

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH A FILMOVÝCH STUDIÍ

Rozhlasové herectví. Příkladová studie - Viktor Preiss

Radio acting. The Case of Viktor Preiss

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Tomáš Bojda

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

Vedoucí práce: doc. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Olomouc 2017

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma „*Rozhlasové herectví. Příkladová studie - Viktor Preiss*“ vypracoval samostatně, s použitím literatury a pramenů v práci uvedených.

Olomouc 2017

.....

Rád bych na tomto místě poděkoval doc. Andree Hanáčkové, Ph.D. za její připomínky, korekce a celkové vedení práce. Za odbornou spolupráci děkuji PhDr. Aleně Vykydalové, MgA. Janu Sulovskému, prof. PhDr. Jaroslavu Macháčkovi, CSc. a Mgr. Davidu Dorotíkovi. Stejně tak děkuji Mgr. Haně Kofránkové, prof. MgA. Janu Vedralovi, Ph.D. a Mgr. Aleši Vrzákovi za jejich čas, konzultace a inspirativní postřehy. Zvláštní poděkování patří Viktoru Preissovi za jeho laskavý přístup a dlouhodobou ochotu, které práci určujícím způsobem obohatily.

OBSAH

1. ÚVOD	5
2. METODOLOGIE, KRITIKA ODBORNÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	10
3. VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY ROZHLASOVÉHO HERCE.....	36
3.1 Hlasový temporytmus a emoce	40
3.2 Intonace, ténbr, intenzita	44
3.3 Velký detail v rozhlase, práce s dechem	46
3.4 Percepce rozhlasového herectví, vztah herce s posluchačem.....	49
4. MONOGRAFICKÝ PŘEHLED ROZHLASOVÉ TVORBY	
VIKTORA PREISSE	52
4.1 Vypravěč.....	55
4.2 Čtec.....	57
4.3 Recitátor	62
4.4 Herec v dramatických rolích	65
4.4.1 Rozhlasové začátky	65
4.4.2 Období zrání	73
4.4.3 Vrcholné období	86
5. SYNTÉZA POZNATKŮ, POJMENOVÁNÍ HERECKÉHO STYLU.....	103
6. ANALÝZA ROLE EDGARA V <i>TANCI SMRTI</i>	110
7. ZÁVĚR.....	116
8. PRAMENY	122
9. LITERATURA	128
10. TEXTOVÉ PŘÍLOHY.....	134
10.1 Kompletní soupis rozhlasových rolí Viktora Preisse.....	134
11. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	146
12. ANOTACE A RESUMÉ	152

1. ÚVOD

Rozhlasové herectví je dodnes odborně jen minimálně akcentovaným tématem, tím méně v konkrétním kontextu jediného vybraného interpreta. Téma herectví v rozhlase přitom představuje fenomén tvůrčí herecké práce, která specifičností svých ryze auditivních výrazových prostředků zaujímá zvláštní samostatné místo vedle audiovizuální tvorby divadelní, filmové či televizní.

Ve své bakalářské práci jsem se rozhlasovému herectví věnoval na konkrétním příkladu předního českého herce Viktora Preisse. Na ukázkách z Preissovy tvorby jsem vymezil typické interpretační možnosti rozhlasového herce, jeho umělecké prostředky. Výzkum byl založen na úvodní kapitole o teorii rozhlasového herectví, možnostech posluchačovy percepce či sémantických principech herectví v rozhlase. Analytická část studie se soustředila na tři Preissovy vrcholné role, které v závěrečné syntéze posloužily jako reprezentativní vzorek hercových nejlepších rozhlasových prací, na jejichž příkladu můžeme zároveň ideálně sledovat umělcův typický interpretační styl, výrazové prostředky, způsob vytváření životných dramatických rozhlasových postav.

Magisterská práce navazuje na předchozí téma, rozšiřuje jej a vytváří kompletní monografii českého herce Viktora Preisse z hlediska jeho rozhlasové tvorby. Kompletizace a ucelenost budou zásadními faktory při vypracování práce především proto, že podobně zpracovaná studie v tuzemském prostředí dosud schází. Neexistuje ucelená práce zabývající se v podobném rozsahu a komplexním uchopení odborné recepci rozhlasové herecké práce se zaměřením na jednotlivého tvůrce. Rozhlasová inscenace se přitom bez hereckého protagonisty neobejde, jeho existence před mikrofonem vytváří nezbytný předpoklad vzniku díla.

Viktor Preiss zůstal jako v případě bakalářské práce tvůrcem, na jehož příkladu budou demonstrovány teoretické závěry a analyzovány výsledované poznatky o výrazových prostředcích rozhlasového herce. Preiss byl jako tento vzorový interpret opět vybrán proto, že ideálně splňuje nejrůznější aspekty herecké rozhlasové tvorby v co nejširších souvislostech způsobu herecké práce. Volbě Viktora Preisse prospívá hercova mimořádně plodná rozhlasová kariéra, během níž si od 1972 vyzkoušel snad všechny typy postav, rozdílné látky světového i domácího repertoáru, bohatou variabilitu jazyka, žánrového zařazení. Jako

značnou výhodu přitom vnímám Preissovu stále aktivní rozhlasovou činnost, kdy herec dodnes nastuduje několik rolí ročně. Nabízí se přitom ideální možnost osobního kontaktu s tvůrcem, jeho pohled na specifika vlastní práce. Zásadním faktorem rovněž zůstává skutečnost, že herec po celou svou rozhlasovou kariéru vždy figuroval v inscenacích nejlepších českých režisérů, po boku špičkových kolegů, byl tak účasten natáčení stěžejních titulů tuzemské rozhlasové tvorby.

Viktor Preiss se po absolvování Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze stal členem Městských divadel pražských, kde od roku 1969 setrval až do roku 1983, kdy odešel do Divadla na Vinohradech. V Městských divadlech pražských Preiss pod vedením ředitele Oty Ornesta spolupracoval s řadou špičkových hereckých i režijních osobností, především svým hereckým vzorem Václavem Voskou. Právě od Vosky se Preiss mohl učit mimořádnému zvládnutí herecké techniky, v případě rozhlasu zejména práci s hlasem či balancování žánrových nuancí. Voska vynikal jako tragikomický představitel vnitřně složitých postav s psychologicky i emočně hlubokým rozsahem a právě v této poloze se posléze našel také Viktor Preiss. Tragikomická poloha se stala ideálním pojítkem mezi přirozenou komickou živelností Preisse, zároveň však vycházela z jeho intelektuálního i citového smyslu pro dramatickост, složitost člověka i jeho světa. Tuto schopnost přecházet v žánrových polohách, tříbit herecký výraz a zejména cizelovat výslednou plastickou podobu postavy, Preiss osvědčoval ve svých největších rolích v divadle (Mozart v *Amadeovi*¹, Faust v *Urfaustovi*²) i rozhlasu (Informátor v *Normálním okruhu*³, Edgar v *Tanci smrti*⁴).

¹ SHAFFER, Peter. Amadeus [divadelní inscenace]. Režie Karel Kříž. Městská divadla pražská 21. 10. 1982.

² DÜRRENMATT, Friedrich. Urfaust [divadelní inscenace]. Režie František Miška. Městská divadla pražská 15. 12. 1976.

³ CARRIÈRE, Jean – Claude. Normální okruh [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2005. Upozorňujeme na tomto místě, že z důvodu přehlednosti a srozumitelnosti budou v každé poznámce pod čarou konkrétní rozhlasové tituly uváděny také s formátovou specifikací – tzn. rozhlasová inscenace, rozhlasová četba nebo rozhlasová recitace. Kategorii rozhlasové inscenace přitom budou označovány veškeré činoherní rozhlasové tvary, nehledě na jejich celkovou formátovou strukturu: mnoho z inscenací se skládá z více částí, kdy jedna navazuje na druhou. Podobně rozlehlé inscenace, které principiálně odpovídají spíše označení rozhlasový seriál, budou ponechány v kategorii rozhlasová inscenace, jelikož jde zejména o uchopení celkového tvaru rozhlasového díla, které je chápáno v celkové koherenci, nikoli po jednotlivých dílech. U mnoha titulů by navíc bylo problematické je přesně vymezovat jako rozhlasovou sérii či seriál, byť v koncepci více dílů tento dojem mohou budit. Například *Vojna a mír* v režii Jiří Horčičky se skládá ze čtyř hodinových dílů, přesto se nejedná ani o rozhlasovou sérii, ani o rozhlasový seriál, ale o dramaticky sevřenou inscenaci, která je rozdělena do více částí pouze pro účely co nejkomplexnějšího obsáhnutí látky. Posлуhač nevnímá jednotlivé díly zvlášť, naopak v uzavřené jednotě příběhu a dramatického oblouku. Názvy jednotlivých rozhlasových inscenací přitom budou v textu práce označeny vždy kurzívou, v poznámce pod čarou však ve shodě s citační normou standardním písmem.

⁴ STRINDBERG, August. Tanec smrti [rozhlasová inscenace]. Režie Michal Pavlík. Český rozhlas 2008.

Po přechodu k Divadlu na Vinohradech již zkušený a všeobecně respektovaný herec nastoupil spolupráci s režisérem Jaroslavem Dudkem, Lubošem Pistoriem, Janem Kačerem či Jiřím Menzelem. Za třicet tři let na vinohradské scéně se Preiss vyprofiloval v jednoho z nejlepších charakterních herců u nás. Oplýval neobyčejnou schopností psychologizace postavy, zpřítomňování vnitřních stavů,⁵ přitom ovšem nadále bavil také v komediálním žánru (jeho dvojrole ve Feydeauově frašce *Brouk v hlavě*⁶ se stala atrakcí divadla a vytvořila rekord v počtu repríz i inscenovaných sezón). V Divadle na Vinohradech Preiss na vlastní žádost skončil v roce 2016, v současnosti se nadále věnuje televiznímu i filmovému natáčení, především se ale stále objevuje v dalších rozhlasových inscenacích.

Ambicí diplomové práce je vytvořit komplexní monografický profil herce Viktora Preisse v rámci rozhlasového média a vymezit jeho jedinečný herecký styl. Touto prací se pokouším vytvořit způsob a možnost interpretace rozhlasové herecké tvorby jak na konkrétních příkladech, tak v rámci dlouhodobého sledování jediného interpreta. Výzkumná otázka si klade za cíl zjistit, jaké jsou výrazové možnosti rozhlasového herce a jak s nimi zachází Viktor Preiss.

Cílem práce je pojednat rozhlasové herectví jako svébytnou hereckou kategorii s vlastními výrazovými možnostmi, kritickou i teoretickou reflexí. Práce se pokusí vytvořit příkladovou studii, jež by otevřela prostor dalšímu tematickému výzkumu. Teoretická specifikace rozhlasového herectví je nutně podmíněná technickou výlučností rozhlasového média. Ke skutečně tvůrčímu užívání svébytných prostředků rozhlasového výraziva je zapotřebí „*maximální znalosti a dokonalosti řemesla – v tomto případě tedy pochopení náročnosti a možností mikrofonu. Nelze tu myslet jinak než v parametrech rozhlasovosti, nelze se spokojovat spolehlivými zkušenostmi, je třeba vydávat se na tenký led dosud nezpevněných terénů, a ne se uspokojovat vyběhanými postupy.*“⁷

Zatímco v bakalářské práci jsem v jedné z úvodních kapitol představil Viktora Preisse jako všestranného herce divadelního, filmového, televizního, dabingového i rozhlasového, v magisterské práci bude autorsky reflektována již pouze jeho tvorba rozhlasová. Kompletní řešerší hercova díla se pokusím vytvořit ucelený obraz uměleckého vývoje a výrazových proměn Preissova herectví.

⁵ Snad nejexpresivněji Preiss tuto hereckou polohu osvědčil v roli Kerženceva v Pistoriově nastudování *Ubohého vraha* Pavla Kohouta. Premiéra 1991.

⁶ FEYDEAU, Georges. *Brouk v hlavě* [divadelní inscenace]. Režie Jiří Menzel. Divadlo na Vinohradech 15. 11. 1996.

⁷ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva – JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. s. 193.

Analytickým rozbořem jednotlivých Preissoých výrazových prostředků v práci docílíme kompletního zhodnocení jeho rozhlasové tvorby, nejvlastnějších interpretačních tendencí. Na reprezentativním vzorku některých Preissoých rozhlasových prací vystihneme jeho nezeměnitelnou tvůrčí metodu a styl a to v chronologickém vývoji.

V rámci ucelenosti přístupu bude užita kvantitativní metoda výzkumu, která umožní přehledově sestavit Preissův celkový rozhlasový tvůrčí profil, včetně kompletní detailní periodizace, seznamu všech jeho rozhlasových prací. Preissovo herectví díky žánrové rozmanitosti, bohatství interpretačních výrazových poloh představuje ideální herecký typ k podrobnému zkoumání rozhlasové herecké tvorby. Časové rozpětí více než čtyřiceti let navíc umožňuje sledovat herce v lineární perspektivě, posuzovat možné rozdíly v užívání jednotlivých prostředků, pojetí dramatických postav. Při podrobném zkoumání zjišťujeme rozmanitou škálu žánrových typů, které Preiss v rozhlase obsáhnul, od romanticky rozervaných postav přes historické osobnosti, tragické velké party klasického dramatu po konverzační komedie. Preissova jemně cítěná komika se nejen v rozhlase opírá o senzitivní promyšlenost ve vytváření postavy, schopnost nalézat uvnitř postavy složité vnitřní vztahy, břitkou ironii i osudovou tragiku. Hercova rozhlasová tvorba přitom nebude akcentována pouze v rámci původních rozhlasových inscenací, ale rovněž na poli rozhlasové četby. Preiss bude vnímán nejen jako interpret konkrétní rozhlasové dramatické postavy, ale také jako vypravěč rozhlasových seriálů či jednotlivých inscenací.

Zásadním předmětem zkoumání budou prostředky, jež herec užívá k ožívání dramatické postavy v rozhlase. Konkrétní prostředky rozhlasové herecké práce budu na Preissově příkladu rozebírat jednotlivě, pokusím se popsat jejich možnosti a specifika. Temporytmus, intonace či dikce v rozhlasovém hereckém projevu budou sledovány jako možnosti zživotňování dramatických postav auditivními prostředky.

V souvislosti se zkoumáním konkrétních výrazových prostředků herce v rozhlase se budu zabývat také intimitou vztahu herce s posluchačem, která elementárně ovlivňuje princip auditivní interpretace. Právě intimita herce vůči recipientovi je často skloňovaným tématem. Posluchač si na základě vlastní zkušenosti, vzdělání, emočních dispozic i vztahu k rozhlasu pěstuje osobní vkus a s ním následně přijímá slyšené rozhlasové dílo. Absence vizuality zde není deficitem, ale naopak principem, který zdůrazňuje význam mluveného projevu, slova jako klíčového prvku a nositele významu. Specifikum rozhlasového herectví lapidárně charakterizovala přední rozhlasová autorka Daniela Fischerová: „*Jsou herci a herci a každý*

podle svého naturelu zaujímá místo v poli „převtěleného“ či „nepřevtěleného“ herectví. Tato odvěká polarita je u mikrofonu velmi zjevná, protože zatímco smysl situace káže postavě ležet, běhat nebo létat mezi mraky, realita dovoluje herci pouze stát u pultíku a nehnout hlavou od mikrofonu.“⁸ Zdá se, že skutečně ona nutnost kumulovat soustředěný cit i smysl do hlasového výrazu je oním klíčovým specifíkem, které klade na rozhlasové herce zvláštní požadavek disciplinované ukázněnosti, úspory prostředků, jež mají za úkol vytvářet kýžené významy.

Zdá se, že právě v rozhlase vyniká nejpálčivěji podvojnost herecké profese, související s neustálou oscilací mezi hercovou osobností a postavou, živým člověkem a fikcí. Úkolem herce je zobrazit svět neviděné postavy, technickými prostředky dosáhnout uvěřitelnosti jejího příběhu. Řečeno slovy Jaroslava Vostrého: „Okolnost, že nejsem skutečně zraněný, nikoho doopravdy ani nepodvádím, ani neškrťm, umožňuje mi přitom vytvořit něco, co znamená jakoby ještě něco víc, co plyne nikoli z toho, co dělám, ale jak to dělám, přičemž právě to jak souvisí s hereckým uměním.“⁹

Jako značnou výhodu při tvorbě diplomové práce jednoznačně vnímám již získané odborné a terminologické zázemí, které jsem si osvojil při předchozím bakalářském výzkumu. Znalost odborné literatury umožní erudovanější pohled na sledované téma, detailní znalost Preissovy tvorby v rozhlase prospěje orientaci v časovém rámci zkoumaného tématu.

Ambice vytvořit touto diplomovou prací u nás dosud neexistující kompletní monografický přehled rozhlasové tvorby jediného herce, na jehož příkladu bude pojednána oborová problematika, je v závěrečné textové příloze doplněna uceleným soupisem veškerých rozhlasových rolí Viktora Preisse od roku 1972, kdy v rozhlase začal působit. Tento rejstřík je důležitou součástí práce, slouží k lepší orientaci a ucelenému časovému rámci. Rozsáhlá rešeršní činnost v archivu Českého rozhlasu poskytla materiály ke komplexnímu zachycení Preissovy rozhlasové práce a spolu s prostudováním všech v archivu dochovaných dobových periodik, týkajících se hercovy tvorby v rozhlase, divadle, filmu i televizi, přispěla k všestrannosti pohledu na Preissovou uměleckou osobnost v nejrozmanitějších intencích typů médií, žánrů i časového období.

⁸ FISCHEROVÁ, Daniela. *Velká vteřina: rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1997. Spektrum, sv. 8. s. 8.

⁹ VOSTRÝ, Jaroslav a SÍLOVÁ, Zuzana. *Je dnes ještě možné herecké umění?: (příspěvek ke scénologii herectví): s přílohami o objevu zrcadlových neuronů a herecké dramaturgii*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2009. Disk. Velká řada, sv. 10.

2. METODOLOGIE, KRITIKA ODBORNÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Jednoznačně definovaný metodologický postup při výzkumu rozhlasového herectví stále naráží na výrazně nedostatečnou teoreticko-kritickou reflexi tohoto hereckého oboru. Snahy teoreticky uchopit auditivní médium jsou sice dlouhodobé, až na výjimky však nedochází k ucelenějšímu pohledu, který by sledované téma skutečně precizně pojmenovával. Studie věnované rozhlasové tvorbě se zpravidla pokouší vymezovat specifikum rozhlasové inscenace jako svébytného čistě auditivního tvaru. Oddělují rozhlas od divadla i literatury, důraz se klade na zvukovost.

Většina autorů se zabývá složkami rozhlasového díla jako textová předloha, zvuk, hudba. Dochází přitom také k herectví jako nedílné a určující složce hrané rozhlasové inscenace. Akcentuje se vazba mezi hercem a posluchačem, od něhož rozhlasová hra vyžaduje „*nejenom soustředění, ale i určitý stupeň spolupráce, spoluúčasti na vyznění díla.*“¹⁰ Podobné dílčí poznatky sice pomáhají k alespoň povšechné orientaci v rozhlasové herecké práci, nenabízejí však hlubší analýzu tvorby konkrétního herce, jeho stylu, výrazových prostředků.

Vzhledem k příbuznosti a mezioborovým vazbám jednotlivých hereckých disciplín – divadelní, filmová, rozhlasová, bude v této práci využit kromě specificky rozhlasových poznatků o hereckých možnostech, také diskurs teatrologický.

Téma práce, tedy teorie rozhlasového herectví a jeho analytické užití na příkladu jednoho interpreta, Viktora Preisse, lze uchopit několika způsoby. Mohli bychom vymezit konkrétní role jednotlivých žánrů a pokusit se komparovat rozdíly herecké interpretace. Mohli bychom rovněž postupovat po časové ose a z každého tvůrčího období herce vybrat některou z inscenací a ve vzájemném srovnání vyvozovat závěry o proměnách herecké metody. Tato práce si ovšem klade za cíl téma obsáhnout v komplexním měřítku celé pětáctýřicetileté rozhlasové herecké tvorby Viktora Preisse. Ucelenost výzkumu vychází z tendence skutečně zaznamenat proměny a lineární vývoj herecké práce vybraného tvůrce. Práce usiluje o komplexní náhled na Preissovu rozhlasovou činnost, je akcentována v časovém rámci, v souvislosti spolupráce s dalšími umělci, režiséry, herci, v kontextu žánrů, typologie postav. Ambice vytvořit ucelenou monografickou studii na sledované téma je o to zásadnější, že

¹⁰ PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění)*. 1, *Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha, 1987. s. 214.

práce v podobném rozsahu i tematickém zaměření u nás dosud neexistuje. Práce si proto klade za cíl vytvořit příkladovou studii a zaplnit prázdné místo výzkumné oblasti, zároveň také nabídnout návodný materiál pro další badatelskou činnost autora i jiných autorů.

Pro obsáhnutí tak rozlehlé oblasti výzkumu bylo zapotřebí v první řadě naslouchat co největší množství rozhlasových inscenací, na nichž se Viktor Preiss herecky podílel. Mnoho desítek inscenací navíc doplňovalo zjišťování podrobností o vzniku a souvislostech jednotlivých titulů, případně analýzy (pokud nějaké vznikly), které byly k dispozici v archivu Českého rozhlasu v Praze. Návštěva tohoto archivu rovněž přispěla k prohloubení orientace ve zkoumaném oboru, podobně jako četná orální historie s jednotlivými rozhlasovými tvůrci jako je sám Viktor Preiss, Hana Kofránková, Jan Vedral, Aleš Vrzák, Miroslav Buriánek nebo Jan Sulovský. Teoretický základ uvažování vytvořila opakovaná četba zásadní odborné literatury, české i cizojazyčné, které však nevytvořily dostatečný aparát k samostatnému výzkumu, a tak kromě původních rozhlasových publikací jako cenné zdroje posloužily také teatrologické a literárněvědné studie. Seznámení s odbornou literaturou a vlastní posluchačská zkušenost vedly k utřídění analytického pohledu na poslouchaný herecký výkon, percepce se stávala důslednější.

Postupnou deskripcí výrazových prostředků se v práci pokusíme reflektovat kompletní rozhlasovou tvorbu Viktora Preisse. V závěrečné syntéze poznatků poté vymezíme výsledované poznatky a pojmenujeme herecký styl, který Preiss vytvořil a užívá ve své rozhlasové práci. Výhodou tohoto postupu je jeho ucelenost a biografická přesnost, která si všímá nejdetailnějších aspektů hercovy auditivní tvorby, úskalím snad stejná kategorie – přílišná obsáhlost výzkumné oblasti. Přes toto nebezpečí, totiž pojednat celý vývojový oblouk Preissovy rozhlasové práce, se pokoušíme pečlivě dodržovat stanovené parametry, všimnout si jak časového rámce, tak žánrových, typologických souvislostí, hereckých partnerství, režijních spoluprací. Snaha na Preissově příkladu pojednat nesnadnou problematiku rozhlasové herecké práce byla cennější o opakované příležitosti výzkum odborně konzultovat s hercem samotným.

Víme, že činoherní herectví se od rozhlasového liší již na první pohled specifickostí ryzí auditivnosti. Jestliže má herec v tradiční činohře možnost vytvořit dramatickou postavu pomocí akustických i optických prostředků, pracuje s touto výsadou ve vzájemném vztahu a návaznosti. Může příkladně fyzické jednání (gestické naznačení významu, mimický výraz) stavět do kontrastu s mluveným projevem, ale stejně tak jeden prostředek podpořit

druhým – mimika, gestika, vnější prožívání odpovídají vnitřní motivaci a emoci postavy. Naopak auditivní herecký výkon spoléhá na verbální výraz, hercova tvorba je elementárně soustředěna na mluvený projev, klíčovým artefaktem se stává řečené slovo. Vědomí fyzické vzdálenosti herce od posluchače ovlivňuje způsob herecké práce. Ta sice postrádá vizuální rozměr, na druhou stranu koncentruje hutnost i emoci výrazu, kumuluje vnitřní prožitek tvůrce. Právě důrazem na slovo, jazykovou stránku hercova projevu, se rozhlas vymyká příbuzným odvětvím herecké práce.

Při snaze co nejúžeji konkretizovat oblast výzkumného zájmu docházíme k formulaci elementární výzkumné otázky, která se dále větví do souvisejících oblastí. Naším úkolem tedy bude pojmenovat, jaké jsou výrazové možnosti herce v rozhlase. V případové studii posléze konkrétně uvažujme, jak tyto jednotlivé interpretační prostředky využívá Viktor Preiss jako jeden z nejobsazovanějších a nejocenenějších rozhlasových interpretů. Můžeme ze sledování stanovených prostředků vypožorovat a pojmenovat Preissův herecký styl?

Uvedená specifikace výzkumného cíle odpovídá strukturaci diplomové práce. Po seznámení s oborovou literaturou budou v teoretické kapitole podrobně vymezeny interpretační možnosti herce v rozhlase. Následně budou tyto možnosti blíže analyzovány na konkrétních prostředcích, jimiž rozhlasový herec disponuje. Každý z prostředků bude postupně deskriptivně pojednán s ohledem na to, jak pomocí právě jeho využití může herec vytvářet postavu. Konkrétní aplikace na herectví Viktora Preisse má přitom ve vlastním výzkumu dvojí výhodnost: jednak poslouží celkovému záměru monografické studie a komplexního uchopení hercovy rozhlasové tvorby, stejně tak však ve své rozměrnosti a všestrannosti poslouží jako ideální případový vzorec ke konkrétním dokladům interpretačních prostředků.

Klíčová monografická kapitola aplikuje vymezené výrazové prostředky v dlouhodobém horizontu na rozsáhlé množině různých postav napříč pětáctýřiceti lety Preissovy rozhlasové tvorby. Metoda analytické deskripce výrazového stylu, vycházejícího z užívání jednotlivých prostředků, je přitom úmyslně doplňována také akcentem na povahu, původní typ postavy, její literární svébytnost, jazyk, žánrové zařazení a nabízející se interpretační východiska. Toto komplexní uchopení má za cíl traktovat nejen interpretační způsob herce, ale naopak tuto jeho interpretaci zařadit do souvislosti s vlastní povahou postavy. Jedná se o analytickou metodu, která pojednává jednak o postavě, jednak o hereckém vkladu a jeho vlastním hereckém ztvárnění daného partu, kromě toho si však všímá také

režijního vedení, specifčnosti inscenované látky, žánru a v neposlední řadě také časového období.

Akcent na časové zařazení souvisí s chronologií zkoumaného materiálu. Ve vlastním výzkumu se pokoušíme udržet lineární tah a postupnou proměnou hereckých příležitostí a typem rolí sledovat přirozený vývoj herce a jeho interpretačních specifík. Cílem pojeté metody zkoumání je vysledovat umělecký vývoj konkrétního protagonisty, všimnout si žánrové a typové různosti, ale i rozsahu postav. Proto také jednotlivé podkapitoly monografické studie rozdělujeme do časových úseků, byť nemusí být vždy pojmenovány dle časového rámce. Sledují etapy rozhlasové herecké práce Preisse v souvislostech režijního partnerství zásadních tvůrců, zejména Jiřího Horčičky a Hany Kofrákové. Opakovaně je Preissovo herectví konfrontováno s jiným interpretem, sledujeme tak, jak si herec umělecky „rozumí“ s kolegy jako Eduard Cupák nebo Josef Somr, v případě ženských kolegyň například Janou Hlaváčovou či Simonou Stašovou.

Po ucelené monografické studii se podrobná analýza Preissovy postavy Edgara z *Tance smrti* stane metodickým příkladem, jak uchopit a pojmenovat herecký výkon v rozhlase, kterých prvků hereckého projevu je potřeba si všimnout, či jak se konkrétní herecký výraz integruje v rámci celé inscenace.

Závěrečná kapitola bude sumarizovat vypořádané typické výrazové prostředky Viktora Preisse před mikrofonem. Jejich komplexní prozkoumání se stane východiskem pro výslednou analýzu hereckého stylu. Pojmenování hereckého stylu je přitom kategorií nesnadnou, a to pro rozličnost typologie postav, různé autorské způsoby nakládání s psychologií postav, žánrové odlišnosti, jazyk postav (ten rovněž závisí na době vzniku, překladu), ale také pro dlouhodobý rámec hercovy tvorby, která v případě Preisse v rozhlase trvá od roku 1972.

Při zkoumání původních českých rozhlasových teorií se k prvním výzkumům dostáváme již ve třicátých a čtyřicátých letech minulého století. Ve své dizertační práci *Divadlo a rozhlas*¹¹ se problematice specifčnosti rozhlasové hry věnoval Václav Růt. Ten je rovněž autorem teoreticky podnětné studie *Rozhlasová hra a herec*¹² z roku 1933, v níž si všímá svébytnosti herectví v rozhlase. Zmiňuje jeho imaginativní funkci, kdy herec vytváří postavu pomocí typizované vlastní mluvy, která vytváří představu o postavě.

