

Další dva příspěvky k problému jsou převzaty z tisku

RNDr. J. Grygar, CSc., Praha

Pěstění hlukového plevele v Radiožurnálu

Začalo to nesmyslnými hlukovými mezihrami, oddělovacími zprávami, a pokračuje v poslední době podkreslováním mluveného slova podivným stereotypním bubláním, prudce zesilovaným, když se hlasatel nadechuje k další větě. Výsledek je, že zprávám téměř není rozumět jednak kvůli tomu hluku a také ze vzteku, že ke zpravodajství mi Radiožurnál přibaluje hluk, který nechci a který je svou vlezlou stereotypností doslova provokací. Teprve nedávno, když Radiožurnál přinášel téměř výhradně zprávy o povodních, jsem pochopil, že vedení rozhlasu jde o to, aby na jedné straně vyhovělo základní poučce soudobé žurnalistiky: vysílání špatných zpráv zvyšuje sledovanost zpravodajství, a na druhé straně chránilo útlocitné posluchače před nadměrnou konzumací tohoto přívalu špatností tím, že vinou plevelného bublání ne-

ní nic jiného slyšet pořádně. Když k tomu připočteme evidentní snahu, aby žádná zpráva či rozhovor netrvaly déle než 100 sekund, protože průměrný posluchač po této době dle mínění mediálních profesionálů nesnesitelně strádá nedostatkem rytmického hluku (s hudbou to přirozeně nemá nic společného) – vidím budoucnost této stanice velmi světlou: po čase se místo dosud ještě víceméně souvislých vět budou vysílat jednoslabičné výkřiky, přehlušené monotónním bubláním. Tím se značně zlevní rozhlasová výroba a nebude napříště zapotřebí zvyšovat koncesionářské poplatky, takže vedení rozhlasu bude konečně v pohodě a vděční posluchači budou už navždy happy.

(Týdeník Rozhlas 41/2002)

Jiří Ješ

Vlastně po celých 80 let můžeme rozhlas považovat za jednu z nejvýznamnějších českých hudebních institucí. Jenže tato funkce se, bohužel, časem mění. Zakladatelé rozhlasového vysílání začínali ve Kbelích s hudbou klasičtější, zatímco když se teď o víkendů na těchže místech vzpomínalo, už zbylo místo jen pro ty nejlépeší žánry, a to se známým odůvodněním, že posluchačské masy dnes již nic jiného z hudby nežádají. Není to tak docela jen fenomén naší doby. Už ve dvacátých letech posluchači nadávali rozhlasu na ty jeho věčné „áduřky a frmoly“, zatím-

co lid si žádal lidovku. Rozhlas se snažil vyhovovat, a hudební spektrum se tím sice rozšiřovalo, ale skutečného hudebního umění ubývalo.

Stále však neplatila pověra, že posluchač masové stanice nevydrží poslouchat mluvené slovo déle než pár minut, a úsloví „pokračovat budeme po písničce“ tehdy tak úporně nekazilo zajímavé texty brakem.

Přetištěno ze sloupku „Dovětek ke gratulacím“, Metro 25. 5. 2003

ROZHLASOVÁ TECHNIKA

Ing. Jiří Truneček

Digitalizace archivu Českého rozhlasu

Archiv Českého rozhlasu je obrovský. Jsou v něm uloženy desítky milionů stran psaného textu, stovky tisíc hodin natočeného materiálu. Nejstarší nahrávky jsou z roku 1888. Kvalita je velice různorodá. A cena? Vzhledem k historické hodnotě a unikátnosti těžko vyčíslitelná. Jak písemné dokumenty, tak i zvukové záznamy na různých médiích podléhají zubu času. I dostupnost jednotlivých materiálů je složitější. Jestliže chceme, aby se co největší část archivu zachovala pro budoucí generace ve vyhovující kvalitě a usnadnila a urychlila se práce s archivními materiály, které v současné době používáme pro vysílání a výrobu, musíme archiv převést do elektronické podoby.

Pro písemné dokumenty to znamená naskenovat je – ve většině případů černobíle (bitonal – jen černá nebo bílá), u hodně špatných předloh nebo černobílých fotografií stupně šedi (greyscale). Barevné samozřejmě barevně.

Zvukové záznamy je nutné převádět v reálném čase – to znamená, že 1 hodina nahrávky se převádí opět 1 hodinu plus přípravný čas, který není u všech stejný. Tento proces nelze urychlit bez ztráty kvality. Jediné urychlení je možné jen současným převáděním na několika pracovištích. Když si představíme, že v archivu je nahráno něco přes 20 let (kdybychom přehrávali 24 hodin denně, soboty i neděle), čeká pracovníky archivu obrovské množství práce.

Podobně velké archivy (převod, zařízení a programové vybavení pro ukládání dat) stojí ve světě stovky milionů. Pokud bychom takový „archiv“ koupili, byl by na začátku prázdný. Zkusme si představit, jak dlouho může taková digitalizace trvat na jednom, dvou, deseti pracovištích – jednu, dvě, tři směny. Některé pásy se trhají již dnes, při přehrávání se loupe aktivní vrstva, podklad je vytahán nebo zkroucený. Jaký bude stav za 10 let?

Nejvíce úsilí, pečlivosti a času je nutné věnovat převodu dat – ať již skenování nebo digitalizaci nahrávek. Jestliže budeme převádět 10, možná 20 let, nepotřebujeme na začátku systém, který by umožnil uložit všechna budoucí data. Navíc – každým rokem se snižuje cena úložného prostoru a také se vyvíjí technologie – rychlejší, spolehlivější, na stejnou velikost médií se vejde až 2x více dat. Data již jednou převedená je možné mnohonásobně rychleji a bez asistence člověka přepsat na nová média a uložit je případně do nového systému. Stejně tak je možné vyrábět další bezpečnostní kopie na nová média.

Nejdůležitější na digitalizaci je – začít – a s kvalitou, která bude dostatečná i za deset a více let. S kvalitou, která nám nyní umožní uchování všech důležitých informací – to znamená u psaných dokumentů čitelnost všech informací, u záznamů zvuku kvalitu, kterou lidské ucho jen těžko odliší od originálu. Takovou kvalitu záznamu, která umožní další následné zpracování – například čištění nahrávek novými, dokonalejšími metodami, které budou k dispozici za několik let. Proto je nutné mít dostatečné množství kvalitních dat – lineární nekomprimovaný záznam s vysokou vzorkovací frekvencí a přesnou úrovní signálu (velikost vzorku).

