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005: Poetika žánrů* a v neposlední řadě z *Das Radio-Feature: ein Werkstattbuch*. Při analýzách rozhlasových dokumentárních programů bude kritické hledisko práce zaměřeno na funkci uměleckých prvků ve zvukové výstavbě, které budou analyzovány v rozsahu od informačních po kontrapunktní významy prezentující nezvyklé úhly pohledu, vytvářející atmosféru či fungující jako autonomní výrazové prostředky. Dále bude sledováno, jakým způsobem jsou jednotlivé prvky zakomponovány do celkové struktury, jak fungují v rámci narativní výstavby, jakou úlohu plní při budování temporytmu apod. Důležitým aspektem bude vliv uměleckých zvukových prostředků na reálné či fikční vyznění díla a naopak, jakým způsobem se dokumentárně-dramatické akcenty v narativní výstavbě podílejí na využití konkrétních zvukových prostředků.

Text této diplomové práce je členěn intuitivně od obecného ke konkrétnímu. Po hypotézách a detailních analýzách jednotlivých segmentů se dostává k uceleným závěrům obecnější platnosti. Kapitoly jsou řazeny od úvodního představení zkoumané problematiky přes vlastní pojednání obsahující analytickou stať, až po prezentované závěry obsažené

¹⁴ Více o těchto programových řadách pojednává kapitola „Programové vymezení rozhlasové dokumentaristiky“.

v poslední kapitole. Závěrečná kapitola tak sdružuje výsledné poznatky nabyté v předešlých částech textu.

Po úvodu zařazená kapitola „Kritika literatury a pramenů“ představuje syntézu použité literatury, která byla nápomocna při tvorbě této diplomové práce. Kriticky nahlíží na jednotlivé publikace a vztahuje je ke zvolené problematice. Poměrně obsáhlá kapitola je za svůj objem vděčná především nutnosti větší rešerše odborné literatury. Nevyhnutelné zpracování většího množství odborných textů bylo nutné hlavně kvůli absenci ucelené publikace, která by zpracovávala takto vymezené téma diplomové práce. Jedna z hlavních otázek, která vyvstala z rešerše literatury, byla ta, směřující k výběru terminologického aparátu. Kombinací rozhlasové teorie, tak jak ji ustavuje Andrea Hanáčková, hudební teorie Michala Rataje, hudební teorie s přesahy k praktické tvorbě zvukové stopy audiovizuálního díla Iva Bláhy, až k teorii dramatické výstavby na poli zvuku Dušana Kozáka, jsem dospěl k syntéze jimi používaných termínů.

Kapitola metodologická poskytuje teoretické podklady a zároveň praktický materiál k vysvětlení, jak jsem ve své tvůrčí činnosti postupoval. Navazující kapitola „Programové vymezení rozhlasové dokumentaristiky“ se zabývá základním vymezením zkoumaného žánru a jeho konkrétní prezentací ve vysílání Českého rozhlasu. Kapitola zároveň slouží jako výchozí materiál pro pozdější analýzy jednotlivých zvukových uměleckých artefaktů. Pátá kapitola „Zvukovost rozhlasové dokumentaristiky“ uvádí čtenáře do obecné problematiky úlohy zvuku v rozhlasovém dokumentu. Kapitola se zabývá kompozičními postupy i specifickými částmi rozhlasového žánrového tvaru, které osobitým způsobem ovlivňují kreativní autorský element při práci se zvukovostí výsostně auditivního díla. Kapitola „Analytický rozbor“ představuje reprezentační výběr, který ve sledovaném časovém období postihuje práci se zvukem v několika stěžejních rozhlasových dokumentech. Následující příkladová studie „Souvislá tvorba vybrané autorské osobnosti: Albrechtová-Pályová Gabriela 2007 - 2012“ na příkladu jedné rozhlasové tvůrkyně poskytuje ve zhuštěné podobě obraz autorské zvukové dramaturgie a jeho konkrétního využití na ploše sedmi rozhlasových dokumentů v rozmezí šesti let. Závěrečná kapitola syntetické povahy zodpoví vyvstalé otázky, seznámí s výsledky analýz a nastíní možnosti budoucího výzkumného potenciálu.

Cílem práce je definovat proměnu současného rozhlasového dokumentárního žánru směrem k posilování role zvuku při kompoziční výstavbě tohoto uměleckého zvukového

útvary. Text dále postihuje jednotlivé proměny v rámci zvukové dramaturgie a tvůrčí práce se zvukem v oblasti rozhlasové dokumentaristiky.

Práce se zaměřuje na strukturu zvukové složky analyzovaných rozhlasových dokumentů, dále postihuje specifické zvukové plány s konkrétními kompozičními řešeními uplatňovanými v jednotlivých pořadech. Text rovněž postihuje problematiku využití a účinků zvukových efektů, ruchů a hluků a jejich místa, které zaujímají v narativní horizontální rovině rozhlasového tvaru. Cílem je tak zaznamenat a kriticky zhodnotit typické i progresivní zvukové postupy a zdůvodnit jejich použití a vliv na výslednou podobu díla.

4. Programové vymezení rozhlasové dokumentaristiky

ROZHLASOVÝ DOKUMENT

Rozhlasový dokument představuje žánrový tvar pohybující se na rozmezí a zasahující do oblasti publicistiky, umělecké a dramatické tvorby. Z publicistického žánru přejímá především aktuální dokumentární pohled na zvolené téma. Dramatický rozhlasový žánr pak udává možné cesty pro dokumentární stylizaci, způsob práce s fikčními rovinami díla a jejími dramatickými účinky. Rozhlasový dokument nebude v této diplomové práci klasifikován z hlediska verbálního sdělení obsahu a v tomto rozmezí porovnáván s ostatními příbuznými rozhlasovými žánry (pásmo¹⁵, feature¹⁶ atd.), které autor této práce chápe do jisté míry synonymicky, obecně jako rozhlasem prezentovaná témata s určitým vztahem k současným otázkám, tedy jako dokumentární záznam reality.

¹⁵ Pásmo je typ pořadu založeného na výrazné kompoziční práci s mnoha složkami jako je hudba, mluvené slovo, reportážní, inscenované i archivní zvukový materiál, směrem k deklarovánému a autorsky interpretovanému tématu.

¹⁶ Feature se oproti dokumentu vyznačuje především větší mírou angažovanosti autora díla, ve spojení s větší využitím kompoziční montáže, práce se zvukem apod.

Současný rozhlasový dokument využívá širokou škálu zvukových výrazových prostředků – reportážní, inscenované i archivní zvuky a ruchy, hudební kompozici spojující ostatní části pořadu nebo včleněnou kreativními způsoby do „těla“ dokumentárního pořadu atd. Zvukovou složku autor kombinuje spolu s dalšími prvky v kompozici, zobrazující určité téma, které se vyjevuje spolu s předkládanými zvukovými událostmi a jejich dramaturgickým řazením vůči sobě samým i vůči celkové struktuře komponovaného díla. Tematicky současný rozhlasový dokument předkládá často sociologické sondy nebo citlivé výpovědi, proto je právě zvuková dramaturgie tím důležitým elementem, který auditivní vnímání posluchače umocňuje žádoucími směry.

V porovnání s ostatními stanicemi Českého rozhlasu využívajícími více verbální formu sdělení, klade stanice ČRo 3 - Vltava zaměřená primárně na kulturu velký důraz také na umělecky podmíněnou formu neboli tvar díla. Jeden z atributů specificky pojaté formy v žánru rozhlasové dokumentaristiky na této stanici pak můžeme spatřovat i v originálnější zvukové stránce konkrétního pořadu.

PROGRAMOVÉ CYKLY

Radiodokument

„Lidé - příběhy - události - zvukové obrazy - imaginace“¹⁷

Programový cyklus, který jednou týdně uvádí zpravidla do 60 minut trvající zvukový dokument rozličných autorů a různých témat. Pořad je vysílán na ČRo 3 - Vltava s týdenní periodicitou ve středeční večer v čase 21:45.

Ještě předtím než se jako samostatný pořad etabloval v rámci programového schématu Českého rozhlasu, zasloužila se o významný rozvoj rozhlasové dokumentaristiky po

¹⁷ Český rozhlas. *Radiodokument* [online]. [cit. 1. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/porady/_porad/535>. Výchozí anotace Radiokumentu na webu Českého rozhlasu.

listopadu 1989 osoba Zdeňka Boučka¹⁸. Pod jeho redaktorským vedením se v polovině devadesátých let stalo dokumentaristické pracoviště součástí redakce rozhlasových her a dokumentu ČRo 3 - Vltava.¹⁹ K růstu zájmu rozhlasových autorů přispělo také období po roce 1997, kdy se redaktorkou zmíněné redakce stala také Jitka Škápíková²⁰. V době vzniku samostatného specializovaného pořadu *Radiodokument* byl jeho redaktorem Michal Lázňovský²¹, kterého na začátku roku 2012 vystřídala Eva Nachmilnerová, která je redaktorkou zodpovědnou za dramaturgii pořadu doposud.

Webová anotace pořadu prezentuje *Radiodokument* jako pořad poskytující posluchači prostor k zamyšlení, možnost vzdělávat se a rozšiřovat si obzory a obrazotvornost. Úspěšné dokumentární pořady z cyklu reprezentují Český rozhlas na mezinárodních festivalech a soutěžích. Záměrem dokumentaristů je vedle udržení kontinuity tvorby také sledování trendů v zahraničí.²²

Hry a dokumenty nové generace

„Kultura a životní styl trochu jinak“²³

Cyklus *Hry a dokumenty nové generace* je vysílán s měsíční periodicitou na ČRo3 - Vltava v rámci pořadu *Čajovna*²⁴. Premiéru měl ještě pod názvem *Hry nové generace* 28. ledna 2007 a

¹⁸ Zdeněk Bouček (1941–2005) - byl redaktor, moderátor, režisér, autor a propagátor rozhlasové dokumentaristiky, fonoamateristiky a využití stereofonie. Důležité byly jeho aktivity směřující ke konfrontaci tvorby ČRo se zahraničním kontextem.

¹⁹ JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha : Český rozhlas, 2003. s. 454. ISBN 80-867-6200-9.

²⁰ Jitka Škápíková (1967) - dramaturgyně, autorka a bývalá redaktorka redakce rozhlasových her a dokumentu ČRo 3 - Vltava.

²¹ Michal Lázňovský (1947) - někdejší redaktor redakce rozhlasových her a dokumentu ČRo 3 - Vltava, dramaturg, překladatel a pedagog.

²² Český rozhlas. *Radiodokument* [online]. [cit. 1. 11. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/vltava/porady_porad/535>.

²³ Český rozhlas. *Čajovna* [online]. [cit. 25. 10. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozhlas.cz/cajovna/about>>.

²⁴ Čajovna je pořad vysíláný každodenně v čase od 19:00 do 20:00. Pořad je primárně určený mladším posluchačům a zaměřuje se na tzv. alternativní kulturní sféru (rozhovory, diskuze, prezentace nových uměleckých směrů atd.). Pořad založila v roce 2001 Kateřina Rathouská.

od této doby se vysílá každou poslední neděli v měsíci. Od roku 2008 byl cyklus přejmenován na Hry a dokumenty nové generace, čímž vznikl cíleně motivovaný prostor, v jehož rámci bylo žádáno uvádět taktéž dokumentární pořady.

Programový cyklus vznikl v situaci, kdy absentovala platforma pro prezentaci současné tvorby a nových formátů na poli zvukového dokumentu mladých autorů. Pořad proto uvádí tvorbu současných mladých autorů (do 30ti let věku). Podstatnou složkou je kontext tvorby vysílaného dokumentu a autorská interakce s médiem rozhlasu. Dokument, který má zpravidla stopáž 20 až 40 minut, je doplněn do celkové stopáže pořadu (60 min.) besedou s tvůrcem a možnou komunikací posluchačů skrze dotazy zaslané do živě vysílajícího studia Českého rozhlasu.

S příchodem nových dramaturgů od roku 2009 je věnován větší prostor dokumentární tvorbě. Jak píše ve své studii uveřejněné ve *Světě rozhlasu* č. 26 Eva Vojtová: „Od roku 2009 se pro Hry a dokumenty nové generace otevírá zcela nova etapa.“²⁵ Cyklus začali připravovat noví dramaturgové: V Praze Gabriela Albrechtová-Palyová a Hana Železná. Do brněnské redakce pak nastoupila nová dramaturgyně literárně dramatické redakce Hana Hložková.²⁶

HRANIČNÍ ŽÁNRY

Hraniční žánry často vynikají neotřelými postupy, které ovlivňují většinovou tvorbu a přinášejí ji nové tvůrčí impulsy. Mezi takovými pořady, které nějakým způsobem akcentují příklon ke zvukové dokumentaristice, lze nalézt mnoho kvalitních rozhlasových děl.

²⁵ VOJTOVÁ, Eva. Nástin vývoje cyklu Hry a dokumenty nové generace v letech 2009–2010. *Svět rozhlasu*, 26 Praha: Český rozhlas 2012, s. 12.

²⁶ Tamtéž, s. 12.

Radioart

Odborná terminologie tento pojem chápán jako druh akustických umění, specificky se prezentující a mediálně komunikující prostřednictvím rozhlasu nebo ještě šířeji, pomocí radiových vln. Komunikace tohoto díla s posluchači je povýšena do oblasti, kde je nutná vyšší míra percepce zvukového příjmu. Slovy Michala Jurmana radioart „především nutí posluchače, aby svým způsobem spolupracoval na výsledné podobě zvukové kompozice.“²⁷ Nutnost vyšší posluchačské aktivizace je dle něj způsobena zejména tím, že „autor tají zdroj zvuku, různě jej skrze filtry mění, zpomaluje či zrychluje zvukovou informaci [...] a celkově tak skrze tyto zvuky vytváří zcela novou zvukovou hodnotu, nový zvukový celek.“²⁸ Tentýž autor při snaze postihnout původních východiska radioartové tvorby zmiňuje dvojici důvodů, a to z oblasti dokumentární a oblasti hudební.²⁹ Vzhledem k tématu této diplomové práce bude pohled upřen k první z dvojice, tedy k dokumentární podstatě radioartových kompozic. Nejen v tomto případě, ale obecně se v nově koncipujících se uměleckých druzích, mezi které řadím i radioart, tyto vlivy a prvky propojují a prolínají mezi sebou. Hudba a především pak hudba elektroakustická, je ve své podstatě obsažena v každé radioartové kompozici, a to i v takové, která má ambice využívat hlavně dokumentární formu sdělení.

Ještě přesněji může být pojem radioartu přiblížen definicí Michala Rataje postihující podobu tohoto uměleckého odvětví jako žánrově mediální komunikace. Dle Rataje, autora, producenta a propagátora radioartových kompozic, je to „*forma umění s jasně deklarovanou ambicí experimentálnosti, která se snaží konsekventně a nezávisle na standardizované mainstreamové mediální produkci rozvíjet koncept mediálně podmíněné akustické kompozice a systematicky prozkoumávat uměleckou potenci rozhlasu jakožto média schopného stimulovat vznik a komunikování svébytných uměleckých forem.*“³⁰ Ratajovy úvahy o experimentálnosti a tvorbě, která není odvislá od většinové a standardizované žánrové produkce (rozhlasová hra, rozhlasový dokument, rozhlasová

²⁷ JURMAN, Michal. *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání: [z oboru rozhlas, televize, film, scenáristika]*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. 142 s. Skripta Divadelní fakulty. Velká řada, s. 24.

²⁸ Tamtéž, s. 24.

²⁹ Tamtéž, s. 25.

³⁰ RATAJ, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Praha : KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2007, s. 73.

reportáž apod.), jsou podnětné při uvažování nad pojmem budoucnost rozhlasové dokumentaristiky (a nejen jí). Logicky tak navazují v širším časovém horizontu na pojem současnost, který je středobodem zájmu textu této diplomové práce.

Posluchač Českého rozhlasu se může s kompozicemi autorů experimentujících se zvukovou formou sdruženou pojmem radioart setkat na stanici ČRo 3 - Vltava v pořadu *PremEdice Radioateliéru*³¹. Pořad vznikl díky inspiračním kontextům a osobním vazbám jeho autora Michala Rataje vzešlým z členství v pracovní skupině EBU³² Ars Acustica. Za zmínku zcela určitě stojí každoroční výstup z rozhlasového pořadu v podobě CD *rAdioCUSTICA selected*, přičemž mezi slova *rAdioCUSTICA* a *selected* je vřazeno číslo roku. Periodicky se měnící ročník vyjadřuje ohlédnutí za tvorbou roku minulého. Kvantitativní výběr radioartových kompozicí čítá většinou 4 skladby. Druhým multimediálním prostorem pro prezentaci radioartové tvorby je úzké propojení s webovým portálem rAdioCUSTICA. Toto spojení, podmíněné výchozí snahou žánru o neustálé hledání nových vyjadřovacích prostředků radioartu, mimo jiné ukazuje příklad vztahu rozhlasu a internetu, přičemž je tvůrčím diskursem, v němž jedno médium vzájemně ovlivňuje, obohacuje a rozšiřuje hodnotu druhého.

Soundwalking

„Takže – poslouvej tak, jako jsi nikdy dosud neposlouchal. A potom – poslouvej sám sebe, jak posloucháš.“

Andrea Dancer

Jedním z podžánrů radioartu je soundwalking. Pokud byl radioart v předchozí kapitole klasifikován vzhledem k jeho východiskům z oblasti hudby a různých způsobů slyšení, zde již

³¹ V roce 2002 vznikl pořad ještě pod názvem *Radioateliér*, který prezentoval zahraniční experimentální rozhlasovou tvorbu. V lednu 2003 se pořad přejmenovává na *PremEdice Radioateliéru* a mění své zaměření primárně na tvorbu českých nebo v České republice žijících autorů.

³² European Broadcasting Union / Evropská vysílací unie. Vysílací instituce koordinující mezinárodní radiové projekty. Sdružuje národní rozhlasové instituce a komunitu odborníků a poskytuje aktuální výměnu informací a zkušeností. Více dostupné na <http://www.ebu.ch/en/about/index.php>.

bude uvedena konkrétní podoba pořadu, majícího ambice přinést vklad i do dokumentárního žánru.

Na počátku tohoto textu stojí snaha zodpovědět si otázku, kde jsou hranice uměleckého a estetického účinku akustického tvaru ve formě soundwalkingu. Tento uměnovědnou praxí prozatím neustálený termín je používán v širší rovině pro pojmenování uměleckého zaznamenání okolního, akustického prostoru.

Hraniční žánr zvukového dokumentu - soundwalk/zvuková procházka - můžeme v obecnějším chápání tohoto slovního spojení spatřit v mnoha „klasických“ rozhlasových dokumentech a featurech. Funguje jako obvyklý prostředek narativní výstavby (např. zvukový záznam autorovy cesty za respondentem, ruchová atmosféra udávající informaci o konkrétním prostředí apod.) či jako stylistický prvek v rozhlasové dokumentaristice a ještě častěji pak v žánru ars acustica³³. Žánrová dělení však slouží primárně k teoretickým a historickým zařazováním. V praktické tvorbě se stylistické postupy jednotlivých žánrů prostupují a často spolu velmi volně kooperují. Ars acustické, blížeji radioartové skladby využívají verbálních i nonverbálních výrazových prostředků, dramatických fabulovaných i autentických auditivních záběrů a široké škály hudebních kompozic. I když mohou obsahovat textovou složku, důležitou podmínkou je porozumění i bez znalosti národních jazyků a silou zvuku tyto jazykové hranice překračovat. Jedná se tedy ve výsledku o univerzální prostředek komunikace, podmíněný ovšem určitou sociální a psychologickou znalostí a zkušeností příjemců zvukové informace. Jiné komunikační spojnice se tak vytvoří například ve vztahu mezi posluchačem ze střední Evropy a zvukovém spodobnění středoevropské metropole a naopak toho samého prostoru v kooperaci s rozpoznávacím aparátem posluchače z jiné, odlišné části planety. Nemám zde na mysli krajní případy jiného vnímání okolního prostoru v reáliích např. domorodého obyvatele v jihoamerické rezervaci, ale chci poukázat i na jemné a na první „pohled“ lehce zaměnitelné zvukové nuance napříč časem a místem.

Skutečnost, že lidé, potažmo posluchači z jiných částí světa mají odlišné auditivní zkušenosti, je zřejmá. Co se ovšem stane v mysli posluchače, který poslouchá známou zvukovou kompozici a co se naopak stane v mysli toho samého posluchače, pokud poslouchá abstraktní, pro něj neznámé, přesto ke konkrétnímu prostoru vztahující se zvuky? V tomto

³³ Tento termín v sobě spojuje radioart, soundart, text-sound kompozice, elektroakustickou hudbu, elektronická hudba, zvukové performance, atd.

okamžiku by bylo možné dotknout se psychologických účinků zvuku, což je ovšem poněkud složitější a tedy i časově náročnější problematika a proto nepatří k hlavnímu fokusu této kapitoly.³⁴ Naopak, předmětem této kapitoly je především dokumentární charakter soundwalkingu. Od ryze dokumentárního zvukového záznamu se však kompozice „zvukových procházek“ odlišují vyšší mírou stylizace. Tato stylizace může nastat ve dvou rovinách: buď jsou přímo v místě a čase vytvářeny zvuky přírodou nebo člověkem, anebo jsou v postprodukcí přidávány takové zvuky, které jsou autorem osobitě zpracovány. Tedy stylizace jak ve smyslu samotné zvukové procházky, potažmo jejího průběhu, tak stylizace konečného zvukového tvaru.

Míra uměleckosti jde tedy souběžně s hodnotou dokumentárních zvukových záběrů a zároveň s mírou kreativní stylizace zvukových záznamů a jejich syntézou v podobě finální mixáže hotového zvukového díla. Pokud tedy uvažujeme o uměleckosti jako o hodnotě, kterou se snažíme nalézt v této konkrétní lidské tvorbě, musíme konstatovat, že o určení uměleckosti akustický tvaru rozhoduje míra užití uměleckých prostředků.

Když jsem se o pár řádků výše snažil vyhnout zvukově psychologickému diskurzu, učiním tak aspoň v závěru této kapitoly prostřednictvím Jana Mukařovského: „*Věc, která se stává estetickým znakem, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností*“.³⁵ V tomto smyslu je zvukové putování prostřednictvím poslechu soundwalkingových kompozicí navýsost estetickou záležitostí. Dává totiž posluchači možnost pocítit zvukovou plnost „skutečných“ procházek v reálném prostoru a hledat své místo v něm.

Soundwalking naplňuje premisu realistického a dokumentárního představení prostoru. Primárně poskytuje informaci o dějové události v místě a čase. Zvukovým záznamem modelovaný prostor je zde za pomoci uměleckých prostředků povýšen na „průvodce akustickou krajinou“. Soundwalking se blíží autorsky rozehrávanému dramatu, kde prostor, ve kterém se děj odehrává, je výchozím bodem k procesu umělecké narace.

Tuto malou žánrovou odbočku vedenou směrem k hraničnímu žánru jsme zakončili exkurzem do možné podoby dokumentárního zvukového žánru s experimentálními ambicemi. V následující kapitole bude již pozornost upřena k většinové podobě žánru

³⁴ Problematice se věnuje například publikace: LINKA, Arne. Kapitoly z muzikoterapie. 1. vyd. Rosice u Brna: Gloria, 1997.

³⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan, Miroslav ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie [I]*. 2., brož. vyd. Brno: Host, 2007, s.66.

rozhlasového dokumentu tak, jak se s ní má možnost posluchač setkávat častěji než jednou za měsíc v čase na přelomu dne, jak tomu je v případě uvádění radioartových kompozicí.