¹¹ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. Rozhlas, 1964.

¹² RŮT, Václav. *Rozhlasová hra a herec*. Přehled rozhlasu, 1933. 2, 11, s. 3.

Podobně jako Václav Růt také František Kožík se ve svém *Rozhlasovém umění*¹³ soustředil na vymezení specificky auditivních prostředků, které médium a jednotliví tvůrci mají k dispozici. Přínos těchto textů spočívá v tom, že v době, kdy se rozhlasové umění u nás teprve začínalo prosazovat jako výrazová alternativa vůči divadlu či filmu, vznikaly akcentované publikace, které se nově etablovaný obor okamžitě pokoušely teoreticky reflektovat. Olga Srbová ve své studii *Rozhlas a slovesnost*¹⁴ pojednává rozhlasovou hru jako jedinečný slovesný druh. Také ona hovoří o samostatnosti rozhlasu coby média s vlastními možnostmi nastudování látek, všímá si ryze auditivních prostředků, kterými rozhlas disponuje – jako klíčové nástroje rozhlasového výrazu shledává slovo, ale také pauzu. Bohatá a především dlouhodobá publikační činnost Olgy Srbové obsáhla množství příspěvků v Divadelních novinách (například Srbové článek *Chvála rozhlasové hry*¹⁵ z roku 1969) i jiných periodikách, autorka se v nich opakovaně vracela k tematice rozhlasového umění, ale i konkrétně herectví, které vymezovala jako technicky odlišné od příbuzných hereckých disciplín v divadle či filmu.

Miloslav Jareš, sám špičkový rozhlasový režisér, popsal vlastní profesi v rovněž teoreticky přínosném textu *Zkušenosti rozhlasového režiséra*.¹⁶ Předznamenal tak budoucí reflexe Jiřího Horčíčky. Jareš se ve svých úvahách dostává od prakticky ověřených metod práce k hlubším analytickým vhledům do rozhlasové problematiky, kdy přesně pojmenovává specifika režijní práce v rozhlase, spolupráci s hercem.

Zachování dramatičnosti, ovšem podmíněno akustickým vyjádřením, obrací pozornost tvůrců i posluchačů k čistě verbálnímu výrazu, bez optické perspektivy. Soustředění na řečené slovo, jazyk, umožňuje klást zvláštní nároky na formální stránku skrze melodičnost, rytmus, tempo. Jan Czech si všímá, že „v podstatě rozhlasové inscenace a jejich vyjadřovacích prostředků tkví schopnost daleko více než v kterémkoliv jiném uměleckém systému ozvlášťňovat, konkretizovat obecnost a abstraktnost jazyka. Řeč rozhlasové inscenace je nanejvýš stylizovanou mluvou se silným důrazem na rytmické a hudební kvality.“¹⁷

¹³ KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Československý Kompas, 1940. Knižnice Umělci o sobě a o všem, sv. 3.

¹⁴ SRBOVÁ, Olga. *Rozhlas a slovesnost*. Praha: Vyšehrad, 1941. Pro život, sv. 23.

¹⁵ SRBOVÁ, Olga. *Chvála rozhlasové hry*. Divadelní noviny, 1969. 13, 9, s. 9.

¹⁶ JAREŠ, Miloslav. *Zkušenosti rozhlasového režiséra*. In: *Režisér v rozhlase*. Praha, 1980. Vyd. Čs. Rozhlas.

¹⁷ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 170.

Činoherní a rozhlasové herectví sice principiálně těží z odlišných výrazových možností, v rámci reflexe je ovšem můžeme zkoumat ve značně příbuzných souvislostech. Technický princip rozhlasového herectví spoléhá na možnost zachycení naprostého detailu v hercově výrazu. Významovými, sémantickými prostředky projevu se mohou stát intonační důrazy, kadence slov, zajíknutí v řeči, hezitační zvuky, pauza. Zkoumání jejich funkčnosti a významu v projevu herce pomůže postupně budovat komplexní profil jedinečného hereckého stylu, který sestává ze zmíněných prostředků.

Z hlediska strukturace diplomové práce je text rozdělen na tři části: teoretickou, monografickou a analytickou. Každá z částí pojednává vlastní problematiku a bude podpořena tematickou odbornou literaturou a prameny. Teoretická kapitola bude mimo jiné vycházet z poznatků herce Karla Högera, jehož autobiografie *Z hercova zápisníku*¹⁸ v sobě snoubí teoretické i praktické kritérium pohledu na rozhlasovou hereckou práci.

Při zkoumání hereckého podílu na výsledném tvaru celé inscenace vyvstává otázka, do jaké míry je herecký výkon ovlivněn nároky režiséra a nakolik je finální interpretace postavy autorským dílem konkrétního herce. Kdo vlastně vytváří rozhlasovou postavu? Je to autor původní rozhlasové hry, režisér inscenace či herecký interpret? Touto elementární otázkou se zabýval i Karel Höger: „*Odpověď není jednoznačná. Role není jen reprodukce – je mnohem víc. Obrys role v dramatu a nástin jejího hereckého pojetí se při prvním setkání tak docela nekryjí. Nastává oscilace v oné nevyplněné prostora, která vznikla mezi oběma konturami. Podaří-li se tvůrčímu úmyslu (a tady vstupuje do hry po dramaturgovi především režisér) vyplnit onen prostor, dojde ke sváru a postava ožívuje. Ne-li, pak zůstane prázdná prostora a v ní dutě znějící herecký projev. Koho vinit? Jistě často i herce. Nezapomínejme však, a řekl to kterýsi dramatik, že je to právě herec, kdo nasazuje život za své postavy.*“¹⁹

Vedle Högera bude dalším cenným zdrojem také monografie Jana Czecha *O rozhlasové hře*²⁰ či rozhlasová studie Stanislava Perknara v teoretické monografii *Řeč dramatu*²¹. Podkladem pro monografický přehled Preissovy rozhlasové tvorby budou kromě konkrétních inscenací rovněž internetové stránky *Království mluveného slova*²² a *Panáček v*

¹⁸ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva - JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979.

¹⁹ Tamtéž, s. 141.

²⁰ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987.

²¹ PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění)*. 1, *Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha, 1987.

²² Dostupné z www.kralovstvimluvenehoslova.cz

říši mluveného slova²³, tedy databáze, věnující se rozhlasovému umění a kompletující personální i obsahové informace o vzniklých rozhlasových pořadech. Naopak v rámci analytické kapitoly, která má za cíl zkoumat jednotlivé Preissovy role v rozhlase a jeho herecký styl, se zásadní inspirací stane publikace pražského teatrologa Michala Čunderleho *Dialogy řeči*²⁴, v níž autor originálním způsobem pojednává interpretační metody některých českých herců jak v divadle, tak v rozhlase.

Inspirací se stanou také další rozhlasoví i divadelní vědci, věnující se sledované problematice. V první řadě je potřeba zmínit mnohaletou odbornou publikační činnost teatroložky a rozhlasové teoretičky Aleny Štěrbové. Její zájem o pečlivé teoretické vymezení rozhlasové specifičnosti se projevil v dlouho připravované monografii *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*²⁵. Štěrbová sama hned v úvodu konstatuje, že předkládá výsledky vlastního výzkumu zahájeného v závěru šedesátých let. Byť se nejedná o práci primárně se věnující herecké práci, nabízí autorka díky své oborové znalosti řadu podnětů i terminologických možností popisu hereckého výkonu v rozhlase. Poučeně se věnuje možnostem percepce posluchače, pro něhož je auditivní vjem „pohodlnější než vlastní četba.“²⁶

Právě otázky percepce a samého vymezení specifičnosti rozhlasové inscenace, přesné pojmenování jejího svébytného postavení na poli dramatických umění, jsou pro účely práce nejcennějšími aspekty Štěrbové výzkumu. Předmět jejího zájmu se věnuje spíše historiografickému zmapování vývoje rozhlasové inscenace u nás, neusiluje o analytické zkoumání jednotlivých rozhlasových nastudování, tím méně se zabývá konkrétně hereckou interpretací. Štěrbové studie se ve své době stala klíčovou přehledovou publikací o vývoji rozhlasové hry u nás, přispěla přitom rovněž k orientaci v dosud málo probádané výzkumné oblasti.

Sborník Ivany Strakové *Neviditelné herectví*²⁷ je kromě historiografického úvodu především souborem vzpomínek, dojmů a vyznání jednotlivých výrazných rozhlasových tvůrců. Režiséři, herci, dramaturgové, ale i teoretici vyjadřují svůj vztah k rozhlasovému

²³ Dostupné z www.mluveny.panacek.com

²⁴ ČUNDERLE, Michal. *Dialogy řeči: tucet studií o hercích a řeči*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2013.

²⁵ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.

²⁶ Tamtéž, s. 77.

²⁷ STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha, 1988.

umění, často zmiňují jeho zásadní rozdílnost od jiných audiovizuálních oborů, hovoří o specifčnosti práce s mikrofonom.

Publikace *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*²⁸ je z dnešního hlediska jedním z nejcennějších záznamů o teoretickém myšlení předního českého rozhlasového režiséra. Horčíčka zde pojmenovává specifika nejen režijní práce, ale také jiných aspektů rozhlasového umění. Mimo jiné rozebírá způsoby spolupráce s herci, upozorňuje na zásadní význam hercova přínosu výsledné podobě rozhlasového díla. Kniha otce a syna Vedralových zároveň obsahuje podnětnou studii profesora Vedrala *Prostor v rozhlasové hře*,²⁹ kde si autor všímá specifického prostorového znázorňování v auditivním médiu.

V kontextu dnešního výzkumu rozhlasové teorie se jako nejucelenější systematická studie poslední doby jeví práce Evy Schulzové *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*.³⁰ Autorka v ní sumarizuje původní českou rozhlasovou tvorbu porevolučního období, na příkladech rozebírá nejrůznější otázky vývoje rozhlasové inscenace přes žánry k tématům, jednotlivým autorům i vzorovým analýzám vybraných titulů. Také Schulzová v této souvislosti naráží na otázky herectví. Nejsou pro ni však stěžejní a z hlediska analýzy rozhlasové herecké práce nenabízí možnost uchopení.

Publikace *Velká vteřina*³¹ z roku 1997 je sbírkou vybraných rozhlasových her významné tuzemské autorky Daniely Fischerové. Pro účely této práce se přitom nestanou ani tak inspirativní texty samotné, jako spíše autorčina předmluva o spolupráci s hereckými protagonisty či závěrečný doslov režisérky Jitky Škápíkové o principech rozhlasové tvorby.

Jak již nyní můžeme vidět, přes existenci dílčích postřehů o herectví, leckdy cenných, leckdy zase pouze vyloženě orientačních nenacházíme skutečně přehledovou studii, která by se hereckou prací v rozhlase zabývala komplexněji. Terminologický aparát, jenž získáváme pozorným čtením teoretických spisů, se sice stále rozšiřuje, avšak vyšší míra skutečně praktického užití schází. O to zajímavější a podnětnější se proto může stát orální historie, tedy výzkum zaměřený na osobní rozhovory s lidmi nejpovolanějšími o rozhlasové práci hovořit.

²⁸ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, sv. 4.

²⁹ Tamtéž, s. 174.

³⁰ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. Výběrová řada doktorských prací.

³¹ FISCHEROVÁ, Daniela. *Velká vteřina: rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1997. Spektrum, sv. 8.

Osobní konzultace s Viktorem Preissem, jeho vlastní pohled na specifiku rozhlasové tvorby se, stejně jako v případě bakalářské práce, staly cenným dokumentačním materiálem, který nabídnul praktický pohled tvůrce samého. Přítomnost na natáčení nové rozhlasové inscenace režiséra Michala Lázňovského s účastí Viktora Preisse a Jiřího Lábusa přispěla k autentickému poznání procesu zkoušení i vylepšování detailů hereckých výrazů.³² Preissova i Lábusova tvůrčí práce poskytly jedinečnou příležitost pohledu na jejich profesi od samé podstaty vytváření postavy.

Konzultace s režisérkou Hanou Kofránkovou, stěžejní režijní osobností Preissovy pozdější tvorby (od devadesátých let), umožnila odlišný úhel pohledu jak po teoretické, tak praktické stránce. Kofránková komentovala režijně-hereckou spolupráci, svým vlastním pohledem vymezila požadavky na herecký výkon v rozhlase, dramaturgická i žánrová specifika. Detailní rozbor jednotlivých společných prací Kofránkové s Preissem postupně od konkrétních prvků výrazu získával komplexnější obrysy pojmenování specifik auditivního média, prostředků, jež může jak režisér, tak herec v rozhlase užívat, jak se tyto prostředky liší od činoherního výrazu apod. Kofránková, původně rovněž rozhlasová interpretk a recitátorka, později rovněž pedagožka, díky vlastní bohaté praxi fundovaně rozkrývala specifika přístupu ke konkrétním dramatickým látkám, poukazovala na skutečnosti dramaturgicko-herecké, v rámci nichž uvažovala, proč konkrétní dramatický text i klasického dramatu ideálně vyhovuje auditivnímu zpracování. Posléze se k tématu vrátil i Viktor Preiss, když kupříkladu oba identifikovali dramatické a výrazové možnosti některých her Williama Shakespeara, Henrika Ibsena či Oscara Wildea. Kofránkové *Timon Athénský*³³ s Preissem v titulní roli se stal jednou z nosných postav jeho hereckého stylu, kde plasticky předvedl šíři svých interpretačních schopností.

Stejně jako v případě Hany Kofránkové také diskuse s dalším rozhlasovým režisérem Alešem Vrzákem přispěly k hlubšímu pochopení specifik auditivní práce, možnostem vytváření významů zvukovými prostředky. Vrzákova invenční režijní koncepce plná exteriérového natáčení a zvukových inovací se liší od komornější tradicionalistky Kofránkové, která akcentuje zejména hlasový výraz a rytmickou jednotu. Tyto protikladné, byť obě špičkové, osobnosti současného českého rozhlasového dramatu nabídly pohled na odlišné metody práce, které přitom spojuje společné poslání – vytvoření plnohodnotného dramatického auditivního tvaru.

³² Natáčení probíhalo ve Studiu B v budově Českého rozhlasu v Praze-Karlíně v prosinci roku 2016.

³³ SHAKESPEARE, William. *Timon Athénský* [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2008.

Osobní konzultace s profesorem Janem Vedralem byly cenným zdrojem metodologických návodů a oborových znalostí. Jeho dlouholetá spolupráce s Preissem v Divadle na Vinohradech i v rozhlase navíc poskytly mnoho osobních pracovních poznatků o hereckém stylu, prostředcích. Inspirativní pohled na činoherně-rozhlasové odlišnosti profese z vlastní zkušenosti vymezoval s pregnantností aktivního dramaturga i autora. Cit pro rozhlasové médium odkrýval v promyšlených závěrech o principech hereckých možností, specifických požadavcích mikrofonu na herce, soustředění interpreta na mluvené slovo. Vedralovo pedagogické zázemí se nezapře v hluboké znalosti odborné literatury a koherentním tematickém rámci uvažování. Vedral opakovaně odkazoval k Zichově *Estetice dramatického umění*³⁴ a jeho kapitolám o vespolečném jednání postav. Jeho náhled na aplikaci do rozhlasového teoretického uvažování byl inspirující a prospěl komplexnosti přístupu k pojednávané problematice, nicméně pro tuto práci se Zichovo myšlení nestalo určující.

Kromě orální historie se zásadním východiskem práce stal poslech jednotlivých rozhlasových inscenací, v nichž se v některé z rolí objevil Viktor Preiss. Rozsah hercovy rozhlasové tvorby za pětadvacet let práce čítá mnoho desítek titulů, ne všechny jsou však v dnešní době dohledatelné. Z dostupných inscenací autor práce naposlouchal většinu titulů, řádově přes sto inscenací. Postup jednotlivých poslechů nebyl chronologický, spíše dlouhodobě usiloval o co nejkomplexnější obsáhnutí Preissovy auditivní tvorby, přičemž některé práce na několikadílných seriálech sestávají často z mnohahodinového zaznamenaného materiálu. Stejně tak pro detailnější seznámení a hlubší pochopení technických a výrazových aspektů interpretace byly mnohé inscenace zkoumány opakovaně. Zejména se jedná o ty inscenace, v nichž Preiss vytvořil své největší rozhlasové postavy – za všechny zmiňme inscenace *Tanec smrti*, *Normální okruh*, *Vojna a mír*, *Já, Claudius*, *Timon Athénský*, *Válka ve třetím poschodí*.

K co nejtěsnějšímu kontaktu s Preissovou hereckou tvorbou významně přispěla rovněž návštěva archivu Českého rozhlasu, seznámení se s dostupnými materiály pod Preissovou jmenovkou, prostudování kritik jeho divadelní, televizní i filmové práce.³⁵ Podobně bylo výchozím pramenem rovněž detailní zkoumání hercovy tvorby v příbuzných médiích, zejména v divadle. Dále se jedná o televizní i tištěné rozhovory, dokumentární pořady, nejrozličnější Preissova veřejná vystoupení ohledně herecké práce.

³⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

³⁵ Kompletní rešerše těchto kritik je k dispozici v osobním archivu autora.

Teatrologické myšlení o herectví nabízí oproti původním rozhlasovým teoriím podstatně širší spektrum odborné literatury. Hned v úvodu zmiňme slovníkové přehledové publikace Petra Pavlovského *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*³⁶ a Patrice Pavise *Divadelní slovník*.³⁷ Obě ve své odborné rozlehlosti akcentují rovněž hereckou problematiku a nabízejí mnoho východisek zejména ve vymezení konkrétních výrazových prostředků. Podobně cennou je přehledová historiografická i teoretická kniha Zdeňka Hoříňka *Drama, divadlo, divák*,³⁸ kde autor stanovuje a vysvětluje několik hereckých termínů. Hoříňkovy teorie postavy budou akcentovány v teoretické kapitole práce.

Jeden z předních českých teatrologů konkrétně se zabývajících hereckou profesí je Jan Hyvnar. Jeho mnohaletá publikační činnost zkoumala vývoj hereckého umění zejména první poloviny uplynulého století, ale i předchozích období. Hyvnarovy herecké monografie *O českém dramatickém herectví 20. století*³⁹, *Virtuosové. K evropskému herectví 19. a počátku 20. století*⁴⁰ a *Herec v moderním divadle*⁴¹ sledují proměňující se a určující herecké techniky sledované doby. Hyvnar si detailně všímá jednotlivých výrazových prostředků, na příkladech konkrétních protagonistů, potažmo inscenací vyhodnocuje stylové trendy. Jeho výzkum se ovšem věnuje čistě činohernímu herectví, rozhlasové médium neakcentuje. Byť tedy nebude primárním pramenem této práce, mnohé kapitoly – zejména ze svazku *O českém dramatickém herectví 20. století* – přesto napomohou prohloubení náhledu do herecké problematiky v období nedávno minulém. Typickým rysem Hyvnarovy metody práce je sklon k analýze režijně-hereckých koncepcí, kdy si autor v případě konkrétních režisérů všímá typických hereckých prostředků, jež užívali stěžejní interpreti ve spolupráci s daným tvůrcem (Alfréd Radok, Otomar Krejča, Jan Grossman). Tato inspirace je podnětným vodítkem pro pozorování výrazových prostředků herce pod vedením konkrétního režiséra: v případě Viktora Preisse v rozhlase například pod vedením Jiřího Horčíčky, posléze Hany Kofráňkové.

Podobně jako Jan Hyvnar také profesor Jaroslav Vostrý se hereckou prací zabýval v dlouhodobých souvislostech. Vostrého široký oborový záběr, od vlastní autorské práce přes

³⁶ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004.

³⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003.

³⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991.

³⁹ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk. Velká řada, sv. 6.

⁴⁰ HYVNAR, Jan. *Virtuosové. K evropskému herectví 19. a počátku 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011. Disk. Malá řada, sv. 11.

⁴¹ HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk. Velká řada, sv. 19.

dramaturgickou, kritickou, historickou, či pedagogickou dokládá bohatá odborná publikační činnost, v níž se Vostrý věnuje herecké práci od její prapůvodní mimetické funkce. V jedné ze svých stěžejních monografií *O hercích a herectví*⁴² Vostrý vymezuje principiální vztahy mezi bytím a hraním, přirozeností a stylizací, maskou a tváří, či prožíváním a představováním. Zabývá se spontaneitou hereckého projevu, proměnami hereckých stylů, emocí v hereckém výrazu. Pojednává jednotlivé herecké koncepty napříč stoletím a na příkladech si všímá, jak konkrétní interpret dosahuje účinku svého výkonu. Pestrá škála vybraných herců, od světových jmen Jeana Gabina a Laurence Oliviera po lokální herecké hvězdy šedesátých let Josefa Somra s Jiřím Hrzánem, prokazuje, že Vostrého výzkum se nesoustředí na typologicky vyhraněný herecký styl, nýbrž akcentuje herectví jako takové, s odlišnými prostředky a tvůrčími fenomény, které se v průběhu let v herectví objevovaly.

Pro tuto práci jsou cenné Vostrého analytické charakteristiky hereckého stylu, které inspirativním způsobem nabízejí možnost přístupu k pojmenování vnějšího výrazu. Vostrý dekoduje herecká gesta, zabývá se mluveným slovem či intonacemi. V jedné ze svých zásadních prací *Režie je umění*⁴³ se Vostrý k herecké práci obrací přes určující osobu režiséra. Zabývá se mimo jiné dramatickými situacemi a jednáním postav, odkud je již blízko k samotné herecké práci. Pro objasnění některých klíčových terminologických prostředků zkoumané problematiky se Vostrý uchyluje ke kapitole, v níž vymezuje zásadní dramatické názvosloví jako *výraz*, *gesto*, *obraz*, *téma*, *mizanscéna*. Ačkoli autor termíny vysvětluje v kontextu činoherního divadla, můžeme jejich podstatu vztahovat rovněž k rozhlasovému umění.

Zobecníme-li aplikaci Vostrého teatrologických teorií na rozhlasové médium, můžeme říci, že herec v rozhlase přirozeně nedisponuje vizuální rekvizitou, jíž by posluchači mohl jako na jevišti cokoli zprostředkovat, její optickou absenci však musí nahradit hlasovým odkazem - verbalizovaným vztahem k něčemu neviděnému, emoci, jiné postavě či předmětnému objektu.

Také další teatrolog působící na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze Josef Vinař se ve své studii *Elementy herectví*⁴⁴ uchyluje k obecnějším formulacím terminologických významů pro lepší orientaci v tématu. Jeho výklad *výrazu* předchází podnětnému zamyšlení nad *vnitřním monologem*, který zvláště v rozhlase identifikuje vlastní

⁴² VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví: osobnost a umění*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998.

⁴³ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009.

⁴⁴ VINAŘ, Josef. *Elementy herectví*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. Studijní texty.

perspektivu a specifickou polohu. Výraz dle Vinaře „zvnějšňuje: to, co se nachází v hlubině nitra, se různými způsoby demonstruje. Ve výrazu žije smysl. Ten si žádá být vysloven.“⁴⁵

Vnitřní monolog, jehož charakteristikou je niternost, „má charakter nezjevné mimokomunikační řeči. Vnitřní monolog operuje zvláštním druhem slov, která žijí v řádu představy. Slova jako „fyzická entita“ zde absentují. Ve vnitřním monologu žije nezprostředkovaně živé vědomí sebe sama. Člověk mluví se sebou samým.“⁴⁶ Když Andrej Bolkonskij v agonické scéně rozhlasové *Vojny a míru*⁴⁷ na slavkovském bitevním poli propadá smrtelným bolestem, promlouvá k posluchači Andrejův vnitřní hlas, nedialogický monolog, jehož dramatickost pochází z duševního obnažení postavy skrze herecký projev. Preiss v této scéně artikuluje neobyčejně pečlivě, aby snovost scény dostála metafyzických rozměrů na pomezí života a smrti, kde se Bolkonskij v dané chvíli nachází.

Komentujeme-li na těchto místech teoretické poznatky teatrologie a pokoušíme se je vztahovat k rozhlasovému umění, činíme tak jednak pro nedostatek teoretického zázemí rozhlasu samého, jednak pro inspirativnost, se kterou česká teatrologie představuje určité fenomény herecké práce. Vostrého či Hyvnarovo myšlení o herecké práci se může v leckterých odvětvích na míle daleko vzdálit rozhlasu, přesto prospívá komplexnosti uvažování o metodách herectví a zejména pak reflexi a analytičnosti, jež můžeme užívat při dekódování hereckého projevu. Například sborník diskusí nazvaný *Herectví v alternativních divadelních formách*⁴⁸, vydaný u příležitosti festivalu studentů DAMU ZLOMVAZ 2010, není svým konkrétním zaměřením věnovaný auditivnímu umění. Myšlení o herectví a jeho principech a specifikách v konkrétním prostředí z úst renomovaných teatrologů jako Jan Císař, Jana Pilátová či již citovaný Jaroslav Vostrý přesto obohacuje povědomí sledované problematiky a byť netvořilo primární zdroj pro vznik této práce, bezpochyby doplnilo rámec autorova oborového myšlení.

Samostatnou skupinou oborové literatury jsou herecké memoáry či publikace o konkrétních hercích z pohledu vybraného autora. Kvalita těchto knih je individuální, stejně jako jejich užitečnost a aplikační potenciál pro účely této práce. Jedněmi z nejzdařilejších autobiografií, jež zároveň vypovídají o teoretickém zázemí herecké profese, jsou vlastní texty

⁴⁵ Tamtéž, s. 176.

⁴⁶ Tamtéž, s. 176.

⁴⁷ TOLSTOJ, Lev - Nikolajevič. *Vojna a mír* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1978.

⁴⁸ CÍSAŘ, Jan. *Herectví v alternativních divadelních formách*. 1. vyd. Praha: DAMU, 2010.

Karla Högera a Radovana Lukavského, o nichž již byla a ještě bude řeč. Lukavského⁴⁹ hereckou práci analyticky refletovala teatroložka Zuzana Sílová, která se stejně detailně věnovala herectví Věry Galatíkové⁵⁰ a Mariána Labudy⁵¹. Tyto biografické reflexe Sílové stojí vedle dalších vrstevnatých pohledů na herectví Petra Čepka⁵² a zejména Zdeňka Štěpánka⁵³, jejichž autorem je Jaroslav Vostrý. Výhodou formátu biografie je kontinuita a lineárnost analyzovaného materiálu, souvislost tematická i časová, kdy Sílová, resp. Vostrý mohou k výsledku svého bádání docházet podrobnou deskripcí nejelementárnějších součástí herecké výbavy konkrétního interpreta, a to v časovém rámci. Právě analytické sledování jednotlivých výrazových prostředků a časová lineárnost byly pro účely této práce nejpodněnějšími prvky Vostřeho i Sílové výzkumu.

V případě herectví Radovana Lukavského narazila Sílová rovněž na jeho rozhlasovou činnost, konkrétně na složitou „ústřední roli *Madáchovy*⁵⁴ filozoficko-dramatické parafráze biblického příběhu Adama a Evy, prostoupené faustovskými motivy.“⁵⁵ Sílová charakterizuje postavu Adama jako „ztělesnění metamorfóz neklidného ducha věčně toužícího po poznání... V jednotlivých obrazech hry pak Adam vystupuje jako faraon, řecký vojevůdce, Jan Kepler, revolucionář Danton, obyčejný dělník, kandidát utopické vědy...“⁵⁶ Jak vidno, jednalo se o mnohvrstevnaté drama, které Lukavskému nabízelo plně využít svého všestranného nadání psychologické sondy i charakteristické schopnosti výrazového minimalismu, zkratky.⁵⁷

⁴⁹ SÍLOVÁ, Zuzana. *Radovan Lukavský*. 1. vyd. Praha: Achát, 1999.

⁵⁰ SÍLOVÁ, Zuzana. *Věra Galatíková: obrazy ženského údělu*. 1. vyd. Praha: Achát, 1997.

⁵¹ SÍLOVÁ, Zuzana. *Marián Labuda: role a duše*. 1. vyd. Praha: Achát, 1997.

⁵² VOSTRÝ, Jaroslav. *Petr Čepka: talent a osud*. 2. upr. vyd. Praha: XYZ, 2004.

⁵³ VOSTRÝ, Jaroslav. *Zdeňk Štěpánek: herec a dějiny*. 1. vyd. Praha: Achát, 1997.

⁵⁴ MADÁCH, Imre. *Tragédie člověka* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Melč. Český rozhlas 1965.