Výsledkem digitalizace jsou pak soubory dat, např. naskenovaný dokument nebo digitalizovaný záznam kon-

certu, rozhlasové hry či projevu. Ty je potřeba někde uložit a nastavit k nim jednoznačný přístup pro oprávněné uživatele. K některým datům budou uživatelé přistupovat častěji, na některá se uživatelé nepodívají několik let. I podle tohoto hlediska lze optimalizovat ukládání dat a současný systém tak nastaven je.

Koncem roku 2002 byl zakoupen v Českém rozhlasu systém, který lze nazvat něčím jako – pilotním projektem pro digitalizaci archivů Českého rozhlasu. Celý systém lze rozdělit na centrální úložiště (počítač Sun, diskové pole, pásková knihovna), dvě pracoviště na skenování dokumentů umístěné v místnosti A 0302 a pracoviště na digitalizaci nahrávek ve studiu 2 P1.

Mozek, který je umístěn ve výpočetním centru, tvoří počítač od firmy Sun, ke kterému je připojeno ATA diskové pole s kapacitou 1 TB (1000 GB, rozšiřitelné na 2 TB) jako cache paměť, kam AIS ukládá a odkud si zase bere digitalizované záznamy, a pásková knihovna Qualstar s kapacitou 30 pásek AIT-3 (30x 100GB), rozšiřitelná po zakoupení další licence až na 126 pásek.

Z cache paměti systém pro správu hierarchického úložiště dat SAMFS automaticky zapisuje na 2 nezávislé kopie AIT-3 pásek nově uložené záznamy tak, aby byly k dispozici i po jejich vymazání z cache (někdy v budoucnu z důvodu nedostatku místa). Jedna páska je jako bezpečnostní kopie ukládána do APF. V budoucnu bychom potřebovali počet záložních kopií ještě rozšířit.

Jestliže AIS hledá záznam, který byl již uložen a záznam není na disku (v cache), systém automaticky vyhledá, na které pásce záznam je a z této pásky jej zkopíruje znovu do cache. Tato akce trvá řádově minuty.

Skener Kodak 3520D je určen pro černobíle skenování velkých objemů jednotlivých stránek – více než 10 tisíc za den (špičkový výkon 160 stran za minutu). Takového i většího množství je však možné dosáhnout jen na dobře připravených jednotlivých listech podobné kvality a gramáže. V současné době se skenují nejstarší texty rozhlasových her, kterých je přibližně 40 tisíc. Protože má každý text hry jinou kvalitu tisku (různé n-té kopie, něco je na žlutých papírech, něco na průklepových a některé dokonce na něčem, co se spíš blíží látce než papíru), je nutné před každou další hrou nastavit ve skenovacím programu množství černé a přechod mezi černou a bílou tak, aby výsledek byl z hlediska kvality digitalizace optimální. Tím se proces skenování zpomaluje. Novější texty jsou už tištěny na kvalitnější papír a bude možno na jedno nastavení naskenovat několik her – dokumentů (oddělených jen prázdnými stránkami, nebo stránkami se speciálními symboly nebo čárovými kódy) najednou – v jediné dávce. Po naskenování je nutné zkontrolovat úplnost a kvalitu, doplnit popisné informace jednotlivých dokumentů (tzv. metadata) a dokumenty přesunout programovým vybavením AIS, vytvořeným programátory OIT, z lokálního disku na centrální úložiště digitálního archivu. AIS načte příslušný soubor popisu dávky a stiskem jediného tlačítka jsou všechny dokumenty v dávce zkopírovány do centrálního úložiště digitálního archivu. Do AIS jsou současně zapsána metadata sloužící pro pozdější vyhledávání dokumentu a také poskytující informaci, pod jakým jménem a kde je dokument v digitálním archivu nyní uložen.

Pracoviště se skenerem Kodak i260 je určeno zejména pro snímání z plochy (ke skeneru s podavačem je odnímatelně připojena část – lože – pro snímání z plochy, do níž zajíždí spodní kamera). Na něm lze skenovat materiály do velikosti A3 v bitonální verzi (černá, bílá), stupních šedi (greyscale) nebo v barvě. Při skenování ve stupních šedi nebo barevně je možné současně při jednom průchodu skenerem vytvářet i černobílý obraz. Výkon skeneru s podavačem je v současné konfiguraci přibližně 2 tisíce stran denně. Pracoviště je nyní používáno na skenování nejméně kvalitních předloh a začíná se i se skenováním fotografií, výstřížků a not. Ukládání do digitálního archivu je stejné jako na prvním skeneru.

Na obou počítačích, ke kterým jsou skenery připojeny – Kodak 3520D přes rozhraní SCSI, Kodak i260 přes rozhraní Fire-wire, je nainstalován skenovací program Kodak Capture Software. Ten využívá technologii Perfect Page, což znamená, že každá stránka je podle okraje programem srovnána svisle a černá část kolem je automaticky odříznuta. Digitalizovaný obraz může být ještě zbaven drobných nečistot či příslušně otočen o 90°, 180°, nebo 270°. Program umožňuje i tvorbu výřezů nebo výmazu označených oblastí. Pracovníci APF prošli školením a byl sepsán podrobný manuál pro práci na tomto pracovišti.

Pro digitalizaci nahrávek bylo vybráno studio 2P1. Zakoupené špičkové externí převodníky Rosetta od firmy APOGEE byly nastaveny v ÚT (vstupní citlivost – 14dB, aby se předešlo přemodulování), prošly veřejnými poslechovými testy a při nejvyšším nastavení kvality digitalizace nebyl zjištěn slyšitelný rozdíl od původního kvalitního čistě analogového záznamu (zkoušeno v poslechové místnosti č. 900, analogové pásy z let 1982, 1984).

Do převodníků Rosetta je přiveden analogový signál z jednotlivých zařízení (1: mono magnetofon, 2: beta-max, 3: stereo magnetofon). Na převodnicích je možno tlačítky na předním panelu nastavit vzorkovací kmitočet – 44.1, 48, 88.2 nebo 96 kHz a délku vzorku 16, 20 nebo 24 bitů. Pro nahrávky, kde je požadováno zachování nejvyšší kvality, je použito nastavení 96 kHz/24 bit, u ostatních pak 48 kHz/16 bit. Z převodníků jde již digitální signál přes rozhraní AES/EBU do zvukové karty Marc2pro v PC, kde je zpracován programem SoundForge 6.0 (nahrán pracovníky APF a na začátku a konci jsou ponechány 3s ticha). Poté je zvuk uložen na lokální disk, odkud jej přes programové vybavení AIS pracovník APF přemístí do centrálního digitálního archivu a přidá k němu příslušné popisky (metadata). Při nahrávání stejně jako i při editaci je možno třemi označenými tlačítky na mixážním pultu volit poslech již zdigitalizovaného signálu (analogový výstup ze zvukové karty Marc2pro).