5. Zvukovost rozhlasové dokumentaristiky

Kapitola poskytuje průřez sledovaným obdobím se zřetelem k teoretickým aspektům tvorby rozhlasové dokumentaristiky. Vzhledem k tématu diplomové práce, které kombinuje dokument a jeho zvukové kvality, se bude text opírat právě o teoretický pohled pocházející z těchto dvou odvětví. Cykly a žánry klasifikované v předešlé kapitole tvoří výchozí situaci pro konkrétnější analytické stanovisko k jednotlivým rozhlasovým dokumentům ve světle jejich zvukovosti. Jistá praktická povaha takto vymezeného cíle si žádá strukturálně zaměřený postup, takový, který lze nalézt v příbuzné filmové vědě. Publikace Iva Bláhy při této tezi poskytla jasně vedený postup k popisu výchozího a stejnojmenného pojmu *Zvukové dramaturgie audiovizuálního díla*.

Pokud je cílem této práce popsat a pojmenovat způsoby, kterými rozhlasový žánr dokumentu pracuje se zvukem jako nositelem informace, je důležité volit i dostatečně otevřená témata kapitol. „Zvuková atmosféra“, „Koncepce zvukové skladby“ a jsou názvy kapitol, které text této práce přebírá ze zmíněné Bláhovy publikace. Názvy kapitol nabývají zároveň funkce výchozího bodu k analytickému pohledu na budování dramatické ruchové a hudební atmosféry více či méně primárně verbálně prezentovaného dokumentu. Zmíněna bude také auditivní percepce, tedy oblast úzce související se základním rozhlasovým psychologickým podnětem vyvolaným skrze zvukovou recepci posluchače.

Dle pojetí Billa Nicholse se dokument opírá o schopnost vyvolat dojem autenticity a čerpá z historické reality, kterou zobrazuje ze specifické perspektivy.³⁶ Pokud chápeme jako historickou realitu kteroukoli chvíli po uplynutí tohoto přítomného okamžiku, a specifickou na ni nahlížející perspektivu jako libovolný pevně uchopený tvůrčí systém, vystává v této tezi jedna z možných definic pojetí současného trendu výrazně akusticky formované rozhlasové dokumentaristiky. Konkrétní rozhlasové podoby a příklady poskytuje následující text.

ZVUK JAKO AUDIOVIZUÁLNÍ DÍLO

Zvuk označuje charakteristiku prostředí a nositele informace nad rámec slov. Je to znak a odraz reality.³⁷ „Co nejvýraznější zvukovost, tedy plasticita zvuku, vytvoření zvukového obrazu [...] je nejvyšší ambicí tvůrců, neboť rozhlasovému vnímání je vlastní zacházet se zvukem jako by byl ‚průhledný‘ (pojem Václava Růta), prostupný a prostupující se.“³⁸

V českém kontextu se k problematice vnímání rozhlasu poprvé vyslovil Václav Růt ve své disertační práci *Divadlo a rozhlas* z let 1936. Říká, že kdo poslouchá rozhlas, podobá se slepci: „Slepec nevidí stále, kdežto my máme optické vnímání skutečnosti a tedy orientaci pomocí představ za pomoci našich již získaných vizuálních vjemů.“³⁹ Od roku 1936 se na základě různých aspektů žánrová tvorba rozhlasových pořadů měnila, avšak primární východiska zvukového vnímání zůstávají stabilní.

Následující teoretické kapitoly, vystavěné na poznatcích nabytých z odborných publikací, jsou doplněny konkrétními příklady kompozičních způsobů, jednotlivých rozhlasových dokumentů. Suma rozhlasových dokumentů, kterou autor této práce při rešerši

³⁶ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. s. 15, s. 27.

³⁷ HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005: Poetika žánrů: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. s. 146.

³⁸ Tamtéž, s. 147.

³⁹ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha, 1963. s. 8.

zvukového materiálu vyslechl, poskytuje dobrou výchozí pozici pro širší zmapování reálných, teorií vymezených postupů v současné rozhlasové praxi.

ZVUKOVÁ DRAMATURGIE

Dramaturgie dramatu a její výchozí aspekty mají samozřejmě vliv i na tvorbu dramaturgie zvukové. Zvuková dramaturgie namísto uspořádávání děje a dílčích dramatických linií, vkládá tvořivým způsobem do celkové koncepce významově příslušné zvukové plochy. Dle ustálené aristotelovské terminologie obsahuje drama tyto na sebe navazující části: expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa. V tomto smyslu část expozice uvádí do děje, definuje prostor, čas a charaktery, které se vyskytují v dramatické situaci. Právě ustanovená dramatická situace nutí personifikované charaktery jednat, čímž se protagonista zaplétá do jednání okolí i sebe sama. Takto narůstá dramatické napětí až ke krizi, po níž dochází k zásadnímu obratu či změně situace, která se nadále svažuje k peripetii a následné katastrofě. Ačkoli je význam slova katastrofa vnímán v širším povědomí se silně pejorativním zabarvením, v teorii dramatu má katastrofa vztah k dokončení dějových motivů, uzavírá děj a prakticky tak odpovídá na dějové linie vyvstalé z úvodní části dramatu, z expozice.

Jestliže Aristoteles chápal strukturu dramatické stavby uzavřené katastrofou jako časově a dějově omezený útvar, z jehož završení by nemělo zůstat nic, co by nebylo zároveň s tímto koncem zodpovězeno, dokumentární žánr často tyto ambice není schopen naplnit. Jistěže, pokud jsou časoprostorová fakta jasná, lze takto definovanou dramatickou strukturu dodržet. V situaci, kdy se mnoho dokumentů dotýká v předmětu svého zkoumání současných (např. sociálních) témat, není vždy možné uzavřený a patřičně dořešený děj dodržet.

Naproti tomu mnohé rozhlasové dokumenty a obzvláště pak ty, které sledují danou problematiku z dlouhodobější perspektivy (například zabývající se určitým tématem na ploše několika na sebe navazujících dokumentárních pořadů) se od jasného zakončení a zodpovězení všech otázek vygenerovaných v průběhu pořadu odklánějí.

Důvody mohou být dvojí povahy. Jak již bylo zmíněno, problematika některých závažných témat by jasné uzavření a „vyřešení“ kvůli své složitosti nesnesla a případné

závěry tak mohou být pouze dílčím i když podstatným příspěvkem k rámcové problematice. Druhým, podobně pragmaticky vyznívajícím důvodem, je pak prostá neuzavřenost dokumentárně zobrazovaného reálného děje.

Zvuk (jako ruch či hudba) se vztahuje vně i dovnitř rozhlasového díla. Odkazuje na něco mimo konkrétní dílo (např. pomocí tzv. hudební metafory), tak i na spojitě části vně díla samotného (sloužící ke změnám temporytmu, zvukové gradaci apod.).⁴⁰ Specificky vytvořená zvuková plocha má v narativní výstavbě dokumentárního pořadu možnost být přímým funkčním článkem rámcového tématu. Stejně tak na protilehlém konci významotvorných možností zvukové skladby stojí v uměleckém záměru komponovaný kontrast s posluchačsky očekávanou zvukovou ilustrací. „Neodůvodněná změna hudební plochy působí rušivě“⁴¹, je tedy vhodné mít tak na paměti, že jakákoli změna nebo nahrazení jednoho zvukového záběru jiným, musí být dramaturgicky odůvodněno a celistvě zvukově zakomponováno.

Vhodnou skladbou zvukových prostředků lze vybudovat uzavřenou pasáž se silným emočním účinkem, která v souvislosti s okolními zvukovými záběry, dokáže vytvořit zvukovou plochu se vztahem k celkovému zvukovému výrazu díla. Pojdme se nyní podívat na zvukovou atmosféru jako specifickou formu zvuku vhodnou pro tvorbu akustického pozadí s výraznými náladotvornými funkcemi.

ZVUKOVÁ ATMOSFÉRA

Zvuková atmosféra v sobě soustřeďuje snahu o navození co nejintenzivnějšího vizuálního vjemu posluchače. Je tak auditivně vizualizovaným vnitřním prostorem, který v sobě nese určitou melodramatickou informaci a funkci. Způsobů, jak se dá dosáhnout v rozhlasovém dokumentu zvukové atmosféry, je několik. Akustickými nosiči budoucími auditivně vnímaný a kýženu atmosféru vytvářející prostor, mohou být ruchy, hudba, ale taktéž mluvené slovo. Ruchem vytvářejícím idylickou atmosféru jarní přírody, mohou být zvuky ptáků, šustění trávy, zurčení potoka atd. Podobně působí taktéž diegetická hudba, ať už je to rozpustilá

⁴⁰ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. s. 37.

⁴¹ Tamtéž, s. 38.

hudba v cirkusové manéži či posvátně působící varhanní koncert.⁴² Zmiňované mluvené slovo má díky svým verbálně definovaným významům schopnost ustanovit atmosféru přesně a jasně. Nemám zde na mysli slovo, které v prvním plánu popisně osvětluje situaci, ale například slovo, které je součástí nesrozumitelného rozhovoru v pozadí scény. Takový efekt potom může navodit tajemné či nervózní pocity, stejně jako určit přibližné místo mluvčích v prostoru vzhledem k posluchači.⁴³

Tak jako má zvuková atmosféra možnost poskytnout posluchači informaci o prostorových vztazích, má schopnost taktéž zasadit scénu do časového určení. Na jedné straně to může být zvuk kokrhajícího kohouta, ale také zvuková znělka odkazující k pravidelnému pořadu na některém z celostátních médií. Rozpoznávací schopnost druhého z uvedených příkladů pak záleží na citlivosti autora ke znalostem předpokládaného typu posluchače.

Důležitým, avšak v posluchačské praxi ne vždy zřetelným aspektem výsledného vjemu ze zvukové atmosféry, je velikost použitého záběru. Nejčasnější formou budující zvukovou (nejčastěji pak ruchovou) atmosféru je zvukový celek, jenž zabírá vzdálenější, tedy obvykle souhrnnou a soubornou akustickou událost. Detail je záběr blízké zvukové události a má ambice získat a poskytnout výrazné ruchy k jejich dalšímu využití, nejčastěji v rámci konkrétních zvukově-předmětných souvztažností. Záběrem, kterým se posluchač přibližuje zvukové události na nejvyšší možnou míru, je makrodetail. Zřídka, avšak o to poutavěji, je v praxi rozhlasové dokumentaristiky tento dojem těsného až bezprostředního přenosu akustické blízkosti využíván jako působivý druh zvukového záběru.⁴⁴

V předešlém textu byl nastíněn pojem zvukem budované atmosféry. Následující kapitola vymezuje způsob posluchačského přijetí zvukové informace za pomoci auditivní percepce.

⁴² Účinkům dodané hudby vytvářející melodramatické účinky za pomoci volených melodií je věnován prostor v kapitole Hudba.

⁴³ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. s. 44–45.

⁴⁴ Tamtéž, s. 47.

AUDITIVNÍ PERCEPCE / AUDITIVNÍ VIZUALIZACE

Na rozdíl od lidského orgánu zpracovávajícího vizuální podněty a kterému stačí k rozpoznání viděného obrazu zlomek vteřiny, informaci přijatou pomocí sluchu musí mozek nejprve přijmout, analyzovat a tvořivě zpracovat, tedy vytvořit vnitřní zvukově vizualizovaný obraz. Podle Lea Knikmana „*vizuální představu nikdy nevytvoříme samotným zvukem. Zvuk letadla sám o sobě žádnou představu letadla nevytvoří*“.⁴⁵ Tímto je dáno základní pravidlo pro vjem jakéhokoli zvuku. Posлуhač neboli příjemce zvukového podnětu musí být vzhledem ke svým dosavadním zkušenostem schopen tento zvuk konkrétním způsobem zpracovat do podoby auditivní představy neboli tzv. auditivní vizualizace.

Pro základní exkurz do chápání rozdílnosti mezi vnímáním diváka sedícího v sále kina nebo divadla a vnímáním posluchače sedícího u rozhlasového přijímače považují za vhodné si tyto dva momenty odlišit. Prvotními rozdíly jsou šíře prostředků a způsoby sdělení, kterými jednotlivá média prezentují informace jako nositele obsahu. Naproti filmovému a divadelnímu médiu pracujícím s percepcí vizuální tedy diváčkou, médium rozhlasu disponuje pouze prostředky akustickými, je možné uvažovat pouze o zvukové, tedy posluchačské percepci.

Toto „omezení“ v sobě však neobsahuje pouze negativně vymezené mantinely, ale nabízí možnost hlubšího a citlivějšího vjemu z úžeji vymezeného způsobu sdělení. Vnímání vizuálních umění může být divákovou nejednotnou pozorností rozloženou mezi vizuální a auditivní podněty ovlivněno do té míry, že mohou zůstat některé aspekty skryté.

Naproti tomu je pozornost rozhlasového příjemce připoutávána výhradně a pouze zvukovými podněty a prostředky. Pravidelný posluchač se tak k přenosovému modu zvuku stává citlivějším, a ve výsledku i náročnějším v subjektivním hodnocení poskytované zvukové informace.

Dle Františka Kožíka se situace ohledně absence vizuálního vjemu dá přirovnat ke kuřákovi, jenž vdechuje kouř a dívá se do závitů dýmu. Vezmeme-li mu kouř, vezmeme mu i

⁴⁵ HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005: Poetika žánrů: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. s. 147.

velkou mírou požitku, i když se v zásadě nic nezmění.⁴⁶ Toto srovnání se může jevit úsměvným, proto je příhodné přidržet se přirovnání např. z oblasti antropologie k dávným věkům a možnostem šíření příběhů, které se předávaly pouze ústním, tedy zvukovým sdělením. Pravděpodobně zde je počátek fascinace vyprávěným příběhem, přijetí zvukové informace sluchem a následnému zpracování v auditivní myšlenkovou představu.

Pojem auditivní vizualizace vznikl spojením dvojice slov auditivní a vizuální se na první pohled vylučuje. Tento zdánlivý nonsens je však přesným popsáním tvůrčích možností zvuku. Auditivní vizualizací je myšleno jakési vnitřní vidění, obrazotvornost vybuzená na základě zvukového podnětu. Konkrétní podoba v myšlenkách vizualizované situace nabývá podoby výsostně subjektivní záležitosti každého posluchače zvlášť. Tento subjektivní stav, vystavěný z dosavadních audiovizuálních zkušeností posluchače, je autorem zvukového díla směřován v souladu s jeho záměrem.

Základním momentem je fyziologicky podmíněný fakt, že při vnímání jakéhokoliv zvuku, potažmo ruchu, dominuje „věcný vztah zvuku k jeho zdroji“⁴⁷, tedy jakéhosi objektu v akci. Sluchový vjem kvilejících pneumatik v příjemci primárně vzbudí vizuální představu brzdícího automobilu. V další rovině svázané s psychickými pochody v posluchači vyvolá více či méně silný emoční dojem strachu z nárazu v automobilu, pocit tísně na přechodu pro chodce, pocit ohrožení na silnici atd. Z vnímaného zvuku přijímáme podrobnější věcné údaje o prostředí, vzdálenosti zvuku apod., které jsou myslí následně zpracovávány v rámci dalších vzájemných významových vazeb.

Pokud dokument *Libri prohibiti* (Soukupová Hana, 2012) tematicky věnovaný stejnojmenné knihovně začíná zvukovou koláží sestávající ze zvuků šustícího průklepového papíru a melancholických tónů strun kytary, má posluchač vjem něčeho vzdáleného a s reálným upozadováním papírových médií v současné společnosti také zastaralého. Zrovna tak jako je možné v dnešní době již jen z dálky nahlížet na samizdatové a exilové publikace, jejichž sbírku sdružuje právě zmiňovaná knihovna.

Jakékoli zvukové dílo funguje na principu komunikace mezi autorem a posluchačem. Takové spojení by se mohlo za pomoci termínů vysílatel - příjemce jevit jako jednostranně

⁴⁶ KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. V Praze: Českomoravský Kompas, 1940. [VI] s. Knižnice Umělci o sobě a o všem; Sv. 3., s. 143.

⁴⁷ BLÁHA, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. s. 12.

vedené. Posluchačská interakce, tedy jeho specifická percepce umožňuje vnitřní komunikaci mezi autorem zastoupeným jeho dílem a posluchačem. Je proto důležité, stejně jako u ostatních audiovizuálních děl, prezentovat hlavní i vedlejší dějové linie s ohledem na předpokládanou posluchačskou reakci.

KONCEPCE ZVUKOVÉ SKLADBY

Koncepce zvukové skladby je dramaturgicky uvědomělý způsob, jak je dokument po zvukové stránce modelovaný a vystavěný. Výsledkem je zvuková kompozice konkrétního uceleného díla.

Zvuková kompozice auditivního díla má v mnohém podobný soubor zásad, jako má pro svou výstavbu skladba čistě hudební. I v ní „záleží na charakteru zvukových ploch, jejich proporcích, sledu, vzájemných vazbách.“⁴⁸ Jak ale Ivo Bláha dále podotýká, má audiovizuální dílo navíc „ústrojný vztah k obrazu“⁴⁹. V případě rozhlasového média pak má zvuk vztah ke slovu, ke komentáři jako verbálnímu a často základnímu nositeli příběhu v rozhlasovém dokumentu.

Pokud byly zmíněny zvukové vazby, je přirozené pokračovat ve výkladu strukturální výstavby zvukového díla kapitolou o konkrétních způsobech propojení zvukových záběrů.

VAZBY ZÁBĚRŮ / ZVUKOVÝ PŘECHOD

Tato kapitola posuzuje zvukový přechod ve vztahu ke zvukově dramaturgickému záměru. Z hlediska dramaturgického může zvukový přechod plnit tektonický záměr, mít určitý emotivní

⁴⁸ BLÁHA, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. s. 33.

⁴⁹ Tamtéž, s. 33.

účinek, stejně jako může být žádoucí, aby změna proběhla zcela nenápadně, bez pozornosti posluchače, jindy je naopak požadován náhlý výrazný zlom jako překvapivý akcent jednoho ze spojovaných záběrů.⁵⁰ Na příkladu dvou častých způsobů vazby záběru ve filmové i rozhlasové tvorbě, prolnutí a clony, bude vymezena zvuková interpunkce jako již typicky rozhlasová metoda svázání dvou záběrů.

Clona je vnímána jako pojem, který je ekvivalentem filmařských termínů „roztmívačka“ a „zatmívačka“. V řeči střihu v počítačovém softwaru se vžilo označení „fade in“ jako vyjetí záběru ze clony a „fade out“ jako sjetí záběru do clony. Tedy více či méně pozvolné vystoupení nebo sestoupení hlasitosti zvuku z nebo do ticha či neurčitého technického šumu. Zvuk se v závislosti na vzrůstající hlasitosti postupně konkretizuje nebo v opačném případě pozvolna opět mizí do ticha.

Obdobně jako uvidíme v případě zvukové interpunkce, se clona používá na začátku a konci sousedících záběrů. Clona i prolínačka také využívají stejných, výše uvedených, akusticko-technických procesů fade in a fade out, tedy „vyjetí“ či „sjetí“ záběru. Mezi dvěma záběry je možné je použít například v případě nutnosti oddělení dvou odlišných časových nebo prostorových rovin. I zde je ovšem, podle konkrétních skutečností, často nutná kombinace s dalšími interpunkčními postupy, například použitím vysvětlujícího titulku nebo významově vyložitelného zvuku. Míra využití clony je široká a záleží jen na invenčním přístupu autora rozhlasového dokumentu ke koncepčnímu promyšlení přístupu ke zvukové složce díla.

Příklady, kdy by na zcela ztlumený zvukový záběr navazoval až po jeho úplném ztišení postupně fade in, příliš není. Naopak v situaci kdy zní nějaký zvukový záběr, používá se této techniky např. pro změnu hudby, ruchového nebo jiného záběru. Tyto postupy se používají nejčastěji jako solitéry v rámci potřeby pro začátek či konec záběru.

Prolnutí neboli v terminologii filmové praxe „prolínačka“ je postup kdy jeden zvukový obraz ustupuje druhému. V praxi kontinuálně se ztišujícím obrazem, respektive zvukovým záběrem, vystupuje do popředí záběr druhý, až zcela zastoupí onen ustupující, původně

⁵⁰ BLÁHA, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, s. 126-128.

znějící první záběr. Jedná se o prolnutí dvou znějících clon, byť většinou ne v jejich maximální hlasitosti, ale s jednou stopou zeslabující a jednou zesilující.

Konkrétním příkladem z rozhlasové dokumentaristiky je například situace v dokumentu Jiřího Kamene ***Bytosti zvané houby*** (Kamen Jiří, 2010). V jeho první části, zvuk rytmické hudby se silným vnitřním dramatickým nábojem ustupuje ruchovému záběru klidně působícího lesního prostředí. Zvukové prolnutí navíc vytváří při střetnutí významově protikladných rovin dramatický kontrapunkt, který je důležitým prostředek celkové dynamiky zvukové skladby.

Zvuková interpunkce

V rozhlasové dokumentaristické praxi nejpoužívanějším způsobem propojení dvou sousedících záběrů je zvuková interpunkce. Jedná se o specifickou rozhlasovou figuru a pojem.⁵¹ Zvuková interpunkce je obdobně jedním ze způsobů napojení vzájemně se dotýkajících záběrů v konkrétním zvukovém díle. Základní je tak funkce předělu mezi jednotlivými záběry nebo ucelenými částmi pořadu.

Pokud byly pojmy prolnutí a clona popsány spíše jako „nádech“ mezi slovy v průběhu věty, případně jako začátek či konec věty, odděluje zvuková interpunkce kompoziční části mnohem výrazněji. Stejně jako je to s grafickými znaménky v lingvistice, vyjadřuje zvuková interpunkce strukturu a organizaci textu; stejně jako při čtení a v mluvě se i zde projevují přestávkami v řeči čili toku informací.

Než budou vyloženy okolnosti související s nejobsáhlejšími výrazovými prostředky zvukové interpunkce, tedy s ruchy a hudbou je nutné se ještě zmínit o funkci titulku. Tento nejčastěji verbálně konstruovaný druh interpunkce uvozuje slovem začátek rozhlasového dokumentu, ale i kapitoly vně pořadu. Podává informace o tématu, případně místu a čase, ale šíře jeho charakteristik je takřka neomezená.

Jak již bylo naznačeno, nejširším polem, kde se uplatňuje propojení ve formě zvukové interpunkce, je oblast ruchové a hudební materie. Ambice popsat tento pro žánr rozhlasové

⁵¹ Ve filmovém médiu je takovýto postup zřídka využívaný. Příkladem mohou být výrazněji stylizované či experimentální snímky.

dokumentaristiky stěžejní zvukový postup má jak tato, tak obě následující analyticky zaměřené kapitoly. Metaforický a symbolický účín zvukové interpunkce bude v následující kapitole podroben subjektivní sumarizaci a výsledný souhrn nejčastějších zvukových „znamének“ a jejich implikací vystavím kritice ve smyslu dramaturgické výstavby zvukového dokumentárního tvaru. Konkrétní podoby interpunkčních postupů prostřednictvím zvuku budou analyzovány v podkapitolách Ruchy a Hudba.