⁵⁵ SÍLOVÁ, Zuzana. *Radovan Lukavský*. 1. vyd. Praha: Achát, 1999. s. 174.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Sílová hercův výkon hodnotí inspirativním způsobem, v němž nalézá vhodná, často metaforická adjektiva, jež mají deskriptivní charakter a zároveň stručně objasňují techniku, jakou Lukavský svého výrazu dosahoval. Pro účel náhledu na podobnou metodu analýzy uvádíme delší ukázkou ze Sílové textu: „Lukavskému se podařilo vytvořit prostřednictvím mluveného slova v posluchačově představě plastický portrét postavy, skládající se vlastně z několika dalších postav, které spojuje základní poloha člověka, jenž věčně klade otázky a prožívá přitom jednou dychtivou euforii, jindy hořkou deziluzi, než dospěje k moudrému smíření. Jednotlivé obrazy, v nichž Adam vystupuje v 'masce' konkrétní historické postavy, jsou napínavými mikrodramaty s přesnou psychologickou stavbou charakteru – snad nejlepší je z tohoto hlediska v prudké expresivní zkratce podaná tragédie Dantona. Plamenný řečník se jen tak tak nezalýká silou rozumových argumentů, kterými fanaticky burcuje lid ke krvavému povstání. Břeskňý, nesmlouvavý tón hlasu a neustále se stupňující tempo se náhle promění, když Danton věčně konstatuje svou situaci příští oběti toho, co sám rozpoutal. Hlas se však znovu žene do zpupné horoucnosti, když obhajuje revoluční přesvědčení, slyšíme, jak vizionářský úchvat Lukavského-Dantona se nese v melodické škále vypjatými skoky stále výš a výš, než zoufalstvím nad nezměnitelností osudu sklouzne hlas do hrdla, ze kterého vyrazí drásavé zanařikání. Ale hned je tu zase znělý, jásavě plný tón, s nímž jde vášnivý revolucionář vstříc svému konci.“ Sílové detailní a analyticky pregnantní deskripce zpřítomňuje Lukavského výkon, čtenář tohoto textu dostává skutečnou informaci o hercově výrazové technice i uchopení

Ukázka Sílové analytické argumentace a rozkrývání výrazových prostředků bohužel není příliš běžnou praxí rozhlasového kritického myšlení. Fundované a terminologicky odborné reflexe herecké práce nacházíme spíše v občasných případech (např. Petr Pavlovský), o systematickosti či chronologii tohoto bádání nemluvě.

Při nedostatečném zázemí vlastní rozhlasové teorie zjišťujeme, že kromě divadelní teorie a terminologie se může stát inspirativním zdrojem rovněž literární věda, a to zejména z hlediska zkoumání narativní výstavby dramatického díla. Otázka narativu je hojně diskutovanou a odborně reflektovanou problematikou. V českém prostředí se jí po Lubomíru Doleželovi detailně věnuje současný literární vědec, naratolog Tomáš Kubíček. Jeho dlouholetý zájem o strukturu a mechanismy vyprávění se stal podkladem pro knihy *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*⁵⁸ a *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*⁵⁹, v nichž se autor věnuje způsobům vyprávění, postavě a technickým možnostem vypravěče. Kubíčkovu myšlení, zejména v otázkách vypravěče a hledisku ve vyprávění díky své všeobecné platnosti, umožňuje prohloubit badatelovo uvažování nad těmito kategoriemi také v oblasti rozhlasové inscenace: „*Vypravěč je mluvčím narativní výpovědi. Jeho prostřednictvím jsou sdělovány narativní informace.*“⁶⁰ Autor se opakovaně vrací k teoretickým dílům Gerarda Genetta a Seymoura Chatmana, tedy dvěma ze zásadních badatelů dané problematiky. Užívá a vysvětluje pojem fokalizace: „*vymezení principů perspektivy v rámci vztahu mezi tím, co je vyprávěno, a tím, jak je vyprávěno.*“⁶¹

Zmiňovaný Seymour Chatman ve svém stěžejním teoretickém spise *Příběh a diskurs*⁶² pojednává pro sledovanou problematiku zajímavé téma – *Prostor příběhu ve verbálním narativu*. Ačkoli Chatman ve svých vymezeních vychází ze srovnání literárního vyprávění s filmovým, můžeme jeho způsob interpretace využít pro rozhlasové médium. „*Ve verbálním narativu je prostor příběhu čtenáři vzdálen dvojnásobně, protože zde schází ona ikonická či*

postavy. Sílová následně navazuje komplexnějším zhodnocením inscenace, když uvádí, že „*přesně vypracovaná inscenace při vši až expresionistické kontuře jednotlivých obrazů nikde nepřekročí míru a je dokladem vzácné hlasové kultury herců i jejich schopnosti dosáhnout maxima účinků 'minimem' prostředků koncentrovaných do plastického mluvního projevu: vedle Radovana Lukavského je třeba na prvním místě jmenovat Václava Vosku v roli Lucifera (podílel se spolu s Lukavským a režisérem Melčem i na úpravě textu), Violu Zinkovou jako Evu v mnoha podobách a dále Miloše Nedbala, Eduarda Kohouta, Olgu Scheinpflugovou...*“

⁵⁸ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. 1. vyd. Brno: Host, 2007. Studium, 20.

⁵⁹ KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha, 2013.

⁶⁰ Tamtéž, s. 124.

⁶¹ KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. 1. vyd. Brno: Host, 2007. Studium, 20. s. 74.

⁶² CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna, 21.

analogie, kterou poskytují snímky na filmovém plátně. Čtenář vidí (dá-li se vůbec mluvit o vidění) existenty a jejich prostor ve své fantazii, transformuje je ze slov do mentálních projekcí. Neexistuje tu „standardní obraz“ existentů jako ve filmu. Při čtení knihy si každý člověk vytváří svůj vlastní mentální obraz Větrné hůrky.“⁶³

Budeme-li touto optikou nazírat na vyprávění v rozhlasu, zaměníme čtenáře za posluchače, jehož percepce funguje na vizualizaci, vnitřním vjemu slyšeného. Například v případě Horčíčkovy *Vojny a míru* vypravěč Luděk Munzar opakovaně popisuje prostředí bojiště a situaci v průběhu bitvy u Slavkova. Posluchačova perspektiva je plně závislá na Munzarově popisu – jen díky němu máme možnost zpřítomnit ve své mysli probíhající děj. Rozhlasový vypravěč tedy stojí na pomezí mezi filmovou kamerou a čtenářskou recepcí. Zatímco kamera úmyslně snímá danou situaci z určité pozice, ovlivňuje tím záměrně divákův dojem, pokud je subjektivní, může jej manipulovat. Vedle toho je čtenář závislý výhradně na spisovatelově popisu, jiné zprostředkování nemá. Rozhlasový posluchač ovšem vnímá interpretovanou kvalitu: interpret sděluje dramatikův popis a nyní již záleží na dramaturgicko-režijním záměru, bude-li jeho interpretace objektivní, strohá, sugestivní, emotivní, manipulativní apod. Pokud Munzar v případě *Vojny a míru* rytmicky zhuťňuje napětí slavkovské bitvy, dramaticky komentuje probíhající boj, zvyšuje tempo a udává emoční rovinu, na níž posluchač situaci vnímá.

Literárně – filmové komparace Seymoura Chatmana se při bližším zkoumání zdají být pro rozhlas cennější, než se může zprvu zdát. Filmová interpretace je zprostředkovaná kamerou, rozhlasová mikrofonom. V obou případech poté sledujeme postavy představující děj. Když Chatman hovoří o plastických postavách, všímá si jejich neuchopitelnosti. Ta „částečně vyplývá z velké šíře, rozmanitosti či dokonce rozpornosti jejich rysů. Mohou k ní však přispět i jiné faktory. Doklady jejich rysů mohou být nějakým způsobem neurčité. Médium může například klíčové skutečnosti pouze naznačovat. Filmy jsou obzvláště zručné v lakonickém předvádění nevyslovených vnitřních životů postav... Dialogy jen dráždivě naznačují složitost skrytou v jejich nitru.“⁶⁴ Náznakovost, tajemství psychologie a povahových rysů jsou jedněmi z nejvlastnějších principů rozhlasových postav. Herec v rozhlasu nemá k dispozici fyzické tělo, jeho nástrojem k vytvoření životné postavy je pouze hlas a jeho výrazové možnosti. Pokud vezmeme v úvahu některé skutečně velké plastické

⁶³ Tamtéž, s. 105.

⁶⁴ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna, 21. s. 138-139.

figury inscenované v rozhlase, zjišťujeme, že největšího účinku vůči posluchačově pozornosti sice dosahují v expresivních scénách, kdy je recipient plně aktivizován již jen expirací hlasu, avšak z hlediska napětí a hutnosti celku jsou klíčové spíše situace nevyřčené, naznačené. Jako příklad uveďme Kofránkové inscenaci *Normální okruh*, kde skrývajících se hrozba, nebezpečí moci, manipulace a ohebnost člověka vzbuzují mrazivou atmosféru právě spíše jejich latentní přítomností, než explicitním zobrazením.

Chatmanovo myšlení o postavě se do rozhlasových konotací bez vědomí autora vztahuje díky šíři jeho záběru. Chatman dokáže velice přesně postihnout detaily. Mnoha příklady dokládá svá tvrzení, která tak získávají na srozumitelnosti a především skutečné aplikovatelnosti do praktického pozorování platnosti výzkumu. V rámci teorie postavy traktuje a vymezuje *paradigma rysů*, tedy jakousi vlastní definici pojetí postavy: „*Stavím se – neoriginálně, leč pevně – za pojetí postavy jako paradigmatu rysů („rysů“ ve významu „relativně stabilních či trvalých osobních vlastností“), podle kterého se rys může buď rozvinout, tj. vynořit se dříve či později během příběhu, nebo zmizet nebo být nahrazen rysem jiným. Jinak řečeno, jeho pole působnosti může skončit.*“⁶⁵ Jinými slovy, Chatman ve své teorii zdůrazňuje zachování povahových či jiných vlastností postavy, která je tak konkrétně charakterizovatelná a tudíž žánrově zařaditelná. Obrátíme-li opět pozornost k rozhlasovým inscenacím, můžeme použít například Preissovo nastudování role Rastignaca v Horčíčkově režii *Otce Goriot*⁶⁶ dle Balzacova původního kriticko-realistického románu. Rastignac je jednoznačně charakterizovatelný jako lyrický romantik, rozervaný hrdina své doby, pokoušející se prosadit do vyšší pařížské společnosti, který v sobě přitom objevuje přirozený a dosud neztracený cit, jenž se promítne do vztahu k umírajícímu Goriotovi (Martin Růžek). Žánrová identifikovatelnost skrývajících zmíněné Rastignacovy vlastnosti je stabilním rysem odpovídajícím Chatmanově uvažování.

Při komplexnějším pohledu můžeme konstatovat, že naratologické úvahy Seymoura Chatmana i Tomáše Kubíčka můžeme v určitých aspektech vztahovat k rozhlasové hře, potažmo dílčím úkolům rozhlasového herectví, zejména v oblastech teorie postavy a vypravěče. Oba autoři sice svůj výzkum orientují v literárněvědných konotacích, provázanost oborů a široká platnost některých tvrzení zmíněných autorů však opravňuje k využití jejich

⁶⁵ CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna, 21. s. 132.

⁶⁶ BALZAC, Honoré de. *Otec Goriot* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1974.

závěrů rovněž pro účely auditivního média. Zejména pro uvažování o postavě vypravěče bylo naratologické hledisko autorů inspirativním způsobem možného myšlení.

Estetika dramatického umění Otakara Zicha je v dnešním oborovém diskursu již kanonickým textem. Ačkoli Zich své zásadní teoretické dílo dokončil roku 1931, jeho aktuálnost i šíře a preciznost uchopení zkoumané problematiky jsou dodnes východiskem řady teoretických úvah v dramatickém umění. Byť autor své dílo pojednává v souvislostech činoherního divadla, pokusíme se na tomto místě jeho myšlení aplikovat rovněž na auditivní médium. Opravňuje k tomu oborová příbuznost jednotlivých dramatických umění, zejména paralelní vztah interpretačních způsobů vůči původní dramatické postavě, jak o ní právě Zich mluví.

Z hlediska dramaturgie se Zich zabývá samou elementární pravomocí režiséra, totiž vhodně obsadit jednotlivé dramatické postavy konkrétními herci způsobem, který odpovídá dramaturgicko-režijnímu záměru: „*Jako musí sochař znáti povahu a techniku zpracování mramoru, bronzu, dřeva atd., tak musí znáti režisér povahu a pracovní techniku herců, již v díle přiděleném mu mají hráti, a to do té míry, aby si aspoň přibližně dovedl představit, jaké budou postavy, jež vytvoří. Tento požadavek je sice značný, protože jde o znalost lidí (ovšem jen po umělecké jejich individualitě), a to četných, ale splnitelný.*“⁶⁷ Zdá se, že problematika vhodného typového obsazení postavy hercem se v rozhlase snad ještě více než v divadle stává zásadním faktorem, jenž výrazně předurčí celkové výrazové ražení inscenace. Zatímco na jevišti se herec opírá o audiovizuální syntézu prostředků, může roli i třeba maskou různě uchopit a dát jí záměrný ráz, v případě rozhlasového mikrofonu je odkázán pouze na hlasový projev. Jeho barva, melodičnost, rytmičnost, práce s výrazovými prostředky vytváří celkový obraz o postavě, jaký pak vnímáme. Režisér by tedy měl volit herecké obsazení tak, aby protagonista odpovídal typologii postavy naturelem, výrazovými dispozicemi, schopností žánrového pojetí. Později v práci na podobnou problematiku narazíme, týká se jí také vzájemná koexistence jednotlivých tvůrců ve vzájemné souhře. Každý režisér (především v rozhlase), pro něhož je mluvené slovo klíčovým artefaktem sdělení, pracuje více či méně se *svými* herci, kteří vyhovují jeho požadavkům, estetickému cítění. Uvidíme tyto koncepční prvky u Jiřího Horčíčky i Hany Kofránekové.

Zich rovněž požaduje, aby režisér své herce neznásilňoval, naopak nechal projevit jejich přirozenou tvůrčí aktivitu, která pokud je v souladu s režijním i dramatickým záměrem,

⁶⁷ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931. s. 213.

stává se vždy požehnáním celkového výrazu. Zvláštní výsadou může být úmyslné obsazování herce tzv. *proti typu*, kdy sám záměr obsadit role v opačném vztahu k zažité zkušenosti je působivým sdělovacím prostředkem (jako např. v případě Viktora Preisse v protiroli Informátora a Jiřího Lábusa jako Komisaře v *Normálním okruhu*). Vztah herce s režisérem je dle Zicha vzájemně provázaným uměleckým partnerstvím, neboť „*je jasné, že i on se musí přizpůsobiti uměleckým požadavkům svých herců, pokud by se tím neporušila jednota jeho plánu.*“⁶⁸ Zich dále zdůrazňuje, že „*obsazování rolí je úloha umělecky svrchovaně odpovědná, [...] jest i lidsky odpovědná.*“⁶⁹

Nutnost vzájemné důvěry a alespoň podobného, když ne stejného, dramatického cítění se zvláště na rozměrných hutných postavách/inscenacích zdá nezbytností, bez níž by kompaktnost jednotného působivého zobrazení nebyla koherentní, její sugesce by se tříštila různým pojetím. Obsazuje-li tedy rozhlasový režisér adaptaci *Vojny a míru*, musí přirozeně volit herce, kteří disponují hlasovou schopností ztvárnit postavy jako Andrej Bolkonskij (Viktor Preiss) či Pierre Bezuchov (Eduard Cupák) nejen ve vší emoční výrazové protikladnosti a vrstevnatosti interpretačních poloh, ale také s akcentem na dlouhý časový rámec, který postava obsáhne. Podobně když režisérka Markéta Jahodová obsazovala výrazovou dvojroli císaře Claudia, musela velice promyšleně zvažovat, který interpret je schopen rozličné technické hlasové prostředky vytvořit ve vzájemné vyrovnanosti, životnosti, navíc opět ve značném časovém rámci. Tyto požadavky kladou na herce nároky žánrové znalosti, schopností výrazových nuancí, nakládání s dramatickým obloukem, kdy si musí pevně stanovit vrcholy postavy a postupně k nim docházet, jednotlivé prostředky volit s rozmyslem, nezahltit posluchače komplexním úderem výrazu již v úvodní sekvenci (důkazem tohoto bytostného zvládnutí budiž Preiss jako Edgar v *Tanci smrti*).

Všestrannost Zichova terminologického/teoretického aparátu nabízí řadu možností přebírání vyvozených závěrů či teoretických východisek. Zdá se, že jedním z klíčových přínosů *Estetiky* je autorovo propojení teoretického i procesuálního rámce dramatické tvorby. Věnuje se v těchto intencích režijní, dramaturgické i herecké práci. Právě pátá kapitola knihy pojednávající o „*dramatické osobě a tvorbě hercově*“⁷⁰ traktuje jednotlivé výrazové prostředky, jasnými formulacemi analyticky odhaluje specifika herecké profese. Je inspirativním vodítkem vlastního uvažování čtenáře, přitom ve své pregnančnosti vybízí

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ Tamtéž, s. 112-167.

k aplikacím na jednotlivé empiricky zažité herecké výkony, konkrétní tvůrce. Čtenář v duchu promýšlí důsledky Zichova myšlení, jeho aplikace na konkrétního umělce. Také ve třetí kapitole *Estetiky* nazvané *Teorie analytická*⁷¹ se Zich dostává k herecké práci. Hovoří o postavení herectví v hierarchii složek dramatického umění, akcentuje jej jako složku „*stálou a nutnou*.“⁷² Zichův jasně formulovaný jazyk se s úmyslnou tendencí přiklání hojně k encyklopedickému vymezování některých určujících odborných pojmů. Zichův sklon k jednoznačné definici prospívá uspořádanosti textu, ujasnění stěžejních myšlenek, od nichž se následně větví dílčí aspekty výzkumu. V tomto smyslu dochází například k aforistické premise, že „*herec je umělec, představující myšlenou osobu sebou samým*“,“⁷³ nebo že „*nutnou podmínkou dramatického díla jest složka herecká*.“⁷⁴

Artikuluje-li přitom Zich hereckou složku jako nezastupitelnou při vytváření dramatického díla, jsme již blízko jednomu z jeho klíčových teoretických závěrů o principu dramatického děje, který vzniká „*jednáním několika dramatických osob vespolek. To znamená tedy, že mu [dramatickému ději], jakožto významové představě obrazové, odpovídá technická představa vespolečné akce několika herců, krátce spolek. Není to, jak teď už můžeme říci, než syntesa hereckých postav*.“⁷⁵ Při důsledné komparaci Zichova myšlení se v těchto místech rozcházíme s principy rozhlasového dramatického umění, respektive některých jeho výrazových forem, zejména monodramatu. Pokud Zich tvrdí, že „*umělecké dílo, byť bylo i časové, ba i divadelní, je-li omezeno na výkon jediného umělce, nemůže býti dílem dramatickým. Obecněji: umělecký obor, jehož díla bez újmy své podstaty mohou se omeziti na pouhý výkon jednotlivce, nepatří do umění dramatického*“⁷⁶, odpovídá rozhlasové umění principiálně odlišné kategorizaci. Například monodrama, jeden z bytostně rozhlasových tvarů, fungující klasickým dramatickým způsobem a dle dramatických zákonitostí, pomocí svébytných výrazových i významových prostředků, by v intencích Zichova myšlení nebylo možné pokládat za dramatické umělecké dílo. Vytváří jej totiž jediný interpret, který je nositelem dramatickosti, konfliktu i děje.

Uvážíme-li v této souvislosti, kterak Hana Maciuchová nastudovala postavu Emmy Göring v rozhlasovém monodramatu *Enigma Emmy Göring*⁷⁷ režiséra Aleše Vrzáka,

⁷¹ Tamtéž, s. 43-70.

⁷² Tamtéž, s. 58-59.

⁷³ Tamtéž, s. 59.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž, s. 57.

⁷⁶ Tamtéž, s. 59.

⁷⁷ FRITSCH, Werner. Enigma Emmy Göring [rozhlasová inscenace]. Režie Aleš Vrzák. Český rozhlas 2010.

nepochybně právě zde musíme hovořit o dramatickém umění v jeho ryzí podobě, pochopitelně vytvořeném ryze auditivními prostředky. Maciuchové hlas je narativním, stylovým i dramatickým parametrem inscenace. Přítomnost druhé jednající postavy, pomocí níž by se naplnila Zichova představa o *vespolném jednání*, by byla nejen stylově nežádoucí, ale celkově ochuzující dramatický účinek sugesce právě jediného interpreta. Podobně monodrama *Lidský hlas*⁷⁸, jímž proslula Jaroslava Adamová v režii Josefa Henkeho. Také Adamová byla svým výkonem sama o sobě dramatickým artefaktem inscenace. Zichovu teorii v tomto případě k rozhlasovému médiu nemůžeme vztahovat. Její platnost, byť pojednávající o dramatickém umění komplexně, detailně konvenuje zejména s činoherním uměním. Toto zjištění je jedno z určujících pro následnou konkrétnější nevyužitelnost k rozhlasovému herectví. Pokud Zich akcentuje dramatický děj jako „*jednání několika dramatických osob vespolek*“⁷⁹, v jakém vztahu k této formulaci by byla například rozhlasová četba, tedy jedna z nejspecifičtějších vlastních disciplín rozhlasové herecké práce?

Zichovo myšlení je nepochybně jedním z nejvíce určujících teoretických i procesuálních návodů k výzkumu dramatického umění vůbec. Přesto předpoklady této diplomové práce vyžadují odlišné, oborově konkrétněji zaměřené prameny, jejichž výklad bude skutečně stoprocentně odpovídající auditivnímu umění. Tato skutečnost nicméně neubírá fundovanosti Zichova výzkumu, který naopak poskytl neocenitelný, navíc jedinečně komplexní pohled na hereckou problematiku, tak obtížně uchopitelnou.

Pro ucelenější i širší perspektivu reflexe teorie rozhlasové inscenace či rozhlasového herectví jsme pro potřeby této práce využili i některé anglickojazyčné publikace, věnující se sledované problematice. Po detailním seznámení se s jednotlivými studiemi však bohužel konstatujeme zcela nedostatečnou analytickou reflexi nejen rozhlasové inscenace, ale především herecké práce v rozhlase. Zahraniční výzkum se metodicky soustředí na návodný, lektorský přístup k praktickým tvůrcům, poskytuje přitom jen minimum skutečně využitelných analytických, kritických prostředků výzkumu. Přesto v jednotlivých publikacích nacházíme alespoň dílčí využitelné poznatky, které nyní přiblížíme.

Studie *Voice and the Actor*⁸⁰ je jednou ze stěžejních publikací britské režisérky a hlasové lektorky Cicely Berry. Autorka v ní formuluje postupy hereckých hlasových cvičení, které sama praktikovala v době svého působení v prestižní divadelní společnosti Royal

⁷⁸ COCTEAU, Jean. *Lidský hlas* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Henke. Československý rozhlas 1974.

⁷⁹ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931. s. 57.

⁸⁰ BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. New York: Wiley Publishing, Inc. 1973.

Shakespeare Company ve Stratfordu nad Avonou (1969-2014). Berry se v práci s hercem soustředila na zacházení s hlasem. Hlas je v těchto konotacích nástrojem hercova výrazu, principiálně přitom vychází ze zásadní teze, že „řeč je výrazem vnitřního života.“⁸¹ Tato myšlenka se v případě výzkumu Cicely Berry stala nosným pilířem, který zdůraznil také Peter Brook, autor předmluvy vydání Berryové knihy z roku 1973.

Berry svou studii strukturuje do sedmi kapitol, z nichž vyplývají základní premisy autorčina uvažování: pojmá hlas jako fyzický nástroj, s nímž musí herec pracovat, prostřednictvím cvičení o hlas pečovat, zdokonalovat jej. S tím souvisí důraz na efektivitu dýchání, přirozený cit pro rytmus (kapitola o poezii), intonování. Autorčina pečlivost vychází z ověřované praktické zkušenosti. Její teoretické poznatky se mohou především díky návodům k fyzickému zacházení s hlasem stát cenným inspiračním materiálem pro aktivní interprety. Z hlediska analytického myšlení o mluveném slovu se však Berryové výzkum nemohl stát určujícím pro účely této práce, a to nejen pro její primárně divadelní zaměření. Rozhlasová svébytnost, která se v herecké práci odvíjí od specifického využívání výrazových prostředků, vyžaduje soustředění pozornosti především na exponovanou interpretaci dramatického textu. Teorie hlasové výchovy, náležitá tematická odborná cvičení zacházení s hlasem mohou být užitečným způsobem výcviku herců, nejsou však východiskem hercovy práce v rozhlase.

Užitečnější se v kontextu rozhlasové aplikovatelnosti jeví publikace Alana Becka *Radio Acting*,⁸² v níž se autor, rozhlasový teoretik a pedagog britské Univerzity v Kentu, věnuje specifikům herecké práce v rozhlasovém studiu, spolupráci herce s režisérem či vlastnostem hlasu jako elementárního prostředku sdělování. Beck akcentuje pět klíčových aspektů hlasu v rozhlase: *intonační škála, intenzita hlasu, tempo, barva a dialekt*.⁸³ V těchto souvislostech následně traktuje možnosti, jak herec se svým hlasem nakládá a jak vytváří konkrétní dramatickou postavu.

Na Beckovo uvažování přitom odkazuje Tim Crook, autor jedné z kanonických knih o rozhlasovém umění *Radio Drama*.⁸⁴ Crook navazuje na Beckovu teorii hlasové dramaturgie, když připomíná, že jednou z klíčových úloh režiséra je správně vybrat vhodné typy interpretů pro konkrétní postavu tak, aby se jednotlivé hlasy ve své barvě či intonačních možnostech a

⁸¹ Tamtéž.

⁸² BECK, Alan. *Radio Acting*. London: A & C Black (Publishers) Ltd. 1997.

⁸³ Tamtéž, s. 96.

⁸⁴ CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. London and New York: First published by Routledge. 1999.

polohách nepřekrývaly a nevznikal hlasový chaos. Dá se říci komplexně, že Crook uvažuje o herecké práci zejména z pozice režiséra. Zdůrazňuje jeho zodpovědnost za hercův výkon, způsob nastudování, ale především již samotný výběr ideálního protagonisty. Tomuto režijnímu úkolu věnuje samostatnou kapitolu *Casting*,⁸⁵ kde se výběrem herců zabývá jako faktorem estetické podoby celkového vyznění auditivního díla. Crook v kapitole *Casting* vymezuje několik bodů, podle nichž si režisér herce má vybírat: například návštěvami divadel a pozorováním hereckých výkonů, nebo dokonce angažováním profesionálních agentů, které režisér žádá o typologicky přesného herce, jehož by potřeboval pro danou roli.

Dle Crooka si režisér má vytvářet zvukovou knihovnu hlasů, která mu následně bude pomáhat při obsazování jednotlivých partů. Stejně tak považuje za nutné sledovat rozhlas, film či televizi a v těchto výrazově odlišných médiích si vytipovávat vhodné interprety. Následně Crook představuje také ukázkou, jak může vypadat přijímací řízení herce na danou roli, tedy obsazování samotné. Uvádí rovněž několik bodů požadavků režiséra při tomto výběru: odložit egoismus, přátelské vztahy, v herci je třeba hledat zápal pro danou roli – sledovat, na co se herec ptá, jak o roli uvažuje, tedy jakousi hercovu vlastní dramaturgii postavy.

Přes podnětnost podobně konkrétních ukázek narážíme ovšem také u Crooka na skutečnost, jíž si všímáme u většiny ostatních anglických teoretiků – jejich publikace jsou převážně návodnými učebnicemi, cvičeními pro tvůrce jednotlivých oborů (režisér, herec, producent). Nejde o analytictější způsob uvažování a teoretickou reflexi problematiky. Také Crook ve své rétorice působí spíše jako lektor, průvodce tvorbou, než analytik, což neprospívá primárním účelům této práce.

Naprosto přesně této charakteristice odpovídá také hutná studie Richarda Handa a Mary Traynorové *The Radio Drama Handbook*⁸⁶, která ke svému příručkovitému zaměření odkazuje již v názvu samém. Také tito autoři se dobírají řady podnětných rad, bezpochyby užitečných cvičebních pomůcek pro rozhlasové herce, režiséry i producenty. Jejich metodologie práce ovšem má primárně za cíl připravit začínající tvůrce na jejich profesi. Hand s Traynorovou uvádí řadu rad, jak by měl konkrétní tvůrce ve svém oboru pracovat, aby docílil požadovaných výsledků, co vše jeho profese obnáší apod.

⁸⁵ Tamtéž, s. 238.

⁸⁶ HAND, Richard, TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook*. London: Continuum International Publishing Group. 2011.