Všechny tři počítače mají jeden společný monitor, myš a klávesnici. Pracovník APF může tedy přehrávat až tři záznamy najednou a kontrolní poslech přepínat mezi jednotlivými PC.

V současné době se ukládá do digitálního archivu záznam vysílání ČRo1 – Radiožurnál v hodinových blocích a zpravodajské příspěvky vybraných pořadů.

Systém je již plně funkční a ke všem ukládaným datům mají prostřednictvím programového vybavení AIS autorizovaní pracovníci APF přístup.

Věřím, že zodpovědní pracovníci zváží důležitost digitalizace archivních fondů a sbírek z hlediska výjimečnosti tohoto archivu pro Český stát a upraví i finanční zajištění pro směnný provoz na těchto pracovištích, respektive rozšíření počtu takových pracovišť, aby digitalizace netrvala desítky let.

DOKUMENTY

Ze zápisu I. pracovní porady režisérů čs. rozhlasu v Praze (1938)

Jaroslav Hurt

Od divadelní režie k rozhlasové režii

Počátky české rozhlasové režie spadají do let 1923–1926. Tehdejší šéf literárního oddělení, p. redaktor Miloš Čtrnáctý, dával jednotlivým divadelním hercům číst ukázky z básní, z povídek a z divadelních rolí, později s pomocí některých herců organisoval provedení větších mluvených celků. Když zájem o rozhlas stoupal, byl v roce 1927 uspořádán radiofonický týden a k tomuto týdnu napsal dr. Kareš na výzvu Radiojournalu první rozhlasovou hru „Na přástkách“ a pozval prof. Hurta, aby ji nastudoval a provedl. Pod dojmem úspěchu této relace napsal Dr. Kareš další hru „Procházka starou Prahou“, ve které poprvé vystoupili, později populární rozhlasové figurky, pan Berní a pan Důchodní v interpretaci Al. Charváta a Jar. Hurta. Pak už následovala řada Karešových původních rozhlasových her: „U sv. Matěje“, „Český Betlém“, „Velikonoce“, „Pytlák“ atd.

Není pochyby, že režie těchto prvních rozhlasových her měla za vzor režii divadelní. Ale konečně i dnes, po tolikaletém vývoji rozhlasu není možno popřít, že žádná rozhlasová hra neobejde se bez divadelních zkušeností. I dnes ještě nejuspěšnější rozhlasové hry jsou ty, které mají dobře stavěný dialog. A dobře stavěný dialog je prvek divadelní tradice. Ozývaly a ozývají se kritiky a hesla: Oddivadelnit rozhlas. Chápu tyto kritiky v tom smyslu, že je třeba rozhlas zbavit všech vlastností špatného divadla. Není pochyby také o tom, že budoucí vývoj rozhlasové hry a s ní i rozhlasové režie půjde – podobně jako tomu bylo při vývoji filmu – k osamostatnění. Oddivadelnění bude se týkat i dialogu, i dialog bude nutno psát speciálně pro mikrofon. Ale dobrá divadelní tradice má dosud co dát stále ještě mladému rozhlasu.

Od počátku pracovali se mnou v rozhlase především herci divadelní. Uznávám, že rozhlasu nejméně vyhovují herci divadlem zkažení, herci theatrální. Ale naproti tomu dobří divadelní herci jsou dnes prozatím jedinými školenými přednášeči, kteří se mohou přiblížit ideálu dobře mluveného slova, ovšem pod podmínkou, že se přizpůsobí požadavkům mikrofonu.

Rozhlas, ještě více než divadlo, má šetřit autora. Autor je podle mého mínění nejzávažnější a nejpodstatnější složkou, které se režisér s herci mají podřídit. Je pravda, že žádná divadelní hra nehodí se k rozhlasovému provozování bez pronikavé úpravy, ale tato úprava musí sledovat jediný cíl: dát hercům dobře stavěný dialog, který je v každém případě rozhlasovou formou. Vděčným polem pro rozhlasové autory i režiséry je hra metafyzická, často používanou formou je také melodram, vděčně jsou posluchači přijímáni klasikové, dobře stavěný dialog najde se v divadelních hrách konverzačních – ale to vše ještě nepřivedlo rozhlasovou hru od náhražek k vytvoření skutečného rozhlasového typu.

Každé slovo v rozhlase mluvené je nutno stylizovat. Máme ctít žádost, aby slovo rozhlasem tlumočené bylo stejně hodnotné jako slovo s jeviště, anebo slovo s recitačního podia. O úrovni hereckého přednesu v rozhlase rozhoduje ovšem také úroveň jevištní deklamace. Naši herci nemají dnes bohužel správný postoj ke konverzačnímu dialogu, vnášejí sem zbytečný pathos, anebo zase periferní češtinu. Nejlépe ještě mluví hry realistické. Úkolem rozhlasového režiséra je tyto divadelní chyby napravovat a odstraňovat.

Všichni režiséři mají se starat o dorost tím, že by měli vyhledávat mladé nové talenty a školit je tím, že by jim svěřovali úkoly postupně rostoucí. Podařilo se mi, přes počáteční nepochopení, že několik dříve neznámých nezaměstnaných herců stalo se našimi trvalými spolupracovníky.

Zvláště připomínám, že tyto moje názory na mluvené slovo v rozhlase nevztahují se pouze na relace slovesných odborů, nýbrž, že myslím také na relace odborů přednáškových, i na rozhlasové operety a rozhlasové opery. Tam všude jde a mělo by jít o tentýž kult krásného slova.

Diskuse k referátu šéfrežiséra Hurta

Rež. Hájek

souhlasí s názory prof. Hurta a informuje o bratislavských poměrech. Jsou-li některé relace bratislavské přísně kritikovány, je třeba si uvědomit, že to souvisí se slovenskými divadelními poměry. Slovenští herci hrají divadlo teprve 15 let, jejich výraz je velmi často pathetický. Bratislava by potřebovala mladšího režiséra, Slováků, externistů, kterými si dnes vypomáháme, jsou zaměření divadelního. Také pomocného režiséra by bylo třeba.

Rež. Dr. Růt

příznává, že kdysi patřil také k těm kritikům, kteří odmítali všechno „nerozhlasové“. Dnes uznává, že je správné podporovat v rozhlase všechno to, co je kvalitní na divadle. Je dobře, že rozhlas začali dělat lidé od divadla. Nové umění může vzniknout vždycky jen na základech umění staršího. Samostatné rozhlasové umění vyroste docela organicky, nemůžeme jeho vznik a vývoj nějak uměle urychlovat. Úkolem dneška je zatím přizpůsobování divadla rozhlasu.