RUCHY

Pro začátek je nutné ujasnit klasifikaci a zároveň funkční uplatnění tří možných druhů ruchů, tak jak je ustanovil ve své kapitole „Ruchová dramaturgie“ Ivo Bláha. Jsou to ruchy reálné, průvodní a ty které jsou vůči snímanému prostoru v záměrném rozporu.⁵² Všechny tyto ruchy jsou svými způsoby nositeli děje, o kterém se jako posluchači dovídáme pouze prostřednictvím zvuku.

Pokud tedy byla využita zmíněná Bláhova klasifikace, vzniklo následující rozdělení, na jehož základě budou analyzovány konkrétní práce s ruchovou plochou současných rozhlasových dokumentů.

Reálné

Nejčastěji používaným a ostatně pro posluchačskou obrazotvornost nejsilnějším druhem je právě tento druh ruchu. Reálný ruch poskytuje realistickým způsobem informaci o okolním, akusticky snímaném prostoru. Má proto nejsilnější vazbu na abstraktní modelaci prostředí, které si posluchač vytváří svou představivostí a na časoprostorové vztahy. Reálné, ale i umělé ruchy tedy mohou vztahem ke konkrétnímu zvukovému nositeli podnítit obrazotvornost posluchače.

⁵² BLÁHA, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. s. 86.

Potřeba dokumentu sdělit dostatečně srozumitelným způsobem dané téma, si žádá využití i uměle dodaných, stylizovaných zvuků. Naproti reálnému ruchu, je ruch umělý implementován do pořadu dodatečně v postprodukční částí tvorby rozhlasového pořadu. Přesto, že stylizovaný ruch je spíše doménou rozhlasové hry, nachází tento typ ruchu, právě kvůli zmíněné potřebě žádoucím způsobem předat konkrétního sdělení, své místo i v žánru dokumentu.

Rozpoznat umělý ruch od reálného může být složité a vlastně je to ve svém důsledku jen problematika dotýkající se autorské etiky, protože posluchač v žánru dokumentu oprávněně předpokládá reálnou povahu sluchem přijímaných zvuků i v situaci kdy není schopen od sebe takové reálné či umělé zvuky s jistotou odlišit. Přesto je využívání umělých ruchů legitimní dokumentaristický postup, právě kvůli jejich kupříkladu technicky či esteticky kvalitnějším vlastnostem. Míra a způsob využití umělých ruchů je výsostně na autorském přístupu k podobě díla a mnohdy také na tématu zvoleného dokumentárního pořadu, s čímž souvisí možnost volby zvukového prostředí.

Umělé neboli stylizované ruchy mohou být dále děleny na ty, které pocházejí z reálného prostředí a svou zvukovou povahou náleží ke konkrétnímu rozpohybovanému předmětu, přírodnímu vlivu nebo živé bytosti. Dále jsou to pak ruchy vygenerované například na základě počítačového programu.

Zvuková modelace prostředí

V případě dokumentu z roku 2009, ***Chyť ma, ak to dokážeš!*** slovenské autorky Barbory Kalinové, odvysílaném na ČRo 3 - Vltava v rámci pořadu *Čajovna - Dokumenty a hry nové generace*, se téma zabývá prací revizorů městské hromadné dopravy. Ruchová stopa je v tomto případě spolutvůrcem rámcového tématu, činnosti kontrolorů ve specifickém zvukovém prostředí. Ruch zde navíc působí i jako výrazné interpunkční znaménko - titulek uvozující začátek i konec dokumentárního pořadu. K tomuto účelu je vhodně využito hlášení uvnitř dopravního prostředku. Úvodní titulek je zvukově zdramatizován když je se stejnou intonací a se stejným zvukovým doprovodem jakým jsou hlášeny informace v MHD, pojmenován dokumentární pořad. Vzhledem k možnému použití beze změn je závěr pořadu

zakončen taktéž stejným postupem, diegetickým ruchovým záznamem tramvajového hlášení: „*Konečná zastávka, prosím vystupte*“.

Rozhlasový dokument **Čistý řez** vytvořila v roce 2011 Eva Nachmilnerová pod vedením belgického rozhlasového dokumentaristy Edwina Bryse, v rámci kurzu Master School On Radio Features pro mladé rozhlasové talenty, který pořádá Evropská vysílací unie (EBU) jednou za dva roky pro rozhlasové dokumentaristy do 35 let.

Zvukový obraz práce a osobnosti soudního lékaře Radka Matlacha je vystavěn na záznamu specializované lékařské činnosti. Dokument je i vzhledem ke specifickým situacím (např. stanovování diagnózy jednotlivých orgánů zemřelé osoby) nucen udržovat blízkost vzhledem ke zvukově zaznamenávaným skutečnostem jako je například práce s jednotlivými zdravotnickými nástroji. Způsobem kdy respondent představuje jednotlivé specializované nástroje, které je však díky jejich popisované podobnosti s kuchyňským či železářským náčiním lehké si představit, načež je každý z nástrojů uvozen specifickým ruchem, který vzniká při jejich použití, bylo dosaženo silného vizuálního vjemu. Všechny tyto zvukové detaily jsou ve své sekvenci zakončeny velkým detailem - krátká hudebně vyznívající zvuková drobnokresba vytvořená za pomoci diegetických zvuků pinzety.

Výjimečný v rámci celého dokumentu, avšak melodramaticky vkusný je hudební podkres situace kdy manželka hlavního respondenta předčítá dítěti pohádkový příběh. Velká míra stylizovaných zvukových přechodů pomohla vytvořit výsostně zvukový obraz specializované lidské činnosti.

Častým momentem, kterým autor rozhlasového dokumentu pomocí zvuku vtahuje posluchače do děje, je cesta s respondentem na nějaké místo. Ruchy doprovázející toto autorské putování prostorem primárně poskytují verbální informace, které respondent autorovi během cesty sděluje. Stejně tak okolní zaznamenané ruchy účinkují ve smyslu ztotožňování autorské a posluchačské roviny. Posluchač se dostává do situace, ve které se ve shodném čase dozvídá stejné informace jako autor, který vede rozhovor. Takto vystavěné je i putování autora Miloše Doležala spolu se svým respondentem v dokumentu ***Bad boy aneb Nepolepšitelný útěkář "Ota Kar"*** (Doležal Miloš, 2011). Autor se spolu s respondentem, po únoru 1948 perzekuovaným bývalým válečným letcem RAF, vydává na místa jeho někdejších

pobytů. Autentické zvukové záběry z míst jeho pražského bytu, ale i bývalých nacistických i komunistických vyšetřoven jsou pro posluchače silně emotivní a jsou bezprostřední exkurzí do etapy jednoho lidského příběhu.

Rozhlasový dokument, který disponuje obdobně zvukově kompozičním využitím je například *Podej ruku* (Studený Ivan, 2011). Důkladně známá zvuková atmosféra vně jedoucího automobilu zde navozuje intimní prostředí, vhodné právě pro účasti na diskuzi, potažmo pomyslné komunikaci mezi respondentem a posluchačem. Zmíněný dokument je fakticky vystavěný na putování autora spolu s hlavním respondentem směrem k jeho „resocializaci“. Přes veškerou snahu aktivně se do dění zapojujícího autora se ke konci dokumentu spolu s postavami vně dokumentárního příběhu, posluchač ocitá na výpravě do zdánlivě opuštěného vlaku v prostoru nádraží. Ruchová atmosféra uvnitř stísněného prostoru nočního vagónu je přerušena atakem jiného jeho obyvatele a autor i spourespondent jsou vykázáni do noční tmy. Neočekávaná situace s vygradovanou pointou zprostředkovává posluchači bezprostřední obraz života na ulici. Tento prostorový ruchový záběr má vliv na pozitivní hodnocení zvukové atmosféry celého rozhlasového pořadu.

Průvodní

Typ průvodních ruchů klasifikuje Ivo Bláha na příkladu zvukové montáže v podobě obrazu muže/hrdiny, kterého „provází zvukový proud zkomponovaný z ruchu přírodních živlů - hromu, větru, deště - které nejsou ilustrací počasí, ale metaforickým vyjádřením hrdinových citů.“⁵³ Přesto, že tato definice má vztah primárně k vizuálnímu umění, principiálně obdobné postupy se dají vysledovat i v některých rozhlasových dokumentech. Takový typ vazby snímané události a paralelní ruchové stopy má blízko k emotivnímu a sémantickému významu ruchu.

Průvodní ruchy jsou nejčastěji v podobě abstraktních zvukových koláží, kde není hlavní přímý vztah k nositeli zvuku, ale k pocitu, který tento zvuk vyvolá a cíleně k němu

⁵³ BLÁHA, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. s. 95.

odkazuje. S touto podobou ruchové kompozice často souvisí větší míra zvukové stylizace ruchů ve smyslu nápadnější zvukové transformace.

Akustický dokumentární pořad věnovaný sklářské tradici, *Sklo vyteklo z prasklé vany* (Morávková Lenka, 2011), byl jako zvukový dokument uveden v rámci pořadu *Čajovna* v cyklu *Hry a dokumenty nové generace* 25. 9. 2011. Tento multimediální projekt, který původně nevznikal pro médium rozhlasu, ale jako zvuková performance, je ve své podstatě meditací na téma sklo a sklářství. Zvukový dokument se vzhledem k silnému přesahu do sociální roviny, prezentoval také spolu s živou performancí na Nové scéně Národního divadla, na sklářském sympoziu v Novém Boru a dalších místech.

Z autorčina obdivu ke zvukům, vznikajícím při výrobě skla, se vyvinula industriálně znějící zvuková kompozice. Tyto zvukové nahrávky jsou propojeny s melodiemi, které byly vytvořeny živou hrou na různé skleněné předměty při živých vystoupeních.

Kompoziční struktura tvořená zvuky z různých fází sklářských výrobních procesů, je dotvářena slovem: rozhovory s respondenty, autorčinými asociacemi na slovo sklo a rytmickému opakování vybraných vět. Poslední zmíněná, verbální, hlasová mnohonásobně zopakovaná repetice části věty: „a jedeš jeden výrobek za druhým“ je pak (mimo verbálně získaný význam věty) navíc i zvukovým synonymem ke stále se opakujícím činnostem v procesu výroby.

Klasická ruchová interpunkce zde neabsentuje, ale vzhledem k záměrům autorky se stává hlavním výrazovým prostředkem zvukového díla. Těmito postupy se blíží způsobům tvorby radioartových kompozic. Rozhlasový pořad stojí tak na pomezí mezi klasicky vnímaným rozhlasovým dokumentem s hlavní výpovědní hodnotou ve verbální výpovědi a akustickým uměním v podobě radioartu.

Podobný způsob spolupráce a navázání dvou zvukových rovin je moment propojení ruchu a hudby. Střídají se dva důležité postupy, které jsou k sobě navzájem v pevném svazku: tematický ruch kutálejících se skleněných kuliček se střídá s elektroakustickou hudbou evokující práci parních strojů. Tyto dvě zvukové plochy, ruch a hudba, spolupracují v rámci tématu pořadu a zároveň ve vzájemném působení jedna k druhé vymezují dvě časové roviny, estetizujícím způsobem podanou minulost a očekávanou budoucnost spoléhající se hlavně na automatizovanou strojní činnost. V závěru tyto dvě roviny splynou a vyznění se tak

příklání k nastíněné a nyní již jasně zvukovou kompozicí modelované, pejorativně nahlížené, vizi budoucnosti.

Dramatickou ruchovou ilustraci jako prvek metody doku-dramatu, používá ve svých dokumentárních pořadech autor Miloš Doležal. V ruchové stopě dokumentu *Uprostřed nás stojí ten, kterého neznáte* (Doležal Miloš, 2009), je slyšet zvuk psacího stroje použitý při verbální prezentaci zápisů z výsledků příslušníků STB. Již zmíněný dokument *Bad boy aneb Nepolepšitelný útěkář "Ota Kar"* zase obsahuje velké množství archivní dobových záznamů z letecké praxe. Většina verbálně popisných pasáže je tak opatřena v pozadí žádoucí ruchovou atmosférou budující zvukově ilustrovaný obraz vojenského pilota za druhé světové války.

Jak je z uvedených příkladů patrné, ruchová kompozice, která má za účel vyvolat v perceipientovi emoční nálady za pomoci zvukově sémantických figur jako je metafora, symbol nebo alegorie, nachází své uplatnění často v lyricky zabarvených dokumentech. Podobně jako má tento literární druh blízko k experimentování se slovem, má v auditivním umění blízko k výrazné a ve většinové tvorbě často originální práci se zvukovou složkou. Vzhledem k potřebám hlubšího popisného pohledu právě na takovéto postupy je jim pozornost věnována podrobněji v analytické kapitole.

Kontrapunktické

Ruchový záběr jako kontrapunkt znamená typ průvodní ruchové stopy odklánějící se v protichůdném postavení od reálného vztahu ke zdroji zvuku, ale ponechávající si k rámcovému ději sémantický vztah.

Dokument *Čistý řez* (Nachmilnerová Eva, 2011) se za pomoci několika zvukových rovin: diegetických ruchů, verbálních vyjádření i hudebních interpunkčních znamének, věnuje otázkám týkajících/m se smrti. Kontrapunktní sdělení, které má blízko k výsledným metaforickým vyzněním, je složeno z artikulovaných odborných definicí právě pitvajícího soudního lékaře, z diegetických detailních ruchů a z předčítání pohádky o kohoutkovi a slepičce lékařovou manželkou jejich dítěti. Zdánlivě protichůdný vztah dvou záběrů vytváří

následně kontrapunkt s několika možnými významy od jednoduchého kontrapunktu, kdy je smrt ukázána ve více polohách, přes vzájemný protipól života a smrti, až po složitější kontrapunktní spojení, ze kterého plyne myšlenka o nezbytnosti spolupráce na sebe navazujících složek zdravé lidské společnosti.

Téma vlastního duševního hledání předčítačů knihy žalmů v období vánočních svátků v konfrontaci s potřebami soudobého člověka, je rozehráváno v rozhlasovém dokumentu ***Slova žalmů*** (Albrechtová-Palyová Gabriela, 2010). Specifické období, ve kterém dokument vznikl, nabízí možnost zvukového srovnání dvou významotvorně zcela opačně zabarvených rovin. Tou první je hledání nejlepšího řečového výrazu studenty DAMU a jejich niterný ponor do vlastních úvah při setkání se vznešeným, boha oslavujícím biblickým textem. Druhou rovinou je zvuková atmosféra právě probíhajících vánočních svátků v prostoru současného velkoměsta, se vším jeho shonem a k nákupům nabádajícím akustickým reklamním poutačům. Využití kontrapunktní vazby protilehlých záběrů je nasnadě. Výsledný metaforický účinek je pak jasný - co do agresivity použitých prvků je to odklon od pravých hodnot a podstat vánočních svátků a příklon k marnotratné konzumní zábavě. Pokud se jedná o kvalitu sdělení, je výsledná metafora zcela opačná, tedy že hodnota navenek ztišeného, ale vnitřně nesmírně silného textu svým obsahem zastíní povrchní materialistická pnutí.

Střet protichůdně spojených záběrů je například často využíván tam, kde se dokument pohybuje v popisu absurdních proklamací komunistického státního aparátu a konkrétních lidských osudů. Kompoziční řazení tak může prezentovat paralelní děj, ve kterém je v jednom okamžiku pomocí vyprávění prezentován uskutečněný číhošťský „zázrak“ a zároveň z archivní záznam projevu prezidenta Gottwalda. Dle autorského komentáře v dokumentu *Uprostřed nás stojí ten, kterého neznáte*, jsou děje časově simultánní a výsledné kontrapunktním propojení vzájemných zvukových záběrů svým obsahem vytváří posluchačsky emočně silné sdělení.

Ruchová interpunkce

Ambicí jakéhokoli dokumentárního díla, je v co nejvyšší míře využití autentických záznamů jako odrazu reality. Ruchová interpunkce využívající jako svého prostředku diegetické ruchy je právě takovým kýženým příkladem. Rozhlasový dokument *Češi v srbském Banátu* (Soukupová Hana, Soukup Libor, 2008) využívá jako mezizáběrové vazby výrazný zvuk zvonů z místního kostela. Několikrát použitý ruchový prvek slouží, jak jako zvuková ilustrace místa, tak i jako vymezení nové kapitoly v toku rozhlasového pořadu.

Ještě nejsem v kubánském odboji (Malaníková Hana, 2010) je rozhlasový dokument, ve které autorka zaznamenává svou cestu a pobyt na Kubě. Proces dobrodružné cesty, kterou sama autorka popisuje v komentářích, je doplněn o mnoho zvukových interpunkčních prvků. Jsou jimi zvuk přelétávajícího dopravního letadla, příboje moře, specifické zvuky počasí a rozmanité zvuky využitě z ruchových záběrů okolního prostředí, nejčastěji zvuky projíždějících dopravních prostředků. Velká míra využitých ruchů jako ilustrace, pomáhá vytvářet posluchači díky zvukem vedené percepci plastický obraz okolního zobrazovaného prostoru.

Rozhlasový dokument *Bublina přiblížnosti* (Kaprálová Dora, 2011) se zabývá otázkami po způsobu a smyslu života v městském prostoru Berlína. Autorka zvolila jako výrazivo svého dokumentu řešícího jinak závažné téma života na zdánlivě vytouženém místě, groteskní polohu využitých zvukových prostředků. Zvukový dokument řadí v ruchové ploše za sebe velké množství zvuků, jako například hvízdajícího větru, moře a „dálků“, které jsou metaforicky propojeny zvuky různých dopravních prostředků. Specifickým postupem je glosátorská role autorčiny malé dcerky, která čte pro ni často obtížně vyslovitelný text, vztahující se vždy nějakým způsobem k tématu pořadu. Na rozdíl, od předešlého způsobu využití ruchové interpunkce jako ilustrace okolního prostředí, slouží v tomto typu rozhlasového dokumentu předělové ruchy jako melodramatické nebo metaforické vyjádření.

Podobně zvukově dynamický pořad, ve kterém stojí ve středobodu tématu respondentovo autobiografické vyprávění, je rozhlasový dokument *Priest* (Fischer Josef, 2012). Ruchová interpunkce pak akcentuje zvukové události kolem respondentovy osoby. V případě, kdy je rozhlasový dokument primárně vystavěn na vyprávění respondenta, mohou být jako ruchové interpunkce využity zvuky vzniklé při procesu natáčení rozhovoru. Ruchové

obrazy jako je potáhnutí ze zapálené cigarety nebo krátký rozhovor v pozadí pomáhají podobně jako předešlé příklady ruchových interpunkcí vizualizovat snímáný prostor a dodat do celkové zvukové materie kontextuální významy.

HUDBA

Pro rozhlasový dokument má hudba důležitou roli ve vyvolání žádoucího vjemu a pocitu. Hudební plocha zesiluje emocionální sílu verbálních pasáží dokumentu a v ideálním případě s nimi v rámci tématu vytváří souzvuk.

Četnost využití hudebního podkladu tzv. podkresu ke slovu, ruchu či jinému sdělení je jeden z určujících faktorů pro výslednou dynamiku a vnímání díla. Rozhoduje jako dílčí skladebný prvek o fragmentárnosti pořadu a jeho dělení na jednotlivé kapitoly nebo v důrazu na zvukovou, potažmo dramatickou celistvost a míře zvukové kompaktnosti. Konkrétní využití je variabilní, je však závislé na autorském záměru, jenž významy pomáhá tvořit či naopak potlačovat. Stejně nebo příbuzné hudební plochy svazují záběry do větších celků a vytvářejí tak významotvornou pocitovou rovinu. Míra a způsob užití kreativně vytvořených zvuků ovlivňuje zvukové, potažmo hudební dílo v prvotní rovině.

Pokud byl v úvodní charakteristice uveden pojem „souzvuk“, neznamená to, že by výklad hudby měl jít lineárně v analogii s ruchovou či verbální složkou kompozice. Zvukové dílo je možné na základě kontrapunktu ozvláštnit a vytvořené dramatické napětí mezi protichůdnými rovinami mu dodává hybnost a rozšiřuje možnou kontextuální percepci. Mezi základní formotvorné principy při výstavbě hudebního díla patří dva vzájemně se doplňující a zároveň protikladné termíny, jednota a kontrast. Jednota působí silou dostředivou a naopak kontrast působí na dílo silou odstředivou. Dostředivé síly „stabilizují, sjednocují, mají tendenci setrvávat, spojovat: Hudební motiv se ve skladbě navrácí, trvá stejná tónina, stejné tempo, tentýž takt...“.⁵⁴ Takovéto hudební motivy vnášejí do celkové struktury auditivního

⁵⁴ BLÁHA, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. s. 40.

díla jednotu a soulad.⁵⁵ O funkci sil dostředivých tentýž autor uvádí, že „[...] přinášejí vzruch, změnu, kontrast: Objeví se nový motiv, změní tempo, rytmus [...]“.⁵⁶ Odstředivé síly neboli kontrastní postupy vytvářejí napětí, ponoukají posluchače k posečkání na další části pořadu, jsou stěžejní pro celkovou dynamiku apod. Je samozřejmé, že míru neboli rozměr využití těchto principů je nutné zachovat v takových mezích, jakou si žádá autorem požadovaná posluchačská percepce. Extrémy na jedné či druhé straně mají pak za následek stagnaci (přemíra jednoty) nebo přílišnou chaotičnost (přemíra kontrastu) a tedy možný zdroj únavy vnímatele.

Hudba původní se velmi často a logicky objevuje v dokumentech o hudebnících. Prospěšnost takového využití je ve dvojím účinku - pokud je rozhlasový dokument přímo o osobě tvůrce, která už tím, že stojí ve středobodu odvyšlaného dokumentu, bude nejspíše pro autora dokumentu pozoruhodným umělcem, je tak přímo jeho povinností představit tuto přednost na konkrétním příkladu. Přirozeně autentickým dojmem tak působí scéna, kdy mluvené slovo respondenta plynule přechází v jím ztvárněné (tedy diegetické) hudební aranžmá.

Rozhlasový dokument zabývající se tvorbou a vývojem rockové kapely Vega je přímo takovým příkladem. Dokument *Rock skalických orlů* (Valeš Miroslav, 2009) uvedený v pořadu *Čajovna* v cyklu *Hry a dokumenty nové generace*, nabízí posluchači pomyslnou účast na koncertech a vystoupeních tohoto hudebního uskupení. Zápal pro hru, který je členům trpícím různými formami mentálního postižení vlastní, nabývá funkce výchozí bod k posluchačskému zaujetí a emočnímu souznění a ztotožnění s reálnými návštěvníky jejich koncertů. Mnoho z ustálených dramaturgických postupů využívaných při hudebním koncertu nachází své uplatnění i při přenosu do média rozhlasu. Podobně jako bývá kapela na počátku svého vystoupení představena, tak je uvedena i zde slovy autora. Závěrečné minuty zní celá hudební skladba, načež je jak ona, tak celý rozhlasový dokument zakončen potleskem.

Dokument pojednávající výhradně o osobě a tvorbě hudebního interpreta, stejně jako je to v případě *Paní Feng-yün Song aneb Mystika za hlasem* (Zemančíková Alena, 2007)⁵⁷ používá jako další informační rovinu právě diegetickou hudbu. Analogicky, stejně jako se

⁵⁵ Tedy podobně jako bylo možné spatřit při práci s ruchovou složkou.

⁵⁶ BLÁHA, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. s. 40.

⁵⁷ Později byl reprízován v roce 2011.

průběžně odkrývají informace ve verbální rovině pořadu, je řešena situace v rovině zvukové, potažmo hudební. V průběhu dokumentárního pořadu se v rámci hudební interpunkce objevuje krátký výsek hudební skladby, která je dokončena až v samotném závěru dokumentu. Hudební složka tak souzní s verbální rovinou, což harmonicky zapadá do celkové struktury dramaturgické výstavby díla.