Pro účely této práce je podnětná kapitola *Understanding Voice*,⁸⁷ v níž se autoři zabývají primárním postavením hlasu jako specifického výrazového prostředku média. Všímají si zvláštních vlastností auditivního prostředí, kdy herec nemá možnost pracovat s kostýmem, kulisou, dekorací nebo rekvizitou, o to větší soustředění a účinek sdělení musí proto soustředit do hlasového výrazu. Dle autorů tato specifičnost klade na hercovu hlasovou práci nevšední důraz. Je důležité, aby si herec kvalit a možností svého hlasového fondu byl vědom také v každodenním životě. Hlas je pro herce technický nástroj, který bude v rozhlasové hře přes veškeré možné zvukové efekty mít vždy klíčové postavení. V kontextu rozhlasového dramatu můžeme sledovat pět zásadních kategorií vlastností hlasu, jak je Hand s Traynorovou doslova vymezují: „*hlasitost, výška, tempo, přízvuk a individuální charakteristika*.“⁸⁸ Poslední jmenovanou je myšlena specifická barva, nezaměnitelná, přirozená hlasová poloha, kterou konkrétní herec disponuje. Toto rozdělení hlasových vlastností je bezpochyby platnou kategorizací, kterou v dalších částech práce v obdobné formě rovněž využijeme.

Z technických disciplín si Hand s Traynorovu ještě všímají skutečnosti, jak musí herec přizpůsobit svůj mluvní projev na mikrofon v závislosti na smyslu a dramatičnosti situace v konkrétní inscenaci. Autoři zde opět jmenují pět kategorií základních vzdáleností herce vůči mikrofonu: „*1. Vypravěč, 2. Blízká pozice, 3. Dialog, 4. Přicházení/odcházení, 5. Vzdálená pozice*.“⁸⁹ Na konkrétních příkladech poté dokazují, že například v blízké pozici herec hovoří doslova těsně na mikrofon, zatímco v dialogu je distance zhruba na půl ruky vzdálená. Tyto technické parametry souvisí opět s návodným způsobem autorské rétoriky: pokouší se radit budoucím nebo již aktivním tvůrcům, jak dosáhnout dokonalosti projevu. Přes nezpochybnitelnou podnětnost těchto myšlenek opět nezbyvá než konstatovat, že pro účely této práce se sice jedná o oborově cenné pomůcky, nikoli ovšem primární východiska.

Martin Shingler a Cindy Wieringa se ve své studii *On Air: Methods and Meanings of Radio*⁹⁰ věnují více nonfikčnímu rádiovému vysílání než rozhlasovému dramatu samotnému, hereckému umění o to méně. Přesto jej zmiňují, a to s nevědomým inspirativním odkazem k jednomu z výroků samého Viktora Preisse, který rovněž hovořil o zásadní důležitosti důrazů a intonačním vlivu při vyslovování, jež určujícím způsobem souvisí se sémantikou hereckého

⁸⁷ Tamtéž, s. 174.

⁸⁸ Tamtéž, s. 175.

⁸⁹ Tamtéž, s. 168.

⁹⁰ SHINGLER, Martin, WIERINGA, Cindy. *On Air: Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold, a member of the Hodder Headline Group. 1998.

projevu v auditivním médiu. Jedná se o doslovný Shinglerův příklad různých možností intonování a kladení důrazů ve větě „I love you“⁹¹. Je jisté, že typem důrazu, výškou hlasu, celkovou intonací, šepem či naopak naléhavým výkřikem zcela pozměníme sémantický charakter vyznění této věty. Podobný příklad uváděl Preiss s jednoduchým pozdravem „Ahoj, Karle.“⁹² Také zde dle hlasových transformací a odchylek, různých modulací spatřujeme jako v jakékoli jiné řečené větě možné modifikace, které právě v rozhlasě díky jeho ryzí auditivnosti nabývají zásadního sémantického významu.

Specifika hlasového nástroje, který postrádá optickou ilustraci, nutí herce ke koncentrovanému výrazu, v němž by na jednu stranu neměly chybět dramatické konotace, na druhou stranu vyžaduje technickou přesnost pro srozumitelnost sdělení. Další z klíčových rozhlasových teoretiků Andrew Crisell se ve své stěžejní odborné knize *Understanding Radio*⁹³ věnuje mimo jiné dvěma elementárním druhům auditivních zvuků: lidskému hlasu a původnímu zvuku, ruchu. Jedná se zde o zvukovou hierarchii, kdy lidský hlas je určujícím faktorem sdělení a zvuk v pozadí je druhým plánem, který hlas ilustruje. Pro autentickou platnost a pochopitelnost řečeného textu přitom dle Crisella platí základní faktor, že posluchač je schopen zároveň na pomyslném rozhlasovém plátně vnímat ideálně čtyři až pět hereckých protagonistů. Při vyšším počtu hlasů již vzniká zvukový chaos, hlasy se překrývají, stávají se nesrozumitelnými a především posluchač ztrácí nit pozornosti a jasné dramatické souvislosti, jeho percepce není plnohodnotná, ale roztržštěná.

Crisell zároveň uvádí, že ze samé podstaty absence vizuální perspektivy jsou pro rozhlasové zpracování konkrétně vhodné pouze určité typy her.⁹⁴ V souvislosti s tímto následně hovoří o tom, že daleko lepší je drama s méně herci než hra s příliš mnoha party. Zatímco v rozhlasě jedna postava mluví, posluchači nemohou vidět reakce ostatních postav, což je zásadní rozdíl oproti příbuzným audiovizuálním dramatickým uměním. Žádná postava přítomná v situaci přitom dle Crisella nemůže zůstat příliš dlouho zticha. Když ji totiž posluchač pravidelně neslyší či se na ni alespoň zbylé postavy pravidelněji neodkazují, v mysli posluchače mizí. Vlivem ryzí auditivnosti je pro percipienta rovněž obtížné vytvořit si konkrétní představu o prostředí, prostoru, jelikož posluchačovo vnímání je primárně vizuální, zvukem se prostorově orientuje mnohem nesnadněji.

⁹¹ Tamtéž, s. 38.

⁹² Osobní rozhovor s Viktorem Preissem. Praha, 2014. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

⁹³ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. London and New York: First published by Methuen & Co. Ltd. 1986.

⁹⁴ Tamtéž, s. 144.

Jak je vidno z vybraných analyzovaných textů, anglickojazyčné rozhlasové teorie mají spíše učebnicový charakter, působí více jako pomůcka a především historiografický aparát, který mapuje dějiny rozhlasu, jeho elementární výrazové možnosti, způsob přenosu. Z hlediska konkrétních profesí nabízí praktický náhled na jednotlivé disciplíny více než analytické myšlení. Pokouší se vytvořit učební materiál, který by pomohl aktivním tvůrcům. Přesto v každé z publikací objevujeme podnětné myšlenky, které bezpochyby obohatí odborné uvažování nad sledovanou problematikou.

3. VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY ROZHLASOVÉHO HERCE

„Rozhlasový režisér je ucho světa. Rozlišuje různé barvy hlasu, jako Eskymáci rozlišují sních. A rytmus! To podivné tajemství rytmu, fungující neúprosně jako olympijské časoměřiče. Přidejte pár setin vteřiny do pauzy a replika má rázem jiný smysl. Zrychlete kadenci o jedno zachvění a věta vyzáří jinou emoci.“⁹⁵

V kontextu ostatních dramatických umění je to vedle divadla právě rozhlas, který ve svém obsahovém i estetickém významu klíčovým způsobem souvisí s přítomností herce. Herecká práce je v rozhlase nezastupitelná. Tím se zřetelně liší od divadla, které dokáže sémantizovat světlem či stínem, i filmu, jehož kamera vybuduje funkční příběh i bez účasti jednajícího protagonisty. Čistá auditivnost rozhlasového média může být vnímána jako umělecké omezení šíře výrazu díla, jak ovšem víme z historie, teorie i praxe, právě ona absence vizuálna je zároveň největší předností rozhlasové imaginace.

Tato kapitola si klade za cíl detailně prozkoumat herecké interpretační prostředky v rozhlase, pojmenovat jejich specifika a vliv na celkovou kompozici auditivního díla. Zaměříme se postupně na konkrétní aspekty problematiky hereckého výrazu. Výsledek teoretické kapitoly se stane nosným základem pro následnou aplikaci na konkrétní herecké rozhlasové úkoly Viktora Preisse. Zároveň si v této kapitole vymezíme několik zásadních odborných termínů, které se v práci průběžně objevují a jsou klíčovými pojmy pro analytické myšlení o rozhlasovém hereckém umění. Jednotlivé termíny budeme v této kapitole pro přehlednost označovat kurzívou.

Například opakovaně skloňovaný termín *výraz*, pro účely této práce tak stěžejní, Jaroslav Vostrý vymezuje jako „*vnější projev nějakého vnitřního (řekněme duševního, event. přímo emocionálního) dění. Možná přesněji, jde o viditelnou část toho, co se v člověku a s člověkem děje a co může ústít (a zhusta také ústí) i v nějaký uvědomělý projev či záměrné jednání.*“⁹⁶ Pokud tedy u rozhlasového herce hovoříme o *emočně naléhavém výrazu*, hodnotíme vnější zobrazení *vnitřních tenzí*, které herec v tomto případě hlasovými a dechovými prostředky auditivně sděluje. Obdobně když Vostrý od *výrazu* přechází ke *gestu*,

⁹⁵ FISCHEROVÁ, Daniela. *Velká vteřina: rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1997. Spektrum, sv. 8. s. 5-6.

⁹⁶ VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. s. 91.

konstatuje, že „to, co můžeme nazvat výrazem (např. to, co se zračí ve tváři nějakého člověka nebo co je možné číst z jeho ruky), vždycky nějak souvisí s celkovým postojem. Tento celkový postoj v jistých případech 'ústí' do určitého gesta, jímž např. nějaká emocionální reakce na jistý podnět vrcholí.“⁹⁷ Jinými slovy, zobrazuje-li rozhlasový interpret duševní polohu krajního rozčilení, je jeho výraz zhuťněn například *dramatickou kadencí slov a expresivní artikulací*, jejichž výsledným gestem může být závěrečné vzletné slovo, kterým jakoby manifestuje vnitřní stav postavy.

Hovoříme-li o herecké práci s výrazovými prostředky, jimiž vytváří zamýšlené významy, hovoříme o takzvaném *sémantizování* – vytváření významů. Pojem, který do odborné terminologie dramatických umění přinesla sémiotika, se pro účely této práce jeví zvláště vhodný. V průběhu práce opakovaně zjistíme, že komplexní rozhlasový herecký výraz se skládá právě z jednotlivých znaků, přitom znakem hereckého výrazu se v rozhlase stává každá hlasová aktivita - od řečeného slova přes *nadechnutí, pauzu* či *intonační kolísání*. Tyto terminologické aspekty se ozřejmí nejlépe na konkrétních příkladech, budou proto předmětem výzkumu v dalších podkapitolách teoretické studie.

Podobně jako k pojmům *výraz* či *sémantizování* se v práci stále budeme odvolávat ke klíčovému označení *postava*. Abychom vyjasnili tuto terminologickou problematiku, je potřeba již nyní přesně říci, že *postavou* je v rámci celé práce myšlena *postava dramatická*, tedy ta, která je předepsaná v textu scénáře rozhlasové inscenace. Výsledný výraz, který vnímáme například z úst Viktora Preisse, je interpretací této *dramatické postavy*. Přidržíme-li se vymezení jednoho z předních českých teatrologů Zdeňka Hořínka v jeho knize *Drama, divadlo, divák*⁹⁸, můžeme *dramatickou postavu* charakterizovat jako „*souhrn promluv a činů dramatického subjektu. Dramatická postava je dána partem dramatické postavy. Její obsah je zcela objektivní.*“⁹⁹ Klíčový důraz na objektivitu postavy následně Hořínek rozvíjí slovy: „*Podle toho, co dramatická postava dělá a mluví, jak myslí a cítí, jak se chová k druhým, jaké má k nim vztahy, jakož i podle toho, jak se k ní chovají, co k ní cítí, co si o ní myslí a jaké vztahy k ní mají ostatní dramatické postavy, vytváříme si představu o jejím charakteru.*“¹⁰⁰

Uvádíme Hořínkovu definici úmyslně v plném znění proto, aby ještě více vynikla skutečná podstata užití této terminologie pro účely práce: pokud se v práci hovoří pouze o

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991.

⁹⁹ Tamtéž, s. 84.

¹⁰⁰ Tamtéž.

postavě, hovoříme jednoznačně o dramatické postavě, jak ji vymezuje Hořínek. Pokud ovšem přecházíme k analýze či popisu Preissova hereckého výkonu, užíváme již jméno konkrétní postavy, které zdůrazňuje princip herecké interpretace. Například pokud uvádíme, že Preiss vytvořil postavu Edgara ve Strindbergově *Tanci smrti*, jedná se o objektivní fakt. Analyzujeme-li však již specifický herecký výkon v téže inscenaci, uvádíme, že „*Preissův Edgar je psychologicky složitou studií...*“ Principiálně se jedná o zdůraznění skutečnosti, že rozhlasové herectví je především umění interpretační. *Herecký výraz je konkrétní svébytnou interpretací dramatické postavy prostřednictvím specifických auditivních prostředků.*

Interpretační rovina jasně odděluje objektivní povahové vlastnosti dramatické postavy, které jí přiřkl autor od výsostně herecké interpretace. Proto také práce ve své monografické části nabývá analytické metody deskripce – rozebírá totiž nikoli vlastnosti dramatické postavy, nýbrž vlastnosti herecké interpretace. Hořínkův pojem *herecké postavy* zde nabízí ideální vyřešení terminologické problematiky označování jednotlivých partů. Autor hereckou postavu chápe jako „*průsečík horizontální a vertikální roviny – dobového a historického kontextu.*“¹⁰¹ Všímá si totiž obecnějších konotací herecké práce, souvislostí spolupráce s dalšími tvůrci. Hořínek doslova uvádí, že „*herecký výkon patří do řady hercovy umělecké historie, do řady jeho rolí, jevištních postav, které vytvořil, ale patří též do kontextu dobového herectví a jeho historie. Každý herec tvoří v určitých podmínkách, v kontextu s určitými dramatickými texty, s určitými režiséry a herci – kolegy. Každý herec byl formován určitými historickými okolnostmi (má určité herecké školení, působily na něho určité společenské a umělecké vlivy atd.). To vše vytváří relativní autonomii hereckého umění, jeho formování a jeho proměn, jeho vývoje.*“¹⁰² Právě ve shodě s Hořínkovým myšlením práce metodologicky usiluje o stálou akcentaci časového zařazování, vývoje hereckých prostředků, způsobů interpretace. Práce si dlouhodobě všímá hereckých i režijně-hereckých partnerství, jichž Preiss v rozhlase nabyl a které spoluurčovaly jeho vlastní uměleckou profilaci. Bez Hořínkem uvedených přirozených součástí hercovy tvorby by jeho samostatný výraz nemohl plnohodnotně fungovat.

Přes Hořínkovo odpovídající vymezení *herecké postavy* se přesto v práci přidržíme ještě lapidárnějšího označování přímo se jménem zkoumaného tvůrce: *Preissův Edgar*, *Preissův Andrej*, *Preissův Informátor*. Zdůrazníme tak skutečnost, že hovoříme jednoznačně

¹⁰¹ Tamtéž, s. 88.

¹⁰² Tamtéž.

nikoli o Andrejovi či Edgarovi jako dramatické postavě, ale o konkrétním Preissově ztvárnění v konkrétní režii konkrétní inscenace.

Z hlediska struktury se teoretická kapitola zaměřuje na zkoumání jednotlivých výrazových prostředků herce v rozhlase. Tyto prostředky budou zkoumány jednotlivě, zároveň ovšem ve vzájemné souvislosti, neboť celkový herecký výraz je syntézou všech dílčích prostředků, které jediné ve vzájemné koherenci vytvářejí plnohodnotný celkový obraz postavy. Odbornými zdroji této studie se stanou dříve vymezené teoretické poznatky rozhlasových i divadelních badatelů, zejména Jaroslava Vostrého či Jana Czecha, kromě toho však inspirací jsou také memoárové poznatky praktických tvůrců, především Karla Högera a Radovana Lukavského. Tito dva nejlépe dokázali vlastní praktickou hereckou činnost analyticky rozebrat, pojmenovat specifika rozhlasového výrazu i jednotlivé prostředky herecké práce za mikrofonom. Stejně tak užitečné jsou i myšlenky samotného Viktora Preisse, na jehož příkladu sledovanou interpretační problematiku zkoumáme. Zásadními prameny budou konkrétní rozhlasové inscenace, v nichž se Preiss objevil a pracoval v nich s pojednávány výrazovými prostředky.

3. 1 Hlasový temporytmus a emoce

Temporytmus hercova projevu neboli způsob, jakým rozhlasový tvůrce rytmizuje svůj hlasový projev, patří ke klíčovým estetickým prvkům, které posluchač při poslechu vnímá. Rytmizaci řeči je ovlivněn současně výsledný rytmický tvar celé konkrétní rozhlasové inscenace, jejíž styl je do značné míry určován právě hereckou složkou. Podle Jana Czecha „rytmus člení rozhlasovou inscenaci na základní, elementární jednotky.“¹⁰³ Radovan Lukavský dokonce dodává, že „rytmus nevnímá posluchač ušima, ale celým tělem... Rytmus vládne matematikou sugesce.“¹⁰⁴

Princip rytmických celků, které udržují plynulost a melodičnost auditivního díla, se přirozeně generuje rovněž podle žánru a výstavby scénáře. Zatímco některé látky přímo vyžadují promyšlenou konturovanost velkého dramatického oblouku, jiné vrší dílčí vrcholy v nepravidelných intervalech a intenzitách. Zejména psychologicky hutné texty, kde se primární pozornost tvůrců i percipientů vztahuje k uchopení postav, směřují své soustředění na řečový výraz, jeho prokreslení, psychologizaci, konflikt. Takové emočně silné figury s sebou nesou množství vnitřních témat, nevyřčených běsů, které se projevují v *introspekcích* či *emočních tenzích*. Platí přitom, že „krátké repliky jsou mnohem těžší nežli dlouhé. Zkuste zahrát vůbec nějaký smysl na jedné slabice!“¹⁰⁵ Rozhlasový herec musí promyšleně pracovat s charakterem postavy a s prostředky, jež si takzvaně „rozmístí“ na časoprostorové ploše inscenace.

V tomto duchu si Jan Czech zajímavým způsobem všímá dramaturgie hereckého obsazení Dostojevského *Idiota*,¹⁰⁶ kterého pro rozhlas režijně nastudoval Josef Melč. Czech se zamýšlí nad auditivním zobrazením emocí, velice přesně přitom charakterizuje specifické možnosti rozhlasového herce, a to v kontrastu k činohernímu ztvárnění: Podle Czecha se v hlasech „musí koncentrovat to, čemu by jinak napomáhala gesta, vnější optická situace, mimika apod. Proto jsou herecké hlasy přexponovány, ale právě v této expresi se jejich výraz

¹⁰³ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 95.

¹⁰⁴ LUKAVSKÝ, Radovan, HRACHOVINOVÁ, Marta, ed. a JUSTL, Vladimír, ed. *Sláva slova: texty Radovana Lukavského o umění přednesu*. 1. knižní vyd. Praha: Akropolis, 2012. s. 23.

¹⁰⁵ FISCHEROVÁ, Daniela. *Velká vteřina: rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1997. Spektrum, sv. 8. s. 6.

¹⁰⁶ DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Idiot* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Melč. Československý rozhlas 1982.

stává autonomní.“¹⁰⁷ Toto ryze auditivní myšlení odkazuje na specifika rozhlasového nastudování. To musí promyšleně pracovat se zobrazením emočně hutných scén, které by na jevišti přirozeně využily optické perspektivy znázornění. Czech dodává, že „*veškeré napětí inscenace je koncentrováno do hlasů, které jsou vedeny ve vysokém stupni exprese až k prasknutí, v záchvatech, v živočišných výkřicích, sténání apod. (Hlasová exprese, výkřiky apod. mají v rozhlasové inscenaci jednu velkou výhodu proti divadlu: mohou být modulačně srovnány do jedné hladiny s ostatními promluvami a nepůsobí jako v divadle iritujícím, do uší zařezávajícím, bolestivým způsobem, který bezpochyby sémantickou hodnotu tohoto způsobu projevu oslabuje)*.“¹⁰⁸

Czechovo vymezení vystihuje specifickou technicistnost rozhlasového vyjádření. Nutnost obsáhnout jakkoli náročný dramatický part ryze auditivními prostředky přitom vyžaduje dobře vybavené herecké interprety, kteří jsou schopni bez vizuální perspektivy zpřítomnit odehrávané emoce, vášně, děj. Czech svůj předchozí teoretický výklad následně dokládá konkrétními protagonisty: „*Tomuto režijnímu záměru je pochopitelně přizpůsoben i výběr herců, kteří jsou zvoleni na základě kritéria schopnosti velkého vzrušení, schopnosti zobrazit velké emoce (Josef Somr, Miroslav Macháček, Václav Postránecký, Jana Hlaváčová apod.)*.“¹⁰⁹

Je přirozené, že každý herec disponuje více či méně propracovaným a bohatým, přesto originálním vlastním rukopisem, tedy typickými prostředky své práce. Týká se to také rozhlasové tvorby, kdy jednotlivé herce rozeznáváme podle barvy hlasu, očekáváme od nich konkrétní typy postav, což souvisí se zažitou auditivní, ale i audiovizuální zkušeností. Podle Karla Högera souvisí kvalita interpreta se schopností plasticity výkonu, přizpůsobení se nárokům, jež konkrétní postava vyžaduje. „*V hereckém rukopise je cosi konstantního, co si zároveň žádá proměnlivost v rámci herecké individuality*.“¹¹⁰

Ačkoli původní text rozhlasové hry ve své literární podobě obsahuje konkrétní příběh, téma, náladu, případně i charakteristiky postav, vytváří až následné režijní zpracování svébytnou stylizaci a interpretaci podléhající specifikům auditivního média. „*Herec není jen tlumočnickem autorova slova, ale skrze ně i buditelem posluchačových emocí. Je mu nejen*

¹⁰⁷ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 142.

¹⁰⁸ Tamtéž.

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva – JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. s. 146.

dáno, ale i nařízeno po zákonu rozhlasovosti cílevědomě klenout s režisérem oblouk dramatického napětí.“¹¹¹

Jedná-li se tedy například o postavu mimořádně emocionálně bohatou, prudce reagující, může herecký protagonista různými způsoby tyto vlastnosti obsáhnout. Adekvátnost zvolených prostředků pak závisí na režijní koncepci. Pokud je tato koncepce minimalisticky střídma, nevyhledává explicitní zdůrazňování *expirací hlasu*,¹¹² naléhavých *emotivních vln*, mohou se *soustředěná střídmost* a *kumulované tenze* ve výsledku projevit stejně účinně.

Režijní vedení přitom nutně souvisí s hereckým typem, jaký má režisér k dispozici. Protagonista ovládající určitý typ postavy skrze přirozený *témbr* svého hlasu může pouze variováním jemných odstínů konkrétních hlasových poloh postihnout emoční podstatu této postavy. Žánrovost je zásadní otázkou v režijním i hereckém přístupu k rozhlasovému úkolu. Při Horčíčkově režijním nastudování Voltairova *Candida*¹¹³ Viktor Preiss v titulní roli využil veškerého svého potenciálu *hlasového rozmachu*, *auditivního gesta*. Optimistický nádech a živelná radostnost v tomto případě promlouvají skrze Preissovo *výrazově pestré* ztvárnění postavy Candida. Herec dokáže plynule přecházet mezi *intonačními polohami*, suverénně manévruje na rozsáhlém prostoru **často** dlouhých replik. Lyrická barevnost Preissova tónu romantizuje optimismus prostředkováný inscenací.

Promyšlená práce s emocí se v podobných případech stává klíčovým výrazovým prostředkem stylizace. Vysoká frekvence řečeného textu aktivizuje posluchačovu pozornost. Prospívá jí přitom plynulost a nenásilná lehkost, které tempo udržují v rytmické jednotě se zřetelným opodstatněním a funkčností v rámci koherence celé inscenace. Jiskrná, přesto senzitivně ukázněná hlasová disciplína v Preissově tvorbě rezonuje při postavách lépe postavených mužů, jejichž jazyk je vybroušený, se sklony k ironii a glose. Zvlášť typická je *konverzační lehkost*, kterou Preiss v této souvislosti propůjčil postavám her Oscara Wildea ve společenských morálkách *Bezvýznamná žena*¹¹⁴ (lord Illingworth) a *Vějíř lady Windermere*¹¹⁵ (lord Windermere).

¹¹¹ Tamtéž, s. 192.

¹¹² S pojmem hlasové expirace zachází Petr Pavlovský. Expirací hlasu je v rozhlasových konotacích myšlena síla hlasu.

¹¹³ VOLTAIRE. *Candide aneb Optimismus* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1991.

¹¹⁴ WILDE, Oscar. *Bezvýznamná žena* [rozhlasová inscenace]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas 1998.

¹¹⁵ WILDE, Oscar. *Vějíř lady Windermere* [rozhlasová inscenace]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas 2003.

Odlišný způsob nakládání s *hlasovou emoci* a *rytmem* jako sémantickými činiteli rozhlasového herectví poskytují postavy vnitřně složité, rozervané, nejednoznačné. Jejich emocionalita rovněž spoluvytváří estetický rámec inscenace, ovšem poněkud jiným způsobem. Komplikovanost typu se může projevovat od počátku příběhu či v jeho průběhu. Proměna posluchačova vnímání postavy následně souvisí s hereckou interpretací. V rozhlasové adaptaci Shakespearova *Timona Athénského*¹¹⁶ autoři konfrontují několik možností percepce postavy Timona – jako marnotratného hostitele, podváděného vládce, litující oběť i nenávislného mstitele. Viktor Preiss musí Timona v komplexním plastickém obraze vystihnout jako ambivalentní postavu, která v kontextu příběhu prochází složitým psychologickým vývojem souvisejícím s proměňujícím se postavením ve společenské hierarchii. Změny nálad a duševních stavů interpret vyjadřuje *hlasovou rozmanitostí*, přechody od intimního zaujatého *šepotu* po mocný dávivý *křik*, kdy patologická touha trestat a mstít se převládá nad racionalitou úřadu. Rytmus Timonových replik určuje rytmus kompletního tvaru. Je úmyslně nejednotný, roztržštěný jako Timonova osobnost. *Prudké nádechy, zrychlené kadence slov* v tomto případě shakespearovskému jazyku až překvapivě odpovídají.

Psychologicky i výrazově mnohovrstevnaté postavy dramatu Henrika Ibsena nastudoval Preiss pod režijním vedením Hany Kofránkové. Trojice vrcholných Ibsenových her *Nepřítel lidu*¹¹⁷ (role doktora Tomáše Stockmanna), *Heda Gablerová*¹¹⁸ (role právníka Bracka) a *Přízraky*¹¹⁹ (role pastora Manderse) Preissovi nabídla tři psychologicky mimořádně propracované lidské typy. V častých introspektivních obrazech herec mohl plně využít své zvláštní schopnosti zpřítomnit hlasem i nejkrajnější citové polohy. Výrazová *exprese* roste z hlubokého vnitřního prožitku. Emocionální hutnost zde souvisí s temporytmem inscenací, jež pomyslné dramatické vrcholy soustředí do *eruptivních výbuchů*, v nichž nakumulované napětí prýští ven jako zadržovaná lavina. Preissovy schopnosti takzvaně *šeptat nahlas* či analogicky *křičet potichu*¹²⁰ dokládají hercovu *emoční extenzitu*, která jej charakterizuje jako výsostně mužského lyrika, jakým byl například Karel Höger.

Rytmus hereckého výrazu se vztahuje k rytmu celé inscenace. Ta je rytmickým členěním dynamizována. Také ostatní složky rozhlasového díla podléhají celkovému rytmu,

¹¹⁶ SHAKESPEARE, William. Timon Athénský [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2008.

¹¹⁷ IBSEN, Henrik. Nepřítel lidu [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 1996.

¹¹⁸ IBSEN, Henrik. Heda Gablerová [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2000.

¹¹⁹ IBSEN, Henrik. Přízraky [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2012.

¹²⁰ Výrazy, jež v souvislosti s Preissovým herectvím užívá prof. Jan Vedral. Praha, 2016. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

v jehož hierarchii se nachází. Jan Czech v souvislosti s rytmem hovoří dokonce o obsahových přesazích. „*Rytmus má v rozhlasové inscenaci bezprostřední a závažné obsahové důsledky. Protože sémantika rytmu je založena převážně akusticky, proto jen v rozhlasové inscenaci nalézá rytmus tak univerzální použití... Rytmus dodává řeči srozumitelnost, racionalitu, působí jako motivační nebo charakterizační činitel, má integrační funkci, organizuje apod.*“¹²¹

Právě technicky dokonalé zvládnutí kategorií rytmu a tempa hereckého výrazu jsou jedny z určujících kritérií skutečně tvůrčího auditivního interpreta. V intencích temporytmu se následně projeví hercovy schopnosti různými sémantickými prostředky zživotnit dramatickou postavu.