Referent Zeman

ukazuje na obtíže, s jakými se pracuje rozhlasovému režisérovi, který nebyl dříve režisérem divadelním. Divadelní herec cítí se odborníkem a takového rozhlasového režiséra pokládá za laika.

Největší úspěchy měli v Ostravě s lidovými primitivy před mikrofonem, ovšem pouze v takových rolích, které jim byly přímo na tělo stříženy.

Ref. Rusko

má v Košicích herecký soubor z ochotníků. Všichni jeho herci jsou také dobrými zpěváky a recitátory. I bez divadelních herců lze dobře pracovat.

Rež. Fischer

se domnívá, že při stylizaci hereckého projevu je nutno vycházet z poznání, že zatím co divadelní herec obrací se ke kolektivu posluchačů, mluví rozhlasový herec k jednotlivci. V konverzačních hrách má rozhlasový režisér proti divadelnímu tu výhodu, že se může věnovat nejen režii vnějšího děje, ale také ještě režii děje slovního (t. zv. transparente Worthandlung).

Námítka proti rozhlasovému stálému souboru, že prý se některé hlasy mohou oposlouchat, neobstojí ani při analogii divadelní: Dobrý divadelní milovník je oblíben u publika třeba tři desetiletí.

Rež. Jareš

se domnívá, že výtky kritiků, odmítající „divadelnost“ v rozhlase, týkaly se vždy divadelnosti špatně. Rozhlas může jen profitovat přejímáním hodnot z příbuzných umění (divadla a filmu), za předpokladu, že je uvede ve sprá-

vnou souvislost esteticko-uměleckou a předznamená jejich funkci v dobrém poměru k podmínkám technickým. Prakticky připadá v úvahu hlavně otázka herecká. A tu je možno říci, že tvárný divadelní herec, rozhlasově režisérem poučený, může být i dobrým hercem rozhlasovým.

Václav Sommer

Od textové předlohy k režijní knize

Pod pojmem rozhlasové režie představují si laici obyčejně ony více méně fyzické úkony režisérový, které lze pozorovat náhodnému divákovi v rozhlasovém studiu při zkouškách a při vysílání. Režisér je ten zaměstnanec rozhlasu, který dává hercům pokyny k nástupu, který jim určuje místo, ze kterého mají mluvit, který je časem také opravuje a který dokonce i někdy technicky spolupracuje při mixingu. I když všechny tyto úkony může také režisér zastávat, nesmí se zapomínat, že před onou režii v užším slova smyslu, která se projevuje režisérovými zásahy při práci ve studiu, musela předcházet režie v pravém slova smyslu, pro niž máme označení: režijní koncepce, režijní styl. V praxi budeme mluvit o přípravných pracích, jaké musí vykonat rozhlasový režisér ještě dříve než může vůbec začít zkoušet.

Textový materiál, tak jak je rozhlasu zadáván k vysílání, musí být vždy teprve upraven do formy vhodné k vysílání. Taková textová úprava je dvojího stupně:

a) Dramaturgickou úpravou rozumíme takovou úpravu textové předlohy, kterou se změní novela, román, nebo divadelní hra v **rozhlasové libreto**.

b) Režijní úpravou rozumíme takovou úpravu textové předlohy, kterou se změní rozhlasové libreto v **rozhlasové scenáριο**.

Rozhlasové libreto obsahuje tedy definitivní text, určený k mluvení před mikrofonem, rozhlasové libreto obsahuje vedle tohoto textu ještě režijní poznámky. Rozhlasové libreto je pro režiséra závaznou pracovní předlohou, za kterou nese před veřejností odpovědnost rozhlasový dramaturg, kdežto rozhlasové scenáριο je pro režiséra jeho osobní individuální pomůckou, která do jisté míry fixuje jeho původní originální režijní výtvar. Rozhlasové libreto je dílem autora dramaturgické úpravy, jehož jméno bývá a má být umělecké veřejnosti oznamováno, ať už je jím sám autor pro rozhlas upravovaného díla, či dramaturg, lektor, překladatel, nebo režisér ve funkci upravovatele – kdežto rozhlasové scenáριο může být pouze výtvo-rem režiséra oné rozhlasové relace.

Referát, který chce co nejstručněji sledovat rozhlasového režiséra v práci, která musí předcházet zkouškám v rozhlasových studiích, bude se tedy zabývat tzv. **režijní úpravou**, bude konstatovat jak a proč se liší a v čem souvisí dramaturgicky upravená textová předloha s režisérovým scenáriem.

Dosavadní rozhlasová praxe dala rozhlasové dramaturgii dnes již téměř všeobecně uznávané zásady. Zmíní se alespoň o nejmarkantnějších:

- 1) Tak jako film vytvořil si určitý standard v metráži (filmy celovečerní, filmy dodatkové), tak také i rozhlas zvykl si vymezovat dobu rozhlasových her na 30', 45', 60', 75', 90'. Celovečerní divadelní hra je dnes v rozhlase nepředstavitelná. Rozhlasový dramaturg vychází tu ze stejného poznatku o psychologii moderního publika, jak ředitel londýnského Richmond-Theatru, který pod titulkem „kondensovaného divadla“ uvádí za jeden večer dvě důkladně seškrтанé trojaktové konveršácké hry, dosahuje tímto jednoduchým prostředkem obchodního úspěchu.
- 2) Rozhlasové jeviště je menší než divadelní, posluchač nerozezná více než deset hrdinů v jediné hře,

režisér nenajde více než deset markantně odlišných hlasů v jediném hereckém souboru.

- 3) Dikční styl speciálně rozhlasový vytvořili dosud ne tak rozhlasoví herci, jako spíše hlasatelé a reportéři. Mikrofonní mluvčí mají blíže autoři a herci konveršáckých realistických her, než pathetických dramaturgů historických, spíše básníci a recitátoři intimní lyriky, než povznesené rhetoriky.

Režijní úprava řídí se přirozeně týmiž zásadami, jako dramaturgická úprava: formuje textový materiál do časového úseku minutami přesně vymezeného, přiděluje jednotlivé věty charakteristicky odlišným a vzájemně vyladěným přednášejícím hlasům a dokomponuje textovou předlohu rozhlasového dialogu stylově volenou hudbou a vhodně zamontovanou zvukovou kulisou.