Druhým důvodem pro využití autentické původní hudby, kterým se dostávám z roviny posluchačské do roviny autorsko-tvůrčí, jsou praktické důvody, které vedou autora rozhlasového dokumentu k využití té nejpřirozenější a zároveň (pokud k tomu respondent svolí) nejdostupnější respondentovy autorské hudby.

Podobně je tomu tak, pokud je opět diegetická hudba nějak blízce spjatá s osobou respondenta, například v situaci dokumentu *Aina jménem Luiza* (Poláková Marie, 2011), kdy respondentka Aina je původem cizinka žijící v České republice a své výjimečné vlastnosti a kulinářský um předvádí na stánku festivalu RefuFestu⁵⁸. Ruchové i hudební záběry z tohoto specifického místa prezentující v České republice žijící komunity přistěhovalců, zastupují obecné postavení uprchlíků a příběh hlavní respondentky je tak zasazen do širšího kontextu.

Typem hudby převzaté může být jakékoliv hudební dílo, jehož vznik není přímo spjatý s tvorbou daného díla. Nejčastěji využívanou a často také synonymickou podkapitolou převzaté hudby je archivní hudební složka, tedy hudební materie obsahující v sobě skladby, o kterých autor rozhlasového dokumentu předpokládá, že jsou pro jeho posluchače známé. V tomto okamžiku se dostáváme k důležitému bodu a zároveň k jednomu z nejdůležitějších atributů hudby, a to obzvláště při jeho působení v žánru rozhlasového dokumentu.

*„Vyjadřovací schopnost hudby je založena na asociačním zákonu současnosti. Měli-li jsme jednou při poslechu určité hudby současně nějaký jiný vjem neb představu, třebas abstraktní, zůstane s touto hudbou sdružena: slyším-li tuto hudbu později, vybaví se mně i řečená představa.“*⁵⁹ (Otakar Zich)

Touto citací je nabídnut návod k pochopení psychologických účinků hudby na posluchače komponovaného pořadu. Takto pojatá definice účinku hudby skrze subjektivní percepční vnímání, poskytuje autorům výchozí situaci pro obrovské množství tvůrčích záměrů a kreativních kompozičních tvarů. V části věnované analýze jednotlivých

⁵⁸ Zkráceno z anglického slova *refugee*, tedy uprchlík.

⁵⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. V Praze: Melantrich, 1931. s. 229.

rozhlasových dokumentů se bude možné přesvědčit o poutavé účinnosti takovýchto postupů a jejich rezonanci v posluchačském vjemu.

Emoce

Rozhlasový dokument je možné pro tuto chvíli připodobnit k němému filmu, který přijímá percipient primárně taktéž pouze jedním ze smyslů. Stejně jako vizuální, má však i audiální dílo schopnost zapojit v paměti recipientů uložené situace z reálného světa, které si posluchač či divák v té či oné chybějící zvukové či obrazové složce může dosazovat. Tyto nové skutečnosti v subjektivních představách vnímatele pak v sobě nesou právě ona chybějící média, zvuk či obraz.

Posluchač, který vnímá hudbu jen jako jednu ze součástí celistvé struktury rozhlasového tvaru, klade nevědomky na emocionální účast hudby značný důraz. Hudba v tomto případě není jenom doprovodem, ale i neoddělitelnou součástí celkového emocionálního účinku zvukového díla.

Činitelé ovlivňující působení a následný účinek na posluchačskou emoční rovinu, jsou obecně psychologického původu, a proto není zcela možné definovat nějaká zobecnění, jež by určila či konkrétně vymezila vhodný hudební doprovod pro určitý typ či snad téma rozhlasového dokumentu. Samozřejmě, že za dobu, co se rozhlasová díla snaží uplatňovat narativní postupy, ve kterých se posluchač bude intuitivně orientovat, vyvinuly se mnohé více či méně ustálené metody a postupy. Jak již bylo však řečeno, přemíra některých zvukových postupů v rámci jednoho rozhlasového pořadu, ale stejně tak i na ploše několika rozhlasových pořadů, riskuje, že se stane frází odrazující posluchačskou pozornost.

Jak říká Bláha: „*Cílem je soulad*“⁶⁰ a má tím na mysli soulad hudební složky se všemi ostatními složkami ať už audiovizuálního díla (v jeho případě) či díla čistě audiálního v případě této diplomové práce. Soulad je důležitý vzhledem k celkové kompozici (ve smyslu hudebním, tedy kompozice jako práce na díle i dílo samotné), která všemi svými prostředky směřuje k žádoucímu vyznění tedy k myšlence, k obsahu.

⁶⁰ BLÁHA, Ivo: *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. s. 61.

Samozřejmě se mohou vyskytovat příklady, které soulad nevyznávají a naopak se zdánlivě staví do opozice. Takové příklady můžeme spatřit při využití některých ozvláštňujících forem, jako je například kontrapunkt, který vytváří často silně dynamizující prostředí. Opět je ovšem důležité a vhodné zachovat myšlenkovou linii ve směru, který byl tématem pořadu vytyčen. Záleží tak na konkrétních vztazích a provázanostech, které mezi sebou jednotlivé složky udržují.

Znakovost hudby

Příklady hudební metafory může posluchač objevit například v rozhlasových dokumentech Ondřeje Vaculíka. V jeho rozhlasovém pořadu *Pohled z nádraží Praha-jatky* (Vaculík Ondřej, 2009), jeden z respondentů básník a hudebník Jan Štolba během procházek s autorem po pražské čtvrti hraje na saxofon. Osobitý zvuk tohoto nástroje a jím zvolený žánr blues navozují způsobem metafory analogii ke zmizelým místům autorova mládí. Tentýž autor v rozhlasovém dokumentu *Co je osobní a co je všeobecné* (Vaculík Ondřej, 2007) zaznamenával rodinnou oslavu na Valašsku, kde se svého bratra Martina ptal na jeho vztah k rodnému Československu. V počátečním momentě jeho odpovědi, ve které se dotýkal stesku po domově, se v pozadí rozeznívá reálná cimbálová hudba. Verbální odpověď je v tu chvíli ovlivněna melodramatickým hudebním pozadím a i přes slovní ujištění o tom, že smutek po domově nebyl veliký, se nabízí interpretace směřující vnímání situace jako metafory odhalující pravou podstatu možná skryvaného lidského citu.

Přímočařejší hudební metafora, která je tak spíše jakousi hudební glosou je zvukově deformovaná skladba hymny České republiky. Dokument *Virtuální sametová revoluce* (Jonášová Kateřina a Kotková Anna, 2009) tuto skladbu řadí jako úvodní zvuk celého pořadu. Výrazná deformace, kdy jsou vrstveny části hymny přes sebe, naznačuje autorský postoj ke zvolenému tématu a je hudební metaforou, vztahující se k nepřehledné politické situaci omezené na veřejné proklamace a fráze politických činitelů.

Melodramatická funkce hudby

Melodramatická hudba se v rozhlasovém dokumentu podobně jako tzv. scénická hudba v divadelní inscenaci nebo rozhlasové hře používá k navození atmosféry a žádoucích emocí. Tento způsob využití hudby se však na rozdíl od samostatných hudebních neprojevuje zpravidla jedním výrazným hudebním motivem, ale delší hudební plochou v podkresu hlavní sdělovací roviny (např. verbálního komentáře). Melodramatická funkce hudby se objevuje v určité míře ve většině rozhlasových dokumentů, i když je pravdou, že od hudby sloužící čistě a pouze k melodramatickému účinku se postupně rozhlasová dokumentaristika odklání k propracovanějším postupům, kterak vyvolat požadovanou náladu či pocit.

Příkladem užití melodramatické funkce hudby může být dokument **Norské kontrasty** (Hanuš Milan, 2011), kdy do expozice dokumentu posluchač vstupuje spolu s melancholickou hudbou norského jazzového tria Espena Eriksena. V průběhu rozhlasového dokumentu slyšíme ještě několikrát. Díky mnoha dalším zvukovým diegetickým událostem, jak hudebních skladeb znějících na ulicích, tak dalších rozličných ruchových prostředí, kterými posluchač pomyslně prochází, není kromě závěrečného hudebního uzavření pořadu, nutné využívat samostatnou hudební skladbu pouze ve vztahu k její melodramatické funkci.

Rozhlasový dokument **Dohalští** (Groman Martin, Černý Tomáš, 2011) s podtitulem „zvukový obrázek ze života současných členů šlechtického rodu“⁶¹, využívá melodramatickou povahu hudby před a během titulků, kterými komentátorka uvádí promlouvající osoby. Hudba v tomto účinku je také využita jako delší hudební předělová interpunkce a jako podkres pod některé verbální komentáře. Žánr latinsko-americké hudby s jazzovými prvky evokuje pohodovou a klidnou atmosféru. Umístění takto emočně zabarvené hudby poukazuje, i přes závažnost některých témat, na autorský záměr pramenící z úmyslu přenést na posluchače uvolněnou atmosféru, která je patrná i z respondentova verbálního projevu.

Hudební plochy ve dvoudílném rozhlasovém dokumentu **Bytosti zvané houby** (Kamen Jiří, 2010) mají několik funkcí. Konkrétními způsoby zapojení hudební složky jsou situace, kdy z úvodní clony vyjíždí klasicistní skladba odkazující k úctě k prostředí lesa, dále pak při popisované představě o putování zimním lesem v pozadí znějící energická skladba na

⁶¹ GROMAN, Martin - ČERNÝ, Tomáš. *Dohalští*. Premiérově vysíláno 23. 2. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Čas: 2:45.

harmoniku, ponoukající posluchače spolu s aktéry k účasti na hledání hub. Další je situace filozoficko-estetickém rozboru hub s kurátorkou knihy o motivu houby v umění, kdy zní jako melodramatický podkres minimalistická hudba Philipa Glasse a naposled, při zmínce o nebezpečí vzešlém z některých hub, následuje napínavá a nezvykle rychlá hudba evokující možné ohrožení a tedy zpozornění. Každý z verbálně budovaných záběrů tak disponuje konkrétním melodramatickým hudebním motivem, který zní v souladu s atmosférou vzešlou primárně z verbálního sdělení.

Hudební interpunkce

Podobně jako u ruchové interpunkce, je pozornost této kapitoly upřena na využití specifických mezizáběrových předělů, v tomto případě zprostředkované za pomoci hudby. Hudební skladba jakožto element, mající možnost fungovat i jako samostatný prvek, má vzhledem k celkovému zvukovému dílu výlučné postavení. Autor dokumentárního tvaru ji umísťuje, pokud pojednáváme o interpunkci, obdobně jako u ostatních interpunkčních znamének, tak aby fungovala buď jako co nejpřirozenější tmel jednotlivých záběrů nebo jako samostatný významotvorný činitel. Hudební interpunkce může být sestavena z hudby působící reálným dojmem, tedy takové, která je přítomna v diegezi světa dokumentu nebo je v rámci kontextu její zdroj náležitě vysvětlen. Dále to může být hudba transcendentní, která má blízko k melodramatickým funkcím, popisovaným v předešlé kapitole.

Rozhlasový dokument *Vitajte Margitka na šumijac* (Urbánková Dagmar, 2011) disponuje dvojím druhem hudební interpunkce. Za prvé to jsou krátké hudební předěly v podobě rychlého zkráceného hudebního akordu mezi vyprávěním respondentky, a dále delšího hudebního motivu té samé melodie, nyní však již ve významu závěrečné hudební tečky.

Téma rozhlasového dokumentu *Ještě nejsem v kubánském odboji* (Malaníková Hana, 2010) určuje výběr hudby, která má zde funkci melodramatickou. Kubánská živá a energická salsa zní celým rozhlasovým pořadem jako vodící linka odkazující k povaze této země. Když jsou však dodatečným verbálním komentářem prezentovány faktografické údaje o

„zajímavostech“ této země s přihlédnutím k její politické a sociální situaci, mění se hudba na neidentifikovatelnou a neúčastněnou a důraz je tak kladen na význam slovního komentáře.

V rozhlasovém dokumentu *Dnes jsem měla opět štěstí. Odpoledne byl nálet.* (Železná Hana, 2011) je využita hudební a zvuková kompozice Petry Gavlasové. Klavírní skladby experimentální povahy jsou řazeny jak mezi záběry, tak i do podkresů k četbám z deníkových zápisů autorčiny babičky, jejíž osudy za 2. světové války dokument zpracovává. Specifické a zvukově poutavé jsou hudební interpunkce, které se skládají z archivní dobové romantické hudby, do níž se vlévá zneklidňující klavírní kompozice, načež je interpunkce doplněna umělým dramatickým ruchem prolétajícího letadla. Emoční stav posluchače vycházející z hudební povahy, je tak veden od zdánlivě poklidné atmosféry, kterou bylo iluzorně možné zažít za dob protektorátu k znepokojení z celé škály možného ohrožení, zastoupeného hrozbou leteckých náletů.

Doposud se diplomová práce zabývala ve svém badatelském zájmu jednotlivými kategoriemi zvukově skladebných postupů. Práce zanalyzovala zvukovou dramaturgii s důrazem na její kompoziční složky a poskytla souhrn základních termínů vztahujících se k této problematice. Následující kapitola nabízí příkladové studie, zkoumající zvukovou výstavbu rozhlasového díla pomocí prezentované terminologie a utváří tak možné analytické uchopení pojmu zvukovost v rozhlasovém dokumentu a featuru.

6. Analytická část

Nachmilnerová Eva: Mnichov, Arcistrasse 12 / 2008

Autor: Nachmilnerová Eva

Režie a redaktor: Michal Lázňovský

Premiéra 19. 11. 2008

Stopáž: 45:12

Autorka Eva Nachmilnerová začíná svůj dokumentární pořad o přítomnosti Hochschule für Musik v Mnichově, budovy s pohnutou historií, monumentální skladbou pro klavír a housle (gruzínské houslistky, studentky zmíněné hudební akademie, Lizy Baťašvili). Expozice pokračuje v pompézním duchu, když je hudba po půl minutě vystřídána archivním záběrem z nacistického propagandistického projevu a masového pochodu. Tento zvuk je utnut slovem anglicky mluvícího muže, přičemž z jeho výslovnosti je znatelné, že se nejedná o jeho rodnou řeč.⁶² Zvuk kapající vody vytváří předěl mezi další scénou, ve které nějaký muž odpočítává (vzhledem k jeho dikci a ostatního kontextu) vojenský povel „*one, two, three, four, FIRE!*“.

Na krátké ploše expozice se v montáži zvukových záznamů ve stručnosti odhalily některé ze zásadních událostí a skutečností, které jsou výchozí jak pro tematiku pořadu tak i pro posluchačské uvedení do časoprostorových vztahů. Archivní záběry jednoznačně odkazují k významným událostem v minulosti a budují již dramatické napětí. V kontextu dodaného zvuku ozvěny kapající vody⁶³, jako jakési metafory dávných časů a archivního záběru odpočítávání, autorka naznačuje, že to, co bylo zvukově ukázáno, již proběhlo a bylo také konkrétním způsobem zakončeno. Závěrečná hudba uzavírající expozici krom dílčí dramatické elipsy také evokuje návrat do současnosti, tedy současné podoby onoho místa.

⁶² Z rozhovoru před samotným dokumentem posluchač ví, že se jedná o tehdejšího ministra zahraničí Jana Masaryka, který takto referoval o právě podepsané Mnichovské dohodě.

⁶³ Zvukový efekt evokující sklepení, staré časy či minulou dobu je využitý dále např. ve zvukovém ohlášení populárního cyklu *Toulky českou minulostí*.

Jeden z následných komentářů o architektonickém stylu budovy je vystřídán jiným reportážním záběrem z hudebního představení pro děti, které je uvozeno slovy „ *ale jsou tady děti, ty určitě chtějí slyšet nějakou pohádku, no řekněte*“. Tento záběr verbálně reaguje na záběr předešlý. Vytváří tak humornou mezizáběrovou dialogickou formu. Zároveň využívá možnosti použít autentickou ruchovou atmosférou v rámci představení a zapojit do mezizáběrového prostoru hudební skladbu, která tak vytváří klasickou hudební interpunkci. Tento předěl dále uvádí vyprávění o minulosti místa nynější budovy.

Autorským verbálním titulkem je v krátkosti představena nynější podoba budovy a události, které budou v dokumentu následovat, tedy prohlídka místností s kancléřem oné budovy. Zvukově snímaný prostor hudební akademie nabízí množství hudebních ilustrací využitých ať už jako hudební podkres nebo hudební interpunkce. Autorský fokus nabízí částečnou interpretaci příběhu o současnosti budovy a to jak pomocí verbálního komentáře, tak archivní i současné zvukové podoby místa. I průvodcovy subjektivní pocity z místnosti podpisu Mnichovské dohody, obsahují obzvláště pro českého posluchače velice silnou výpovědní hodnotu. Verbální popis je následně zvukově ilustrován archivním záznamem nacistického rozhlasu podávající dobovou zprávou informaci o uskutečnění podpisu.

Konfrontace významotvorných prvků a jejich analogický vztah má za následek vznik zvukové metafory. Několikrát použitý zvuk kapek dopadajících do vody uvozuje verbální zmínku o podzemních chodbách. Navazující reportážní záběr velkých ozvěn, zvukově vizualizujících mohutné prostory, opět metaforicky odkazující na dobu minulou. Reportážní zvukový snímek z dětského hudebně vzdělávacího představení pro děti zobrazuje dětské posluchače, kterak na hudební motiv cvičí pochodem vchod. Tento okamžik je náznakem metafory k vojenským přehlídkám, tedy opět k historickému obrazu a povědomí o snímaném prostoru.

Jiná, veselá a příjemně znějící hudební interpunkce je zvukově propojena s nacistickým projevem. Montáž zvukových záběrů působí jako metafora budov, které, byť se jejich využití v čase proměňovalo, jsou nadále spojeny s ideologií, s konkrétní historickou vzpomínkou. Samotné umělecké dílo působí svébytně; pokud je však dáno do jiných kontextů, stává se tvárným a jeho významy se mění. S nacistickým kontextem se hudba v poslední chvíli změnila na znepokojivou, načež je záběr odcloněn autentickým snímkem tajemně znějící hudby opět z dětského představení.

Jako hudební ilustrace nebo spíše předznamenání působí americká kabaretní hudba, která uvozuje další komentář, ale hlavně sémanticky odkazuje na změnu času a období v tehdejší Německu, na které jsme se jako posluchači v čase přesunuli za pomoci znakové podoby hudby. Ruchy nynější zvukové kulisy budovy má posluchač možnost konfrontovat s autentickými archivními zvukovými záznamy z Hitlerova projevu. Modelovaná zvuková kompozice tak vytváří dramatický časový posun do dob 2. světové války a opět zmiňovanou paměť místa uchovanou v jeho prostorách.

Fakt, že je hudba součástí tématu i diegetického světa narace se postupně osvětluje v průběhu pořadu, načež v závěru zaznívá jasné stanovisko správce budovy: „Hudba je přece něco tak mírumilovného“, načež je střižena velice klidná hudba, jako hudební ilustrace řečeného. Vzpomínky na přítomnost vůdce nacistického Německa v těchto místech, jsou doprovázeny dobovou oslavující hudbou (typ dnešním posluchačům známý např. z cyklu československých filmových týdeníků). Pompéznost historie místa a kontrastní využití v současnosti, reprezentuje po slovech o vypořádávání se s nacistickou minulostí Mnichova oslavný sborový koncert, podobně jako velice dynamická hudební skladba v žánru jazzu.

Jazz, nositel znakových významů volnosti a svobody, je využit při proměně neblaze proslulé místnosti z podpisu dohody (známé z dobových fotografií) v rámci hudební metaforu proměny konce války a celospolečenských změn. Další hudební metafora zpodobňuje situaci, kterou samotná autorka verbálně zmiňuje: podobnost nacistických a komunistických diktátorských režimů v jimi vytvořených a je oslavujících uměleckých dílech. Jediná změna by nastala v případě, kdy na rozdíl od nacistického motivu sedláka s fajfkou „by na budovatelském obraze rolník dřímal spíš srp“. Klavírní etuda jdoucí melodicky v jakési vlnce variuje svou konstantní sinusoidou podobný, neustále se opakující normativní motiv, jako to v přeneseném slova smyslu používali ony diktátorské režimy při své sebe prezentaci.

Protože se posluchač orientuje při exkurzi ve zvukovém prostoru hlavně pomocí ruchů, je jim při výstavbě celkové kompozice autorkou věnovaná pečlivá pozornost. Při slovním popisu zařízení bunkru umístěného ve sklepení budovy následuje archivní dramatický ruch letícího bombardéru, do kterého se pomalu vline ušlechtilá koncertní hudba. Její hlasitost rázně utne reportážní záběr zabouchnutí dveří jako tečka v rámci zvukové interpunkce.

Zvukově vizualizovaný pohyb po schodech směrem vzhůru ze sklepení je vystřídán divadelním představením pro děti (lov lva) s množstvím reakcí od aktivně spolupracujících posluchačů, které je zakončeno v rámci plynutí děje rozhlasového dokumentu vtipnými slovy účinkujícího hudebníka/herce: „*To bylo ale dobrodružství. Jsme to ale stateční ... a trochu unavení ... pojdme zpět ... zpět do školy. Příště půjdeme raději na lov motýlů.*“ Závěrečná hudba, opět rychlý jazz, a potlesk odhaluje, že hudba je použita z autentického jazzového koncertu. Autorské rozjímáním nad prostorem v souvislosti s lidskou vlastností dávat místům takové významy, jaké si možná nezaslouží, ukončuje pořad. Rozhlasový dokument tak byl uzavřen ve třech rovinách: diegetickým komentářem vně světa příběhu, analogicky tak jako skočilo koncertní vystoupení i závěrečnou úvahou nad tématem celého pořadu.

Železná Hana: Haiku kojící matky / 2009

Autor, Režie: Hana Železná, Olga Škochová - Bláhová

Redaktor: Michal Lázňovský

Premiéra: 23. 9. 2009

Stopáž: 44:59

Haiku kojící matky je zvukově poetická reflexe mateřství. Kompozice dokumentu je zbudována ze zvukové koláže diegetických střípků událostí, kterými hlavní respondentka prochází ve výrazně specifickém úseku jejího života. Zvuková stopa pořadu sestává z dokumentárních ruchových záběrů, které jsou posléze v zájmu poetického vyznění různými způsoby upravovány, cykleny a deformovány. Tragikomické zvukové smyčky vytvářejí neautentickou fabulovanou koláž zvuků (břinkot pokliček a jiného kuchyňské nádobí, dětský pláč a křik). Takováto zvuková atmosféra je ovšem autentickým vyjádřením konkrétního psychického stavu, vytváří obraz o neustále se opakujících činnostech a jejich zvukových

nositelích, které ženu při jejích domácích aktivitách „pronásledují“. Propojení tragiky a komična nastává při konfrontaci zvuku bouchání poklic, které odkazuje k neustálé povinnosti být matkou, kuchařkou, služkou atd., s kuchyňským nádobím jako hudebním nástrojem vyznívajícím kvůli neobvyklosti tohoto zvolení komicky.

Dokument začíná výrazným hudebním stereo efektem, kdy se jednotlivé zvuky přesouvají zprava doleva a naopak a tvoří tak dojem širokého prostoru. Nástroji tu jsou flétny, jejichž krátké a rytmické fuky dynamizují scénu.