3. 2 Intonace, témr, intenzita

Budeme-li se v této podkapitole detailně věnovat sémantickým možnostem výrazu rozhlasového herce, budeme mít na mysli veškeré prostředky, jimiž je herec v rámci auditivního média schopen vytvářet významy. Absence vizuální perspektivy znemožňuje jakékoli zapojení hercova fyzického těla (kromě hlasu), na druhou stranu o to větší prostor nabízí schopnostem tematizování emoce a prožitku právě hlasem, které mohou být vyjádřeny *intonací, způsobem dikce*. Petr Pavlovský ve svém *Teatrologickém slovníku*¹²² pod heslem *Herectví* dochází rovněž k hlasovým prostředkům. Rozděluje přitom tři základní hlasové vlastnosti: „*témr (zabarvení hlasu), expiraci (sílu hlasu) a intonaci (tónovou modulaci hlasu, melodii, tempo a rytmus)*“.¹²³

Hlasová škála se rozléhá od nízkých poloh takřka úplného šepotu po *expresivní agresi, křik*. Obě tyto opačné polohy přitom mohou posluchače aktivizovat a atakovat stejnou naléhavostí. *Intonace* v hercově řeči napovídají o jeho smyslu pro emoční podstatu zobrazované postavy, Radovan Lukavský doslova říká, že „*tak jako chudoba slovníku svědčí*

¹²¹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 171 - 172.

¹²² PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004.

¹²³ Tamtéž, s. 112.

o chudobě intelektuální a myšlenkové, tak intonační chudoba je znamením chudoby představ a citu.“¹²⁴

Intonační kadence ovlivňují významové vnímání řečeného textu, souvisí s rytmem a tempem projevu herce, ale i celé inscenace. Delší inscenace či několikadílné rozhlasové série, seriály, disponují rozsáhlejším časovým prostorem, ale většinou i dramatickým obloukem, takže mohou jednotlivé aspekty vztahů, povahy, nebo věku postavy zobrazovat postupně s detailní explicitností. Herec má v těchto případech možnost soustředit jednotlivé prostředky výrazu na konkrétní vlastnost či emoční polohu své figury. Ideálním příkladem budiž Andrej Bolkonskij z Tolstého *Vojny a míru*.¹²⁵ Čtyřdílný a takřka čtyřhodinový rámec této inscenace Preissovi umožnil vrstvit Andrejovy duševní stavy s promyšlenou důsledností. Rytmické figury jednotlivých poloh plynule navazují, celý oblouk postavy tudíž působí přirozeně a dramaticky funkčně. Rozlehlý Andrejův part v průběhu vyprávění dochází k několika zlomovým místům (zároveň jasně identifikovatelným rytmiickým figurám specifického ladění, řečového i rytmiického uspořádání), kde posluchač intenzivně proniká do složitosti Andrejovy povahy. Jedním z nich je například rozhovor s Pierrem Bezuchovem u kulečnickového stolu v prvním dílu, zejména však scéna, v níž Andrej umírá na bitevním poli u Slavkova. Intimita tohoto obrazu je Preissovou cítěnou *expresí* natolik přítomná, že posluchač tíseň hrdiny spoluprožívá.

Tematizace smrti, postupného fyzického odchodu, je v Preissově podání vyjádřena *hlasovým gestem* a *hlasovou mimikou*. Herec dokáže soustředit nevídanou vnitřní sílu do pouhého *nádechu*, který nahrazuje vizuální prostředek bolestmi postižené tváře. Když umírající Andrej hovoří k nebesům, je snovost této chvíle určující nadějí, která se objevuje v *hlasovém gestu* víry v posmrtný život. Andrej se nebojí smrti, jeho odchod je jen pokračováním životní cesty, zažil svůj vrcholný moment, když padnul za vlast. Preiss dokáže autenticky zhmotnit Andrejovu hrdost v *introspektivních momentech* v průběhu bitvy, kdy *vnitřní hlas* burcuje vojáka vstříc slávě. Přítomné pauzy v závěrečném monologu umírání signalizují bolest a námahu, které Andrejovi způsobuje zranění. Preiss *sémantizuje* jeho fyzickou bolest nejprve přiskrceným hlasem trpícího člověka, při následné letargii a obratu k nebesům však naopak uvolňuje *dramatickou expresi* a *kumuluje svůj témb* do takřka duchovní lyriky, tak odpovídající blízké smrti.

¹²⁴ LUKAVSKÝ, Radovan, HRACHOVINOVÁ, Marta, ed. a JUSTL, Vladimír, ed. *Sláva slova: texty Radovana Lukavského o umění přednesu*. 1. knižní vyd. Praha: Akropolis, 2012. s. 11.

¹²⁵ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vojna a mír* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1978.

Schopnost *sémantizovat* výsostně lidský osudový okamžik, jakým je přítomná smrt, patří k nejkrajnějším polohám herectví, nutí herce sáhnout hluboko do vlastní zkušenosti, lidského prožitku a umělecky vyjádřit psychofyzický stav smrti uvěřitelně, nepateticky. Interpret zde musí projevit citovou zúčastněnost, ale i rozumový rámec, kdy zhmotňuje obraz umírajícího jednak intuitivní přirozeností, ale také s profesionálním vědomím umělecké stylizace. Vzájemné propojení výrazových prostředků těchto poloh potvrzuje slova Karla Högera, který trvá na tom, že herecký tvůrce nutně pracuje v kooperaci veškerých nabytých schopností i zkušeností jak lidských, tak uměleckých. Jedna bez druhé nemohou existovat. „*Rozškátulkovat herce do kategorií tvořících intelektem, intuicí a tak dále není možné, protože tyto kategorie nejsou a nemohou být přesně ohraničeny, prolínají se a překrývají. Nelze tvořit jenom citem nebo jenom rozumem, pouze pod vlivem chvíle nebo zase vždycky na milimetr stejně naučeně. I herec, v jehož práci převyšuje intelekt, čerpá ze svého citového fondu, protože bez citu nemůže umění existovat.*“¹²⁶ Tato slova jako by charakterizovala podstatu Preissova citově bohatého výrazu, který sice vždy podléhá mimořádně precizně zvládnuté technice rozhlasového herectví, tato technika však nemůže být aplikovatelná úspěšně ve chvílích, kdy by byla pouhou prázdnou konstrukcí bez onoho citového obsahu. Jak dodává Höger - „*...bez citu nemůžeme pochopit celou postavu, nedostaneme se k její podstatě. Tvorba je činnost uvědomělá, je to práce, která může dojít kladného výsledku jen tehdy, mají-li na ní stejný podíl cit i rozum v harmonickém souzvuku, dojde-li k tvořivému prolnutí role a herce.*“¹²⁷

3. 3 Velký detail v rozhlase, práce s dechem

Zdůraznění citového rozpoložení postavy, tedy vyjádření nejnaternějších lidských emocí, lze i v rámci auditivních prostředků vytvářet různými způsoby. *Vnitřní tenze* mohou být přítomné *rozechvěním hlasu, intonačním kolísáním, změnami expirace hlasu*, kdy se interpret může uchýlovat k *pološepotu* či *šepotu* nebo naopak k zvýrazněným *explozívám*. Stejně tak může herec *sémantizovat* gradovanou situaci nervového vypětí prostřednictvím *práce s dechem*, který může být nepravidelný, zrychlený, nervózní ve způsobu *díky*. Typickým příkladem zvláště *expresivních poloh*, kde se dechové variování promítá do

¹²⁶ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva – JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. s. 148.

¹²⁷ Tamtéž.

zobrazovaných duševních stavů postavy, je Preissův Edgar v inscenaci *Tanec smrti*¹²⁸ dle původního dramatu Augusta Strindberga. Jelikož se jedná o text určený pro jevištní zpracování, funguje právě zde Fischerové myšlenka, že „*všechno, co herec na scéně uhraje mimikou, gestem, kostýmem, rekvizitou, na to má v rozhlase jenom neviditelný proud dechu. Postava, situace, příběh, osud... to všechno se tvoří chvěním hlasivkové štěrbiny.*“¹²⁹

Mimořádně psychologicky i výrazově bohatá a složitá postava Edgara nabídla Preissovi skutečně rozmanitou paletu emočních stavů hrdiny. Preiss mohl využít své rozhlasové technické vyspělosti, aby v různých polohách *sémantizoval* momentální Edgarovy nálady různými prostředky, od promyšlených *intonačních důrazů* přes výmluvnou *zkratkovitost hlasového gesta* po skutečně ukázkovou *práci s temporytmem*. *Rytmické figury* se u Edgara mění dle fixovaných *dramatických vrcholů*, které se v rámci inscenace vrší postupně, nenásilně, s přirozenou plynulostí děje. Zvláštní prostor zde dostává jeden z nejnáročnějších a zároveň nejsvébytnějších auditivních hereckých prostředků, a sice *velký detail hlasového výrazu*.

Alternativu *hlasového detailu* můžeme nacházet ve filmovém umění. To, čím je ve filmu kamerový velký detail obnažující například oči či ústa protagonisty, tím je v rozhlase *detail hlasový*. Nemusí přitom vždy jít pouze o *řečový výraz*, který vytváří detailní imaginaci, může se jednat o *dechový záchvěv*, který natolik zpřítomní zamýšlený význam, že supluje funkci slova. Přidržíme-li se zmíněného *Tance smrti*, můžeme na příkladu postavy Edgara hlasových detailů identifikovat mnoho. Když vyznává, jak by si pochutnal na „*makrele na rožni s plátkem citronu a sklenkou bílého burgundského*“, je intimita jeho vzpomínky tak patologická, až posluchač téměř cítí rybí vůni blízko sebe. *Koketní zamlaskání, protahování slabik, dechové záchvěvy a jemný lyrický hlas* zaujatého vypravěče popíše chuť na makrelu, aby se Edgar vzápětí vrátil zpátky k vlastní nicotě. *Detail* zpřítomňující vysněnou libůstku přitom spočívá zejména v onom *zamlaskání* a *zdůrazněném dechu*. Edgar jako by pateticky nasával pomyslnou rybí vůni všude okolo sebe.

Využívání *hlasových detailů* bývá častým principem identifikace psychologicky složitějších postav, jejichž vnitřní běsy a emoční přechody bývají ožiovány právě v těchto detailních úhlech. Podobně v introspektivních scénách, kdy se postava obrací sama do svého nitra, dochází k zdůrazňování vizualizace duševních pohnutek *detaily hlasu*. Nezřídka se

¹²⁸ STRINDBERG, August. *Tanec smrti* [rozhlasová inscenace]. Režie Michal Pavlík. Český rozhlas 2008.

¹²⁹ FISCHEROVÁ, Daniela. *Velká vteřina: rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1997. Spektrum, sv. 8. s. 6.

interpret v *hlasových detailech* obrací k *šepotu* či *pološepotu*. Specifická výsada autentického šepotu v rozhlasu kontrastuje se „stylizovaným šepotem“¹³⁰ na divadle.

Stejně jako *hlasový detail* může i *dechová nuance* explicitně zdůraznit zamýšlený význam. Nejedná se přitom pouze o způsob pronesení konkrétní repliky, tedy její *intonaci*, *způsob dikce*, *kadenci věty*, ale komplexní zvukovou syntézu všech auditivních perspektiv výrazu, kam řadíme právě i *dech*. Ten souvisí s dramatickostí situace, přítomnými emocemi, napětím. Může jej podporovat řada příbuzných verbálních detailů. Pokud příkladně herec záměrně polyká koncovky slov či naopak nástup jeho replik bývá prudký, potlačující přirozenou *dechovou investici*, vypovídá tato řečová tendence o povaze postavy. Podobně přitom můžeme traktovat další *hlasové deformace* jako *zajíkávání*, *přeryvy*, *zkratkovitost*. Extrémním příkladem může být *koktání*, které pochází z původního dramatického textu, kdy je konkrétní postava napsána jako koktající – například císař Claudius v osmidílném seriálu *Já, Claudius*¹³¹ Markéty Jahodové. Claudius přitom koktá pouze v momentech vlastního aktivního jednání, v druhém plánu postavy, kdy pouze zvenčí komentuje a ironizuje děj/postavy/sebe sama, hovoří plynulou řečí. Koktání je stylizací i úmyslnou deformací postavy. Slouží ovšem také jako aspekt psychologický – císař budí lítost i posměch právě díky své řečové vadě.

Některé rozhlasové inscenace právě charakterizaci a významovosti dechového výrazu využívají jako klíčového sémantického principu. Původní rozhlasová hra Jeleny Mašinové *Motýlí smrt*¹³² je telefonickým dialogem dvou neznámých osob – muže (Viktor Preiss) a ženy (Jana Hlaváčová). Jejich cyklicky se opakující telefonáty jsou narativním prostředkem inscenace, která plynule postupuje od jednoho hovoru k druhému. Mezi nově nalezenými anonymními partnery postupně vzniká citové pouto založené na upřímnosti vůči druhému prostřednictvím telefonického kontaktu. Postupná gradace zdánlivě banálního příběhu dochází jednotlivých vrcholů díky dechové a *hlasové virtuozitě* interpretů. Jak Viktor Preiss, tak Jana Hlaváčová citlivě střídají *polohy lyrické něhy*, *vášně se zaujatým rozčilením*, chvíle až *úporného zájmu* se střídají s *letargickou lhostejností*. Patologie jejich vztahu pramení z hlasového kontaktu, fetišu, který nahrazuje autentický fyzický kontakt. Efektní *zrychlené kadence* Preiss pečlivě *frázuje*, jeho *hlasová melodičnost* a přirozená *barevnost* se v telefonické komunikaci doslova *třpytí*, je to onen krásný hlas, který Hlaváčové Žena

¹³⁰ O tomto specifickém kontrastu mezi rozhlasovým a činoherním výrazem hovoří Jan Czech.

¹³¹ GRAVES, Robert. Já, Claudius [rozhlasová inscenace]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas 2001.

¹³² MAŠÍNOVÁ, Jelena. Motýlí smrt [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Český rozhlas 1993.

vyžaduje stále znovu a znovu. Vznikající intimita mezi oběma postavami přechází v živočišnou smyslnou erotičnost. *Rytmizace* řečených replik v sobě nese *hudebnost*, která lahodí uším partnerů i posluchačů. Afekty v psychologizaci, kdy se jeden druhému svěřuje se svým rozpoložením, momentální náladou i duševním stavem, zmnožují emoční náboj. Rozsah přítomných citů, explicitně i implicitně vyjádřených, akcentuje herecké výkony obou protagonistů jako všestranně *plastické*.

Stylizace *dechové frekvence* souvisí s celkovým pojetím dramatické postavy, je nedílnou součástí hereckého výkonu v rozhlase jako řečené *slovo*. Obě tyto výsostně auditivní kategorie přitom nemohou být nahodilou interpretační svévolí, naopak vždy hovoříme o stylizaci, která modeluje výslednou postavu skrze konkrétní výrazové prostředky. Slovo, jakožto nejelementárnější jednotka rozhlasového díla, podléhá podobně jako dech vlastním požadavkům, které jsou nezbytné ke skutečně stylizovanému hercovu výrazu. „*Výrazová kvalita zvuku slova působí na náš sluch vlastnostmi, které mají jen málo společného s objektivním významem slova: intenzitou, výškou, intervalem, rytmem, tempem a melodičností. Toho všeho musí být užíváno záměrně, nikoliv náhodně. Už z toho je zřejmé, že v uměleckém projevu nemůžeme připustit běžnou hovorovou řeč, která, snížena na pouhý prostředek dorozumívací, je do značné míry zbavena hudebnosti a dalších estetických znaků.*“¹³³

3. 4 Percepce rozhlasového herectví, vztah herce s posluchačem

Hovoří-li Karel Höger v kontextu problematiky řeči v rozhlase o estetizaci jejich znaků, uplatňuje bohatou vlastní praktickou zkušenost s interpretací mluveného slova jak na poli původní rozhlasové tvorby, tak v rámci umělecké recitace, četby. Nutnost koherence komplexního hereckého výrazu souvisí se stylizací celé inscenace, vytváří estetický rámec, který ve výsledném tvaru vnímá percipient. Otázky percepce a vztahu herec – posluchač jsou dalšími z neprobádaných témat rozhlasového herectví. Imaginace posluchače je možným předpokladem pro aktivní vnímání auditivního díla. Absence vizuální perspektivy omezuje percipientův vjem na čistě auditivní pole. V jeho rámci by měl přistoupit na ideu specificky

¹³³ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva – JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. s. 195.

vytvářeného imaginárního prostoru inscenovaného dramatu, časový rámec i způsoby herecké interpretace. Jak dodává opět Höger: „*Pro herce je to práce vzrušující a vyčerpávající už proto, že společně s výstavbou postavy vytváří i prostor dramatického děje a problematiky, spolu s režisérem pak buduje podmínky pro vizuální sugesci, pro dějovou naléhavost, s níž si posluchače strhuje do dramatického tkaniva – a to vše jen prostřednictvím hlasového projevu obohaceného o další citové frekvence.*“¹³⁴

Intimita vztahu herce s posluchačem svou specifickou blízkostí klade důraz na hercovu interpretační a technickou výlučnost. Přestože se herec v rozhlase prezentuje ryze auditivními prostředky, bez přítomného fyzického vzhledu, bývá jeho nezaměnitelný projev často spojován s posluchačovou zkušeností z jiných médií – divadlo, film, televize. Přírozené vazby v posluchačově mysli spojují povědomí o protagonistově tvůrčím stylu z činoherního herectví, stejně jako hlasové dispozice. Ne každý špičkový činoherec přitom musí stejných úspěchů dosahovat v rozhlase. Práce s mikrofonom vyžaduje specifický technický přístup, zvládnutí požadovaných detailů a přizpůsobení se rozměrům a časoprostorovému uspořádání rozhlasové inscenace. Mnozí přední umělci, proslulí z největších činoherních scén, se v rozhlase neprosadili a opačně. Stanislav Perkner problematiku glosuje - „*možná jste si povšimli, že někteří interpreti jsou obsazováni do rozhlasových rolí častěji než ostatní. Obvykle jsou to ti herci, kteří dokáží vytvořit plnokrevné postavy pouhým hlasovým rejstříkem, bez pomoci kostýmu, mimiky či gestikulace.*“¹³⁵

S Perknerovým postřehem lze souhlasit. Herecká kvalita *auditivní vizualizace* dramatické postavy je vlastní především hercům s technickou vytríbeností, znalostí požadavků konkrétního žánru, ale i hercům schopným snoubit v projevu senzitivní schopnost vcítění se do psychofyzického stavu postavy s vnější interpretací tohoto stavu. Posluchač při vnímání inscenace soustředí svou pozornost na dramatický konflikt, zápletku či děj, který je vyprávěn prostřednictvím akustických prostředků, zejména slovem. Herecký projev v tomto rámci nabývá dominantního postavení, jelikož slovo a jazyk jsou jedinými nezbytnými činiteli inscenace. Bez přítomnosti alespoň jediného interpreta by nebylo možné rozhlasovou hru vytvořit. Herec může posluchače oslovovat *intenzitou* svého prožitku, ale i *minimalistickou civilností, kumulováním významů* do zkratkovitých výpovědí, pauz. Klíčová je ovšem ve všech případech aktivní účast percipienta.

¹³⁴ Tamtéž, s. 194.

¹³⁵ PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 1, Divadlo a rozhlas.* 1. vyd. Praha, 1987. s. 252.

Přiznaná absence vizuálna sama o sobě definuje vztah a rámec, ve kterém posluchač vnímá předkládané dílo. Předpoklad, že při započetí poslechu přistupuje na podmínky a specifika rozhlasového média, je elementárním principem vztahu posluchače s rozhlasovými tvůrci. Posluchač empiricky ví, že herec ve chvíli, kdy pronáší konkrétní repliky, není ani v kostýmu, ani na jevišti, dokonce že nemusí být ani v přímé interakci s dalšími protagonisty, neboť výsledný tvar může být sestaven stříhem. Všechny tyto znalosti posluchač má, přesto vstupuje do světa vytvářeného tvůrci. Je úkolem herce, aby si percipient během poslechu všechny zmíněné dispozice neuvědomoval, naopak se soustředil na inscenovaný kus. Vracíme se zde obloukem k dříve akcentované teorii Jana Czecha, který hovoří o nutnosti *dynamizace temporytmu*, jež stále *aktivuje* posluchačovu pozornost. Ta by neměla v průběhu inscenace polevovat.

Stanislav Perkner upozorňuje, že *„herec v rozhlase není sice konfrontován s prostředím jeviště a hlediště, není však tímto prostředím ani stimulován. Interpret se v izolaci studia musí koncentrovat na smysl textu, jeho podstatu, pronikat k jeho skrytým významům a tlumočit je posluchačům. Rozhlasu a jeho umění proto spíše vyhovuje filozoficko-meditativní, intelektuální typ herectví.“*¹³⁶ Tvrzení poslední citované věty je diskutabilní. Jistě se nabízí myšlenka odpovídající Perknerově výkladu, totiž že herec „intelektuální“, tedy principiálně tvořící ze svých duševních a psychologických kvalit, se spíše hodí k technickému rozhlasovému vyjádření, které *sémantizuje* bez přítomnosti fyzického těla. Herec mající svůj interpretační styl založený na *tělesnosti, expresi mimiky, gesta* by logicky v rozhlase postrádal přirozené nástroje svého výrazu. Nemusí tomu tak být, je-li tento typ herce režisérem veden po ose rozhlasové specifčnosti. Tuto tezi potvrzuje i premisa doyenů rozhlasové režie Jiřího Horčíčky, že *„rozhlasové herectví neexistuje, je jenom herectví a teď je otázka, jak ho umíš modifikovat.“*¹³⁷

Pokud skutečně tvůrčí herec odpovídá typologii určité postavy, může ji vytvořit jak na jevišti, tak i za mikrofonom. Musí jen promyšleně nakládat s jednotlivými prostředky svého hereckého materiálu, uvědomit si, na jakých místech a jakým způsobem je může funkčně využívat v koncepci postavy, potažmo v celku rozhlasové inscenace.

¹³⁶ PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 1. Divadlo a rozhlas.* 1. vyd. Praha, 1987. s. 272 - 273.

¹³⁷ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér.* 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, sv. 4. s. 43.

4. MONOGRAFICKÝ PŘEHLED ROZHLASOVÉ TVORBY VIKTORA PREISSE

Tato kapitola vytváří přehledovou studii interpretačních specifik a typických výrazových prostředků herce Viktora Preisse v rozhlasu. Režijně-herecká spolupráce se stane jedním ze stěžejních úkolů výzkumu, stejně jako analytická deskripce užívaných výrazových prostředků, jejichž průběžným pojmenováváním budeme v závěru nalézat prvky pro výslednou kompilaci poznatků a pojmenování typického Preissova hereckého stylu. Ambicí výzkumu je předložit komplexní příkladovou studii rozhlasové herecké práce jednoho interpreta. Studie bude vycházet z předchozí teoretické kapitoly a stane se jádrem celé diplomové práce.

Cílem této kapitoly je vytvořit ucelený monografický přehled rozhlasové tvorby Viktora Preisse. Pro co největší systematičnost budeme postupovat chronologicky dle jednotlivých stěžejních úloh. Není v možnostech této práce postihnout úplně všechny Preissovy rozhlasové role, pozornost bude upřena alespoň na ty nejzásadnější. Jednotlivé hercovy postavy budou analyzovány ve vztahu k výrazovým prostředkům, jichž Preiss užívá. Všimnout si budeme spolupráce s jednotlivými režisérskými osobnostmi, které nejvíce přispěly k Preissovu hereckému sebenalézání před mikrofonom. Zejména se bude jednat o režiséra Jiřího Horčíčku, který se stal určujícím tvůrcem první poloviny Preissova rozhlasového působení, posléze o Hanu Kofránkovou, s níž Preiss nejčastěji pracuje od devadesátých let dodnes.

Zásadně cennou pomůckou pro vznik kapitoly a možnost sledování stanoveného předmětu výzkumu bylo detailní seznámení s hereckou databází Viktora Preisse v systému AIS archivu Českého rozhlasu v Praze. Díky přístupu k tomuto portfolio veškerých rozhlasových prací, včetně datací premiér a natáčení, obsazení všech inscenací i participace dalších spolupracovníků, mohl vzniknout kompletní chronologický přehled Preissových rozhlasových rolí, čteb, i recitací, který je k dispozici v příloze diplomové práce. Důležitými prameny předložené kapitoly byla mimo jiné metoda orální historie, především diskuse s režisérkou Hanou Kofránkovou a opakovaná setkání s Viktorem Preissem.

Nezbytnými prameny pro vznik této kapitoly, jako i pro samotný poslech, byly konkrétní rozhlasové inscenace a informace k nim dostupné z webů *Panáček v říši mluveného*

slova¹³⁸ a *Království mluveného slova*.¹³⁹ Obě tyto internetové stránky se věnují rozhlasovému dramatickému umění, poskytují komplexní informace o personálním obsazení jednotlivých titulů, uvádějí soupis rolí a konkrétních hereckých interpretů, někdy dokonce datace natáčení, premiéry, odkazy na recenze, rozhovory s tvůrci. Kvantita slyšených inscenací s Viktorem Preissem přesáhla sto titulů, přesto nakonec nebyla bezezbytku úplná - některé tituly jsou v dnešní době již nedohledatelné, případně veřejnosti nedostupné. Ty inscenace, které k dispozici máme, budou v rámci kapitoly sledovány ve dvou rovinách: analyticky a chronologicky. Časový aspekt účelně dokládá možný umělecký vývoj Preissova herectví, všímá si žánrových i typologických proměn, které herec zaznamenává v souvislosti s danou rolí. Teoretický aparát, vytvořený v předchozí teoretické kapitole, bude aplikován na jednotlivé dramatické postavy, které Preiss v rozhlase vytvořil. Deskripce jednotlivých výrazových prostředků odhalí konkrétní interpretační tendence hercovy práce.

V časovém rámci budeme hodnotit žánrová specifika a rozdíly jednotlivých auditivních úkolů, jejich konkrétní požadavky na Preissovo herectví. Zaměříme se také na proměnu hercova osobního rozhlasového výrazu v průběhu sledovaného časového období. Otázka proměny hereckých prostředků souvisí s profesionálním zráním, zkušenostmi, technickou vyspělostí, jež herec přirozeně s dalšími a dalšími rolemi získává. U mnoha titulů narazíme na odlišné umělecké zpracování v jiném médiu - divadle, filmu, televizi. V tomto případě se pokusíme o komparaci či alespoň částečný náznak odlišnosti rozhlasového zpracování, které by mělo upozornit na specifikum mikrofonu a prostředků, jimiž tvůrci v rozhlase disponují.

Z hlediska hereckého úkolu se na velké ploše čtyřiceti pěti let rozhlasové praxe dotkneme takřka všech možných auditivních disciplín napříč žánry. Preissova práce bude analyzována na velkých titulních rolích, i menších vedlejších postavách. Rozdíly v časoprostorovém rozmachu a dramatickém oblouku ovlivňují množství prostředků, jež herec volí. Nevelkou vedlejší roli vytváří odlišným způsobem než ústřední postavu monodramatu. Dostávají se zde ke slovu prostředky jako výrazová zkratka, náznak, charakterotvorné auditivní gesto.

¹³⁸ Dostupné z www.mluveny.panacek.com

¹³⁹ Dostupné z www.kralovstvimluvenehoslova.cz

Velikost role souvisí s rozsahem celé inscenace. V rámci výzkumu narazíme na odlišné formáty,¹⁴⁰ od krátkých půlhodinových detektivek přes hodinová dramata, dvouhodinové konverzační komedie po čtyřdílné i desetidílné seriály apod. Tento časoprostorový rámec přirozeně ovlivňuje i uměleckou spolupráci s dalšími herci. Vztahy postav se v rozsáhlejších inscenacích podrobněji budují, hlasové dispozice jednotlivých tvůrců mohou dosahovat součinnosti a jeden prospívat druhému tak, že výsledný výraz působí jako hlasová souhra. Všimneme si tohoto faktu například v souvislosti Preissovy spolupráce s Eduardem Cupákem. Stejně tak odlišným úkolem bude kategorie vypravěče, rozhlasové četby nebo recitátora. Akcentem na chronologii výzkumu můžeme sledovat i dramaturgii - žánrové tendence a látky, které se v rozhlase adaptovaly. Podobně jako zmíněné odlišnosti, rovněž konkrétní dramatická látka souvisí s následnou hereckou interpretací. Bude tedy řeč o inscenacích původních rozhlasových her, dramatizacích klasických románů, dramatu, povídek, a to v rámci české i světové literatury. Toho, jak konkrétní jazyk a text inscenované látky může ovlivnit rozhlasovou interpretaci, si všimneme například u adaptací her Henrika Ibsena či Oscara Wildea.