Režijní kniha (rozhlasové scenáριο) tedy obsahuje:

- a) Definitivní text mluveného slova, shodný do detailů s textem jednotlivých hereckých rolí.
- b) Poznámky pro dirigenta hudby, komponované, nebo adaptované podle režisérova pojetí.
- c) Poznámky pro inspicienta (tzv. pomocného režiséra), týkající se rozestavení mikrofonů a herců před nimi, akustického zařízení studia, nástupů jednotlivých mluvčích, hudby, zvukové kulisy, gongu atd.
- d) Poznámky pro rekvizitáře o použití rekvizit zvukové kulisy ze studia, nebo z místnosti zvukových efektů.
- e) Poznámky pro operátéra gramofonu se seznamem použitých gramofonových desek, s označením čísel gramofonových talířů s údaji o nasazování jehly na desku atd.
- f) Poznámky pro mixéra (ať už je jím režisér sám, anebo samostatný mixér) s údaji o akustické kvalitě jednotlivých míst ve scenáriu, pokud jde o dynamiku, barvu, o způsobu mixování modulace ze studia s modulací z gramofonů atd.
- g) Poznámky pro technický personál obsluhující nahrávací a reprodukcí stroje (blatnerphon, gramofonové folie, nebo desky) o přejiždění, montování pořadu jednotlivých částí atd.

Z dosavadní praxe režijních úprav měly by se v dohledné době vyvodit alespoň dva nejnaléhavější důsledky:

- 1) Oddělit přesně knihovnu textových předloh, knihovnu v literárním slova smyslu, uschovávající autorské originály – od knihovny rozhlasových libret a rozhlasových scénářů. Dosavadní rozdělení kompetence a práce, tak jak bylo provedeno mezi knihovnou a archivem slovesného oddělení v pražské odbočce, není dost přesné a důsledné.
- 2) Provést unifikaci a standartizaci režijních poznámek a rozpisů, tak, aby odborník mohl bez obtíží i po čase číst režijní knihu jiného režiséra. Bylo by třeba pomýšlet na zavedení přesné a jednotné režijní terminologie, ne pouze české, ale také mezinárodní. Nejednotnost dělá potíže zvláště při zahraničním uvádění rozhlasových her.

Všechny tyto přípravné práce, kterými doplňuje a mění rozhlasový režisér textovou předlohu k provedení mu

svěženou, musí být řízeny ne pouze praktickou potřebou, nýbrž režisérskou uměleckou koncepcí. Není možno mluvit o rozhlasové režii tam, kde není vědomí rozhlasového stylu. Divadelní režisér může se spokojit se znalostí všech dosavad známých divadelních stylů dramatických i inscenačních, rozhoduje-li se pro inscenaci svěžené mu hry. Rozhlasový režisér má úkol daleko větší. Je spolutvůrcem nového umění, které nemá dosud tradice a které hledá dosud svůj styl. Rozhlasová režie musí mít ctížádost předvídat a předjímat budoucí vývoj rozhlasových her. První rozhlasoví autoři byli současně rozhlasovými režiséry. Dnes ještě není umělecký vývoj rozhlasových her tak daleko, aby se jejich autoři obešli bez umělecké spolupráce a spolutvorby rozhlasových režisérů.

Prognosa o budoucím vývoji rozhlasové tvorby a s ní tak úzce související rozhlasové režie je ovšem – při dosavadním nedostatku vědecké a kritické rozhlasové literatury – záležitostí osobního názoru a individuálního vkusu. Vidím ve vývoji československé rozhlasové režie zcela organický vývoj, který je v souvislosti s vývojem naší i světové rozhlasové tvorby. Tento vývoj dal by se charakterizovat heslovitě: Od technické hračky k lidovýchově – od lidovýchovy k umělecké výchově – od umělecké výchovy k umělecké tvorbě. Rozhlasový režisér musí dnes samozřejmě ovládat technickou složku svého metier, musí si být vědom lidovýchovného poslání celého rozhlasového programu – a jeho každodenní práce je především prací umělecky výchovnou, ať už spolupracuje s autorem na textové předloze, nebo s herci ve studiu na režijní předloze. Překotné tempo rozhlasového provozu dovoluje bohužel málokdy přepych novaterského experimentu.

Séferežisér Čs. rozhlasu profesor Jaroslav Hurt charakterizoval dosavadní vývoj naší rozhlasové režie: Od divadelní režie k rozhlasové režii. Budoucí vývoj, podle mého mínění, nejlépe vidí francouzští rozhlasoví pracovníci.

„La mise en ondes est l'art de présenter un texte: encadré de tout ce qui peut le mettre en valeur par des moyens purement sonores“. (Paul Castan).¹⁾

Dirigent lidských hlasů na jevišti ticha, hudby a stylizovaných zvuků – to je pravděpodobný budoucí typ rozhlasového režiséra. I cesta od textové předlohy k režijní knize musí být v soulase s touto vývojovou tendencí.

Josef Bezdíček

Divadelní herec a rozhlasový herec

Sledovat příměrem obě tyto odrůdy téhož uměleckého druhu a podrobit je objektivní kritice, znamenalo by obáhlou úvahu, žádoucí sice zásadně, ne však zde, kde jako rozhlasoví pracovníci – praktikové máme hovořit o této otázce z hlediska rozhlasové praxe a na základě vlastních zkušeností. A tak otázka dostává mezi námi užší a subjektivnější tvar: který typ jevištního herce – (s herci filmovými není totiž u nás dosti zkušeností pro jejich mizivý počet) – je vhodný pro umělecké začlenění v rozhlasu? – do jaké míry je vhodný, tj. zda vůbec jevištní herec může být zásadně a plně brán k umělecké herecké tvorbě v dramatických pořadech rozhlasu?

Kladu tuto otázku ve tvaru již dnes hodně nečasovém, neboť dnes je již jasno, že mezi jevištními herci možno nalézt dostatek takových, kteří – neběře-li ovšem rigorosní měřítko estetiky umění – dokonale vyhovují požadavkům rozhlasového herectví, ba že jsou dokonce někteří z nich, kteří se v rozhlasu uplatňují poměrně s větším zdarem než na jevišti. Nadhodil jsem však otáz-

Diskuse k referátu rež. dr. Sommera

Prof. K. B. Jiráček

varuje před mylnými závěry, ke kterým by bylo možno dospět z analogie: režisér – dirigent, rozhlasová hra – hudební skladba. Hudba je uměním zásadně odlišným od umění slovesného. Mluvené slovo má vedle svého zvukového vaeuru ještě také konkrétní význam. Hudba naproti tomu nemůže nic vypravovat, líčit, citovat, nebo vykládat – je jenom zvukem stylizovaným v čase.

Připouští-li slovesná textová předloha speciální rozhlasovou stylizaci, u hudebních skladeb se takových úprav musím vzdát, neboť hudba sama už je uměním stylizovaným, které se dále upravovat nedá.