Mezitím zazní první báseň haiku⁶⁴:

Mezi vnitřkem a vnějškem, někde uprostřed

Mezi vnitřkem a vnějškem, uprostřed

Mezi vnitřkem a vnějškem, uprostřed

Mezi vnitřkem a vnějškem, na hraně

Mezi vnitřkem a vnějškem, na hraně,

kdo jsem?

Následující pasáž je zvukově rámována charakteristickým šustotem papíru (evokující slova „otočme list“, tedy zvukovou interpunkci - či spíše zvukově ztvárněný nový odstavec) a zvukem natahovacího hracího strojku (hrajícího dětskou ukolébavku). Autorka básní, matka a respondentka v jedné osobě, svým komentářem propojuje předchozí kapitolu, když se již bez přednesového, básnického hlasu zeptá „*Kdo jsem?*“. Následuje znovu zvuk otočení listu a „vnitřní“ zpěv respondentky (zpěv s postupně vzrůstající ozvěnou) znějící v pozadí další básně. Následným záběrem se již přidávají osobnější autorčiny introspekce, kterými sama odpovídá na podvkrát položenou otázku. V pozdějším komentáři se posluchač dovídá informace o povaze do této doby významově nejasného ruchu, tedy, že onen zvuk otáčejících se listů odkazuje k deníku, který si autorka psala a na jehož základě později vznikly recitované haiku.

Jako jingl před čtenými úryvky haiku je použito šustění papíru. Specifická frekvence tohoto zvuku je důvodem velice nepříjemného sluchového vjemu, který bohužel

⁶⁴ Forma japonské poezie, nejčastěji s přírodní tematikou. Je tvořené zvukomalebným trojverším s počty slabik 5–7–5, dělicí pauzou a zařazovacím slovem.

nekoresponduje s vyjádřením „kojící matky“ o psaní jako o radostném úniku do jejího vlastního světa. Jistým metaforickým vysvětlením by pak mohla být ona tíže překročit rámeček z role matky do role básničky. Dalším zvukovým předělem, fungujícím také jako podkres při uvedení názvu následující básně, je notoricky známý zvuk dětské hrací skříňky, ukolébavky. Tyto dva jingly dány do kontrastní souvztažnosti tak mohou mít množství významů - od zmiňovaného dostavení se vnitřního klidu pro autorku básní až po „nadinterpretaci“, že básně je možné tvořit jen tehdy, když dítě jako objekt celodenního zájmu usne.

Výraznou kategorií zvukové interpunkce jsou autenticky znějící, pro potřebu střihu upravené zvuky/slova z běžného života matky a malého dítěte (chrastítka, *hajíí, hajíí*). Jiným akustickým podkresem je například zvuková smyčka citoslovcí *nana, pípí, tap tap*.

V pozadí čtených haiku i ženiných verbálních komentářů, vztahujících se k jejím každodenním činnostem, zní takřka neustále experimentálně laděná melodramatická hudba. Jako doprovod haiku jsou použity expresivní skladby/tóny, ponejvíce v podání klarinetu a saxofonu a jejich nekonvenčních a krajních zvukových možnostech.

Další osobitou prací se zvukem můžeme spatřovat v množství užitých ozvěn (např. po slovech *nikam se před tebou neschovám*, následuje „schizofrenní“ ozvěna *neschovám, neschovám,...*) a častých dlouhých dozvuků (*propadám se...*), které dobře vyjadřují tíživost popisovaného psychického stavu. Ojedinělým zvukovým efektem se pak může jevit futuristický zvuk poukazující na přítomnost rádia, potažmo v určitých momentech jediného spojení respondentky s okolním světem za okny uzavřeného bytu.

Rozhlasový dokument disponuje precizně budovanou zvukovou kompozicí, která v sobě spojuje žánr dokumentu a uměleckého tvaru. Dílo vychází z poezie respondentky a spoluautorky a z této poezie vyrůstají zvukové obrazy, které jsou ke slovnímu sdělení v souladu.

Nejedlý Radim: Zakázané ovoce / 2010

Autor, Režie: Nejedlý Radim

Premiéra: 5. 12. 2010

Stopáž: 37:41

Autor Radim Nejedlý v rozhlasovém dokumentu sleduje v prvním plánu specifický způsob obstarávání potravy trojicí brněnských freeganů. Ve druhém plánu poskytují výpovědi respondentů úvahy nad osobitou a odlišnou životní filozofií.

Rozhlasový dokument a jeho úvodní zvukový obraz začíná rychlým vyjetím ze clony. Posлуhač pomyslně vstupuje do společného prostoru, když zazní zvuk otevření dveří a z ulice vkročí do místnosti plné lidí a charakteristických zvuků. I přesto, že náhlá konfrontace s jiným modelem vnímání může působit rušivě, zde se zvukový obraz rozlévá postupně. Ruchový záběr zvukově vykreslující středně rychlou rotaci dveří kolem své osy, zastupuje vyjetí ze clony, které odděluje ticho od zvuku. Charakteristický zvuk, šustot sáčku ve zvukovém obrazu jako první slyšitelný ruch určuje povahu zvukové sekvence. Během tří sekund, od doby kdy jsme vstoupili do fiktivního, auditivně vizualizovaného prostoru, do doby, než se rozezná hudební melodie, nabude prvotní ruch na intenzitě. Ruch tedy vyjede ze clony a připraví v rámci zvukové návaznosti prostor pro první melodické tóny. Tóny kytary, jež se stanou pro tento okamžik hlavní zvukovou linií, působí jako předehra a doprovodný nástroj k další gradaci expoziční sekvence. Zároveň s hlavní linkou se v pozadí (ve druhém zvukovém plánu) modeluje prostor verbálním vyjadřováním postav. Slyšíme charakteristickou prodavaččinu intonaci (toliko známou všem návštěvníkům maloobchodů) kterak říká *Kvašáčky nebudou?*. Následuje smích, více či méně rozluštitelná slova, šustění dalších sáčků, zvuk vyťukávání číslic na klávesnici obchodní poklady a titulek vně záběru: *Zakázané ovoce - dokument Radima Nejedlého*, stisknutí klávesy, která automaticky vysune rachotící šuplík s mincemi.

Zvukově snímaný prostor vytváří silně dynamizující prostředí: je plný pohybu, cvakání a úderů do počítadla kasy, vyjíždění a zajiždění kastlíku s chrastícími penězi, všudypřítomného shonu. Po verbálním odpočítání peněz na vrácení rozpoznáváme totožný hlas osoby ženského pohlaví za kasou a ženy, která vyslovila úvodní titulek (název díla a jméno autora). Souběžně s tímto poznáním přichází gradace v hudební linii v podobě „akustického“ zpěvu. V druhém, zadním, auditivně vizualizovaném plánu, se odehrává situace, kdy prodavačka poděkuje za nákup, načež následuje autentický ruch uzavření kasy. Tato situace v sobě z hlediska zvukové dramaturgie nese dvojí význam: diegetické ukončení klasické prodejní akce a rytmizační element v podobě ukončení ruchové sekvence v obchodě. Hudební téma odvádí posluchače od autentického prostředí obchodu směrem k vnitřním ambientním náladám. Vnější temporytmus skladby však udržuje napětí a dynamiku. Po zhruba 6 sekundách prolne čistou hudební skladbu zasvěcená promluva prodavačky na téma „nejnáchylnější ovoce“. Po dobu, kdy hovoří (14 sekund), zní na pozadí dále pouze slabě potlačená hudební skladba. V momentě kdy respondentka ukončí monolog či přesněji již s posledním jejím slovem, se zvukový obraz sestávající z hudební a verbální složky, změní. Nový záběr se prolne se záběrem původním klasickým způsobem. Prolínačkou je zmiňovaný původní záběr odcloněn novým, který se v opačné, vzrůstající trajektorii zesiluje a tím tak vystupuje, až zcela zastíní záběr předešlý a stane se záběrem dominantním.

Po prvních ruchových záběrech nového zvukového obrazu, může posluchač očekávající změnu kupodivu znovu rozeznat zvuk šustění sáčků či papírů⁶⁵. Zde je však zabrán v detailu a to znamená, že se jedná již o určitější záběr a jeho samostatné umístění v centru snímaného dává tušit, že bude vzápětí konkretizován dalšími určujícími zvuky či ruchy. Ozvou se následující hlasy:

Muž 1: *Tady to nevypadá...*

Žena: *Hledáme, že?*

(Směsice ruchů - přehrabování v igelitových a papírových vrstvách)

Já se ještě ponořím trošku hlouběji, mě to nikdy nedá, já vždycky strašně hraboším.

⁶⁵ Již podruhé použitý zvuk šustění sáčků, vzhledem k použití v expozici tak i na začátku nového záběru a k jeho akcentaci (je vždy nechán znít chvíli samotně), může být vnímán jako zvukový symbol „nákupu“, který se vzhledem k následujícím dějům a tématu pořadu, dostává do zajímavých konfrontací.

(Přidávají se okolní ruchy)

Muž 2: *Tak čau, já su Honza a asi vás dneska trošku provedu s přáteli po místních popelnicích.*

Muž 1: *Já su Pavel.*

(Silný zvuk zvonku tramvaje)

Žena: *Ahoj, Eva.*

(Zvuk cinknutí malých činelů. Navazuje nový hudební motiv)

Posluchač má k dispozici vynikající diegetický komentář, který se, podobně jako v jedné z předešlých scén, skládá z informační i kompozičně rytmizační funkční složky. Spolu s detailem vystupuje i okolní ruch, který vytváří autentickou kulisu, pozadí a velkoplošně vykresluje široký prostor – monotónní šum vytvářený třením pneumatik s asfaltovým povrchem více či méně vzdálených silnic. Postupně se přidávají i konkrétnější okolní hluky – lidské hlasy, sice vzdálené, ale ve skrumáži je možné rozeznat jejich veliké množství. Nacházíme se tedy na místě s velikou koncentrací automobilů a lidí.

Spojujícím prvkem mezi expozicí a další částí je návaznost hudebního motivu na zvukovou kulisu prostředí (zvonek tramvaje). Hudba pracující s množstvím rozličných hudebních nástrojů, začíná na začátku další kapitoly ostrým cinknutím, za kterým již následuje skladba (tango tóny kytary, bicí šraml a pitoreskní zpěv).

Analýza expozice posloužila k detailnímu popisu zvukové výstavby. Byť v další fázi dokument, není vystavěn tak opulentně jako jeho expoziční část, i tak zvuková struktura staví primárně na diegetických ruchových záběrech z „lovu“ potravin. Tyto zvukové snímky jsou navíc doplněny, v rámci naplnění ucelenější informační hodnoty, delšími pasážemi verbálních komentářů jak zmíněné trojice respondentů, tak prodavačky zeleniny či ředitele odboru kontroly Státní zemědělské a potravinářské inspekce.

Dufek Jan: Posedlost komiksem / 2011

Autor, Režie: Dufek Jan

Dramaturgie: Hana Železná

Zvuk a spoluautor hudby: Ladislav Železný.

Premiéra: 26. 10. 2011

Stopáž: 51:34

Rozhlasový dokument, který měl premiéru na ČRo 3 - Vltava v pravidelném čase Radiodokumentu, byl v tomto případě zářámován pětidenním cyklem Přemýšlení mikrofonem, tematicky zaměřeným na rozhlasovou dokumentaristiku. Osoba Jana Dufka, jakožto umělce pracujícího s různými médii ovlivnila výběr tématu dokumentu a dala tak vzniknout zvukové exkurzy do vizuální tvorby. Volba komiksu jako tématu zvukového dokumentu se včlenila i do kompoziční výstavby rozhlasového tvaru. Specifický je pak výběr charakteristických zvuků, ale také celkový strukturálně pojatý přístup ke kompozici zvukových záběrů.

Prázdný papír. První tahy uskutečněné hlasem staršího muže, „kreslíře“. Transcendentní hudba, která v posluchači asociuje vnoření do mysli kreslíře. Hudební asociace jiného světa, snad světa uvnitř jeho hlavy. Tichý hlas odřikává „v duchu“ prováděné činnosti. Je slyšet vše, zejména tahy fixy se vzrůstající intenzitou. Ozvěny některých jeho slov jsou propojeny a podtrhnuty tahy fixy, pro lepší zapamatování si právě prováděného. Postupné prolínání s ambientními jazzovými tóny kláves. Expozice je vygradována prudkými citoslovci (Gazgrn, dmmm, JAH, grrrr, Dbam), po kterých následuje název dokumentu a uvození první kapitoly: „*Strana první, panel první*“.

Tolik analytický příklad svébytné narativní poetiky, ve které se zrcadlí i pojetí zvukovosti dokumentu. Rozhlasový dokument pokračuje vyprávěním tvůrce komiksu o jeho motivaci k tvorbě komiksů. Jeho poslední slovo, ve kterém se vyjadřoval o světě komiksu jako o vesmíru, je prodlouženo a zvukově deformováno a spolu s podkresovou, neustále znějící jemnou ambientní hudbou. Uměle vytvořeným zvukem je tak dosaženo abstraktního

vjemu letu vakuovým prostorem vesmíru. Výlet do nekonečna je striktně stráženo rychlým tahem fixy, načež navazuje další mluvčí (ve smyslu komiksově narace další panel), jímž je jako respondent další komiksový autor. Zvukový podkres jeho vyprávění zajišťují opět vysoce stylizované zvuky: sci-fi efekty, laserové střely, posuvy energie a průlety kosmických letek. Verbální projevy dalších komiksových tvůrců jsou prolínány dalšími specifickými ruchy. Jsou mezi nimi výrazné zvukové interpunkce v podobě „jinglů“, jako ruchové interpunkce používané příznačně komiksově citoslovce (ping, blp, grrr, žbuch, apod.) a akusticky zaznamenaná práce „kreslíře“ (např. strouhání tužky).

Následující část dokumentu uvozeného titulkem „*Strana druhá*“ se vzhledem ke změně tématu, zrychlující se době po roce 1989 a s nimi spojenými změnami i v oblasti komiksu, vyznačuje dynamicky působícími zvukově střídavými vlnami elektronické hudby. Dokument se v této části na dosti dlouhý časový úsek proměňuje na dramaturgii komiksu jednoho z prezentovaných autorů, Branka Jelínka: *Oskar Ed*. Od klasické dramaturgie se toto ztvárnění odlišuje postavou vypravěče, který vystupuje s děje a verbálně informuje o fiktivní straně, čísle panelu (tedy o umístění popisovaného obrazu v časopisecké formě komiksu) a podobně jako čtenář komiksu, těžko identifikuje některé předměty či povahu vyobrazené situace. Je tedy stejně na čtenáři, respektive posluchači, aby si vytvářel vlastní pole auditivně vizuálních představ a komiks sám interpretoval.

Druhá a třetí ukázka komiksu od Lely Geislerové: *Magda a Volemana* od Jiřího Gruse, je provedena obdobným způsobem. Všechny dramaturgie komiksů jsou pečlivě zvukově podkresleny. Svěbytná zvuková poetika zde slouží žánru rozhlasové hry, která se stává dílčí kapitolou rámcového rozhlasového dokumentu. Jednotlivé panely jsou od sebe děleny rozdílnou zvukově-hudební linkou.

Zvuková stopa ilustruje dopisující fixu, zvukově zdeformovaná slova jsou znásobena a zrychlena s delším dozníváním a následně zpomalena s efektem ozvěny. Kreslířova věta: „*Ruka zvedá tužku...*“, načež je zvukový obraz zakončen fade outem do ticha. Takto komponovaný zvukově dramaturgizující postup funguje jako asociace koloběhu a neustálé nedokončenosti kresby. Zvukově je dokument rámován jako příběh jedné vypoužité náplně fixy. Posluchači se nabízí věta „*pokračování příště*“ asociující ve své podstatě opět možnost započít novou tvorbu a novou četbu.

Plieštik-Jensen Brit: Jeden den nahoře, druhý dole / 2011

Redaktor Michal Lázňovský

Premiéra: 18. 5. 2011

Stopáž: 52:14

Rozhlasový dokument poskytuje posluchači díky sledovanému tématu možnost, přenést se v subjektivních představách na objektivně snímané, rušné pražské a brněnské ulice a vyslechnout životní příběhy osmi prodejců časopisu Nový Prostor.

Autorka Brit Plieštik-Jensen podobu zvukového prostředí vystavěla na realistických zvucích ulice. Jako příklad je možné opět nahlédnout na úvodní zvukovou scénu. Ocitáme se ve zvukovém výjevu zobrazujícím pravděpodobně okolí silnice. Jako úplně první výraznější zvuk k nám proniká projíždějící auto. Tento reportážně zaznamenaný ruch podává informaci o prostoru a jeho hloubce a zároveň v sobě implementuje diegetické vyjetí záběru ze clony. Hned na to ze clony vyjíždí melodramatická hudba, která podbarvuje konkrétnější zvuky nyní již zřetelně rozpoznatelnější zvukové scény ulice. Jakmile hudba sjede (po půl minutě hudebně-ruchové scény) do clony, do stále znějícího ruchu města plynule promlouvá hlas muže, který pobaveně vypráví několik příhod, jež ho v posledních dnech potkaly v souvislosti s jeho prací prodavače časopisu.

Prvotní ruchová scéna se spolu s koncem verbální výpovědi prolne s ruchovým záběrem novým. Tato změna je provedena s důrazem na plynulost, která slouží v rámci zvukové i mezizáběrové celistvosti pořadu. Navazujícím ruchovým záběrem proběhnou dvě verbální výpovědi s dvěma rozdílnými respondenty. Fakt, že ruchové pozadí je při střídání promluv jednotlivých respondentů stále neměnné může znamenat buď reálnou přítomnost obou respondentů na jednom místě ve stejném čase anebo pravděpodobněji tvůrčí práci se střihem ve prospěch dosažení plynulosti. Prodloužená expozice je zakončena a zarámována opět hudebním motivem a v pozadí vyvolávání tušeného kamelota.

Následující sekvenci uvádí verbální komentář, podávající informaci o prostoru, na kterém jsme se jako posluchači ocitli. Hlas komentátora je jedinou uměle dodanou entitou, jež jednoduchými titulky podává informaci o místu a čase pořízení záběru. Autorka vloženým

titulkem nikterak své respondenty nepředstavuje, naopak respondenti se představují v rámci jejich verbálních promluv sami. Vše je řečeno v reportážních záběrech a vyplývá ze slov respondentů. Taková situace tak dovoluje autorce organizovat zvukovou kompozici převážně stříhem. Díky zvolené stříhové skladbě a vazbě záběrů na sebe respondenti ve svých tematicky zaměřených promluvách navazují. Tento postup umožňuje posluchači nahlížet na danou problematiku pod rozdílnými úhly pohledu každého z respondentů zvlášť a utvořit si tak ve výsledku subjektivní myšlenkový obraz. Dále pak výpověď několika respondentů dynamizuje strukturu zvukového pořadu.

Komentáře verbálně určující momentální prostor dění, jsou důležité ještě z dalšího důvodu. Místa, kde se jako posluchači rozhlasového dokumentu ocitáme, jsou v tomto případě stěžejní vzhledem k tématu pořadu. Respondenti, tedy kameloti se pohybují na známých místech, reálně v ulicích největších českých a moravských měst, je tedy možné, že se s nimi někteří posluchači buď již setkali, anebo je po sdělení místa jejich pobytu navíc mohou aktivně vyhledat. Posluchač slyší o někom nebo něčem, s čím má osobní zkušenost anebo jej daná věc zaujme natolik, že se díky nově přijatým informacím přirozeně zajímá o určitou problematiku hlouběji. Tato posluchačská aktivizace je vítaným prostředkem a snad i jedním z nejžádanějších ambicí rozhlasového dokumentu. V neposlední řadě pak fungují slovní komentáře jako předěly mezi záběry, tedy jako zvuková interpunkce.

V situaci, kdy by dokument pojednával například o jedné konkrétní ulici, byly by neupravené zvuky oné ulice pouze ilustrací nejspíše bez další vnitřních kvalit. V případě tohoto dokumentu, který primárně o určité ulici nepojednává, se může se jednat o jednu ze stylistických figur. Nevylučuji, že ruchové celky i zde mají funkci prosté ilustrace místa, na kterém zpovídání respondenti pracují. V jejich případě se ovšem jedná také o místo, ze kterého mnozí z nich přišli, o místo kde tráví podstatnou část svého nynějšího života a místo na které se i přes jeho dočasné opuštění mohou opět vrátit. Autorka okolními ruchy ulice vykresluje nejenom realistickou podobu místa možného prodeje časopisu, ale obecně každodennost, kterou jeho obyvatelé zažívají, i možnou rozmanitost v prostoru ulice.

Zvukově snímané záběry, jsou tedy výsledkem reportážních záběrů míst, která respondenty obklopují. V této souvislosti zvukově zabírá autorka více akusticky velkoplošné scény. Ze scén často nechá vystoupit a ve zvukové kompozici vyznít (záměrně zvýraznit) určitý výsek celku - konkrétní ruchovou kulisu, byť takovou, na kterou se člověk ve svém

každodenním občanském životě již samostatně nezaměřuje. Takový zvuk najednou získá v kontextu uměleckého rozhlasového díla nové funkce a konotace. V reálném kontextu zažitých lidských zkušeností pak svou původní (a často myšlenkově vizualizovanou) podstatu. Takovým zvukem může být např. akustický záběr jindy nevýrazného klapání bot, šelestu vzdáleně projíždějících automobilů či vlastního dechu atd. Zde je tím případem kupříkladu zvuk projíždějící tramvaje v šumu okolní rušné ulice. V tento moment je zvuk tramvaje v centru záběru a posluchač jej vnímá jako samostatný výsek celé struktury ruchové kulisy (v řeči filmové terminologie v detailu).⁶⁶ (více viz kap. Ruchy)

Jak už bylo zmíněno, ruchové interpunkce jsou vytvářeny nejčastěji v konkrétních případech projíždějící tramvají a automobilu (někdy i ve zvukové montáži spolu s verbálním prodejním sloganem nabízející koupi časopisu). Pokud jsou tyto zvukové efekty využity v krátkých mezizáběrových předělech, pak interpunkce oddělující větší celek, pomyslný odstavec či kapitolu musí aktivizovat výraznější zvuk či zvukovou souhru. V čase 12:59 odděluje právě takový větší celek výrazněji znějící zvukový záběr štěkotu psa, do nějž vyjede hudba, načež je verbálním zvoláním prodejce („*nový prostór*“) zvuková interpunkce po půl minutě trvání zakončena.

Hudba (např. jemná hudba klarinetu) v tomto rozhlasovém dokumentu vyznívá vzhledem k okolní vesměs mechanické ruchové atmosféře kontrastně. Takto zvolený způsob je dle Iva Bláhy příhodný: „*Čím odlišnější charakter mají mísené zvuky tím zřetelněji souzní.*“⁶⁷. Autorka tím zvýrazňuje pomocí souvztažnosti dvou navzájem protikladných zvukových motivů pocitové vyznění snímaných scén. Kontrastně využitá hudba těmito postupy podtrhuje „tvrdé“ dunivé zvuky přejíždějících kol aut přes gumové retardéry na vozovce a zároveň tvaruje emoční dozvuk respondentova vyprávění (35:30).

Hlasem zcela absentující autorka, která své dotazy z pořadu vyjmula, respondentům pokládá zřejmě obdobné otázky a odpovědi na ně pak řadí do jednotlivých tematických celků (zabývajících se postupně jejich prací, životní situací a postojem k životu, postojem k lidem kolem atd.). Absentující autorský element se v dokumentu konkretizuje pouze v okamžiku,

⁶⁶ Komplikovanějším příkladem vnímání konkrétního zvuku je např. zvuk cinknutí tramvaje, který posluchače aktivizuje i reálném životě. V čistě zvukem promlouvajícím uměleckém díle, pak takový zvuk působí o to silněji. viz. Dokument Radima Nejedlého *Zakázané ovoce*.