Výrazové prostředky herce v rozhlase se v rámci jednotlivých tvůrčích disciplín projevují specifickými způsoby dle požadavků konkrétního úkolu. Dramatická postava rozhlasové inscenace přitom z hlediska komplexnosti hereckého výrazu disponuje nejvýraznějším prostorem pro emoční i duchovní vklad interpreta. Na rozdíl od vypravěče, který bývá zpravidla objektivní, někdy však i subjektivní postavou určenou autorem rozhlasové inscenace, je dramatická postava individualizovanou osobností a součástí dramatu. Autor jí přisuzuje určité vlastnosti a charakteristiky, byť třeba někdy minimálně explicitně vyjadřované. Postava může v hierarchii rozhlasové inscenace zaujímat epizodní roli s nepříliš velkým prostorem pro podrobnější identifikaci, stejně jako se může jednat o rozsáhlý part s hlubokým psychologickým rozměrem. Extrémním případem výrazové hutnosti je monodrama, tedy hra jediné postavy.

V rámci rozhlasové herecké práce můžeme vymezit čtyři základní disciplíny, které podléhají vlastním svébytným zákonitostem a interpretačním metodám. Jedná se o ztvárnění konkrétní dramatické postavy rozhlasové inscenace, roli vypravěče rozhlasové inscenace, rozhlasovou četbu a rozhlasovou recitaci.

¹⁴⁰ Slovem formát označujeme typ rozhlasového úkolu z hlediska jeho časového rozsahu.

4.1 Vypravěč

Při herecké interpretaci konkrétní dramatické postavy se nabízí nejrozmanitější prostor pro skutečně plastické ztvárnění charakteru, možnost obsáhnout kompletní dramatický oblouk. Velikost daného partu je určujícím faktorem, ale i z menšího prostoru v původním textu lze dosáhnout velké rozhlasové figury, jak v mnoha rolích potvrzuje právě Viktor Preiss. Záleží na schopnostech herce.

Funkce vypravěče v rozhlasové inscenaci naproti tomu daleko více závisí na režijním záměru. Pokud bude vypravěč zúčastněným komentátorem zasahujícím do děje aktivně či komunikující s postavami, nabývá jeho role významnější pozice, než kdyby pouze jakkoli jímavě, přesto pouze objektivně zvenčí komentoval probíhající děj (*Sága rodu Forsythů*¹⁴¹). Například v adaptaci Dreiserovy *Americké tragédie*¹⁴² je Preissův vypravěč zásadním hybatelem děje. Nejenže komunikuje s ústřední postavou (Clyde Griffiths - Svatopluk Skopal), klade na ni i nároky a psychicky ji ovlivňuje natolik, že spoluurčuje její psychologický rozměr.

Obecně se dá říci, že hlas vypravěče by měl být snadno identifikovatelný, zároveň znějící a melodický, aby se dokázal vhodně integrovat v rámci smyslu i stylu příběhu. Měl by odpovídat žánrovému zaměření díla, evokovat jeho estetickou kompozici. Kromě Viktora Preisse se v této oblasti osvědčili například herci Luděk Munzar (*Vojna a mír, Tichý Don*¹⁴³), Eduard Cupák (*Zločin a trest*¹⁴⁴) či Radovan Lukavský (*Idiot*¹⁴⁵).

Funkce vypravěče může být v rozhlasové inscenaci uchopena několika různými způsoby. Zásadně určující je již skutečnost, zda je vypravěč přítomen jako subjektivní jednatel dramatická postava, která komunikuje s dalšími postavami inscenace, nebo pouze jako vnější komentátor, tedy objektivní faktor. V prvním případě se jedná o hlavní či vedlejší postavu příběhu, která provází dějem, hodnotí jej, předznamenává apod. Vypravěč v tomto případě bývá jakýmsi vnitřním hlasem hrdiny, buď jeho lepším já, nebo vyloženě alter egem,

¹⁴¹ GALSWORTHY, John. *Sága rodu Forsythů* [rozhlasová inscenace]. Režie Ivan Chrz. Český rozhlas 1999.

¹⁴² DREISER, Theodore. *Americká tragédie* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1986.

¹⁴³ ŠOLOCHOV, Michail. *Tichý Don* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1982.

¹⁴⁴ DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zločin a trest* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Melč. Československý rozhlas 1981.

¹⁴⁵ DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Idiot* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Melč. Československý rozhlas 1982.

ironikem. Jedná-li se o vypravěče vnějšího, nediegetického, je tato role obsazována herci s výrazně modulovanými hlasy, dostatečně znělými pro narativní perspektivu pozice.

Nediegetický vypravěč může probíhající děj komentovat, analyzovat, kritizovat. Může do něj ovšem také vstupovat, stát se jeho aktivní součástí a fungovat jako „*energetický moment, čímž se vyprávěcí distance mění v dramaticky produktivní postoj*.“¹⁴⁶ V těchto případech se jedná o zvláštní režijně-herecký úkol, který má náročnou úlohu prostřednictvím vypravěčova hlasu budit napětí, dramatizovat situaci, rozpoložení postav, jejich konflikty. Ideálním příkladem takového nastudování může být Luděk Munzar jako vypravěč rozhlasové dramatizace *Vojny a míru* režiséra Jiřího Horčíčky.

Problematiku využití vypravěče pregnantně vystihuje sumarizující pohled Stanislava Perknera, byť pojednává o situaci rozhlasové dramatické tvorby osmdesátých let: „*Dnešní rozhlas se vypravěčským rolím spíše vyhýbá, nicméně hlavně v dramatizacích epiky má opodstatnění*.“¹⁴⁷ Výhodnost přítomnosti vypravěče v nastudování epických předloh Perkner dále zdůvodňuje samým principiálním vymezením postavy vypravěče: „*Vypravěč je postava, která se staví mezi autora a posluchače, zároveň však stojí „nad“ ostatními postavami, popř. „vedle nich“ nebo „v pozadí“ jako vševědoucí subjekt. Vypravěčská role usnadňuje disponování dějovým časem a prostorem, umožňuje překlenutí velkých úseků času i vzdáleností. Jindy vypravěč děj komentuje, a to buď z vypravěčského (vlastně však autorského) nadhledu, anebo z pozice některé postavy (např. dětský pohled na svět dospělých). Výjimečně bývá vypravěčský part dialogizován*.“¹⁴⁸

Celková tendence užívání postavy vypravěče tedy zdaleka není rozhlasovým pravidlem. Kategorie vypravěče se z některých úhlů pohledu může jevit jako zdržující zástupný narativní aspekt, který slouží jen k detailnějšímu a přesnějšímu vykreslení dějového oblouku, jako by hra samotná nedokázala svůj rámec obsáhnout. To se však netýká skutečně promyšlené práce s figurou vypravěče jako nositele atmosféry, významů i stylu inscenace. Zvláště obratným a skutečně funkčním užíváním vypravěče proslul právě výše zmíněný Jiří Horčíčka v dramaturgicky výtečně připravených pracích Jana a Jaroslavy Strejčkových.

¹⁴⁶ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 173.

¹⁴⁷ PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění)*. 1. Divadlo a rozhlas. 1. vyd. Praha, 1987. s. 269-270.

¹⁴⁸ Tamtéž.

Horčíčka si všímá faktu, že dobrý recitátor poezie bývá zpravidla také dobrým vypravěčem prozaického textu. Stanovuje přitom několik stěžejních požadavků na hercovu práci: „*vypravěč musí mít dramatický cit, bohatství intonačních, modulačních, rytmických a tempových prostředků, s nimiž pracuje tak, aby nenudil a nezevšedněl v popisných partiích a s nimiž sugestivně pracuje v místech konfliktu.*“¹⁴⁹ Horčíčkovy režie rozsáhlých románových předloh ideálně využily jejich vypravěčského potenciálu. Rozmach i časoprostorový rámec jednotlivých velkých pláten světové literatury se v auditivním ztvárnění staly plnohodnotnou uměleckou interpretací.

4.2 Čtec

Svébytnou auditivní kategorií je v dnešní době stále populárnější rozhlasová četba, k níž se rozhlasové médium navrácí prostřednictvím audioknih. Viktor Preiss na tuto hereckou práci nazírá s respektem, hovoří o její mimořádné náročnosti a nutnosti detailní přípravy herce.¹⁵⁰ Problematičnost tohoto úkolu spočívá v žánrových i obsahových odlišnostech, na nichž závisí zcela jiná čtenářská účast, interpretační styl, hlasový vklad, než při vytváření konkrétní dramatické postavy rozhlasové inscenace. Preiss se čtecem původního literárního díla v rámci své rozhlasové tvorby stal mnohokrát.

Když Preiss načetl román *Mozart*¹⁵¹ ruského symbolisty Valerije Brjusova, vytvořil v něm sugestivní obraz zchudlého hudebního amatéra, jehož charakter a lidské touhy se zmítají mezi pokleslou zhýralostí, utápěním ve vlastních slabostech a přirozenou touhou dojít životního štěstí. Snilkovská rozervanost je Preissovi blízká, jeho typická lyrická pokora vůči lidským vášním se v *Mozartovi* projevuje hlubokou zúčastněností a porozuměním, s nimiž román interpretuje.

Na ploše čtyř půlhodinových dílů akcentuje ústřední postavu skladatele jako bytost svíranou vlastními běsy. Na jednu stranu se jedná o muže, který si nezaslouží stálá omlouvání a druhé šance, na druhou zase o chudáka, kterého osud nemilosrdně pronásleduje, a on si ve své slabosti není schopen poradit sám.

¹⁴⁹ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, sv. 4. s. 98.

¹⁵⁰ Osobní rozhovor s Viktorem Preissem. Praha, 2014. Zvukový záznam dostupný v osobním archivu autora.

¹⁵¹ BRJUSOV, Valerij. *Mozart* [rozhlasová četba]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2006.

Odlišný přístup si žádal *Malý princ*¹⁵² Antoina de Saint - Exupéryho či Turgeněvovy *Lovcovy zápisky*.¹⁵³ V rámci těchto klasických románů světové literatury Preiss využívá přirozené barevnosti a příjemného tónu svého hlasu, díky nimž působí i dlouhodobý poslech četby jako nenásilná kontemplace. Posluchač příběhy často dobře zná, hercova četba mu oblíbené téma zprostředkovává a usnadňuje v přístupné formě dobrodružného vyprávění.

Dramatizovaná rozhlasová četba ovšem nemusí znamenat jediného čtece celého příběhu, ale i kombinaci dramatizované četby několika protagonistů, kteří na sebe nejen navazují a reagují. Ideálním příkladem je Horčíčkova adaptace *Carmen*¹⁵⁴ Prospera Mérimée z roku 1978.

Dvanáctidílná dramatizovaná četba na pokračování udivila přímočarou, hudebně efektní a rytmicky mimořádně propracovanou hereckou variací na klasické téma Prospera Mérimée. Horčíčka, který látku auditivně připravil i režíroval, zdůraznil múzičnost a melodické tempo narativní struktury. Ta jemně a citlivě přechází mezi Autorem (Eduard Cupák), Donem José (František Němec), vypravěčem a dalšími postavami, které kompletně varioval Viktor Preiss. Preissova hlasová koexistence zvláště s Eduardem Cupákem vytváří onu šťastnou situaci, kdy se dva herci ve společném jednání nacházejí a vytvářejí kongeniální obraz příběhu jen vzájemnou souhrou. Múzičnost obou interpretů, jejich zdánlivě neomezená výrazová škála, perfektní smysl pro tempo vyprávění evokují auditivní obraz prosluněného Španělska plného osudovosti a nenávratnosti. Nadčasové téma *Carmen* oživují herci hřejivou zúčastněností, intonačním vztahem k situaci. Rytmizovaná melodická kompaktnost jednotlivých zhruba půlhodinových dílů působí jako vršení hudebních vět. Jednotlivá čísla na sebe lineárně navazují, přesto fungují ve vlastním sevřeném celku, oddělené motivem operní přede hry *Carmen* Georgese Bizeta. Horčíčkovo nastudování autenticky oživilo vášnivost a cikánskou hravost jižanského temperamentu. Preiss s Cupákem zde ověřili blízkost vlastního rozhlasového hereckého pojetí, které nalezne vynikající uplatnění také v dalších inscenacích.

Nálada a téma prosakují skrze mikrofon hřejivou naléhavostí. Neustále přítomné úderné motivy hudebních témat Georgese Bizeta evokují nespoutanost a zvyšují již tak exponovaný temporytmus každého dílu. Preiss se z pozice vypravěče cyklicky převtěluje do dílčích menších postav příběhu. Vytváří je vždy minimalisticky, typizuje jejich významy a

¹⁵² SAINT – EXUPÉRY, Antoine de. *Malý princ* [audiokniha]. Režie Karel Weinlich. Forte 1994.

¹⁵³ TURGENĚV, Ivan Sergejevič. *Lovcovy zápisky* [rozhlasová četba]. Režie Olga Valentová. Československý rozhlas 1978.

¹⁵⁴ MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen* [rozhlasová četba]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1978.

charaktery, aby bylo místo v ději každé z postav jasně čitelné. Hudební motivy přede hry *Carmen* a tématu *Habanera* autentizují cikánské prostředí a hlasům interpretů dodávají ještě větší zpěvnost.

Až cizelérská hlasová hravost zejména Viktora Preisse a Eduarda Cupáka činí z *Carmen* mimořádný titul nejen Preissovy rozhlasové tvorby. Jejich souhra je znakem promyšlené vyzrálosti, profesionální dokonalosti a znalosti možností mikrofону. Oba herci tematizují Mériméa a jeho stěžejní dílo svou múzičností, hlasy jsou vzletné, takřka v *pohybu*.

Ohebnost a lehkost rozhlasového vyjádření upozorňují na šíři Preissova i Cupákova hereckého rejstříku. Jejich šťastná spolupráce a herecké porozumění v auditivním prostředí se následně projeví opakovaně, zejména v Horčíčkově adaptaci Tolstého *Vojny a míru* (Preiss jako Andrej Bolkonskij a Cupák jako Pierre Bezuchov) či autorské původní rozhlasové hře Jana Bergera *Sonet tesaný do kamene*¹⁵⁵ (Cupák v roli Michelangela Buonarrotiho, Preiss jako jeho partner Tommaso Cavalieri).

Pokud hovoříme o rozhlasové četbě v Preissově interpretaci, musíme se zastavit ještě u osmidílného seriálu režisérky Markéty Jahodové dle autobiografie Josého Carrerasy *Zpívat srdcem*¹⁵⁶, který pro rozhlas připravila Jitka Chrtková. Světoznámý katalánský tenor provází skrze Preissovu interpretaci vlastním životem, kariérou, osudovými setkáními, vztahy s hvězdnými kolegy. Vyjadřuje své pouto k operní práci, hudbě jako takové, rozjímá nad pěveckým posláním i dosaženými úspěchy. Stěžejními dramatickými místy biografie je však detailní popis průběhu leukémie, již tenor překonal ve druhé polovině osmdesátých let.

„Rytmus řeči, střídání tempa, zvyšování a snižování intenzity, to všechno se už musí dít v přímém vztahu k obsahu řeči a vlastnostem představované osoby. Řeč každé postavy má svůj charakter, svou melodii, tempo, najít pro každou roli správný tón je součástí hercovy práce. Je samozřejmé, že se tak děje na základě předem stanoveného plánu, podle něhož herec buduje svou postavu. Skutečný umělecký projev předpokládá cílevědomost a záměrnost.“¹⁵⁷ Akcentoval-li tato slova Karel Höger v souvislosti s vytvářením rozhlasových dramatických postav, zjišťujeme s překvapením, že svou platnost nalézají stejně tak v rámci rozhlasové četby. Preiss nastudoval pasáže plné hlubokého pohnutí a blízké smrti s citlivou pietní

¹⁵⁵ BERGER, Jan. *Sonet tesaný do kamene* [rozhlasová inscenace]. Režie Jan Berger. Československý rozhlas 1987.

¹⁵⁶ CARRERAS, José. *Zpívat srdcem* [rozhlasová četba]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas 1996.

¹⁵⁷ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva – JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. s. 197 - 198.

zúčastněností, pokorou, lyrickým vztahem k životu. Dokázal Carrerasa vykreslit jako člověka, který poznal pozemské krásy i sílu umění, zároveň však pokorného muže, který si uvědomuje hodnotu lidské existence.

Promyšlená práce s kadencí slov a významotvornou pauzou zvyšují intenzitu posluchačského prožitku při vnímání Carrerasova textu. Preiss přítomné emoce dávákuje pozvolna, hutnost sdělení proto nevyznívá tak neúprosně, přesto je nepřehlédnutelná. Hlasové tenze pramenící z napjatých okolností průběhu léčby se projevují v Preissových nádeších. Dech odpovídá naléhavosti sdělovaného, působí autenticky. Pečlivé frázování prozrazuje Preissovu technickou vyspělost, ale i interpretační disciplínu a kultivovanost projevu. Jeho Carreras je v první řadě člověkem, až poté umělcem světového formátu.

Preiss k aktuálnosti výkladu nepotřebuje vnějších berliček a hlasových efektů. Jeho vnitřní pochopení Carrerasova příběhu je určováno dechem a hlasovou emocí, věčnost je přitom stále aktivována soustředěnou řečí. Posluchač nabývá brzy dojmu jakési nevyřčené blízkosti Preissovy (vypravěčovy) povahy s tou Carrerasovou. Zdá se, že myslí stejně, mají stejnou citovou výbavu. Tento šťastný vztah je snad tím kýženým, k němuž by interpret při své práci měl dojít.

Výhodou rozhlasové četby je přitom její časoprostorový rozmach. Posluchač si soukromě buduje fikční svět vyprávěného. K dispozici má sice pouze rozhlasové prostředky, jejich devízou ovšem je funkčně slučovat čistě čtený text s replikami jednotlivých postav, kdy jediný čtec manévruje v obou těchto partech.

Tento princip neustálého tvarového pohrávání si je nejvíce očividný u pojetí Horčíčkovy *Carmen*. Bohatá vrstevnatost celku je tvořena několika rovinami zobrazení, jež umožňuje zvláštní percepční rozměr, specificky auditivní. Zajímavě jej akcentuje Alena Štěřbová: „*Auditivní percepce umožňuje volnou manipulaci s časem a prostorem, literární text lze způsobem realizace pronikavě aktualizovat, více než v jiných scénických uměních lze v rozhlase využívat i postupů neuměleckých žánrů a tzv. bastardních tvarů, kdy v rámci artefaktu koexistují vedle sebe zcela nesourode projevy.*“¹⁵⁸ Štěřbová dále hovoří o možnostech propojování různých žánrů i literárních druhů, které rozhlas nabízí pomocí střihu či zvukové specifiky.

¹⁵⁸ ŠTĚŘBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995. s. 86.

Úskalí rozhlasové četby je mnoho, od detailního seznámení a pochopení textu po rytmickou dějovou vyváženost. Jedním z nejproblematictějších se ovšem stává například přístup k přímé řeči postavy. Pokud jediný čtec předčítá román, je na dramaturgicko-režijním záměru, zda přizpůsobí intonaci, případně barvu hlasu přímé řeči jednotlivých postav, zda se bude pokoušet přiblížit hlasovou technikou věku a povaze postavy. Vznikají tak často komplikované přesmyčky, kdy celistvost vyprávění může ztrácet na uvěřitelnosti, plynulosti, posluchač se soustředí na jednotlivé jazykové proměny a ztrácí kontinuitu poslechu. Šťastnou variantou je, když se přímé řeči stávají samozřejmými, byť jasně odlišenými součástmi četby, plynulost je zachována a jazykový cit umožňuje snadnou identifikaci s postavami i vnějším vypravěčem. Takto přesně nastudovanou se stala povídka Antona Pavloviče Čechova *Černý mnich*,¹⁵⁹ kde si Preiss jako vypravěč udržuje civilní odstup, přesto je zaujatým pozorovatelem, který s citem pro narativ a tempo udržuje atmosféru příběhu, v přímých řečech postav se přitom nebojí expresivních poloh, emočně hutných intonací, promyšleně pracuje s dechem, často významově přechází do pološepotů apod.

Ještě složitější je ovšem otázka přizpůsobení genderového. V roce 2010 Viktor Preiss v režii Hany Kofránkové načetl román Arnošta Lustiga *Dívka s jizvou*.¹⁶⁰ Problém spočíval v tom, že Preiss přes veškerou technickou kvalitu i přes kvalitu textu samého předčítal román v ich-formě vyprávění židovského děvčete Jitky Thelénové. Komplikovaná sugesce, kdy třiašedesátiletý herec propůjčil hlas mladé dívce, s sebou nese přirozené nebezpečí, že posluchač přijde o autenticitu prožitku hrdinky, kterou přes veškerou brilanci Preiss svým projevem nemůže nahradit. Kofránkové režijní nastudování se také proto nestalo příliš zdařilou rozhlasovou adaptací. Postrádalo vinou slabší uvěřitelnosti vyšší míru vnitřní dynamiky a napětí příběhu, což poškodilo atmosféru vyprávění i celkový výsledný dojem.

Herecký výkon coby elementární prostředek auditivního výrazu je v rozhlasové četbě nezastupitelný. Četba interpretovi umožňuje vytvořit plnohodnotnou podobu literárního textu v nezaměnitelném konkrétním podání. Z hlediska sémantických možností a dramatické plastičnosti i působivosti však klíčovým hereckým úkolem za mikrofonom zůstává původní rozhlasová inscenace, která zprostředkuje přece jen rozsáhlejší příležitost herecké interpretaci, osobnímu vkladu tvůrce.

¹⁵⁹ ČECHOV, Anton Pavlovič. *Černý mnich* [rozhlasová četba]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2005.

¹⁶⁰ LUSTIG, Arnošt. *Dívka s jizvou* [audiokniha]. Režie Hana Kofránková. Tympanum a Mladá fronta 2010.

4.3 Recitátor

Rozhlasová recitace je v dnešním rozhlasovém diskursu disciplínou víceméně přežitou. Přednes básnického textu se přitom ve skutečně promyšleném a citlivě nastudovaném provedení může stát pravým uměleckým dílem, musí však splňovat specifické požadavky auditivního média. Interpret by měl perfektně ovládat řečovou techniku a zejména se emočně i intelektuálně identifikovat s látkou. Doby exaltovaného zvolávání a adorací ideologicky podmíněných textů již dávno minuly, návrat k básnické tradici však přesto nenastává. Může za to snad i obtížnost skutečně přirozeného, přesto stylizovaného přednesu, který by měl být naplněn emočním, duchovním i intelektuálním přesahem protagonisty, jehož úkolem je předat percipientovi autorovy myšlenky a poetiku.

Herec Karel Höger upozorňuje, že jedním z nejproblematictějších faktorů hercova projevu je zvládnutí patosu. Ten se přitom právě v recitaci nabízí více než kde jinde. „*„Trhání vášně na cucky“ a „přeherodesování Herodesa“ je zřejmě stará divadelní bolest. Mikrofon je v tom ohledu mnohem citlivější než lidské ucho, které na jevišti herci odpustí leckteré upřílišněné nadsazení hlasu, přízvuku. Mikrofon však neúprosně žádá úspornost projevu. Zato potřebně zesílí a akcentuje jemné nuance, které by bez jeho zprostředkování zanikly.*“¹⁶¹ Zvládnutí nesamoučelného užívání patosu je rozhodně určující kvalitou rozhlasového interpreta. Pokud se patosu užívá, mělo by se tak činit v zájmu charakterizace postavy, jejího zpřítomnění či ku prospěchu emocionální identifikace.

Radovan Lukavský se problematice přednesu a recitace věnoval kromě bohaté praktické činnosti také teoreticky. Sbírka jeho tematických úvah vyšla pod názvem *Sláva slova*.¹⁶² Lukavský se zabývá slovem jako nejelementárnějším znakem výrazu. Zdůrazňuje nutnost kultivace a krásy řeči, zejména v herecké profesi. Jeho spisy se v některých aspektech podobají uvažování zmiňovaného Karla Högera, liší se však předmětem zkoumání. Höger v souvislosti se slovem akcentuje zejména mluvený projev na jevišti a v rozhlase, Lukavský hovoří o recitaci. Pokouší se vymezit elementární pravidla přístupu k básnickému textu. Posluchač by se měl soustředit výhradně na řečené slovo, bez jiných scénických prostředků. „*Při uměleckém přednesu je zbytečné, aby si posluchač někoho konkrétního za hlasem*

¹⁶¹ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva – JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. s. 198.

¹⁶² LUKAVSKÝ, Radovan, HRACHOVINOVÁ, Marta, ed. a JUSTL, Vladimír, ed. *Sláva slova: texty Radovana Lukavského o umění přednesu*. 1. knižní vyd. Praha: Akropolis, 2012.

*představoval. Jeho fantazie se zaměstnává pouze obrazy, o kterých text vypovídá a které hlas evokuje. Proto všechno, co by snad vtíravě připomínalo samotného mluvčího, nemůže působit jinak než rušivě. Přednášeč nezobrazuje žádný, tím méně svůj vlastní osobní charakter, závazný je pro něho toliko charakter přednesu, vyvozený z charakteru básně. Doprovázet jeho výkon mohou jenom zvuky rytmicky organizované, rušivě působí všechno, co se podobá realistické „zvukové kulise“.*¹⁶³

Viktor Preiss se v rozhlasu jako recitátor neobjevoval příliš často. Jedním z recitátorů byl například v rozhlasovém nastudování *Máje*¹⁶⁴ Karla Hynka Máchy. V režii Josefa Melče se Preissova cítěná lyrika a artikulační preciznost za mikrofonem ideálně doplnily se sošnou důstojností Radovana Lukavského či kultivovanou emočností Vladimíra Ráže. Právě *Máj* se nabízí jako vhodný důkaz slov Karla Högra, který rozhlasovou práci vnímá v souvislostech s formální stránkou mluveného slova a apeluje na její navrácení k původním estetickým hodnotám řeči. „*Herec však nemůže mluvit jen zřetelně a správně, musí mluvit také krásně. Jeho úkolem je vrátit řeči hudebnost, melodičnost, kterou ztrácí v denním shonu. Představíme-li si lidský hlas jako hudební nástroj, je ve hře na něj každý člověk více méně diletantem. Herec má být virtuosem, který ovládá svůj nástroj po všech stránkách dokonale.*“¹⁶⁵ Jakkoli mohou Högrova slova dnes působit vzletně, jejich platnost trvá. Až po zvládnutí technické kvality řeči přitom herec může přistoupit k jejímu obsahu. „*Právě v tom je zvláštní moc herce – umělce: dát uvědomělou formu slovům a zároveň být veden jejich obsahem.*“¹⁶⁶ Jedině precizní zvládnutí obou kategorií, formální i obsahové, činí z hercova projevu skutečně plný životný výraz vlastních estetických kvalit.

V souvislosti s rozhlasovou recitací je na herce kladen zvláštní nárok koncentrace výrazu na malé ploše, kdy každý důraz na jednotlivé slabice ovlivňuje styl a poetiku přednesu. Interpret musí soustředit svůj výkon na smysl autorova sdělení, zároveň však zachovat vlastní osobnostní pojetí textu, který svým citem a lidskou zkušeností obohacuje. Koncentrace výrazových prostředků se může lišit dle konkrétního textu. Viktor Preiss je recitátorem civilního charakteru, který jemnost a intimitu řečeného slova dotváří svou hlasovou lyričností, schopností intonačního modulování.

¹⁶³ Tamtéž, s. 51.

¹⁶⁴ MÁCHA, Karel Hynek. *Máj* [rozhlasová recitace]. Režie Josef Melč. Československý rozhlas 1986.

¹⁶⁵ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva – JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. s. 197.

¹⁶⁶ Tamtéž.

V několika recitátorských úlohách se Preiss objevil pod vedením režisérky Hany Kofránkové, například se jedná o literárně-hudební pásma z rané i pozdní poezie Františka Hrubína *Sázava, řeka dětství, mládí mého*.¹⁶⁷ Preiss se na této práci setkal s Luděkem Munzarem, dalším představitelem moderní mužské recitace, který podobně jako Preiss ve svém přednesu vychází nikoli z uměle stylizovaného deklamování veršů, naopak jednotlivé repliky i básnický celek chápe jako vlastní interpretaci básnickovy poetické výpovědi. Munzar i Preiss Hrubínovy verše zpřítomňují pečlivou artikulací, nechávají plně vyznít krásu i obsahu řečeného slova. Práce s pauzou, v recitaci jedna z klíčových výrazových disciplín, vyžaduje citlivost nejen v chápání melodie a temporytmu přednesu, ale také hluboké pochopení myšlenek básníka. Oba herci pauzy využívají k vyznění slova, pauza účelně diktuje tempo i atmosféru přednesu.