To platí ovšem pro čísla rázu koncertního, jakmile jde o hudbu komponovanou v souvislosti s mluveným slovem, pak by se měla tato hudba pro rozhlasové provedení upravovat právě tak, jako upravujeme mluvený text. Přímé přenosy oper z divadel jsou důležitým přežitkem rozhlasových programů. Poměrně nejlépe hodí se z nich pro rozhlas koncertní typ italské opery. Opery vysílané ze studia měly by se pro rozhlas upravovat v podobném smyslu jako upravujete divadelní hry pro rozhlas. Máme sice už také původní rozhlasové opery, ale ani ty nejsou ještě vyhovující.

Pro rozhlasovou reprodukci hodí se z hudebního dramatu nejlépe klasická opereta, Singspiel.

Rež. H. Fischer

potvrzuje z praxe německých programů, že klasické operety je možno dávat s celkem malými úpravami, kdežto operety t. zv. moderní jsou v rozhlasu téměř nehratelné.

Ref. F. K. Zeman

připomíná, že vedle textových předloh v referátu jmenovaných dávají rozhlasovému režisérovi speciální úkoly rozhlasové montáže, reportáže a pásma. Tyto malé rozhlasové formy dávají často více příležitosti k experimentu nežli předlohy divadelní.

Spojení autora textové předlohy, upravovatele a režiséra v jedné osobě se neosvědčuje, protože chybí možnost, že by režisér vyvaroval se omylu autorova. Vývoj jde k dělení funkcí.

1) Posláním rozhlasu je umění předvést text: střežit vše, co může zhodnotit prostředky čistě zvukové.

ku tímto způsobem proto, že se svého času o ní velmi diskutovalo a vyskytly se hlasy, které tvrdily, že dobrý herec jevištní nemůže být dobrým hercem rozhlasovým. Dnes vím, že jím sice nemusí, ale může být, a že celá otázka nebyla tehdy v podstatě otázkou zásadní, nýbrž spíše výrazem kritického pohledu na vývojový úsek této pracovní oblasti rozhlasu v době, kdy se zvláště počala zdůrazňovat odlišnost dramatické tvorby rozhlasové a divadelní.

Jak zřejmo, byla celá záležitost otázkou času a vývoje, v němž stále více nabývala vrchu cílevědomá a soustavná výchova jevištního herce pro účely rozhlasu. Přesto však zůstává stále otevřená první část nadhozené otázky, které totiž typy jevištních herců lze vychovat pro rozhlas. V tomto ohledu máme zajisté již všichni slušné zkušenosti a je jen třeba, abychom si je dobře uvědomili a ujasnili. Ale ani zde není možno pustit se do podrobného rozboru a posouzení míry vhodného uplatnění jevištního herce v rozhlasu, a je nutno omezit se jen na ně-

kolik zásadních a hlavních poznatků, získaných zkušenostmi.

Odhlédneme-li od základního studia hereckého partu, tj. od vnitřního pojetí jeho úlohy, které je stejně jak v tvorbě rozhlasové, tak jevištní – nalézáme hned více méně podstatné rozdíly ve výrazovém tvaru hereckého projevu na jevišti a v rozhlase. Vyplývá z akustické podstaty rozhlasu, že herec, který na jevišti zhmotňuje postavu své úlohy s převážným zřetelem ke své osobnosti a uplatňuje ji především přesvědčivostí svého zjevu, jak po stránce statické: postava, maska, kostým, tak po stránce dynamické: vystupování, chůze, gesto, mimika – tj. vším, co přesvědčuje především diváka a co tvoří kromě světla a dekorací vizuální část divadla – že herec, kterému je slovo jen pomůckou k akci, uplatňující jeho hereckou osobnost, že takový herec je při rozhlasovém stvárňování své úlohy v nevýhodě proti herci, který i na jevišti klade hlavní důraz na vnitřní pravdivost svého slovního partu a nespolehá tolik na sugestivní sílu své osobnosti.

Není to ostatně nic nového, konstatujeme-li, že herec, který na jevišti uchvacuje silou své osobnosti od okamžiku svého vstupu, že takový herec, který přesvědčuje diváky živelností svého jevištního projevu, nemusí přesvědčit rozhlasového posluchače, ba že často rozhlasový projev herce tohoto typu působí i nepřírozně, či lépe řečeno nevěrohodně, a to jak přílišnou hlasovou dynamikou, tak i úchylným, příliš subjektivním frázováním. Tento herec má totiž více než kterýkoliv jiný před mikrofonem pocit méněcennosti, plynoucí z představy, že nemůže neviditelný uplatnit právě onu část své osobnosti, která tvoří předpoklad jeho hereckého výkonu na jevišti a snaží se nahradit tento domnělý nedostatek hypertrofií slovního obsahu své úlohy úměrně podle míry své zvyklosti jevištní.

Ono mocné pudové vizuální uplatňování herecké individuality přechází i pak na pole mimojevištní a objevuje se i ve vrcholné formě slovního projevu, v recitaci – na úkor básnického slova všude tam, kde recitující herec usiluje nahradit jeho autonomní přesvědčivost přesvědčivostí své osobnosti.

Možno tedy snad tvrdit, že tento herecký individualistický typ není dostatečně tvárným materiálem pro hereckou tvorbu v rozhlase, a že tím méně, čím je tento typ ve svém jevištním projevu i v pracovním postupu vyhraněnější. Herecký individualismus, dostatečně umělecky fundovaný, může mít a mívá úspěchy na jevišti, kde může bez újmy na přesvědčivosti podrobit svému pojetí dramatickou předlohu své postavy, ale zklame v rozhlase, kde vládne slovo, jemuž má herec sloužit i za cenu zapření svého histrionického já. Vyloučením tohoto hereckého typu jako nejméně vhodného pro výchovu v rozhlasové herectví, přiblížily se nám poněkud a osvětlily variace hereckých typů pro rozhlasovou výchovu více či méně vhodných. Je jich celá řada. A vyloučíme-li především ještě všechny ty, kteří mají vysloveně nevhodný hlas, či jinou fonetickou vadu na jevišti třeba nepostřehnutelnou – máme zde řadu herců jevištních, se kterými můžeme v rozhlase pracovat a je uplatňovat podle jejich vnitřních uměleckých schopností.