⁶⁷ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2., dopl. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. s. 105.

kdy jeden z respondentů ve svém komentáři skloní slovo v ženském rodě směrem k do té doby „bezpohlavnímu“ autorovi.⁶⁸

Jako výjimečně autentický a osvěžující ruch zapadající přesně do právě zobrazovaného tématu, působí situace, kdy respondent mluví o povaze dnešní společnosti, která je podle jeho pohledu čím dál více uspěchaná. V pozadí znějí rychle projíždějící auta, k čemuž se přidá zvuková gradace v podobě projíždějícího vozu rychlé záchranné služby s velkým glissandem (plasticky modelující jak prostor, tak i rychlost vozu). Pořad zakončuje zvuková montáž složená z hudby, ruchů a slova: „*tak to je na tomto světě*“.

Falvey Christian: La Folia /2011

Redaktor Michal Lázňovský

Premiéra: 7. 9. 2011

Stopáž: 54:50

Přestože většina hudebních melodií, motivů a skladeb je v žánru rozhlasové dokumentaristiky využívána pro její transcendentní povahu, byl pro analýzu vybrán specifický rozhlasový dokument, kde hudba není prostředkem ale hlavním tématem.

Prapůvod využívání hudby v rozhlase jako „výplně“ mezi dvěma bloky mluveného slova můžeme spatřovat v samotné kostře mnoha rozhlasových pořadů a ve způsobu, kterým rozhlasové médium prezentuje svůj obsah. Mezi jednotlivými pořady tak, jak jsou v průběhu denního vysílání představovány posluchači, jsou uváděny hudební skladby z neolikerých důvodů a pro různé účinky. Jednak jde jednoduše o přestávku pro vysílajícího pracovníka a zároveň pro příjemce/posluchače (v rozhlasových stanicích primárně zaměřených na verbální

⁶⁸ Lze se však domnívat, že rozhlasový pořad byl v čase svého vysílání ohlášen, tedy byla poskytnuta i základní informace o autorce.

sdělení) jako odpočinek či vydechnutí po právě vyslechnuté informaci a příprava na informaci novou.

V tomto případě je zde informací hudba samotná, z čehož vyvstává dvojice otázek, na které bude hledána odpověď: *Jakou funkci má hudební linie a jakou linie verbální vzhledem k dramaturgické kompozici s přihlédnutím k poskytovaným informacím? Jak tyto dvě linie spolupracují a jedna druhou doplňují v rámci jednoho rozhlasového tvaru?*

Samotný feature⁶⁹ začíná jednoduchou akustickou verzí ústředního hudebního motivu La Folie. Expozice je doplněna slovy historika, podávající krátkou faktografii týkající se mnohosti podob onoho leitmotivu, načež je akustická verze pro potvrzení a ilustraci předešlého komentáře vystřídána zvukem La Folie z prostředí komické opery. V rychlém sledu pak slyšíme komentář dalšího odborníka doplněný podkresovou a po skončení komentáře několik vteřin samostatně znějící verzí La Folie. Následuje komentář tanečnice se stejnou návazností slova a hudby jako v předešlém příkladu. Po vyslechnutí čtyř verzí jedné melodie a tří k melodii se vztahujících komentářů se posluchači představuje autor.⁷⁰ Na tomto příkladu úvodu rozhlasového featuru slyšíme první ze způsobů, kterak může stát hudba a slovo vedle sebe. V tomto případě se však jedná spíše o výčet a upoutávku na právě začínající pořad. V následujícím textu se budeme zabývat i jinými podobami rozprav mezi mluvenými komentáři a hudebními skladbami. Můžeme se k cíli vydat chronologicky, tak jak feature buduje jeho autor.

Když autor vysvětlí motiv svého zájmu o La Folii (sázka s přítelem o název skladby z Kubrickova filmu Barry Lyndon), načež se spolu se svým přítelem oba dopracovávají potvrzení svých „pravd“, velice intuitivně se mění variace La Folii tak, aby dokreslovala právě onu verzi, o které je v té chvíli řeč (Arcangelo Corelli a Jean-Baptiste Lully) - vzniká tak komický moment, kdy mají pravdu oba. Vznesená námitka odhaluje, že pravdu nakonec nemá ani jeden, na což reaguje zvuková stopa mixem všech tří verzí do jedné. Následují další autoři a vrstvení hudebních partů. Shluk hudebních skladeb je zvukovou zkratkou pro

⁶⁹ Označení feature volím kvůli zesílenému subjektu autora/vypravěče, seberefektujícího svou roli v příběhu a dále vzhledem k množství cest, kterak se tento pořad dopracovává k informacím, které následně poskytuje posluchači - reportážní záběry, fiktivní dialog, obsáhlé telefonické komentáře zahraničních odborníků aj.

⁷⁰ Tvůrce pořadu je zde zároveň vypravěčem; vybírá si takové téma pořadu, které konvenuje s jeho osobními zkušenostmi a zaujetím, což vědomě promítá do konstrukce featuru. Současně se na počátku pořadu staví do centra děje, když posluchači poodhalí své motivace, které jej vedli k pátrání po původu La Folie. Osoba autora tak zároveň představuje protagonistu a partnera posluchače při odhalování nových informací.

následný autorský komentář: „Melodie, na kterou jsme narazili, byla asi nejpopulárnější melodie v historii evropské hudby (dozní hudba) a jmenuje se La Folia.“ V tomto případě se hudební a verbální linie doplňují, jedna podává informace o povaze té druhé. Komentář zpětně vysvětluje to, co jsme jako posluchači slyšeli a mix několika verzí skladby, ať už v momentu kdy zní nebo při jejím zpětném si uvědomění po vyslechnutí Falveyova komentáře, je metaforou pro zahlcující množství zkomponovaných verzí vzniklé z jedné jediné „pramelodie“.

Dalším příkladem spolupráce hudby a slova je reportážní záběr, ve kterém odborník na starou hudbu mluví o výstavbě La Folie a hraje melodii na varhany.⁷¹ Slovy názorně vysvětlí a uvede svou ukázkou. Ke své mluvě (se zvýrazněným vědomím právě probíhajícího času) na vysvětlenou zahraje zvlášť samotnou melodii, pak harmonii a nakonec obé spojí v jednu přehrávku. Posluchači může v uších znít poněkud jiná skladba, než byly předešlé, do té doby představené verze, na což autor navazuje dotazem - jak to, že to může být Folia, i když to nezní jako ona známá Folia? V následné pasáži je střižena nepatrně pozměněná skladba, ve které po předešlé respondentově explikaci a usměrnění posluchačského fokusu směrem k hledání vnitřní harmonie, je již La Folie rozeznatelná.

Na základě předešlého poznání jsme se nyní dostali k možnosti odlišit od sebe dokumenty zaměřené na hudbu potažmo zvuk, od dokumentů poskytující informace lineárně za použití jednoho svého prostředku, slova. Tento rozhlasový dokumentární žánr s tématem hudba vyžaduje na posluchači větší míru participace, posluchač je vybízen k zapojení se a přijetí hry. Nejedná se, jak je tomu u převážně verbálně prezentovaného dokumentu, o didaktické přijímání informací, ale o kreativní naslouchání, o poslech, kdy je třeba zapojit uši i hlavu.⁷² Na stejných principech je pak vystavěn záběr, který odkazuje na jedno z nejsoučastnějších využití staré melodie La Folie ve skladbě Oops!... I Did It Again zpěvačky Britney Spears. Posluchač dostane instrukci, že má zaměřit svou pozornost na basovou linku, což se daří, ale těžší je jí a její podobnost s La Folií rozpoznat v této moderní

⁷¹ Přehrávky La Folie na varhany jsou zároveň ten typ hudby, který je označován jako autentickou hudbu prostředí nebo také hudbu reálnou, působící na posluchače jako součást reality zobrazovaného prostoru.

⁷² V současné produkci se samozřejmě formují i rozhlasové dokumenty, ve kterých se prolínají obě roviny, jak ta poskytující posluchači prostor k tomu, aby si mohl prezentovaný konstrukt doplnit vlastními (makro i mikro) příběhy, tak i ta, kdy je příběh vyprávěn ve větší či menší míře v doslovné podobě, přičemž posluchač „jen“ vstřebává předkládané informace. Zde však pracuji v rámci vymezení odlišností záměrně s protikladnými principy.

popové verzi. Zintenzivněný poslech v posluchači podněcuje jeho smysl pro hru na jedné straně a hudební cit na straně druhé.

Rozhlasový feature vrcholí rychlým sledem ukázek arabské, metalové, psychadelické, indie, japonské videoherní a rockandroll verze La Folie. Jednotlivé úryvky jsou natolik odlišné, že není zapotřebí je nijak od sebe samých rozdělovat nebo pomocně rozlišovat (připojením stříhového prvku typu „jingle“ apod.). Hudební ukázka z živého koncertu americké kapely energicky představuje La Folii ve verzi flamenco, reggae i gypsy stylu. V obou zmiňovaných scénách se vlastně jedná o vícenásobnou repetici, byť s napovrch výrazně pozměněnými rytmy a tóny, repetici, která vytváří působivou gradaci, v případě americké kapely sugestivně zakončenou závěrečným potleskem publika. Na principu opakování pak staví celý feature, když variuje ústřední harmonickou melodii La Folie.

V této kapitole jsme se snažili zodpovědět si otázku stran působení a vzájemné spolupráce hudby a slova ve featuru s tématem hudba. V hudební stopě pořad přináší stejné sdělení jako jeho verbální rovina - obě se doplňují, ostatně jinak by tomu ani u pořadu pojednávajícím o hudbě nebylo vhodné. Míra využití slova na straně jedné a abstraktnějších prostředků hudby a zvuku na straně druhé je jen na autorské vizi pojetí rozhlasového dokumentu. Máme přitom na vědomí, že se jedná o rozhlasový, tedy zvukový tvar a rozhlas v lepších případech, a toto dílo je toho dokladem, využívá dosyta své zvukové prostředky (dokumenty obdobné výstavby ostatně vznikají ve vizuálních médiích například s tematikou divadelních souborů, kreativních tvůrců, umělců apod.). Autor tohoto featuru zde nežadá posluchače o zvukovou vizualizaci, jde spíše o vnitřní poslech, a kdybychom měli být poetičtější, o rozeznění vnitřní krajiny duše s následnou katarzí. Feature pomocí zvolené kompoziční struktury rozdmýchává posluchačovu touhu po bádání, zkoumání, objevování a odpovídání si na otázky skrze kladené dotazy. Jejich zodpovídání je na posluchačově interaktivně a intuitivní snaze o jejich zodpovídání.

Švecová Dominika: *Každý košík má svůj příběh* / 2012

Redaktor: Eva Nachmilnerová

Premiéra: 3. 10. 2012

Stopáž: 42:27

Autorka Dominika Švecová zasadila svůj dokument do prostředí košíkářské dílny a jejího osamělého okolí na jednom z irských Aranských ostrovů. Zvuková pouť, na kterou posluchače svými příběhy zve hlavní a jediný respondent, košíkář Vincent McCarron, se odehrává i za přispění okolní zvukové atmosféry plující jakoby v proudu bezčasí. Ruchovou kompozici je možno rozdělit do dvou typů využívaných ruchů:

- 1) Reportážní autentický záběr (např. šumění moře)
- 2) Kompozice z ruchů a slov upravená do smyčky a silně rytmizující. K tomuto zvukově nejvýraznějšímu postupu se vrátím ještě později.

Multiinstrumentální hudba, jejíž kompozici vytvořila Carolina Zviebel v pořadu funguje hned v několika rovinách. Kromě interpunkčního znaménka a neobvyklé melodramatické funkce je to navíc funkce tzv. hudebního ruchu, tedy hudebními prostředky ztvárněného libovolného ruchu. Když v čase 40:50 zazní hudebním nástrojem vytvořený zvuk jasně evokující houkání lodní sirény, je to syntéza a souhra všech výše zmíněných funkcí.

Hlavní zásluhu na temporytmu pořadu má zvuková interpunkce, přičemž je zde možné vysledovat několik způsobů užití. V situaci využití ruchů je to například kombinace diegeze a sémantického vyznění, když zakomponované ruchy šumějícího moře, jako příliv metaforicky smetou předešlý záběr. Dále je to již zmíněná osobitá (zřejmě speciálně pro pořad vytvořená) hudební kompozice. Jen výjimečně jsou tyto interpunkční postupy využity samostatně, častěji může posluchač slyšet jejich kombinaci s různou mírou příklonu k jednomu či druhému zvukovému prostředku.

Slovo, které posluchače vzhledem k typu rozhlasového dokumentu provází jako primární zvuková materie celým pořadem, má také rytmizační funkci. Navíc má tento rytmus udávající činitel i konkrétní informační funkci podávající základní obsahové sdělení. Nemám

zde na mysli rytmus mluveného slova, který je v určité podobě vlastní každému hlasu, ale tvořivou ze slov vytvořenou kompozici. Vzhledem k pomalému tempu vycházejícím implicitně z tématu pořadu a osoby respondenta, je vnější dynamiky dosaženo pomocí výrazné rytmizace ve zvukové kompozici. Autorka výrazným stříhem vytvořila zvuk sestávající z rychle za sebou opakovaných slov, významových částí vět nebo reportážních ruchů. V tento moment se dostáváme k avizované druhé rovině práce s ruchem a slovem. Hudebně-zvuková kompozice tvořená ruchy a slovy je za pomoci rapidmontáže rozprostřena v několika momentech pořadu jako silný rytmický prvek. Rapidmontáž, která se vyznačuje rychlými a krátkými zvukovými předěly, zrychluje dynamiku daného okamžiku, tedy na jedné straně vytváří výraznou zvukovou interpunkci a na straně druhé temporytmicky ovlivňuje celkové vyznění pořadu.

Zvukově výrazným postupem v tomto rozhlasovém dokumentu jsou kombinace hudební linky a ruchových ploch. Spolupráce těchto rovin ve výsledku často vytváří rovinu novou, významově posunutou. Například (v čase 37:15) je propojen ruchový záběr šumu moře s hudebním motivem. Pomalé a hluboké tóny basy, zvukově symbolizují vzhledem k předešlému verbálnímu komentáři respondenta, už jen a hluboko se pohybující ryby, zároveň je možné takto volenou hudbu chápat i jako metaforu pro těžkopádnost situace, ve které se ocitá respondent spolu v kontextu obdobně žijících lidí. Obecně je tento dokument příkladem intuitivního včlenění hudební složky dovnitř zvukové kompozice díla, bez toho aby ji autorka omezila pouze na melodramatickou funkci nebo mezizáběrovou interpunkci. Hudba vypráví spolu se slovy a ruchy příběh. Může jím být zvukový obraz z lovu velryb nebo houkání lodě na pozdrav přístavu. Všechny tyto polohy zde obstarávají strunné nástroje vhodně zakomponované do významové stavby spolu s jednoduchými ruchy.

Souvislá tvorba vybrané autorské osobnosti: Albrechtová-Palyová Gabriela 2007 - 2012

V předkládané kapitole jsem se snažil postihnout tvorbu jedné autorské osobnosti tvořící na žánrovém pomezí rozhlasového dokumentu a featuru v období zhruba posledních pěti let. Ve sledovaném období autorka natáčela jeden až dva rozhlasové pořady za rok. V soustředěném pohledu na ně se velmi dobře vyjevují charakteristické autorské tvůrčí postupy ve zvukové skladbě rozhlasového dokumentu.

Příkladová studie obsahuje tyto chronologicky řazené rozhlasové pořady, které byly uveřejněny v různých cyklech Českého rozhlasu (*Ztráty a nálezy*, *Dobrá vůle*, *Radiodokument*).

Pohlednice z minulého století / 2007

Na procházce v Národním / 2009

Horolezci / 2010

Slova žalmů / 2010

Pápěří / 2011

Via Lucis / 2012

Něco je ve vzduchu / 2012

Pohlednice z minulého století / 2007

Pod tímto názvem představila autorka rozhlasový dokument, který zobrazuje osud a život novinářky a spisovatelky Anny Grafové. Její příběh nabízí pohled na úděl poválečných emigrantů, kteří vycestovali z tehdejšího Československa před narůstajícím vlivem komunistické strany. Podstatná část dokumentu byla natočena na autogramiádě knihy *Pohlednice z minulého století* v PEN klubu v roce 2001.

Hned úvodní sekvence nabízí vtipný komentář autorky a osobitou práci se zvukovou expozicí. Do reportážní situace, v níž autorka spolu se staršími ženami stoupají po schodech

do PEN klubu, je vložen komentář respondentky Gráfové, a vzápětí se stříhem vracíme zpět ke zvukovému záznamu chůze po schodech. Díky respondentčině otázce (*snad to pořád nenahrávajíte?*) a následné "přiznání" samotné dokumentaristky (*teď jo ... aby to taky lidi slyšeli, jaká je to námaha vyšplhat se do PEN klubu*) je odhalena osobnost autorky.

Samotný název dokumentu do jisté míry určuje hudební motivy, když minulost evokuje autorka efektem echa a dozvuky. Zpěv, který zazní v 17. minutě, se váže k rozhovoru s tematikou 2. světové války. Delší dozvuk je metaforou proběhnutého časového úseku, o kterém respondentka přímo říká, že o něm nechce mluvit. Takový zvukový postup má nejen psychologickou funkci evokující něco vzdáleného, ale navíc vytváří i tajemnou a v kontextu válečných událostí svíravou atmosféru. Díky autentické hudebnici na autogramiádě knihy (maďarská houslistka a zpěvačka Ágnes Kutas) má autorka možnost řadit do hudební a zvukové stopy diegetickou hudební složku. K hudebnici se přímo vyjadřuje samotná respondentka, která tak bezprostředně podává posluchači základní informace. V další fázi dokumentu již není zpěv výhradně diegetický, jedná se zřejmě o archivní studiový záznam. Přejít od autentické reportážní hudby je ale postupný a velice plynulý. Takřka nepostřehnutelná proměna tak zkvalitňuje hudební stopu a zároveň má vliv na celistvost zvukové dramaturgie.

Teskná píseň vytváří introspektivní emoční atmosféru pro následující děj dokumentu, ve kterém autorka uvede filozofickým komentářem slovo respondentky. Následuje mluvené slovo, ve kterém respondentka popisuje smrt svého manžela. Sekvence je zakončena stejným hudebním motivem jako zazněl v úvodu této části, nyní však již bez hlasu zpěvačky. Tento moment s absentujícím lidským hlasem vytváří jemnou hudební metaforu o ztrátě blízkého člověka.

Ke konci pořadu má posluchač prostřednictvím reportážního záběru z PEN klubu možnost seznámit se s bezprostřední a společenskou stránkou povahy hlavní respondentky. Autentický záznam z podpisové akce tak poodhaluje z přirozené osobnosti této ženy v některých aspektech více, než celé její vyprávění. Možná proto byla tato scéna zařazena až s blížícím se závěrem rozhlasového dokumentu jako poslední zbývající článek charakterové mozaiky hlavní hrdinky rozhlasového dokumentu. Zároveň s poslední ukázkou z knihy je ve zvukové složce dokumentu ponechána i reakce posluchačů, konkrétně vyjádřena potleskem. Ten sám o sobě vytváří situaci evokující závěrečnou pasáž jakéhokoli uměleckého

díla. Následná scéna, kdy se respondentka snaží o zpěv, tak působí dojmem epilogu. Aby byl pořad zakončen a uzavřen, použila autorka opět stejný hudební motiv, jako tomu bylo na samém začátku. Houslová melodie sjíždějící do clony uzavře sklenutou rámcovou strukturu zvukového díla.

Na procházce v národním / 2009

Rozhlasový dokument začíná neidentifikovatelným hlukem, který během prvních vteřin přechází v jasný ruch ulice. V centru je pouliční reproduktor lákající na nákup většinou nesmyslného spotřebního zboží. Absurdní scéna se v prvopočátku jeví jako výjev z divadelní hry. Až autorčin popis místa, kde se jako posluchači nacházíme (tedy v blízkosti Národního divadla na Národní třídě), uvádí věci na pravou míru. Do jiného prostoru, na zkoušku Národního divadla se posluchač přesouvá následnou několikavteřinovou pasáží. Vstup do nového prostoru plní zároveň funkci oddělení dvou sekvencí pořadu.

Při porovnání dvojí podoby expozice u dvou dokumentů *Pohlednice z minulého století* a *Na procházce v národním* můžeme spatřit mírnou odlišnost, jak jednotlivé dokumenty ve svých prvních vteřinách nakládají se zvukem a jeho významem. V dokumentu *Pohlednice z minulého století* z roku 2007 ještě řeší autorka po ohlášení pomyslný vstup do expozice hudebním předělem a teprve po něm přichází autentický reportážní záznam z veřejného městského prostoru. V roce 2009 již vyjede expozice s takřka totožným zvukovým prostředím, avšak zde již bez mezifáze hudebního předělu oddělujícího mezi sebou redaktorské ohlášení a počínající se rozhlasový dokument.

Rozhovory s takřka kompletním autorským týmem během připravované divadelní inscenace *Dobře placená procházka* (autorem předlohy, režisérem, dirigentem, scénografy, choreografkou, architektem a hereckým ansámblem) jsou doplněny diegetickými ruchy, které svou plasticitou vytvářejí vizuální představu specifického prostředí.

Zvukové interpunkce je dobře využito s pomocí postupů užívaných hudebním divadlem. Zní tedy inscenační hudba, která má za úkol oddělit a překlenout pomyslný prostor mezi dalšími pasážemi či bloky divadelní inscenace. Skutečnost, že pořad dokumentuje samotné umělecké dílo, umožňuje stejně jako v předešlém dokumentu využít na místě

zaznamenanou reálnou skladbu, zpěv či jiný úryvek ze hry. Tuto „živou“ část je navíc možné zkombinovat v jedné zvukové ploše se studiově nahranou a v postprodukcí upravenou písni. Ukázka pak slouží jako dokumentární záznam reality i jako tvořivě zpracovaný předěl v kompozici dokumentu.

Horolezci / 2010

Situace rozhlasového dokumentu *Horolezci* je odlišná způsobem, jak autentické zvukové záznamy vznikly. Na jejich pořízení se totiž podílela dvojice horolezců, kteří své putování natáčeli pro účely filmového dokumentu. Zaměřím se proto pouze na segmenty, jejichž podobu či vznik ovlivnila autorka až v postprodukční části tvorby.

V první řadě je určitě třeba zmínit úvodní hudební skladbu. Zde je třeba uvést, že autorka ji využívá velice vhodně a uměřeně. Hudba v jejich dokumentech je často součástí tématu pořadu, jindy se jedná o hudbu diegetickou, tedy pořízenou prostřednictvím reportážního záběru v rámci zobrazované události a nakonec je to hudba, která dotváří náladu některých scén, což je právě případ tohoto rozhlasového dokumentu. Minimalistická hudba Philipa Glasse a Pera Housebeho dotváří syrovou atmosféru místa s neměnnými zákonitostmi. Svou repetitivností zneklidňující melodie přesně vystihuje situaci, ve které se člověk v riskantním zápase sám se sebou i s okolní přírodou ve vysokých horách nachází. Přirozený přechod ve stejné emoční hladině představuje situace, v níž se do úvodní hudby postupně dostává autentický zvukový záznam z namáhavého výšlapu na jedno z nejvyšších míst planety, kdesi na promrzlých vrcholcích Himálají.