Při pohledu na Preissovy rozhlasové recitační práce nalézáme tituly žánrově odlišné, jedná se přitom především o českou poezii. Pět let po nastudování Máchova *Máje* se Preiss účastnil interpretace z básnické sbírky Karla Schulze *Legendy a invokace*.¹⁶⁸ Vyprávění ze života svatých, modlitby a vzývání recitoval Preiss po boku Radovan Lukavského, Elišky Balzerové a Taťjany Medvecké opět v režii Hany Kofránkové. Rok před touto prací Preiss spolu se svou ženou Janou Preissovou a Josefem Kemrem účinkoval v dalším literárně-hudebním pásmu, tentokrát z básní v próze Jakuba Demla *Moji přátelé*¹⁶⁹ v režii Markéty Jahodové.

Metoda rozhlasové recitace za hudebního doprovodu byla hojně užívanou praxí v auditivních zpracováních poezie. Problematicnost přednesu, náročnost i přitažlivost pro současné posluchače však recitaci z rozhlasového vysílání čím dál více vytěsňuje. Umělecké recitace v dnešní době ještě vidáme například v Divadle Viola, kde Luděk Munzar či Josef Somr interpretují verše Františka Hrubína, potažmo Jana Skácela. Tato představení jsou atraktivní nejen kvalitou podání, ale také přítomností interpreta, který má ke konkrétnímu básníku mnohaletý vztah a kromě básnického ztvárnění podává také vlastní uměleckou výpověď. V rozhlase tolik šťastných setkání nevidáme, znovu objevený fenomén rozhlasové četby a původní rozhlasové drama recitaci kvantitativně jednoznačně převyšují.

¹⁶⁷ HRUBÍN, František. *Sázava, řeka dětství, mládí mého* [rozhlasová recitace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2010.

¹⁶⁸ SCHULZ, Karel. *Legendy a invokace* [rozhlasová recitace]. Režie Hana Kofránková. Československý rozhlas 1990

¹⁶⁹ DEML, Jakub. *Moji přátelé* [rozhlasová recitace]. Režie Markéta Jahodová. Československý rozhlas 1990.

4.4 Herec v dramatických rolích

4.4.1 Rozhlasové začátky

Úplně první rozhlasovou prací Viktora Preisse byla recitace Čelakovského baladické básně *Toman a lesní panna*¹⁷⁰ v roce 1972. Pěťadvacetiletý herec se zde poprvé setkal s režisérem Josefem Melčem, pod jehož vedením později účinkoval ještě několikrát. Touto recitací Preiss zahájil dodnes takřka půl století trvající spolupráci s mikrofonem, kterou později uznal za svou „*osobní profesní hygienu*.“¹⁷¹

Tím pravým rozhlasovým počátkem však byl až rok 1974, v němž herec nastudoval několik výrazných rolí. Kromě toho se k tomuto roku váže počátek Preissova šťastného uměleckého setkávání s doyenem české rozhlasové režie Jiřím Horčíčkou, s nímž v průběhu let vytvořil mnohé špičkové auditivní práce. Ve zmíněném roce 1974 Preiss ztvárnil hned sedm rozhlasových postav, dvě z nich se staly zásadními pro budoucí charakteristiku herecké techniky, ale také určující pro profesní herecké inspirace. V *Otcí Goriotovi*¹⁷² se mladý herec rozhlasově poprvé objevuje po boku ikon tuzemského mluveného slova a herectví vůbec (Miloš Nedbal, Martin Růžek, Ladislav Boháč, Marie Vášová...). Preissův Rastignac je romantickým hrdinou své doby. Jako přirozený lyrik Preiss účelně spojuje mladický témr, v němž okamžitě identifikujeme později tak dovedně užívanou barevnost hlasu a emoční intimitu s mimořádným citem pro technickou vytříbenost.

Bravurní zvládnutí nesnadné technické podstaty mikrofону Preisse předurčily k takříkajíc obnaženému projevu, v němž herec dává sám sebe, svůj hlas, k dispozici charakteristice postavy. Preissova technická zdatnost pramení z bytostného pochopení požadavků mikrofónu, schopnosti soustředit psychofyzický stav do hlasového výrazu. Specifická rozhlasová intimita, „veřejné soukromí“ herci umožňují kumulovat vnitřní napětí do hlasu a dechu. V těchto konturách herec nemusí obsáhnout vztah jeviště a hlediště jako v činohře, ale například šepot postavy skutečně pravdivě předat ztlumením hlasu.

¹⁷⁰ ČELAKOVSKÝ, František Ladislav. *Toman a lesní panna* [rozhlasová recitace]. Režie Josef Melč. Československý rozhlas 1972.

¹⁷¹ Osobní rozhovor s Viktorem Preissem. Praha, 2016. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

¹⁷² BALZAC, Honoré de. *Otec Goriot* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1974.

Stejně jako *Otec Goriot* (adaptace Balzacova románu), také další Preissova rozhlasová práce akcentovaného roku vycházela z románové předlohy evropského klasika. Dvoudílná inscenace *Strž*¹⁷³ vznikla jako dramatizace románu Ivana Alexandroviče Gončarova v režii Jiřího Rolla. Preiss vytvořil jednu z ústředních postav, rebelujícího anarchistu Marka Volochova. Gončarovův svět je prostorem zbytečných lidí, vyjadřujících nihilismus tehdejší doby i společnosti. Preissův Volochov nabourává stereotypní šablony lepších kruhů, jeho chování je provokativní, často arogantní, využívá možností zkažené doby. Preiss svému Volochovovi dodává patřičnou ironii, odtažitost a nezájem hledajícího se intelektuála. V milostných scénách s hrdou Věrou rytmicky pracuje s dechem, staví jeho význam po bok řečenému slovu, což si ostatně vyzkoušel už u Rastignaca. Postavy mladých intelektuálů poskytují příležitost k hlasové charakteristice, jazykový rozmach je zrcadlem povahy. Zatímco Rastignac je ambiciózním dítětem salonního prostředí, Volochov je introvertnější a v zásadě nebezpečnější generační hrozbou převzetí trvalých hodnot.

Interpretace klasických románových předloh odpovídala rozhlasové dramaturgii normalizačních sedmdesátých let. Adaptace prozaických textů byly vyhledávaným rozhlasovým formátem, v obou zmíněných případech se jednalo o dvoudílné inscenace, kdy každý díl dosahoval necelé hodiny vysílání. Lineární vyprávění odpovídalo literární předloze, zachovávalo jeho poetiku a filozofii, zároveň však užívalo specificky rozhlasových stylistických prostředků, jimiž původní poetiky dosahovalo. Svěbytnost a originalita auditivních zpracování se opíraly o režijně jasně vymezené postupy narace, herecké výkony i kompletní zvukovou výpravu. Tato dramaturgická tendence vyvrcholila o čtyři roky později v rozsáhlé dramatizaci Tolstého *Vojny a míru*¹⁷⁴ v režii Jiřího Horčíčky a dramaturgii Jaroslavy Strejčkové.

Rok po *Otcích Goriotovi* se Preiss při rozhlasovém natáčení Čapkovy *Věci Makropulos*¹⁷⁵ opět setkává s výkvětem českého herectva. Opětovné umělecké setkání s Milošem Nedbalem a Martinem Růžkem tentokrát doplnil také Karel Höger, tehdy už legenda rozhlasového mikrofону. Högerova žánrová i výrazová flexibilita pochopitelně ovlivnila i Preisse. Ten podobně jako Höger vládne technickou precizností.

¹⁷³ GONČAROV, Ivan Alexandrovič. *Strž* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Roll. Československý rozhlas 1974.

¹⁷⁴ TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vojna a mír* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1978.

¹⁷⁵ ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1975.

V adaptaci Karla Čapka ztvárnil Preiss jako Janek syna Högrova Jaroslava Pruse. Jiří Horčíčka se tedy s nadějným mladým hercem po *Goriotovi* setkává znovu o rok později. Preiss se v poloze mladého romantického snílka zdál ideálním protagonistou. Měl k tomu odpovídající věk i mladistvou barvu hlasu, ale brzy svým herectvím začal směřovat k velkým rolím, kde mohl plně využít svůj talent k psychologické studii složitých dramatických postav a zejména introspektivního hlasu.

Tak jako se rok 1974 stal pro Preisse v rozhlasu určující z hlediska první velké spolupráce s Jiřím Horčíčkou a slavnými kolegy, rok 1978 jej definitivně integroval mezi rozhlasovou hereckou elitu. Řada výrazných příležitostí typově bohatých postav v žánrově odlišných inscenacích poskytla herci rozsáhlý prostor k opravdovému sebenalezení před mikrofonom. Než se dostaneme ke klíčové práci na monumentální inscenaci *Vojna a mír*, zmiňme již analyzované Horčíčkově nastudování *Carmen*¹⁷⁶ a především detektivní seriál příběhů amerického spisovatele Elleryho Queena *Město malérů*.¹⁷⁷ To Jiří Horčíčka ve dvanácti dílech rozhlasově adaptoval s Eduardem Cupákem v titulní roli. Viktor Preiss zde vytvořil postavu Jima Hatea. Podobně se Preiss v daném roce objevil i v dalších rolích, kdy pracoval pod vedením různých režijních osobností. Byl jedním ze čteců v rozhlasové úpravě *Lovcových zápisků*¹⁷⁸ Ivana Sergejeviče Turgeněva, zároveň si však vyzkoušel i odlišný žánr v pohádce *O princezně v oslí kůži*¹⁷⁹ režiséra Karla Weinlicha jako Princ. Sofistikovaný pohádkový příběh Oscara Wildea *Slavík a růže*¹⁸⁰ byl prvním rozhlasovým setkáním Viktora Preisse se slavným dramatikem. Interpretacím jeho postav o mnoho let později vtiskne právě Preiss nezaměnitelný punc originální svěťácké konverzační ironie.

Všechny tyto zmíněné rozhlasové příležitosti vyvrcholily ve *Vojně a míru* v dramaturgické úpravě Jaroslavy Strejčkové a režii Jiřího Horčíčky. Preiss získal možnost na velkém prostoru čtyř hodinových dílů vybudovat celistvý psychologický obraz postupně vyzrávajícího hrdého Andreje Bolkonského, původně odhodlaného vojáka a zpupného syna, který se, poznamenán válečným zraněním a citovým otřesem, postupně mění v apatického zahořklého kritika. Velké rozhlasové plátno umožnilo inscenátorům velkoryse pojatou stereofonní zvukovou výpravu, včetně působivé hudby Vladimíra Truce. V hlavních i

¹⁷⁶ MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen* [rozhlasová četba]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1978.

¹⁷⁷ QUEEN, Ellery. *Město malérů* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1978.

¹⁷⁸ TURGENEV, Ivan Sergejevič. *Lovcovy zápisky* [rozhlasová četba]. Režie Olga Valentová. Československý rozhlas 1978.

¹⁷⁹ PERRAULT, Charles. *O princezně v oslí kůži* [rozhlasová inscenace]. Režie Karel Weinlich. Československý rozhlas 1978.

¹⁸⁰ WILDE, Oscar. *Slavík a růže* [rozhlasová inscenace]. Režie Jan Berger. Československý rozhlas 1978.

vedlejších rolích Tolstého příběhu se objevilo velké množství hereckých osobností, mezi nimiž vynikli Viktor Preiss jako Andrej Bolkonskij a Eduard Cupák jako Pierre Bezuchov.

Preissův Andrej je postavou se složitým duševním vývojem, různými způsoby hereckého výrazového zobrazení, emočních přechodů. Dramatický oblouk postavy prostupuje vývojem příběhu, symbolizuje ztrátu iluzí i nadějí, doslovné duševní i ideové zestárnutí a opětovné náhlé vzplanutí. V Preissově podání jsou veškeré citové momenty nosným výrazovým artefaktem. Ve chvílích milostných vyznání je jeho Andrej lyrickým milovníkem, jehož pološepot či šepot jiskří přítomnou vášní. Preiss zde pokládá základ svého zásadního charakteristického rysu psychologického herectví – umění jemného přechodu z jednotlivých hlasových poloh.

Díky přirozené barevnosti svého tónu a citu pro temporytmus dokáže Preiss nenásilně vyjadřovat nuance mezi ještě zadržovaným pohnutím a bytostnou citovou vášní. Prudké přechody nálad či hlasové důrazy nejsou v jeho případě do očí bijícím vykřičníkem, nýbrž citlivě dávkovaným přirozeným vývojem emočního fondu. Preiss dokáže kumulovat vnitřní napětí do přiškrbeného hlasu či naopak záchvaty zloby do zkratkovitého, přesto úderného, rozhodného imperativu, který signalizuje jednak požadavek, jednak aristokratické způsoby Andreje. Ve scéně smrtelného poranění na slavkovském bitevním poli zpřítomňuje Preiss Andrejovy vnitřní stavy introspektivním monologem, tedy jazykovým projevem, který vyžaduje zvláštní smysl pro cit a patos. Andrejovo pomezí mezi životem a smrtí není pouze vnějším vakuem, nýbrž metafyzickým obrazem, z něž auditivními prostředky vyzařuje hlas, který už nepatří pouze Andrejovi, ale jakési vyšší božské síle. Citové obnažení je na samé krajnici výrazové formy. Preiss musí soustředit nebývalou intenzitu do funkčního ukáznění dechu. Přítomnou bolest a smrt Preiss nesémantizuje bolestivou hlasovou grimasou, naopak zpomaluje tempo, kadence svědčí o skutečnosti, že tváří v tvář smrti se vše uklidňuje a prostor získává pokora.

Plastičnost Andrejova dramatického oblouku odpovídá rozmachu dramatické postavy. Režisér s hereckým protagonistou musí v případě podobně rozsáhlého partu promyšleně stanovit skutečné dramatické vrcholy, ústřední konflikty a dle nich přizpůsobit výstavbu výrazového stylu. Postava jako Andrej se v průběhu inscenace vyvíjí jako v běžném životě, jejímu duševnímu i fyzickému vývoji by tedy měly odpovídat také zvolené interpretační prostředky. Dosahuje-li Preiss účinku emočního výrazu prostřednictvím dechové frekvence, musí bytostně přesvědčit posluchače o pravdivosti tohoto stavu. Dechová práce musí být

v koherentní jednotě celého výkonu, odpovídat temporytmu daného obrazu a psychofyzický stav postavy zobrazit v životné opravdovosti. Režisér Horčíčka přitom věděl, že střídmost prostředků i minimalistické gesto může být pro výsledný efekt zobrazené situace účelnější než explicitní zdůraznění téhož. Proto i Preissův Andrej dosahuje nejpravdivější hodnoty výrazu v absolutním dodržení míry volených prostředků. Andrejova žádostivost vůči otcově převaze, zanícenost milostného citu, skutečná, poctivá vojenská ambice, ale i pozdější kruté prozření nabývají na uvěřitelnosti právě tím, že jsou zobrazovány technicky přesně, artikulují po smyslu a nikdy se neutápí v samoúčelné citové bezbřehosti. Andrejův vývoj na auditivním poli vyniká tím, že jeho duševní svět odhaluje nikoli obraz, ale právě hlas, nositel vnitřní výpovědi. Imaginativnost hereckých výkonů i celkové zvukové kompozice *Vojny a míru* se přitom stává skutečně plastickou právě díky citlivému využití auditivních prostředků, které zpřítomňují děj a vnitřní vztahy příběhu. Funguje zde schopnost rozhlasového média prostředkovat obrazovou představu zvukovými prostředky, jak o tom pojednává také Jan Vedral: „*Estetizovaný, stylizovaný zvukový obraz dramatického prostoru rozhlasové hry umožňuje, abychom tuto hru svým vnitřním zrakem vlastně viděli.*“¹⁸¹

Pro normalizační dramaturgii byl po politické tvůrčí perzekuci mnohých režisérů i dramaturgů příznačný naprostý odklon od zpracovávání původních rozhlasových her v šedesátých letech. Jednoznačnou tendencí bylo adaptování textů klasické literatury, a to jak prozaických, tak dramatických. Kvality těchto adaptací souvisely s profesionalitou režisérů, dramaturgů i hereckých protagonistů. Dramatizace slavných románů jako *Vojna a mír* nebo *Tichý Don* nabízely všeobecně známý, zejména však politicky nezávadný text, jehož rozhlasový jazyk se mohl na velké časové ploše budovat s užitím bytostně auditivních prostředků, navíc již stereofonním způsobem.

Dramatické předlohy s sebou přirozeně nesou jednu typickou vlastnost: jelikož se jedná o původně zamýšlená jevištní dramata, obsahují zpravidla propracovanou psychologii postav. Proto řada titulů poskytuje i rozhlasově široký interpretační rámec, neboť režisér s hercem mají možnost zaujmout stanovisko k postavě a především způsobu, jak charakter postavy auditivně vyjádřit. Tato volba výrazových prostředků souvisí s celkovým uchopením inscenace, což je otázka vyloženě režijní, či dramaturgicko-režijní. Z toho vyplývá, že herecký výraz vychází z režijní koncepce konkrétní inscenace, interpret postavě vtiskne svůj osobitý charakteristický hlas a způsob jednání. Je však otázkou, do jaké míry se jedná o

¹⁸¹ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor. s. 182.

koncepčnost hereckého vytváření a do jaké míry je řeč o koncepci režijní. Ideální varianta režijně-herecké spolupráce, kdy režisér s hercem vzájemným dialogem dojdou k vnitřní i vnější podstatě a výrazové podobě postavy, je nejšťastnější formou přístupu. Nepřekvapí, že právě takto spolupracoval režisér Jiří Horčíčka s Viktorem Preissem, který se postupem času stal jedním z typických a nejlepších hereckých interpretů Horčíčkových rozhlasových režii.

Na přelomu sedmdesátých a v počátku osmdesátých let Viktor Preiss v rozhlasu nastudoval několik výrazných postav klasického činoherního repertoáru. Četnost těchto prací dokonce umožnila skutečnost, že herec opakovaně nastudoval postavu dramatu, v němž se již objevil na jevišti, či opačně – v budoucnu roli již auditivně ztvárněnou hrál také v divadle. V roce 1979 režisér Lubomír Poživil rozhlasově zpracoval Jiráskovu *Lucernu*,¹⁸² drama ze zlatého fondu českého realismu. Pohádková suita o šesti obrazech je uměleckým střetem současné výrazové interpretace tradiční látky, jejíž význam a poselství přetrvává do dnešní doby a stále má co říci širokému publiku.¹⁸³ Důraz na řečené slovo, myšlenku a její obsah zprostředkuje hlas herce a dává plně vyznít Jiráskově jazyku, který nepřestává překvapovat svým formálním i konkrétním účinkem. Špičkové obsazení inscenace prospělo jednotlivým postavám v jejich jasné charakterizaci, typizaci. Mladá kněžna Jaroslavy Adamové, vodník Ivan Vladimíra Šmerala, vrchní Františka Filipovského, dvořan Josefa Beka, Klásek a Klásková Josefa Kemra a Ivy Janžurové či učitelský pomocník Zajíček Viktora Preisse oživil svou fantaskní a zároveň autentickou konkrétností. Pečlivá Poživilova režie se obrací k jazykové i obsahové hodnotě Jiráskova textu, čemuž odpovídají herecké výkony.

Poprask na laguně Carla Goldoniho je hra, která má na českých jevištích bohatou tradici.¹⁸⁴ Rozhlasová adaptace Jaroslavy Strejčkové v režii Aleny Adamcové zachovala komediální rozmach *commedie dell'arte*.¹⁸⁵ Fyzická akce činoherních zpracování byla nahrazena rytmizací herecké akce a celkovou zvukovou kompozicí s velkým podílem původní hudby Vladimíra Truce. Preiss vytvořil postavu mladého rybáře Titta-Nane. Byť inscenace patrně naplnila žánrové mechanismy, z hlediska rozhlasového hereckého výkonu se nejednalo

¹⁸² JIRÁSEK, Alois. *Lucerna* [rozhlasová inscenace]. Režie Lubomír Poživil. Československý rozhlas 1979.

¹⁸³ Kromě zkoumané inscenace Lubomíra Poživila byla *Lucerna* rozhlasově adaptována již roku 1957 v režii Ludvíka Pompeho.

¹⁸⁴ Například legendární inscenace Miroslava Macháčka s Ladislavem Peškem v roli Patrona Fortunata. GOLDONI, Carlo. *Poprask na laguně* [divadelní inscenace]. Režie Miroslav Macháček. Národní divadlo Praha 25. 3. 1961.

¹⁸⁵ GOLDONI, Carlo. *Poprask na laguně* [rozhlasová inscenace]. Režie Alena Adamcová. Československý rozhlas 1979.

o inscenaci, která by zásadním způsobem posunula Preissovy schopnosti auditivní interpretace.

V roce 1979 vznikla rovněž mnohem ambicióznější rozhlasová inscenace, a to *Urfaust* v režii Josefa Melče.¹⁸⁶ Preissova role Valentina byla spíše epizodního typu, nicméně účast na výrazově hutném a invenčním uchopení Goetheho původního textu umožnila další spolupráci s Eduardem Cupákem, který vynikajícím způsobem ztvárnil ústřední roli Fausta po boku Mefistofela Rudolfa Hrušínského.

Daleko větší prostor dostal Preiss o dva roky později v rozhlasové úpravě Šrámkova *Měsíce nad řekou*.¹⁸⁷ Lyrická podstata a romantizující prvky předlohy se promítly i do rozhlasového zpracování. Režisér František Štěpánek Preisse obsadil jako Villyho Roškota, jeho protějškem byla Slávka Hlubinová Jany Hlaváčové. Vzájemná hlasová koexistence účelně spojila Hlaváčové artikulační výraznost s Preissovým žánrovým citem. Výsledkem byla působivá šrámkovsky hřejivá atmosféra inscenace, smyslná souhra protagonistů, kteří látku dobře znali a vytvořili příbuznou, přesto výrazově svébytnou alternativu filmové verze¹⁸⁸ s Eduardem Cupákem a Danou Medřickou. Generační konflikt otce a syna Roškotových je v podání otce Otakara Brouska a syna Viktora Preisse střetem schopnosti vidět a ocenit trvalou hodnotu prostých věcí – vzpomínku na studentská léta, lásku k prostředí bytu Hlubinových, jednotlivým předmětům (fajfka), přírodní kráse (řeka, měsíc). Postupné Villyho prozření je žánrově stěžejním prvkem Šrámkova díla. Romantismus Villyho mládí je předurčen hlasovou barevností interpreta. Preissův lyrický tón zůstává stále pohnutým, emočně zjitřeným nástrojem vnitřních stavů. Své vlastní přesvědčení o kvalitě uznávaných hodnot sděluje hlasem vycházejícím z vnějšího vzdoru, zatímco postupně objevovaný cit ke Slávce i nepoznané přírodní kráse pramení z duševního pochopení. Preissova výrazová koncentrace stylizuje básnický jazyk do ještě exponovanější poetické roviny. Lyričnost inscenace se skrze herecké výkony stává doslovnou. Tak jako ji ve filmu vytváří kamera, je v rozhlase identifikována hlasovými prostředky.

České rozhlasové dramatizace románů Julese Verna mají do dnešní doby vlastní tradici, jako ostatně celý žánr sci-fi.¹⁸⁹ Tyto inscenace se vyznačují zvukově bohatou

¹⁸⁶ GOETHE, Johann Wolfgang. *Urfaust* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Melč. Československý rozhlas 1979.

¹⁸⁷ ŠRÁMEK, Fráňa. *Měsíc nad řekou* [rozhlasová inscenace]. Režie František Štěpánek. Československý rozhlas 1981.

¹⁸⁸ *Měsíc nad řekou* [film]. Režie Václav KRŠKA. Československo, 1953.

¹⁸⁹ Například *Ocelové město* režisér Horčíčka nastudoval již roku 1948 oficiálně pod jménem Bohumila Hradila, v dramaturgii Vladimíra Kovářika.

vrstevnatostí výrazových prostředků, které mají zprostředkovat nadpřirozený rámec příběhu. Verneovo *Ocelové město*¹⁹⁰ je toho příkladem. Herecké výkony souvisí s vrstvením zvukových kulis, autentizujících dobrodružný aspekt díla. Režiséru Horčíčkovi vytvořil zvukově hudební kompozici Radislav Nikodém, uznávaný zvukový mistr, jenž v případě *Ocelového města* zdatně sekunduje hereckým protagonistům právě sound designem inscenace.

Preiss ztvárnil jednu z hlavních rolí, moudrého mladého Alsasana Marcela. Svým naturelem stále hledající interpret opět vyhověl žánrovým požadavkům a dobrodružnému sci-fi světu přizpůsobil vlastní výrazový materiál. Těžil ze smyslu pro rytmus a hlasového gesta. Vynalézavý Marcel se v přestrojení za dělníka jakýmsi špionážním principem ocitne v blízkosti padoušského profesora Schulze (Josef Somr). Hlasové vztahy mezi Preissem a Somrem překvapují obdobnou tvůrčí variabilitou, schopností přizpůsobit se situaci a hlasem variovat, typizovat prostředí, napětí, rozpoložení postavy. Nepravidelné frázování vyvstává z tempa. Zdá se, že u Preisse i Somra nalézáme společnou kvalitu práce s dechem, která nejenže významově podporuje mluvené slovo, ale také jej rytmicky koriguje. Moderní herecký projev spojující tradiční ctění hodnoty slova, krásu řeči a jazykovou kvalitu s žánrovou i intonační přizpůsobivostí svědčí o v pravém slova smyslu plastickém herectví, které dokáže několika vnějšími rysy charakterizovat postavu a její vnitřní svět.

Stejně jako v případě Jiráskovy *Lucerny*, také adaptace Nezvalovy hry *Schovávaná na schodech*¹⁹¹ umožnila interpretaci dramatické látky novými výrazovými prostředky rozhlasového studia. Pro Preisse se jeho role Dona Cesara stala dalším uměleckým setkáním s Jiřím Horčíčkou, kromě jiných se navíc v hereckém obsazení jako Lisarda objevila také manželka Viktora Preisse, herečka Jana Preissová.

¹⁹⁰ VERNE, Jules. *Ocelové město* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1982.

¹⁹¹ NEZVAL, Vítězslav. *Schovávaná na schodech* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1983.

4.4.2 Období zrání

Rok 1983 byl pro Preisse zvláště určujícím. Po čtrnácti letech opustil soubor Městských divadel pražských, cítil se vyčerpan. Následně však neodolal nabídce Divadla na Vinohradech, do jehož ansámblu vstoupil ještě v témže roce a jeho členem byl do roku 2016. Změna činoherní domovské scény přinesla změnu dramaturgického zázemí, Preiss se ocitl v prostředí nových kolegů i režisérů. Odlišný byl i repertoár, který na Vinohradech vždy v nejlepším slova smyslu sloužil hereckým osobnostem, jež formovaly inscenační tendence. Šestatřicetiletý herec se zdál být v ideálním věku. Již zkušený představitel náročných dramatických rolí na divadle i v rozhlase měl před sebou mnoho velkých postav napříč žánry. Preissova všestrannost a flexibilita, smysl pro psychologizaci postavy předurčovaly jeho obsazování do náročných figur i v konkurenci silného souboru vinohradského divadla. Kromě divadla se Preiss v osmdesátých letech čím dál více věnoval také dabingu, kde opět využíval své příjemné hlasové barevnosti, melodičnosti, navíc zvláštní schopnosti nejrozličnějších hlasových extravagancí, které se hodily zvláště v komediálním žánru. Preiss se objevoval v mnoha televizních inscenacích, občas i seriálech, jen příležitostí ve filmu se příliš nedostávalo. O to vytíženější byl v divadle a rozhlase.

Další zvukově opulentní rozhlasová dramatizace literární klasiky *Hrabě Monte Christo*¹⁹² pod dramaturgickým i režijním vedením Jiřího Horčíčky navázala na podobně rozmáchlou adaptaci *Vojny a míru*. Dumasův román o pomstě Edmonda Dantese však disponuje vlastními narativními principy i odlišnou psychologizací postav. V konturách romantismu snáze identifikujeme Dumasovy postavy v kategoriích „kladné“ a „záporné“, jejich jasně určený charakter svádí boj dobra se zlem, práva a bezpráví, lásky a zrady. Preiss, který v rozhlase dosud hrával v drtivé většině postavy kladné, si mohl vyzkoušet ryze zápornou roli prokurátora Villeforta.

Výsada režijní vyzrálosti Jiřího Horčíčky, totiž nestat se otrokem tradičního výkladu předlohy, ani opisovatelem filmových verzí, umožňovala nastudovat text se zachováním literárních kvalit, jazykovou věrností a atmosférou, tyto nosné artefakty celkového pojetí však doplnit auditivně svébytnými prostředky. Horčíčka je nositelem ducha předlohy, to mu však nebrání ve vlastní invenci při zvukovém vyjadřování toho, co filmový materiál zobrazí

¹⁹² DUMAS, Alexandre. *Hrabě Monte Christo* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1983.

kamerou. Prostorové dispozice dokáže vrstvit promyšlenou prací se stereofonním formátem natáčení ve fiktivním příběhu, ale v dobově věrohodných kulisách Francie počátku devatenáctého století. Velkorysá hudba dvojice autorů, Vladimíra Truce a Aloise Paloučka, rovněž přispívá k celkovému rozsahu, výpravnosti inscenace. Velké množství postav bylo nutné obsadit jasně rozeznatelnými hlasy, odpovídajícími požadovanému naturelu. Různé časoprostorové perspektivy vyžadovaly citlivou interpretaci, která i v krajních emočních polohách zachová autentičnost postavy a zároveň bude korespondovat s celkovým pojetím, atmosférou. Tento požadavek platil zejména u klíčových postav, od Monte Christa po prodejného Caderousse (Ladislav Mrkvička). Narativní rámec se jako u *Vojny a míru* opíral o Horčíčkovu specialitu – postavu vypravěče (Jiří Šrámek), který v tomto případě působí jako vnější komentátor objevující se nepravidelně, přitom v často překvapivých momentech inscenace.