Po mých zkušenostech nalézají v rozhlase větší uplatnění ti herci, kteří pracují na slovním vyjádření své úlohy převážně intelektem, ti, kteří svůj citový impuls, poskytnutý úlohou, dovedou taktně, přesně a účinně vestavět do čistého slovního projevu, oproštěného od zbytečného balastu citových onomatopoi a nezáměrného citového roztrhávání slov, či frází, tedy od všech těch oslíků můstek, vedoucích od citového impulsu k jeho vyjádření. Proti nim jsou v umělecké nevýhodě ti herci, kteří tvoří převážně citově, subjektivně, a byť i jejich slovní výraz měl naléhavost bezprostředního citu, přece jen jeho nedostatečně technické zvládnutí a nepřesná, vedlejšími citovými prvky zatížená formulace staví je do pozadí proti

oněm prvními. Neboť daleko více než na jevišti a více než ve filmu platí v rozhlase **zásada úspornosti a střizlivosti** hereckého projevu. A nejlepším rozhlasovým hercem je pak onen jevištní herec, který jeden a tentýž citový impuls své úlohy dovede stejně účinně vyjádřit: s jeviště řečí divadelní zaměřenou na velké hlediště, ale před mikrofonem řečí rozhlasovou, v jiné rytmisaci a dynamice, zaměřenou na intimní soukromí posluchačů u amplionů.

S otázkou kvality výkonnosti jevištního herce v rozhlase souvisí těsně otázka vlastního rozhlasového hereckého souboru, která však podle významu, který jí přiřkládají rozhlasoví pracovníci i rozhlasová kritika, zaslouží, aby byla posuzována samostatně. Je nesporné, že se stanoviska prestiže rozhlasu a v analogii s praxí v hudebním oddělení, kdy funkce vlastního orchestru tvoří podstatnou složku hudebního programu, znamená by vlastní herecký soubor další krok v rozhlasové autarkii, jejíž opodstatněnost stále více zdůrazňují rozhlasoví publicisté. Ale tu se současně vynořuje otázka, zda by tento pokus nalezl u posluchačů uměleckou odezvu úměrnou jeho nákladné realizaci a zda by rozhlas, navenek obohacen o přiměřeně veliký vlastní herecký soubor, nebyl v podstatě ochuzen o většinu možných kombinací při výběru jevištních herců pro ten, či onen dramatický rozhlasový pořad, a zda by nenučil v daném případě režiséra k nemilým uměleckým kompromisům tím, že by byl nucen preferovat herce domácího souboru pro úlohy, o kterých je přesvědčen, že by je popřípadě lépe zvládli herci jevištní.

Zastánci požadavků vlastního rozhlasového dramatického souboru tvrdí, že by tento nedostatek většího výběru a střídání byl vyvážen, ba předstížen, praktickými studijními možnostmi souboru, který by byl režisérům stále k dispozici, a že by tedy takto mohli vyvinouti mnohem více úsilí o vrcholnou emocionálnost hereckého projevu v dramatických pořadech rozhlasu, o jejich stylovou jednotu a pevnou stavbu jejich reprodukce. Nelze zajisté popřít, že by se došlo touto cestou k uměleckým finessám, které, byť i byly za hranicemi sluchového chápání průměrného posluchače, jsou se stanoviska uměleckého režiséra žádoucí, a k jakým se dosud až na výjimky zatím nedochází, přesto, že by se k nim i dosavadní cestou za určitých okolností dojít mohlo.

Ale zase na druhé straně není možno pominouti skutečnost, že zastánci vlastního rozhlasového souboru vycházejí, třeba podvědomě z předpokladu, že rozhlasové divadlo je jakýmsi dramaturgicko-režisérským specifickým, jako například je E. F. Burianovo „D“. Není v kompetenci tohoto referátu odpověd na otázku, zda by dramatická rozhlasová tvorba a její herecké vyjádření mělo mít pečet takového speciálního divadla, ale je zde skutečnost, že tomu tak dnes není, a že při vši dramaturgické záměrnosti a umělecké snaze o vysokou literárně-dramatickou úroveň rozhlasového repertoaru, je dramatický rozhlas svou povahou eklektický v dobrém toho slova smyslu, tak na př. jako je eklektický repertoár Národního divadla. Tato skutečnost souvisí jednak s počtem posluchačů a jednak s nutností budovat repertoár jak na rozhlasových hrách, tak na adaptacích her divadelních. Ale ani v tom případě kdy by mohl rozhlas vytvořit pořad her pouze rozhlasových, nebyl by o nic méně eklektický, neboť víme, že v myšlenkové koncepci i ve stavbě rozhlasových her jsou větší rozdíly kvality než ve hrách z repertoárů divadelních. Vidíme tedy, hledíce na otázku s této stránky, že by příliš rigorosní stylová uniformita hereckého projevu v rozhlase byla nejen nemožná, ale i nežádoucí.

A pak: který z režisérů pracujících v rozhlase by si mohl osobovat přednostní právo na uplatnění svého uměleckého stylu u tohoto souboru? Možno říci: umělecky nejsilnější, ale dosah tohoto soutěžení nemusel by mít na

vyrovnanost hereckého projevu takového souboru vliv právě nejpříznivější.

A další otázky se vynořují: z jakých řad by rozhlas rekrutoval členy vlastního hereckého souboru? Z řad nezaměstnaných herců, kteří jsou tak jako tak režiséru k dispozici? či z řad angažovaných herců divadelních s rizikem, že jejich uměleckou tížďadost rozhlas za čas nespokojí a že po čase nabude u nich vrchu tendence vrátit se k divadlu? či z amatérů, jichž je přece tak omezený počet? anebo ze všech tří kategorií?

Jak veliký by musel být takový soubor, aby při kvantitě dramatického repertoaru v rozhlasu častým účinkováním se záhy neopotřeboval? A obráceně zase v tom případě, že by soubor byl určen jen pro nejzávažnější umělecké úkoly v rozhlasu, zda by náklad naň věnovaný byl úměrný jeho takto omezené výkonnosti?

Jak vidět, skrývá se v těchto několika otázkách mnoho materiálního, organizačního i uměleckého rizika. Proč by se tedy měl rozhlas ochuzovat o všechny možnosti, které mu poskytuje volný výběr herců a jichž se zdarem využívá dnes film a moderní zahraniční divadla se souborem sestavovaným od hry ke hře? Proč by se rozhlas nemohl raději určitými pracovními podmínkami učinit pro rozhlasově vhodné herce jevištní tak přitažlivým, jako film, a proč by nezůstal ve volbě umělců suverenním, vybíraje si vždy jen podle výkonů, místo aby později podléhal tlaku vlastního paušálně placeného souboru? Lze zde ovšem míti proti tomuto výkladu ještě jednu velmi závažnou námitku praktického rázu: že totiž možnost volného výběru jevištních herců je zdánlivá a že s herci, zaměstnanými trvale v divadle, nelze každý večer pro vysílání volně disponovat. Pravda, ale i zde je možno nalézt řešení, o kterém promluví až na konci referátu.