Hlas herce, který dokument prokládá dramatizovanou četbou úryvků z knihy Fritze Rudolfa *Himalajští tygři*, dotváří vizualizovaný obraz dobrodružných výprav k Mekce všech horolezců.

Slova žalmů / 2010

Expozice začíná dvaceti vteřinovou hudební skladbou, do níž se vline hlas. Dramatický přednes starozákonního textu (žalmu) přeruší náhle hlasová pedagožka a další mluvčí. Reportážní záběr přes sebe debatujících studentů a charakteristická ozvěna školní třídy vytváří ruchovou atmosféru školního prostoru. Zatímco stále zní hudební podkres, do utichajícího reportážního úseku se prolne čtený komentář autorky. Hudba utichá ve chvíli, kdy je autorčina promluva nahrazena dalším reportážním zvukovým obrazem zachyceným na křtu nového CD s názvem *Vidím tvá nebesa*.

Hutná zvuková materie tak představuje na ploše necelých dvou minut stručné odpovědi na nejdůležitější otázky Kdo?, Co?, Kdy?, Kde?. Dokument je vystavěn na rozhovorech s respondenty (předčítáči žalmů), jež spolu se samotnými žalmy poskytují dokumentu rámcový příběh. Posлуhači se tak nabízí intimní vhled do vnitřního světa tvůrčích osobností uvažujících o své práci. V kontextu setkání se složitými a emočně vypjatými texty každý z nich po svém filozofuje nad vztahem k víře a svému životu. Zůstává otázkou, nakolik byly tyto výpovědi iniciovány autorskými dotazy. Ale i na základě samotných rozhovorů se můžeme domnívat, že studenti autorské tvorby jsou vedeni k tomu, aby nad sebou samými do jisté míry uvažovali intuitivně a přirozeně sami.

Kontrast s klidnou atmosférou a jednoznačný atak vůči konzumentskému pojetí vánočních svátků představuje četba žalmu ve zvukovém prostředí obchodního centra hypermarketu. Zvukový obraz je uveden vzpomínkou jedné z respondentek na ony absurdní podmínky, načež je situace stříhově a zřejmě inscenovaně zrekapitulována. Na ploše trávající zhruba minutu a půl je čistě rozhlasovými prostředky vědomě vytvořena silná metafora vystavěná na kontrapunktu intimní duchovní verbální výpovědi a zvuku silně konzumního okolního prostředí.

Volba hudby se vztahuje k tématu a charakteru pořadu. Ve scéně předcházející verbální prezentaci původně zpívaného žalmu zazní skladba evokující židovské kořeny charakteristickým využitím klarinetu. Výlučná auditivnost rozhlasového pořadu zde umožňuje potlačit ostatní smysly, soustředit se na samotný zvuk a odhalit tak jindy skryté proměnlivé nuance v hlase člověka. Posлуhač tak má možnost spolu s respondenty prožít ojedinělý zážitek. V okamžicích přednesu původně zpívaných žalmů, při uvědomění si pokory

vůči čemusi vyššímu a zároveň blízkosti s tímto spirituálním elementem, je zřetelně slyšet zpevnění přítomných hlasů. Způsob, kterým "duchovně sytý" respondent promlouvá s větším množstvím lidí ve zvukovém obraze veřejného prostoru, vytváří autentický dojem přátelského rozhovoru. Naproti tomu je charakteristickým zvukovým prostředím - větší místností s ozvěnou determinována postava promlouvajícího ředitele ekumenické společnosti.

Předstapeň pro zvýšení temporytmu představuje přednes žalmů, jež akcentují sílu a bojovnost. Přednes je vystřídán nebývale rytmickou hudbou, která v návaznosti na předchozí záběr podporuje nově zvolenou, zrychlenou dynamiku.

V jedné z následujících scén mluví respondent o vnímání žalmu ostatními lidmi, přičemž jako důvod nepřijetí ze strany většinové společnosti domýšlí zvýšenou touhu po konzumu. Následná scéna na tuto promluvu reaguje zařazením zvukového záběru z obchodního centra a funguje tak jako mezizáběrová doslovná ilustrace verbálního výkladu. Závěrečná hudba, která je totožná s tou úvodní, vytváří v rámci celku dramatickou elipsu a završuje rámcovou kompozici.

Pápěří / 2011

Tento dokument výrazněji, než kterýkoli jiný, staví na čistě reportážních záznamech. Vypovídá o činnosti dobrovolníků a jejich svěřenců v léčebně dlouhodobě nemocných. Téměř zcela absentují umělé či kreativně přetvořené zvuky (výjimku tvoří zvuková interpunkce). Lze uvažovat o autorčině záměru nerozmělnovat silné lidské výpovědi dodanými ruchy, případně jinou postprodukční zvukovou prací.

Do rozhlasového dokumentu vstupujeme rozvernou lidovou skladbou na tahací harmoniku. Píseň je součástí diegetického světa příběhu a zároveň je ilustrativním nahlédnutím do konkrétního prostředí, jehož podobu prozkoumáme jako posluchači až v průběhu pořadu. Důvodem zařazení tohoto nástroje a jeho charakteristických tónů je verbální vysvětlení, jímž pečovatelka na oddělení léčebny dlouhodobě nemocných popisuje nejoblíbenější chvílky, které právě u tance za zvuku harmoniky tamní pacienti zažívají. Ve chvíli, kdy se posluchač pochopí pravý smysl, účel a také reálné zasazení této skladby, přijme

také její funkci hudební interpunkce. Autorka tím zároveň dosáhla zvukové kompaktnosti a tematické celistvosti.

Reportážní záběry z nemocničních pokojů jsou střídány s intimními výpověďmi dobrovolnic a rozhovory s personálem nemocnice. Uzavírající hudební skladba, která je jako v jiných příkladech totožná s tou úvodní, neslouží tak výrazně k uzavření rámcové kompozice, neboť jsme ji slyšeli v několika variantách jako zvukový předěl i v průběhu pořadu.

Něco je ve vzduchu / 2012

"Něco" v titulku dokumentu představuje v tomto dokumentu Gabriely Albrechtové znečištění. V rámci reportážních záběrů během demonstrace za lepší ovzduší se v dobrém slova smyslu aktivistický rozhlasový dokument stává autentickým pozorovatelem a záznamíkem proběhnutých událostí. Výpovědní rovinu dokumentu představuje množství rozhovorů s respondenty z občanského sdružení i zástupců státní správy.

Vtipný prvek odkazující k tématu dokumentu zazní hned v expozici. Úvodní hudební motiv již textem odkazuje k problematice znečištění vzduchu. Následná scéna představuje inscenované, ale zároveň antiiluzivní autorské ohlášení titulku pořadu. Autorka při ohlášení základních informací o svém rozhlasovém dokumentu zakašle, aby se za to následně omluvila a pokračovala dál. Jednoduchá a výmluvná metafora znečištěného a jen s obtížemi dýchatelného ovzduší tak zároveň nabízí okamžitě přiznané autorské angažmá.

Vstupní hudební skladba, v jejímž textu se objevuje téma zamoření vzduchu komíny, koresponduje s tématem pořadu. Později se objevuje i ve funkci zvukové interpunkce a doplňuje tak vlastně narativní složku dokumentu.

Via Lucis (Hra školou) / 2012

Komponované dokumentární pásmo vzniklo u příležitosti oslav 420 let od narození J. A. Komenského a sestávalo ze tří samostatných středometrážních rozhlasových dokumentů a featurů různých autorů.

Jedním z nich byl dokumentární pořad autorské dvojice Hana Malaníková a Gabriela Albrechtová *Hra školou a* pojednal o oboru kreativní pedagogiky vyučované na Divadelní akademii múzických umění v Praze. Podobně jako v řadě dříve reflektovaných pořadů je i zde součástí expozice hravé autorské ohlášení nabourávající klasické rozhlasové kánony a zároveň již sloužící tématu pořadu.

Tematika i zpracování v mnohém připomíná dokument *Slova žalmů* z roku 2010. Hravější, volnější téma dovoluje autorkám zařadit ve větší míře podkresovou hudbu, poměrně výraznou melodii prolínající se celým pořadem. Jakousi pohodu a snad melancholii v jednom vytváří jazzová hudba v nástrojovém obsazení klavír, kontrabas, bicí. Její snad až příliš harmonicky výrazné kontury upoutávají a stahují na sebe významově neobjasněnou pozornost.

Autorské ohlášení jako hra

Následující drobné podkapitoly nabízí komparaci výše analyzovaných prvků v jednotlivých dokumentech a poukaz k typickým znakům tvorby G. Albrechtové-Palyové.

Rozhlasový dokument jako žánr, který v sobě spojuje „objektivnost“ publicistiky a „subjektivnost“ umělecké rozhlasové tvorby může s těmito zdánlivě protikladnými rovinami velice variabilně pracovat. Subjektivní rovinu uplatňuje Gabriela Albrechtová ve svých dokumentech jednak aktivní rolí v autentických reportážních záběrech a především v osobitě laděných ohlášeních pořadu.

V rozhlasových dokumentech *Hra školou a Něco je ve vzduchu* si autorka pohrává se zaběhnutými rozhlasovými postupy, když svůj verbální úvod ke konkrétnímu dílu „pokazí“ přeřeknutím v prvním případě či dráždivým zakašláním v případě druhém. Tyto jindy neomluvitelné a zcela jistě při konečném střihu odstranitelné „chyby“ jsou však kreativní součástí expozice a tedy i součástí tématu pořadu.

V dokumentu, jenž je součástí komponovaného pořadu *Via Lucis*, Hana Malaníková jako spoluautorka při čtení ohlášení kombinovaného s úvodním titulkem slabě zadrmló jedno ze slov. Takřka nepostřehnutelné přeřeknutí ve slově pedagogika má za následek

přerušení četby titulku („*blllm, tak ještě jednou*“) i hudebního podkladu a zopakování počátečních vteřin dokumentu ještě jednou. Celý úvod včetně podkresové hudby se tak opakuje, nyní již bez zřetelné rétorické chyby. Díky rámcového ohlášení komponovaného pořadu, posluchač ví, že se dokument věnuje tématu osoby J. A. Komenského a v tomto případě navíc záhy zjistí, že konkrétně oboru kreativní pedagogiky. Tyto informace tak poskytují odpověď na možnou recipientskou otázku po smyslu takového v prvním momentu chybného postupu odhalujícího proces tvorby rozhlasového dokumentu. Autorka tím vtipně reaguje i na svou osobní potřebu rozmluvení, čímž odkazuje na nevyjádřenou potřebu dovzdělat se v kategoriích jako výchova k hlasu, řečové jednání apod.

V dalším zde analyzovaném dokumentu je tato stylisticko-dramatická figura použita o něco sofistikovaněji a více v rámci vyznění tématu. V dokumentu *Něco je ve vzduchu*, který postihuje aktivitu občanů ohrazujících se proti spalování toxického odpadu poblíž svých domovů, je Albrechtové zakašláni groteskní metaforou vyjadřující v naturální podobě základní téma pořadu. Ve druhé významové rovině pak tato situace zosobňuje autorský postoj vůči zvolené problematice.

Kontrapunkt

V analyzovaných dokumentech Gabriely Albrechtové-Palyové zaujme posluchačsky poutavé využití kontrapunktu čili montáže dvou často odlišných až protichůdných záběrů. Takový typ montáže může a nemusí být kontrastní, avšak vždy by měly dva samostatně nesourodé záběry odkazovat k nějakému třetímu myšlenkovému záměru. Tento výsledný efekt je kreativním stylovým prvkem osvěžujícím posluchačovu pozornost a směřující k jeho aktivní spoluúčasti na celkové percepci a vyznění rozhlasového díla.

V dokumentu *Slova žalmů* je využito silného kontrastu mezi verbální rovinou a okolními ruchy. Duchovní text se tyčí vůči zvukové mase reklamního toku, lze použít i příměr verbálních perel v moři zvukového balastu. Aby byl metaforický obraz kompletní, nechybí ve zvukové stopě estrádní vánoční píseň a všeobecný ruch tzv. nákupní zóny se zvukovým akcentem na typickou prezentačně - soutěžní akci. Zatímco v pozadí zvukového obrazu zní ohlušující snaha o nalákání a udržení nakupující osoby v tržním prostoru, do

popředí se dostává nutné srovnání s předešlou scénou intimních úvah člověka o smrti a životě. Kontrapunkt v kompozici tak vytváří situaci meditativního rozměru naplněnou úvahou o povrchnosti některých současných trendů společenského života.

Podobným způsobem vyznívá druhý zástupce ze souboru sledovaných dokumentů, který ukazuje využití kontrastní montáže - úvodní zvuková pasáž z rozhlasového dokumentu *Na procházce v Národním*. Bez komentáře zde samostatně stojí ruchový záběr městské ulice, ze kterého primárně vystupuje zvukový poutač lákající na „nejlevnější zboží široko daleko“. Fakt, že se takováto veřejná produkce vyskytuje - dle vloženého komentáře autorky jen „několik desítek metrů“ od pražského Národního divadla, je sám o sobě kontrastní. Volba pořadí, ve kterém je zvukově prezentována pouliční nabídka zboží a následný vstup do divadla, vytváří absurdní představu až nereálných, parodických rozměrů a výsostně teatrálního počínání. Zvláštním opět výsostně rozhlasovým způsobem tak může prostá zvuková scéna prezentující ruch velkoměsta mimo zdi fabulačního prostoru divadla vyvolat v některých recipientech souznění s žánrem absurdní divadelní poetiky.

Zvuková autenticita

Prakticky všechny analyzované rozhlasové dokumenty jsou vystavěny na reportážních záběrech a vynikají vysokou mírou zvukové autenticity ve smyslu dokumentárního svědectví snímané reality. Promyšlená práce v rámci zvukové dramaturgie založené na autentických zvukových záběrech vytváří pečlivě budované zvukové obrazy.

Jako posluchači jsme tak vystoupali spolu s autorkou a respondentkou do schodů na autogramiádu v PEN klubu (*Pohlednice z minulého století*). *Na procházce v Národním* jsme mohli během takřka všech rozhovorů s tvůrci vnímat také ruchovou stopu právě připravované inscenace. Během mrazivého pobytu, vysoko v okolí hory Dhaulagiri jsme pociťovali bezprostřednost a syrovost přírodní (své)vůle a limitovaných lidských mezí. V průběhu rozhovorů s účinkujícími, kteří se svými hlasy podílejí na přípravě duchovní nahrávky, zní v ruchovém pozadí zvuky veřejného prostoru, zkušebny nebo i prázdné, relativně tiché místnosti (*Slova žalmů*). Univerzálnost nemocničního prostoru byla v dokumentu *Pápěří* zpřítomněna zvukovou interpunkcí v podobě interního rozhlasového

hlášení. Intimní zvuková autenticita v portrétu vysokoškolského pracoviště (Via Lucis) vycházela z blízkosti reportérky při osobitých zkouškách dialogického jednání v učebnách DAMU. V dokumentu *Něco je ve vzduchu* je - stejně jako v jiných pořadech dobře patrné, že u Albrechtové hrají stejně důležitou roli rozhovory autorky s respondenty jako autentické záznamy konkrétní situace. Zde reportérka zaznamenává činnost skupiny aktivních lidí, jejich demonstraci za čistější ovzduší. Je to právě tematika zmíněných dokumentů, která určuje kompozici dokumentu a jeho celkovou dynamiku. Albrechtová reflektuje aktivní, kreativní a tvůrčí jedince či skupiny lidí. Rozmanitě pracuje s fokusem, kdy na konkrétním osudu jedince zobrazuje úděl skupiny nebo společenství, a naopak na skupinovém příběhu ukazuje detail jedinečného osudu. Dynamika tedy vyvěrá z permanentního střídání pohledu na vnitřní i vnější podoby individuálního i skupinového respondenta a tomu odpovídá i zvolený temporytmus pořadů, včetně volby zvukové interpunkce.

Závěr

Tvorba Gabriely Albrechtové má několik významných a charakteristických rysů. Předně je to důraz na vysokou míru zvukové autenticity. Její reportážním způsobem pojaté dokumenty jsou díky autorčině vkladu obratným způsobem přetvořené v celistvé umělecké auditivní dílo s patřičným vypořádajícím efektem.

Se znalostí principů dramatické výstavby klade G. Albrechtová-Pályová velkou míru autorské tvůrčí invence na první vteřiny a minuty svých rozhlasových dokumentů a featurů. Dle Udo Zindela (*Das Radio-Feature Buch*, 2007) je tato část pořadu stěžejní pro dosažení posluchačské pozornosti a také v naplňování jeho očekávání. Fakt, zda posluchač setrvá u poslechu, či nikoli, souvisí právě se schopností vytyčit budoucí strukturu pořadu, jeho dynamiku a základní atmosféru již v úvodní pasáži a to v koncentrované podobě. Zvukové expozici byla tedy v analýzách věnována zvýšená pozornost, a to jak v pojetí expozice samotné, tak i v jejím vlivu na celkovou stavbu kompozice rozhlasového dokumentu.

Seznam analyzovaných dokumentů

Pohlednice z minulého století

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.

Stopáž: 52:46. Premiéra 2. 5. 2007.

Na procházce v národním

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.

Stopáž: 56:50. Premiéra 1. 4. 2009.

Horolezci

Autor: Gabriela Albrechtová, Radek Jaroš. Redaktor: Michal Lázňovský.

Stopáž: 58:09. Premiéra 27. 1. 2010.

Slova žalmů

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.

Stopáž: 54:50. Premiéra 22. 12. 2010.

Pápěří

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.

Stopáž: 56:16. Premiéra 22. 6. 2011.

Via Lucis (Hra školou)

Autor: Gabriela Albrechtová, Hana Malaníková. Redaktor: Michal Lázňovský.

Stopáž: 59:47 (32:05 - 48:35). Premiéra 28. 3. 2012.

Něco je ve vzduchu

Autor: Gabriela Albrechtová. Redaktor: Michal Lázňovský.

Stopáž: 25:01. Premiéra 2. 12. 2012.

7. Závěr

Za cíle diplomové práce bylo zvoleno analytické zhodnocení účinků specifických zvukových prvků na tvářnost konkrétních pořadů, vymezení jejich proměn a naznačení inspiračních modelů auditivní tvorby v žánru rozhlasové dokumentaristiky.

Text diplomové práce byl veden postupně od vymezení teoretických východisek a tezí k jejich aplikaci na dané rozhlasové dokumenty a jejich zvukovou výstavbu. Byly nastoleny otázky, jejichž zodpovězení bylo v průběhu předešlých kapitol nastíněno či řešeno pouze fragmentárně. Závěr diplomové práce kvůli sklenuté konstrukci výstavby textu není pojat jako doslov, ale na základě nabytých dílčích poznatků poskytuje odpovědi na otázky týkající se kontextu zvukové stránky auditivního pořadu s dokumentární výpovědí. Takto vymezené cíle diplomové práce jsou poněkud ambiciózní, a proto zralé pro širokosáhlou odbornou diskuzi. Diplomová práce měla snahu se dotknout rozlehlého spektra komunikačních prostředků rozhlasovosti, jakým bezpochyby je jeho jedinečný objekt tvorby, zvuk. Některé problematické nebo závažné tematické oblasti byly proto nutně nahlíženy zhuštěně či neúplně, což otevírá možnosti dalšího bádání. Rozšiřování dané problematiky je tak možné, jak směrem „dovnitř“ k postihnutí jednotlivých zvukových prvků, tak i směrem „ven“ ke kontextům rozhlasové dokumentaristiky a rozhlasové tvorby obecně.

V teoretické části diplomové práce byl definován pojem zvuková dramaturgie a jeho vztah k výstavbě zvukové struktury a následné podobě rozhlasového díla. Zvukové dramaturgické postupy jsou zde konfrontovány s dramaturgickou výstavbou audiovizuálních děl, a to proto, že jednou s premis této práce je využívat kladů mezioborových poznatků. Text nahlédl na formotvornou úlohu zvuku, tedy na skladbu zvukových prostředků směřovanou k emocionálně účinnému zvukovému sdělení. Byl definován termín zvuková atmosféra, důležitý obzvláště pro rozhlasový žánr s ambicí vyvolat v posluchači žádoucí vjem. Jak název termínu naznačuje, má tento základní zvukový prvek vliv na budování posluchačského vjemu jakožto primárního cíle výstavby jakéhokoli uměleckého rozhlasového pořadu. Oblast příjmu a tvořivého zpracování zvukového sdělení vyznačila kapitola zabývající se auditivní percepcí. Tato základní posluchačská interakce je podmínkou navázání srozumitelné vnitřní komunikace s rozhlasovým dílem. Je to ale právě zvuková složka rozhlasového díla, která poskytuje prvotní impulz k možné komunikaci. Konkrétní způsoby

zvukového sdělení a jejich účinky přibližují v diplomové práci pozdější kapitoly na jednotlivých příkladech užití ruchových a hudebních ploch.

Diplomová práce definovala nejčastěji využívané podoby ruchových záběrů. Na ukázkách několika rozhlasových dokumentů, vždy pro jednotlivý tematický okruh, vymezila ruchy umělé neboli stylizované, průvodní neboli reportážní a kontrapunktní. Byla potvrzena hypotéza o vzrůstající oblibě původních ruchových záběrů modelujících okolní snímaný prostor. Tyto změny souvisejí i s upozaďováním vysvětlujících verbálních titulků a komentářů a naopak s převedením zvukově zobrazovaného děje směrem k autentickým zvukovým situacím. Stěžejním rysem a poznatkem je tedy posilování zvuku na úkor verbálního sdělení a dále tvořivé slučování formy a obsahu, kdy námět často definuje postup při natáčení a způsob zvukové kompozice.

Kapitola věnovaná účinkům hudby určila základní možnosti jejího působení v rámci rozhlasového pořadu. Hudba byla vymezena jejími funkcemi jako melodramatická, analogická, kontrapunktní i průvodní. Vzhledem k nejčastějšímu využití je možné hudbu rozřadit do kategorií o dvou základních funkcích s emočními a znakovými atributy. Hudební složka, která má ambice vytvořit určitou atmosféru nebo vyvolat žádoucí emoce, je využívána pro svou přímou povahu jako podkres nebo předěl mezi záběry. Sofistikovanější a ve výběru rozhlasových dokumentů preferovanější podobou hudebního elementu je hudební motiv obsahující znakovou podobu ve vztahu k tématu daného pořadu. Je zřejmé, že výběr rozhlasových dokumentů autorem této diplomové práce byl ovlivněn příklonem k progresivnějším a sofistikovanějším formám zvukové výstavby. Objektivně však lze říci, že tyto tendence se stávají častějšími a částečně pronikají čím dál víc i do hlavního proudu rozhlasové dokumentaristiky prezentované na stanicích Český rozhlas 2 - Praha a Český rozhlas 3 - Vltava.