Jsem-li tedy toho názoru, že za stávajících okolností byl by speciální rozhlasový soubor sotva umělecky rentabilním elementem v rozhlasu, přiznávám současně, že je nutno stále a stále hledati další cestu ke zvýšení a zdokonalení reprodukční úrovně vysílaných dramatických pořadů, a že je ještě daleko cíl, ke kterému směřujeme. A hledáme-li v tomto směru pokračování oné cesty, vidím je jedině ve stále a systematické **rozhlasové výchově** jak herců jevištních, tak hereckého i nehereckého dorostu (při čemž dorostem hereckým míním posluchače konservatoře a dorostem nehereckým dětské talenty, které se objevují ve školském rozhlasu a v rozhlasu pro mládež). Podchytit jejich zájem o rozhlas, nepustit je při jejich vývoji s uměleckého zřetele a přivést je jako mladé, ale umělecky již dospělé lidi před mikrofon jako dobré rozhlasové specialisty, to by znamenalo **budovat tradici** dramatického rozhlasu nikoliv na dva tři roky, ale na desetiletí. I když se leckdo z takových odchovanců ztratí s nástupem televize, zůstane tu přece jen kádr hlasově vzorně připravených, rozhlasově dobře upotřebitelných lidí. Myslím, že na této cestě, ne ovšem právě populární, objevuje se uměleckým režisérům mnohem širší, zajímavější i závažnější pole působnosti, neboť zde nejspíše mohl by si režisér vytvářet ze svých odchovanců stylově jednotnější, chápavější a pružnější příležitostný soubor, schopný dalšího vývoje, než by byl stálý soubor ovládaný několika režiséry. Byly by zde ovšem nevýhody téhož druhu jako při souboru stálém, ale byly by změřeny právě onou možností co nejširšího výběru, výběru jakého by se u početně omezeného souboru nikdy nemohlo dosáhnout.

Při otázce výchovy rozhlasových herců vyskytuje se často otázka výchovy ochotníků pro rozhlas, otázka eventuelních kursů rozhlasového herectví. Pokud mám zkušenosti s jednotlivci tohoto druhu, mohu říci, že nikdo z nich se nevychoval na víc, než v nejlepším případě na dobrého mluvčího epického, nikoliv dramatického textu. Většina z nich zůstává hlasovými typy, šaržemi, bez širší upotřebitelnosti. Připouštím, že snad jsem ne-

měl příležitost poznat mezi nimi výlučnější herecký talent a nevím též, jaké zkušenosti jsou v tomto ohledu zde v Praze, ale o tom alespoň jsem přesvědčen: z hereckých amatérů, postrádajících náležité hereckého školení, nemůže se – leč ve zcela výjimečných případech talentu – podařit žádnému kursu vytvořit rozhlasového herce v uměleckém slova smyslu. Uvažte, že se to často nepodaří profesorům na konservatoři ani za 4 roky práce s žákem. Přesto je však jisté v našem zájmu, abychom okruh lidí vhodných pro dramatické pořady rozšiřovali a zajistě nám nikdo nebrání, abychom je hledali i mezi ochotníky. Ale způsob jejich výchovy nikdy se nebude dít kursem, nýbrž pomalým a pozvolným jejich uplatňováním v úkolech, na něž vývojově stačí za stálého uměleckého dozoru a podpory. Avšak i zde bylo by nutno hledat novou pracovní metodu studia dramatických pořadů, takovou, která by zmírnila chvat dosavadního studijního tempa.

Z mého referátu zbývá mi nyní ještě dotknout se otázky **hmotného oceňování** hereckých výkonů v rozhlasu. Myslil jsem z části na tuto otázku již tam, kde jsem mluvil o potřebě zvýšit přitažlivost rozhlasu pro herce z divadel. Není v mé kompetenci, abych jakkoliv posuzoval stávající praxi co do výše honorování herecké práce v rozhlasu, ale mohu snad připomenout, že mnohé vysílání dramatického pořadu trpí nedostatečným nastudováním, zaviněným ne vždy nedostatkem pracovního času, ale nedostatečnou možností úhrady za delší studium hry. A mohu se dále snad zmínit o tom, že dnes je v rozhlasu měřítkem výše hercova honoráře (v poměru k jeho kvalifikaci) nikoliv faktická pracovní doba věnovaná studiu hry, ale počet zkoušek bez ohledu na jejich délku, takže občas dochází k nesrovnalostem a týž honorář dostává jak herec pracovní využitý minimálně, tak herec za maximální pracovní výkon co do časového rozpětí. To není kritika, to je konstatování skutečnosti.

Závěrem chtěl bych dát podnět k úvahám o tom, jak čelit všem pracovním obtížím a překážkám, které se režisérům naskytají jak v omezené možnosti spolupráce s herci zaměstnanými v divadle, tak v nedostatku ateliérů a s ním související nutnosti rychlého studia dramatických pořadů. Až dosud studují se všechny dramatické pořady takovým postupem, jako hra pro jeviště, jejíž premiérové datum je předem stanoveno. Když však se v divadle při studiu hry objeví určité překážky, které by mohly ohrozit zdar premiéry, posunuje se její datum až tam, kde možno se zaručit za formálně bezvadné provedení. Této výhody ovšem rozhlasový režisér nemá a je nucen, ať se děje co děje, v daném termínu hru vysílat. Nebudu se o těchto, často zázrakem zachráněných pořadech šířit, všichni je známe.

Rozhlas má však právě tak jako film možnost **akustického záznamu**, tj. může místo přímého vysílání použít k vysílání zvukový záznam, zhotovený ne snad těsně před vysíláním, ale již mnohem dříve. Je tu dosud nevyužitá možnost zhotovit takový akustický záznam relace ještě dříve, než je relace ředitelstvím programů k vysílání zařazena. To znamená, že by programový šéf zařazoval do vysílání některé pořady již hotové a kompetentní komisí rozhlasových činitelů zhodnocené. Nehledě k tomu, že takový záznam by mohl být pořízen po mnohém důkladnějším studiu v době, kdy možno počítat s volným časem vybraných herců z divadel, a že by mohl být v částech korigován – buď po náhledu režiséra samého či po rozhodnutí komise –, byla by zde zásadně předem vyloučena možnost umělecky nezdařeného nebo improvizovaného vysílání a uplatnila by se mnohem víc možnost reprisování dobrých pořadů, což by opět znamenalo úlevu jak hospodářskou, tak pracovní. Podrobnostmi nebudu se již v tomto referátu zabývat, svou dosti podrobnou představu o organizaci této pracovní metody mohu popsat v případné diskusi.