Tato studie nastínila téma akustických možností dokumentárního pořadu v kontextu Českého rozhlasu. Zmapovala odbornou literaturu k tomuto tématu a analyticky zhodnotila konkrétní stěžejní rozhlasové dokumenty, ať už se jednalo o zvukově progresivnější či klasičtější budované pořady. Text diplomové práce nabídl na reprezentativním vzorku analyzovaných rozhlasových dokumentů možnost konfrontace s jejich zvukovou stránkou. Rozhlasové pořady byly reprezentovány více než dvěma desítkami rozhlasových dokumentů zmíněných v kapitole Zvukovost rozhlasové dokumentaristiky, a sedmi podrobnými

analýzami (*Mnichov, Arcistrasse 12; Haiku kojící matky; Zakázané ovoce; Posedlost komiksem; Jeden den nahoře, druhý dole; La Folia a Každý košík má svůj příběh*) a jednou příkladovou studií. Příkladová studie postihující tvorbu jedné autorské osobnosti ve sledovaném období a obsahující sedm rozhlasových dokumentů, nevyjevuje osobité tvůrčí postupy ve zvukové skladbě. Všechny ať už zmíněné, či kvůli omezenému rozsahu textu nezařazené zvukové pořady pomohly autorovi diplomové práce ve vývinu jeho posluchačských zkušeností a při následném výběru příkladových zvukových postupů pro jednotlivé tematicky rozdělené kapitoly.

Stav, ve kterém se nachází soudobá umělecká tvorba Českého rozhlasu, je ve své většinové tvorbě stále ještě svázán s modely, které jsou v např. v žánru rozhlasové hry označovány jako typy "divadelního rozhlasu"⁷³. Důvody v porovnávání s okolními převážně západními a severskými národními rozhlasovými stanicemi je možné spatřovat v české, stále ještě přetrvávající uzavřenosti nebo jen nedostatečném šíření experimentálních zvukových postupů.

Proces proměny, který postupně probíhá, je ve sledovaném období naznačen progresivními formotvornými zvukovými postupy u jednotlivých dokumentů. Důležitou pozitivní vlastností oné proměny je odklon od dělení na formu a obsah, a tedy splývání těchto dvou rovin do jedné kompaktně tvárné podoby díla. Sledovaná proměna pojetí zvuku v rozhlasové dokumentaristice nastala vzhledem k obecnějším změnám ve způsobech života, a na ni navázaných proměn dokumentárně sdílených témat. Rozhlasový dokument se stává více dynamickým žánrovým útvarům, přizpůsobující se novým životním pocitům a novému vnímání a nárokům posluchačů. Patrný je zrychlující se temporytmus skladby záběrů a částečně bohatší struktura zvukových výrazových prvků. Pojetí hudby se mění od podkresové melodramatické funkce směrem k včleňování hudební materie do „těla“ pořadu a stává se tak součástí a výrazovým momentem struktury auditivního díla. Méně důrazu se klade na postavu vypravěče a naopak se využívá více zvukových prostředků modelujících buď okolní prostor, nebo samotnou snímanou situaci. Příležitostná postava vypravěče tak nepopisuje děj, ale je spíše glosátorem a často tvořivým komentátorem, který posiluje významový účinek pořadu.

⁷³ RATAJ, Michal. Anketa na téma radiové umění. *Souvislosti: revue pro křesťanství a kulturu*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 2009, č. 1, s. 8.

Větší možnost srovnávání české tvorby s tvorbou německy mluvících zemí, britskou a skandinávskou, přineslo a přináší do českého kontextu inspirační vlivy a tvůrčí tendence. Těmi nejviditelnějšími je směřování ke snaze vizualizovat slyšené. Tyto směry, kterými se vydává již i současná tvorba českých autorů, se projevují zvýšeným důrazu na zvukovou autenticitu. Zvukově autentické v tomto případě znamená jak reálné, tak ale i uměle vybudované s cílem přinést do zvukové kompozice element s hodnověrně výpovědní hodnotou.

Značný počet českých rozhlasových odborníků se vzhledem k nastíněným proměnám obává přehnané adorace doprovodných zvuků, jen jako „prázdného“ prostředku, který na sebe poutá pozornost. Využití výrazně znějícího zvuku jako samoučelného prvku je nedostatečné a až jeho propojení v rámci celkové dramaturgické kompozice dává jeho použití tvůrčí opodstatnění. V současné době, jak se může čtenář tohoto textu přesvědčit v analýzách zmiňovaných rozhlasových dokumentů, sílí trend využívat ruchové kulisy, až na jednotlivé výjimky, v rámci promyšlené dramaturgické koncepce.

Čtenář předešlých kapitol si mohl povšimnout, že na mnoha místech v textu byl akcentován analytický pohled na úvodní část rozhlasového dokumentu jakožto vstupní složky celkové kompozice díla. Expozice určuje prvotní dojem z rozhlasového pořadu a nepochybně tak na jejím základě staví posluchač své rozhodnutí o setrvání u poslechu či nikoli. Není primárním záměrem této teoretické práce navrhnout způsoby budování zvukové složky expoziční tak, aby mohl rozhlasový dokument posluchači, který se rozhodne setrvat, sdělit následně více, avšak jak v průběhu předešlých kapitol, tak ani nyní není zcela možné se takovému hodnocení vyhnout. Jednou ze stěžejních výrazových konstrukcí rozhlasového dokumentu je důraz na první minuty pořadu, a to, jak v rovině zvukové, tak i v rovině narativní. V důsledku jsou takové postupy srovnatelné jak s metodami sdělení u autoanoncí v médiích veřejných sdělovacích prostředků, tak i s kreativními formami expoziční uplatňovaných například v žánru kinematografie.

Zrychlující se životní styl současné doby klade důraz na co nejrychlejší sdělení v rámci upoutání posluchačovy pozornosti aby „nepřepnul“, a proto se často míra kreativity soustřeďuje právě do expoziční. Z tohoto důvodu jí byla v diplomové práci věnována značná

pozornost. Dalším důvodem je skutečnost, že úvodní pasáž určuje celou strukturu pořadu, tempo a výchozí zabarvení dokumentu.

Jeden z možných inspiračních vlivů pro současnou tvorbu zvukového dokumentu představuje prostor radioartu. Tato výsostně auditivní umělecká forma poskytuje zvukovou informaci bez přítomnosti verbálního sdělení, které obvykle obstarává sdílený jazykový systém a řeč. V narůstající otevřenosti okolnímu světu nachází právě taková tvorba možnosti komunikace mezi sebou pouze na bázi sdělení za pomoci zvuku bez omezení dorozumět se národním jazykem. Slovo nabývá v rámci takového konceptu často vlastnosti předmětu nebo materiálu pro zvukový nebo hudební obraz. Důvody odklonu současné radioartové tvorby od klasicky pojímaného slova je možné spatřovat ve vymezování se vůči převážně vznikající tvorbě založené právě na slovu a naopak příklonu k výchozí složce rozhlasového sdělení, tedy zvuku ve všech jeho podobách.

Pokud radioart splétá, podobně jako kterýkoliv jiný druh umělecké tvorby, své kompozice z celé šíře tvůrčích prostředků jakými v tomto případě může být hudba, ruch, slovo, ale i reportážní a dramatické postupy, nebrání nic ani žánru rozhlasového dokumentu v zaměření svého pohledu k některým, specificky pro auditivní médium vytvořeným, zvukově invenčním postupům.

Radioartové kompozice odhalují v médiu auditivního sdělení nové možnosti, ať je to zapříčiněno fascinací novými technickými tvůrčími cestami nebo odklonem od všudypřítomného a mnohdy prázdného slovního projevu, pro směry vyjádření za pomoci zvuku a hudby. Autor tohoto textu se domnívá, že hudba bude v následující rozhlasové umělecké tvorbě, do které spadá i žánr dokumentu, hlavně zásluhou těchto kompozic vnímána a zasazována do struktury díla více jako samostatně vypovídající zvukový činitel. Rozhlasové médium má díky existenci specifického „společného intersubjektivního prostoru“⁷⁴ se svým posluchačem, často větší možnosti poskytnout silný a niterný prožitek než média vizuální. Protože je hlavním tématem této diplomové práce rozhlasový dokument, je možné se domnívat, že neotřelé a inovativní postupy v oblasti zvukovosti a zvuku jako

⁷⁴ JURMAN, Michal. Zvukové experimentování jako hledání „specifik rozhlasovosti“ i specifik „rozhlasu“. In: RATAJ, Michal (ed.). *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. s. 73.

dramatického tvaru, mají ambice poskytnout recipientovi působivé sdělení i mimo oblast verbální informace.

V diplomové práci byl také představen soundwalking jako žánrová podoba radioartu s příklonem ke specifickému dokumentárnímu sdělení. Výjimečnost soundwalkingu tkví v nárocích na auditivní vizualizaci posluchače a jeho schopnosti pozorného naslouchání zvukům okolního světa. Ve výsledku tak nastává rozšíření a kultivace zvukové percepce posluchače. Soundwalking nabízí nové možnosti kompozičního i zvukového uchopení rozhlasového dokumentu. Zapojení prvků inscenovaného dokudramatu nebo rozhlasové hry a využití specifické zvukovosti místa děje (site-specific) činí z formy soundwalkingu jednoho z možných nástupců na poli auditivní tvorby s dokumentárním akcentem až k interaktivnímu audio dramatu. Přirozená lidská touha po poznání zintenzivňuje fascinaci objevováním zvukové krajiny okolního prostoru. Konkrétnější podoby, již za přispění nahrávací techniky, pocházejí z nedávných dob etnografických výzkumů prostředí. Pravděpodobně zde je možné hledat důvody k výraznému stylu, který se rozvinul nejvíce ve skandinávském regionu, typickém pro dobrodružné, daleké a tedy osamělé výpravy za ztemnělého podnebí, do podoby zvukově ambientního záznamu.

Zvukovost rozhlasové dokumentaristiky byla pro autora těchto řádků, při započetí práce na textu spíše zvukovou ilustrací verbálního obsahu a prostředkem pro přísun melodramatických emocí. V průběhu hlubšího seznámení s možnostmi zvuku, se jak autor, tak čtenář mohl přesvědčit o hlubším propojení zvukovosti a její možnosti v rámci auditivní komunikace.

Výrazná zvukovost neznamena velké množství výrazně znějících zvuků, ale mohou být přítomny i v pořadech využívajících hudebně či ruchově minimalistických prostředků. Zvukovost není o kvantitě a síle užitých zvukových prostředků ale o emoci a atmosféře, kterou tvořivě spolupomáhá vytvářet.

Rozhlasová autenticita v podobě mluvních a zvukových projevů poskytuje svědectví o určité skutečnosti. Rozhlasové médium je schopno svými prostředky tento efekt zintenzívnit a předkládá tak vedle zvukového zpodobnění reality také možnosti jejího formování. Záleží hlavně na míře sebevědomí, se kterým své výrazové prostředky rozhlasové médium využívá.

Tato diplomová práce je pojmenována termínem sounddesign. Slovo design většinou odkazuje k hmotnému tvaru. Zvuk svým charakterem má však schopnost informaci o prostoru tedy i o tvaru objektu, předložit i posluchači auditivního díla. Sousloví sounddesign pak autorem této práce není chápáno ve své hmotné podobě, ale jako konkrétní zvukový výraz rozhlasového pořadu tak, jak ho jeho tvůrce zkomponoval.

Kvalitní zvukovostí rozhlasového dokumentu také není myšleno zaplnění rozhlasového pořadu znějícími zvuky, ruchy a hluky na úkor tématu, ale tvořivé souznění významotvorných zvukových prostředků v rámci zamýšleného výrazu auditivního díla a na něj reagujícího žádoucího posluchačského vjemu. Nové technické možnosti pobízejí autory k práci s experimentem, z čehož mohou vznikat pro zavedená posluchačské očekávání mnohdy nelibá vyrušení ze stereotypu. Naopak pro posluchače cíleně rozhlasem „vychovávaného“ a otevřeného novým výrazovým možnostem může znamenat experiment živý a osvěžující prvek s přidanou hodnotou progresivního uměleckého díla.

Rozhlas jako specifické médium má schopnost měnit objektivní zvukovou kulisu proud subjektivního vědomí posluchače. Snaha hledat nové výrazové prostředky a komunikační kanály mezi autorem a posluchačem je nezbytná, stejně jako mít na paměti základní vlastnost rozhlasu, kterou je umění vyprávět a přenášet emoce.

8. Použité zdroje

LITERATURA

ALBRECHTOVÁ, Gabriela. Vzpomínka na PhDr. Zdeňka Boučka. *Svět rozhlasu* 7, 2006, č. 16., s. 13–22.

BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. dopl. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. 145 s. ISBN 80-7331-010-4.

BOUČEK, Zdeněk, ROTTENBERG, Ivo. *ABC lovce zvuku*. 1. vyd. Praha: Práce, 1974. 242 s.

ECO, Umberto. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc: Votobia, 1997. 271 s. Velká řada / Votobia; sv. 27. ISBN 80-7198-173-7.

HALADA, Jan a OSVALDOVÁ, Barbora. *Encyklopedie praktické žurnalistiky*. 1. vyd. Praha: Libri, 1999. 256 s. ISBN 80-85983-76-1.

HANÁČKOVÁ, Andrea. *Český rozhlasový dokument a feature v letech 1990-2005: Poetika žánrů*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2010. 207 s. ISBN 978-80-86928-79-1.

JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů*. Vyd. 1. Praha: Radioservis, 2013. 263 s. ISBN 978-80-87530-31-3.

JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Vyd. 1. Praha: Český rozhlas, 2003. 667 s. ISBN 80-86762-00-9.

JURMAN, Michal. *Zvukové umělecké experimenty v českém rozhlasovém vysílání: [z oboru rozhlas, televize, film, scenáristika]*. Vyd. 1. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2008. 142 s. Skripta Divadelní fakulty. Velká řada. ISBN 978-80-86928-36-4.

KOZÁK, Dušan. *Modelovanie auditívnej roviny filmového diela zvukovým objektom*. Dizertační práce, Filmová a televizní fakulta VŠMU Bratislava. Bratislava: Vysoká škola múzických umění, 2011.

LINKA, Arne. *Kapitoly z muzikoterapie*. 1. vyd. Rosice u Brna: Gloria, 1997. 155 s. ISBN 80-901834-4-1.

MAREK, Vlastimil. *Tajné dějiny hudby: zvuk a ticho jako stav svědomí*. Praha: Eminent, 2000. 214 s. ISBN 80-242-0442-8.

MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby: Prix Bohemia Radio: mezinárodní přehlídka rozhlasové tvorby: Poděbrady, září 1999*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999. 60 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, Miroslav ČERVENKA a Milan JANKOVIČ. *Studie [I]*. 2., brož. vyd. Brno: Host, 2007, 556 s. ISBN 978-80-7294-241-1.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010. 316 s. ISBN 978-80-7331-181-0.

RATAJ, Michal. Anketa na téma radiové umění. *Souvislosti: revue pro křesťanství a kulturu*. Praha: Sdružení na podporu vydávání časopisů, 2009, č. 1, s. 8.

RATAJ, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. 1. vyd. V Praze: KANT pro AMU, 2007. 160 s. Disk. Malá řada; sv. 3. ISBN 978-80-86970-31-8.

RATAJ, Michal ed. *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. 175 s. ISBN 978-80-7331-229-9.

RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas. Problémy rozhlasové hry*. Praha, 1963.

Slovo, hudba, ruch a ticho. Odborný seminář Sdružení pro rozhlasovou tvorbu na Prix Bohemia Radio 2001. *Svět rozhlasu 6*, Praha: Český rozhlas 2001, č. 6, s. 3–23.

ALBRECHTOVÁ, Gabriela. Vzpomínka na PhDr. Zdeňka Boučka. *Svět rozhlasu 16*, Praha: Český rozhlas 2006, s. 13–22.

TROJAN, Jan. *Akustická ekologie a soundscape v kontextu multimédií*. Vyd. 1. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011. 116 s. ISBN 978-80-904506-4-6.

VOJTOVÁ, Eva. Nástin vývoje cyklu Hry a dokumenty nové generace v letech 2009–2010. *Svět rozhlasu 26*. Praha: Český rozhlas 2012, s. 12.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. V Praze: Melantrich, 1931. 408 - [II] s. Výhledy; Sv. 11-12.

ZINDEL, Udo, REIN, Wolfgang. *Das Radio-Feature: ein Werkstattbuch*. Konstanz: UVK-Medien, 2007. 424 s. ISBN 978-3-89669-499-7.

PRAMENY

POLÁKOVÁ, Marie. *Aina jménem Luiza*. Premiérově vysíláno 6. 4. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 57:50.

DOLEŽAL, Miloš. *Bad boy aneb Nepolepšitelný útěkář "Ota Kar"*. Premiérově vysíláno 9. 3. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 58:11.

KAPRÁLOVÁ, Dora. *Bublina přiblížnosti*. Premiérově vysíláno 7. 12. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 54:37.

ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Pohlednice z minulého století*. Premiérově vysíláno 2. 5. 2007, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 51:34.

ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Na procházce v národním*. Premiérově vysíláno 1. 4. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 57:00.

ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Horolezci*. Premiérově vysíláno 27. 1. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 56:23.

ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Slova žalmů*. Premiérově vysíláno 22. 12. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 54:47.

ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Pápěří*. Premiérově vysíláno 22. 6. 2011, Český rozhlas 2 – Praha. Stopáž: 56:16.

ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Via Lucis (Hra školou)*. Premiérově vysíláno 28. 3. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 59:47 (32:05 - 48:35).

ALBRECHTOVÁ-PALYOVÁ, Gabriela. *Něco je ve vzduchu*. Premiérově vysíláno 2. 12. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 25:01.

KAMEN, Jiří. *Bytosti zvané houby*. Premiérově vysíláno 1. 12. a 8. 12. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 53:02 + 65:22.

VACULÍK, Ondřej. *Co je osobní a co je všeobecné*. Premiérově vysíláno 27. 6. 2007, Český rozhlas 2 – Praha. Stopáž: 55:49.

NACHMILNEROVÁ, Eva. *Čistý řez*. Premiérově vysíláno 26. 1. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 27:16.

ŽELEZNÁ, Hana. *Dnes jsem měla opět štěstí. Odpoledne byl nálet*. Premiérově vysíláno 28. 4. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 56:21.

GROMAN, Martin - ČERNÝ, Tomáš. *Dohalští*. Premiérově vysíláno 23. 2. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 59:35.

KALINOVÁ, Barbora. *Chyť ma, ak to dokážeš!* Česká premiéra 5. 11. 2009, Český rozhlas Pardubice. Stopáž: 32:26.

MALANÍKOVÁ, Hana. *Ještě nejsem v kubánském odboji*. Premiérově vysíláno 29. 8. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 34:18.

SOUKUPOVÁ, Hana. *Libri prohibiti*. Premiérově vysíláno 30. 5. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 56:25.

Hanuš, Milan. *Norské kontrasty*. Premiérově vysíláno 23. 3. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 58:57.

ZEMANČÍKOVÁ, Alena. *Paní Feng-yün Song aneb Mystika za hlasem*. Premiérově vysíláno 12. 12. 2007, Český rozhlas 2 – Praha. Stopáž: 58:45.

STUDENÝ, Ivan. *Podej ruku*. Premiérově vysíláno 23. 10. 2011, Český rozhlas 2 – Praha. Stopáž: 47:37.

VACULÍK, Ondřej. *Pohled z nádraží Praha-jatky*. Premiérově vysíláno 9. 3. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 54:15.

VALEŠ, Miroslav. *Rock skalických orlů*. Premiérově vysíláno 30. 8. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 39:17.

MORÁVKOVÁ, Lenka. *Sklo vyteklo z prasklé vany*. Premiérově vysíláno 28. 4. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 22:26.

URBÁNKOVÁ, Dagmar. *Vitajte Margitka na šumijac*. Premiérově vysíláno 27. 11. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 29:00.

JONÁŠOVÁ Kateřina - KOTKOVÁ Anna. *Virtuální sametová revoluce*. Premiérově vysíláno 29. 11. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 21:37.

NACHMILNEROVÁ, Eva. *Mnichov, Arcistrasse 12*. Premiérově vysíláno 19. 11. 2008, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 45:12.

ŽELEZNÁ, Hana, *Haiku kojící matky*. Premiérově vysíláno 23. 9. 2009, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 44:59.

NEJEDLÝ, Radim. *Zakázané ovoce*. Premiérově vysíláno 5. 12. 2010, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 37:41.

DUFEK, Jan. *Posedlost komiksem*. Premiérově vysíláno 26. 10. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 51:34.

PLIEŠTIK-JENSEN, Brit. *Jeden den nahoře, druhý dole*. Premiérově vysíláno 18. 5. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 52:14

FALVEY, Christian. *La Folia*. Premiérově vysíláno 7. 9. 2011, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 54:50.

ŠVECOVÁ, Dominika. *Každý košík má svůj příběh*. Premiérově vysíláno 3. 10. 2012, Český rozhlas 3 – Vltava. Stopáž: 42:27.

9. Anotace

Jméno a příjmení autora: Bc. Ondřej Ševčík

Název fakulty: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název katedry: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Název diplomové práce: Sound design/ zvukovost v současném rozhlasovém dokumentu: Vybrané dokumenty ČRo v letech 2008-2012 s přihlédnutím k jejich zvukovým kvalitám

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Klíčová slova: rozhlasový dokument, feature, radioart, soundwalking, sound design, zvuková dramaturgie, zvuk v rozhlasovém dokumentu, ruchy v rozhlasovém dokumentu, hudba v rozhlasovém dokumentu

Diplomová práce je primárně zaměřena na zvukovost současné rozhlasové dokumentaristiky. Autor této práce analyzuje kolem třiceti vybraných pořadů natočených v rozmezí let 2008-2012 a odvysílaných v premiéře na stanici Českého rozhlasu 3 – Vltava, popřípadě na stanici Českého rozhlasu 2 – Praha.

Text se podrobněji zaměřuje na práci se zvukem, na jeho funkci a význam v konkrétních rozhlasových dokumentech. Ve své úvodní části se zabývá analýzou jednotlivých pojmů a dramaturgických složek a rovněž analyzuje vztahy mezi specifickými zvukovými prvky a „zvukovou vizualizací“ posluchače. Práce také vymezuje některé z hlavních pravidel, běžně používané principy a možnosti při vkládání zvuků a hudby do struktury rozhlasového dokumentu.

Diplomová práce podrobněji popisuje výstavbu zvukové složky rozhlasového dokumentu s ohledem na zamyšlené sdělení recipientovi. Autor této diplomové práce postihuje variabilitu a proměnlivost zvukových prvků rozhlasové dokumentaristiky. Hlavním cílem je přinést klíčové termíny zvukové dramaturgie do oblasti teorie Českého rozhlasu a jeho dokumentární tvorby. Práce reflektuje současné trendy v oblasti zvuku v tvorbě českých rozhlasových autorů.

10. Abstract

Name and surname: Bc. Ondřej Ševčík

Faculty: Philosophical Faculty of Palacký University Olomouc

Department: Department of Theatre, Film and Media Studies

Diploma Thesis Title: Sound design/ Sounding of contemporary radio document: Selected radio documents of the Czech Radio in 2008-2012 considering sound qualities

Diploma Thesis Supervisor: Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Keywords: radio document, feature, radioart, soundwalk, sound dramaturgy, sound design, sound in radio document, noises in radio document, music in radio document

The thesis is focused at sounding of contemporary radio documentary branch. The author of this thesis analyses around thirty chosen radio documents which were recorded in period 2008-2012. For the first time these radio documents were broadcasted in the Czech Radio 3 – Vltava or in the Czech Radio 2 – Prague.

The text is focused at sound system, work with it, function and meaning of it in specific radio documents. In the beginning of thesis are analyzed basic terminology and dramaturgy segments. Also is analyzed the relationship between specific sounds and „sound visualization“ of listener. Thesis also defines some of main rules using sounds and their principals in radio documents.

Diploma thesis describes the composition of sound segment in radio document with focus to recipient and idea for him. The main point is to find new terminology for Czech Radio documentary branch and documentary production. Thesis reflects present trends of Czech sound makers and radio authors.