Postavy různého věku a společenského postavení daly vyniknout mnoha hereckým osobnostem. Z dnešního pohledu se nabízí zajímavé srovnání mladého rozhlasového začátečníka Pavla Soukupa (Edmond Dantes/Monte Christo), s již tehdy jasnou artikulací a nezaměnitelnou barvou hlasu, s bardy hereckého řemesla Rudolfem Hrušínským (Noirtier), Martinem Růžkem (abbé Faria) či Ladislavem Peškem (starý Dantes). Preissův Villefort si je vědom svého postavení, úřednický striktně vykonávané moci. Prokurátor kalkuluje s vlastní kariérou, moc rozhodovat pro něj znamená víc než peníze. Rezervovaný odstup si udržuje i u nejbližších rodinných příslušníků, ve svém postavení nemůže zaváhat. Preiss Villefortovi vkládá vnitřně ovládanou sebejistotu, autoritu, respekt. Jeho tón je kovově pevný, artikulačně přesný.

Horčíčkova schopnost dramatizovat původní látku tak, že udrží, ba zdůrazní její dramatickosti, nechá vyznít stěžejní dialogy a celkovou kompozici vytváří ryze auditivně, je dodnes nepřekonanou rozhlasovou kvalitou. Herecké výkony v těchto dramatizacích slouží režijnímu záměru, přitom mohou v dobře napsaných, psychologicky exponovaných postavách objevovat vnitřní bohatství, které nabízí možnosti specificky rozhlasové interpretace. Pokud například Villefortův cynismus či krutost vnímáme v románu jako cosi archetypálního, jako prototyp záporné postavy, mají jednotlivé adaptace v závislosti na svém médiu za úkol tuto osobnostní perspektivu postavy zobrazit. Na filmovém plátně by režisér bezpochyby užíval kamerových detailů, jejichž odpozorování Villefortovy mimiky a vnitřního napětí by jej charakterizovalo spolu s fyzickým jednáním. Výraznou úlohu v úspěšné charakterotvorné zkratce může hrát detail tváře, potažmo očí, jak jej využili například tvůrci čtyřdílné filmové

adaptace z roku 1998,¹⁹³ kde Villeforta s hutným výrazovým akcentem podstaty prokurátorovy psychologie ztvárnil Pierre Arditi (Monte Christa hrál Gérard Depardieu). V rozhlasu se výrazová sugesce soustředí na hlasové prostředky. Preiss v případě Villeforta nahrazuje oční kontakt zdůrazněním řečeného textu a především jeho skutkového dopadu. Villefortova řeč je řeč moci, vědomí převahy.

Dramatizované četby v interpretaci více herců byly v normalizační době často užívaným formátem rozhlasových adaptací. Herci v těchto případech četli jednotlivé party a znázorňovali více postav, jejich vlastní interpretační vklad však nedosahoval takového významu jako u Horčíčkových výsostně auditivních novotvarů. Dřívější adaptace *Potopy*¹⁹⁴ Henryka Sienkiewicze, *Canterburských povídek*¹⁹⁵ Geoffreyho Chaucera či *Pýchy a předsudku*¹⁹⁶ Jane Austenové byly sice rozsáhlým auditivním převedením literárního díla, z hlediska rozhlasové specifičnosti však neposkytly příliš inovativního materiálu k analýze. Například v *Pýše a předsudku* se charakterizace postav¹⁹⁷ soustředily na hlasovou variantu zkratky, postavy byly typizovány jasně identifikovatelným uchopením. Mistryní této výrazové úspory se zejména v případě anglických látek stala Jaroslava Adamová. Její sytá hlasová znělost, suverenita dikce, se naplno projevila ve zkratkovitém sarkasmu, suchém anglickém frázování o závažných i nepodstatných tématech.

Druhá polovina osmdesátých let pro Preisse znamenala hned několik výrazných rozhlasových příležitostí v různých hereckých disciplínách. Auditivní nastudování Máchova *Máje*¹⁹⁸ v režii Josefa Melče svedlo dohromady elitu českého herectví. Kromě Viktora Preisse taky Radovana Lukavského, Vladimíra Ráže, Josefa Somra a Ladislava Freje. Režisér Melč, specifický svým důrazem na naprosté hercovo emoční obnažení a citlivost přednesu, vedle sebe postavil herce s výsostně svébytným projevem. Každý z interpretů textu přinášel vlastní přidanou hodnotu a rytmickou perspektivu. Preissovi se hodila lyrická poetičnost, kterou vždy dokázal balancovat mimo nebezpečí patosu.

¹⁹³ *Hrabě Monte Christo* [Le Comte de Monte Cristo] [TV seriál]. Režie Josée DAYAN. Francie, Německo, Itálie, 1998.

¹⁹⁴ SIENKIEWICZ, Henryk. *Potopa* [rozhlasová inscenace]. Režie Olga Valentová. Československý rozhlas 1981.

¹⁹⁵ CHAUCER, Geoffrey. *Canterburské povídky* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Červinka. Československý rozhlas 1984.

¹⁹⁶ AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek* [rozhlasová inscenace]. Režie Alena Adamcová. Československý rozhlas 1986.

¹⁹⁷ Preiss ztvárnil nevelkou postavu Fitzwilliama.

¹⁹⁸ MÁCHA, Karel Hynek. *Máj* [rozhlasová recitace]. Režie Josef Melč. Československý rozhlas 1986.

Kultivovanost projevu je herecká vlastnost, kterou by rozhlasový herec přirozeně měl disponovat, byť některé role přímo vyžadují ryze expresivní hlasové polohy. Recitace či vypravěčské party ovšem rozpoznají slovo samo o sobě, intimita mikrofonu mimo jiné odhaluje veškeré technické nedostatky, herec nemá možnost výrazovou nejistotu jakkoli skrýt, je před mikrofonem pouze sám se svým hlasem. V tu chvíli se musí opírat o technické zvládnutí své profese, zejména znalost práce s rytmem a dechem, dvěma klíčovými kategoriemi výrazových možností vedle barvy hlasu. Postava vypravěče je na technické výbavě herce značně závislá, jeho funkce v rozhlasové inscenaci zpravidla obnáší komentovat či funkčně posouvat děj, nemluvě o přímém zasahování do jednání postav, jejich oslovení apod. Vypravěč by měl být hlasově snadno identifikovatelný, posluchač by si měl uvědomovat jeho odstup od jednajících postav. Jedná-li se o vypravěče vnějšího, jehož funkce je vyloženě narativní - v úvodu nastíní děj, posléze jej případně v časoprostorových předělech posouvá, časově vymezuje, měl by hlas být průvodcem, melodickým, artikulačně jasně znělým prostředníkem mezi příběhem a posluchačem. Tento případ je typický pro dlouhé, několikadílné rozhlasové seriály či série, Preiss se takto vystupujícím vypravěčem stal například u dvanáctidílné adaptace *Ságy rodu Forsythů* v roce 1999.¹⁹⁹

Koncepce Horčíčkovy auditivní režie *Americké tragédie*²⁰⁰ z roku 1986 rovněž narativně stavěla na přítomnosti vypravěče v podání Viktora Preisse. Ten však v tomto případě zastával odlišnou dramatickou funkci než u zmíněných *Forsythů*. Preissův vypravěč byl aktivně jednající postavou, atakující hlavního hrdinu Clyda Griffithse (Svatopluk Skopal). Slavný román Theodora Dreisera je apokalypsou amerického snu, neúprosnou obžalobou ztráty hodnot v zájmu vlastního prospěchu. Preiss coby Vypravěč funguje jako jakýsi průvodce Clydova jednání, jeho vnitřní varovný hlas, našeptavač. Pokušitel i rádce. Clyda žene touha prosadit se, chce naplno uspět, splnit si „sen“. Původně strmá cesta se však záhy hroutí, Clyde podléhá nástrahám, nezvládá svou situaci. Rytmicky precizně vystavěná inscenace je psychologicky hutnou sondou do nitra Clydovy duše, ochotné a schopné hrůz, ale zároveň obětí, pokání. Vnitřní střety svědomí (Preiss) s mozkiem (Skopal) jsou morálním aspektem inscenace, když zklidňují některé silně exponované emotivní situace. Jindy je však dynamicky rytmitizují. Explicitně vydané emoce jsou stejně přítomné jako ty implicitní. Apelativní poselství o tom, jak velkou daň je člověk ochoten zaplatit za svůj úspěch, kde začíná a končí morální odpovědnost, jsou nadčasovými tématy nejen rozhlasového umění.

¹⁹⁹ GALSWORTHY, John. *Sága rodu Forsythů* [rozhlasová inscenace]. Režie Ivan Chrz. Český rozhlas 1999.

²⁰⁰ DREISER, Theodore. *Americká tragédie* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1986.

Pronásledování hlasu svědomí zmítá Clyda v jeho duševních běsech, není schopen zvládnout svou vinu (nelze si nevšimnout podobností s Dostojevského Raskolnikovem). Clydův průvodce si v Preissově podání udržuje odstup, přesto je zainteresovaným pozorovatelem, čím intenzivněji nabádá Clyda k jednání, jeho narůstající apelativnost zvyšuje napětí, zhutňuje atmosféru inscenace. Herec postavě vkládá rytmickou jistotu intonačními přechody i změnami intenzity hlasu, aktivuje posluchače, zdůrazňuje tak naléhavost situace. Hra s archetypální katarzí, popravou Clyda, je z inscenačního hlediska dramaturgickou výzvou. Velký part ústřední postavy je nabídkou schopnému herci k vlastnímu pojetí, interpretaci. Silné téma, aplikovatelné na jakoukoli dobu i prostředí, z *Americké tragédie* činí drama aktuální a úderné.

Původní rozhlasová hra Jana Bergera *Sonet tesaný do kamene*²⁰¹ z roku 1987 byla zachycením posledních dní umírajícího Michelangela Buonarrotiho. Viktor Preiss (Tommaso Cavalieri) se zde opět sešel s Eduardem Cupákem (Michelangelo). Zvukově bohatá inscenace je důkazem možnosti, jak ze zdánlivě neatraktivní látky vytvořit invenční poetickou přehlídku myšlenek bilancujícího umělce. Časoprostorové střihy rytmizují celek na dílčí obrazy. Historické osobnosti byly obsazeny předními rozhlasovými interprety, a tak dnešní době vzdálený svět nepochopení Michelangelova díla i životního stylu oživují kromě Cupáka s Preissem rovněž Luděk Munzar (Pico della Mirandolla), Jiří Adamíra (papež Julius II.), Daniela Kolářová (matka Francesca) či Jan Hartl (Bacchus).

S problematikou zpřítomnění historického či fikčního světa rozhlasovými prostředky se potýkají rozhlasoví tvůrci od počátku. Ambiciózní třídílná dramatizace slavného románu *Mistr a Markétka*²⁰² Michaila Bulgakova se v režii Jiřího Horčíčky stala jednou z největších uměleckých událostí rozhlasových osmdesátých let. Složitě podobenství o dobru a zlu náročným způsobem variovalo několik témat. Auditivní dramatizaci v překladu Aleny Morávkové uskutečnil Jan Vedral.

Vedralova adaptace a Horčíčkova režie akcentovaly zásadní dějové linie, čemuž odpovídalo hlasově vyhraněné herecké obsazení. Určující narativní postava Wolanda se v podání Miloše Kopeckého stala vskutku d'ábelským symbolem vědění, jazykové jistoty. Kopeckého nezaměnitelná dikce akcentuje i v těch nejexponovanějších momentech smysl příběhu, jde po situačním rámci, nebývá samoučelná. Stylistická poloha artikulační jistoty a

²⁰¹ BERGER, Jan. *Sonet tesaný do kamene* [rozhlasová inscenace]. Režie Jan Berger. Československý rozhlas 1987.

²⁰² BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1987.

intonačního gesta charakterizuje Kopeckého styl, jeho hereckou zkušenost a kvalitu pramenící z hlubokého pochopení postavy. Cupákův Pilát Pontský, Frejův Mistr, Fridrichové Markétka či Preissův Jošua Ha Nocchi (Ježíš Nazaretský) sekundují Kopeckému Wolandovi v inscenaci, která vyžaduje plnou posluchačovu pozornost, skutečně aktivní vnímání. Rozhlasové zpracování *Mistra a Markétky* je rozděleno do tří hodinových dílů. Vedral v nich zachoval dramatickosti i filozofickou podstatu Bulgakovových postav, Horčíčkova režie kompozičně těžila z rytmicky promyšleného přístupu k předkládané látce, zvládnutí časoprostorových přechodů mezi různými dějišti. Horčíčkova a Vedralova adaptace zůstala věrná způsobu Bulgakovova vidění, přitom využila ryze auditivních prostředků a specifík, které rozhlasové médium poskytuje. Vnější výprava se v rozhlase obejde bez dekorativních instrumentů, ty posluchač vnímá jen ve své představě.

Preissovo rozhlasové setkání s Janem Vedralem předznamenalo jejich další oborové spolupráce. Oba se znají ze vzájemného působení v Divadle na Vinohradech, kde Preiss patřil k nejjobsazovanějším hercům a oporám souboru, Vedral zastával funkci šéfdramaturga. Vedralova dramaturgie Preissovi poskytla jak v rozhlase, tak na divadle řadu výrazných hereckých příležitostí. Původní Vedralova variace antického tématu s názvem *Delfy: Spotřební rozhlasový Oidipús*²⁰³ je typickou ukázkou autorova stylu a tvůrčí poetiky. Soustředění na auditivní výraz je tvůrčím východiskem invence, předurčuje možnosti specifického nastudování. Vedral si pohrává s postavami a zobrazováním příběhu. Narativní rámec je spoluutvářen jak postavou zastupující autora (Pavel Soukup), tak jednočlenným chórem (Viktor Preiss). Originální, ryze auditivní Vedralovo pojetí by zdánlivě zavánělo formalistickou samoúčelností, kdyby však jednotlivé stylové prostředky nesloužily dějovému rámci, výrazové koherenci.

Zkušený režisér Jiří Horčíčka našel ve Vedralově osobnosti novou inspiraci a především kolegu, jehož autorské hry i adaptace v rozhlase opakovaně nastudoval, často za přítomnosti Viktora Preisse. Politicky silně exponované hry Jana Vedrala symbolicky doprovází režimní zlom v listopadu 1989. V následně uvolněných podmínkách se rozhlas čím dál více znovu dostává k původním rozhlasovým hrám dříve zakazovaných autorů. Jejich znovuobjevování kopíruje nové příležitosti pro uzurpované tvůrce i etablování mladší generace režisérů, kteří vyrostli ve stínu osobností jako Jiří Horčíčka, Josef Melč, Josef Henke nebo Josef Červinka.

²⁰³ VEDRAL, Jan. *Delfy: Spotřební rozhlasový Oidipús* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1989.

Při komplexním pohledu na rozhlasové práce Viktora Preisse v devadesátých letech konstatujeme, že již tak mimořádně plodná auditivní produkce se ještě rozrostla: archivní databáze hercovy rozhlasové tvorby v systému AIS udává až šedesát pět rolí jen v období devadesátých let.²⁰⁴ Pozoruhodná je přitom skutečnost, že ve většině případů Preiss vytvořil hlavní či jednu z hlavních postav. Preiss každý rok natáčí množství inscenací, jejichž kvalita se pochopitelně liší, zároveň je však potřeba říci, že umělecké standardy jsou v celém tomto období na vysoké úrovni. Kromě bardů rozhlasové režie²⁰⁵ se Preiss čím dál častěji objevuje v rolích pod vedením dvou režisérů, které se mezi tvůrčí elitu odrazily právě v devadesátých letech a dnes patří mezi legendy rozhlasové režie. Řeč je o Haně Kofránkové²⁰⁶ a Markétě Jahodové.²⁰⁷ Obě tyto režijní osobnosti patří do Preissovy generační vlny, první je mladší o dva, druhá o čtyři roky.

Pro lepší orientaci v Preissově tvůrčí situaci v porevoluční tvorbě je potřeba kratšího exkurzu také do mimo rozhlasových uměleckých aktivit herce. V roce 1990 třiačtyřicetiletý Preiss dorůstal do svého patrně vrcholného tvůrčího období. Zkušený desítkami činoherních i rozhlasových rolí, televizním i filmovým natáčením, spoluprací s nejlepšími kolegy i režiséry dozrál Preiss k jinému typu postav, než tvořil v počátcích své kariéry. Přirozené zranění mužského hereckého typu souviselo s proměnou, či spíše vytříbením již tak technicky zvládnutého hereckého výraziva a přístupu k látce. Herec byl obsazován do nejnáročnějších dramatických rolí, vynikal psychologickou kresbou, zpřítomněním duševního stavu na jevišti i v rozhlase. Jeho domovské Divadlo na Vinohradech v něm našlo klíčového herce středního věku, který navíc díky všestranné flexibilitě a vrozené tragikomičnosti výrazu dokázal stejně plasticky obsáhnout postavy komediální i dramatické.²⁰⁸

²⁰⁴ Kompletní rejstřík rolí v příloze diplomové práce.

²⁰⁵ Zejména také v devadesátých letech pokračovala Preissova spolupráce s Jiřím Horčíčkou.

²⁰⁶ Hana Kofránková (nar. 1949) se v rozhlase plně prosadila v devadesátých letech. Orientuje se na komorní inscenování především dialogických her. Sama působila jako recitátorka, ve svých režii citlivě pracuje s hercem, je pro ni klíčovým partnerem. S Preissem nastudovala velké množství titulů, jednalo se přitom zpravidla o mimořádné rozhlasové práce. Např. vybraná dramata Henrika Ibsena nebo *Timon Athénský* Williama Shakespeara.

²⁰⁷ Markéta Jahodová (nar. 1951) je generační kolegyně Hany Kofránkové, její režijní rukopis se však liší dramaturgickým výběrem inscenovaných titulů i metodou práce. Jahodová se soustředí na anglickojazyčné drama, proslula svými adaptacemi her Williama Shakespeara nebo Oscara Wilde. Ve svých rozhlasových režii se opírá o zvukově bohatou výpravu, natáčí také rozsáhlé rozhlasové seriály - *Leonardo da Vinci* (1999), *Já, Claudius* (2001).

²⁰⁸ Interpretační jistota pramenila ze zkušeností s největšími dramatickými party, vlivy silné dramaturgie a režijního vedení špičkových tvůrců. Za normalizace umlčený, potažmo dokonce vystěhovaný dramatik Pavel Kohout v roce 1972 dramaticky adaptoval povídku Leonida Andrejeva *Rozum*, svou hru nazval *Ubohý vrah*. Byť se hra kvůli Kohoutově perzekuci na československých jevištích nesměla do konce vládnoucího režimu inscenovat, hrála se s velkým úspěchem již roku 1976 na Broadwayi. Po listopadovém převratu se látka konečně

Kromě divadla byl Preiss hojně obsazovaným hercem v televizní produkci - seriálech i inscenacích. V dabingovém prostředí šel z role do role, zejména díky hlasové vrstevnatosti, s níž se dokázal v různých situacích adaptovat na vyžadovanou emoční výrazovou polohu. Schopnost vnějšího hlasového gesta Preiss v dabingu uplatnil také díky své cítěné rytmičnosti projevu. Senzitivnost povahy spolu s lyricko-romantickým naladěním předurčily Preisse k emočně bohatým rolím, psychologicky vypjatým vnitřním polohám. Ukázkového příkladu rozmanité hlasové invence Preiss dosáhnul například v dabingu amerického herce Robina Williamse.²⁰⁹

Jmenované tvůrčí úspěchy korespondovaly s rozhlasovou produkcí. Preiss vytvářel postavy různých žánrů, roku 1990 v režii Jiřího Šrámka například Fanfána Tulipána ve stejnojmenné adaptaci²¹⁰ románu Benjamina Rocheforta. Dobrodružné příběhy romantického bohatýra byly žánrově precizní variantou klasické látky, v jiskrnosti jazyka připomněly leccos z proslavené filmové verze s Gérardem Philipem.

Invenční adaptaci Voltaireova *Candida* vytvořili překladatel a dramatik textu Michal Lázňovský s režisérem Horčíčkou.²¹¹ Preiss v titulní roli využil pestrosti svého výrazového rejstříku, hlasové ohebnosti, která prospívá melodické rozmanitosti projevu určitých hereckých poloh. S postupem devadesátých let však přibývaly výrazově složitější postavy, vrstevnaté texty, kde se promyšleněji pracuje s náznakem, minimalismem prostředků, skrytým významem. Preiss, schopný vytvářet postavy plnokrevným emočním vkladem, si zvykal na požadavek úspornosti užívaných prostředků, zapojování dechu nikoli v rámci rytmické skladby, ale spíše jako výrazového činitele sémantizujícího vnitřní tenze, napětí.

dostala také na české jeviště, Kohoutovi blízké Divadlo na Vinohradech. Režisér Luboš Pistorius Kohoutův vrcholný kus nastudoval s Preissem v hlavní roli Kerženceva. Z inscenace se stal hit a kritikou vynášená perla vinohradské činohry. Preiss v náročné, psychologicky hutné roli vytvořil sugestivní psychodramatický portrét rozervaného člověka. Rámec hry, variace hamletovského tématu a divadla na divadle, množily perspektivy pohledu, vrstvily dramatickou naléhavost a Preiss plně využil své schopnosti emoční výrazové exprese. Nebývalý úspěch této inscenace měla následovat další adaptace Kohoutova textu *Ecce Constantia* o kostnickém koncilu s Janem Husem. K jevištní úpravě však po mnoha komplikacích nikdy nedošlo, a tak roku 1992 vznikla opět v režii Luboše Pistoria alespoň televizní inscenace s Jiřím Adamírou, Viktorem Preissem, Miroslavem Donutilem či Borisem Rösnerem.

²⁰⁹ Například ve filmu *Táta v sukni* [Mrs. Doubtfire] [film]. Režie Chris COLUMBUS. USA, 1993.

²¹⁰ ROCHEFORT, Benjamin. Fanfán Tulipán [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Šrámek. Československý rozhlas 1990.

²¹¹ VOLTAIRE. Candide aneb Optimismus [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Československý rozhlas 1991.

Inscenace *Obrazy z poprav*²¹² byla rozhlasovou adaptací hry britského dramatika Howarda Bakera. Tíživé drama líčí osud talentované a smyslné, leč egocentricky manýristické malířky Galactie. Její stíhání, pronásledování a následné uvěznění působivě odhalují mocenské praktiky aristokracie, církevních hodnostářů i politiků. Rozsáhlý prostor psychologické i výrazové drobnokresby Galactie sugestivním způsobem obsáhla Jana Hlaváčová, jejíž plastický výkon obnažil nespoutanost i protikladnosti malířčiny povahy. Hlaváčová suverénním způsobem nakládá s dramatickými vrcholy postavy, dokáže výrazové prostředky promyšleně volit dle situace, ukazuje tak Galactii z několika úhlů pohledu jako doklad povahové nejednoznačnosti člověka. Preiss je jako Galactiin milenec slabošský, ponižovaný panoš, pouhý trpitel její marnivosti, který se neustále dovolává své cti a Galactiina zacházení.

Preissův Carpeta je ve své přecitlivělosti poznamenán Galactiinou nevšímavostí. Tklivé pohnutí v hlase odhaluje stálé vypětí, v němž se pohybuje mezi náladovými skoky malířky. Intonačním kolísáním Preiss vystihuje Carpetovu nejistotu, jeho rozpolcenost v tom, jakou cenu je ochoten zaplatit za partnerství dominantní Galactie. Imponuje mu její smyslnost i umělecká nespoutanost, zároveň se bojí její cynické bezohlednosti.

Režijní vedení Hany Kofránkové soustředí herce okolo Galactiina talentu. Jasně artikulované hlasy Viktora Preisse, Josefa Somra, Vladimíra Brabce či Jiřího Lábuse vytváří silnou výrazovou protiváhu Hlaváčové zdůrazněné výlučnosti. Kofránková projevuje zvláštní cit pro budování hutné atmosféry komorními prostředky hlasových dispozic. Promyšleně pracuje s prostorovým zobrazením, například izolací prostoru vězeňské cely. Avšak rozpoznatelné identifikační znamení režijního stylu nacházíme v citlivé práci s hereckým výrazem, soustředěním na smysl sdělení a zachování kvality řečeného slova. Kofránková, s vlastní bohatou hereckou zkušeností, rozumí interpretačním náležitostem, navíc specifickým výběrem konkrétních herců dokáže vyhodnotit výrazové požadavky postavy a vhodně ji obsadit. Tato dovednost bývá často opomíjená, byť právě dramaturgie obsazení postav je v rozhlase jedním z určujících faktorů výsledného pojetí. Kofránková si již na *Obrazech z poprav* ověřila, jak jejímu chápání rozhlasové dramatiky odpovídá naturel silných hereckých osobností především z řad mužského osazenstva. Viktor Preiss i Josef Somr se Kofránkové stali zásadními interprety v mnoha inscenacích. Při zkoumání důvodů zjišťujeme, že zde bezpochyby došlo k vzácné shodě v přístupu k rozhlasovému dramatu.

²¹² BAKER, Howard. *Obrazy z poprav* [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 1993.

Tomuto porozumění prospívala cílená dramaturgie, která hercům poskytla tvůrčí výzvy repertoáru, k němuž by se například na jevišti nedostali a který právě v rozhlasu nabývá zcela svébytných kontur.

Preiss se v režii Hany Kofránkové objevil také v roce 1994, kdy v žánrově zcela odlišné poloze než předtím v *Obrazech z poprav*, ve fraškovité komedii *Galantní lest*²¹³ spolu s Michalem Pavlatou ztvárnili světáckou dvojici zchudlých intrikánů, jimž někdy i lstivé kavalírské způsoby dopomohou ke štěstí - nevěstě a penězům. Suchý situační humor Preiss s Pavlatou v citlivé výrazové shodě uplatnili s lehce ležérní spikleneckou sebejistotou, která podtrhla vybrané způsoby kavalírů vůči vesničanům. Herecké výkony svědčí o vzájemném porozumění protagonistů, kteří si vkusně přihrávají, reagují na sebe se samozřejmou rutinou.

Herecké porozumění, hlasová, výrazová příbuznost jsou prvky, které ovlivňují a spoluvytvářejí vztah, jenž posluchač vnímá. Režisér si vzájemné reakčnosti je vědom a může úmyslně svádět jednotlivé interprety dohromady. A obráceně posluchač pocítí, když hlasová zabarvení příliš kontrastně nesouzní a vnímaný celek je nejednotný. Viktor Preiss s Janou Hlaváčovou navázali na mileneckou dvojici Galactia - Carpeta z inscenace *Obrazy z poprav* ve zvukově invenční původní rozhlasové hře Jeleny Mašínové *Motýlí smrt* (1993).²¹⁴ Autorka zde promyšleně pracuje s akustickou perspektivou, její hra je výhradně rozhlasová. Drama založené na opakovaných (celkem osmnácti) telefonických hovorech nahodile sblížené dvojice (Preiss a Hlaváčová), která se nikdy fyzicky neviděla, je tragikomickým podobenstvím o nutnosti blízkého člověka, o potřebě dělit se o vlastní zážitky, o nemožnosti samoty, ale zároveň i o sobeckosti, nárocích vůči druhému. Budovaný vztah mezi oběma protagonisty stojí na stejně křehkých základech jako zranitelné duše hrdinů. Auditivní obraz precizních dialogů okamžitě zaujme narativní jistotou, kterou režisér Horčíčka přebírá od textu Mašínové.²¹⁵ Autorka dovedně vykresluje povahové charakteristiky postav skrze jejich vlastní repliky. Neodhaluje je do posledního detailu, ale těží z přímočaré otevřenosti řeči, která je roztoužená i ostýchavě opatrná. Rozhlasová teoretička Eva Schulzová si všímá, že

²¹³ FARQUHAR, George. *Galantní lest* [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 1994.

²¹⁴ MAŠÍNOVÁ, Jelena. *Motýlí smrt* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčíčka. Český rozhlas 1993.

²¹⁵ Jiří Horčíčka touto inscenací navázal na jinou vlastní režii telefonní hry - *Linku důvěry* Miloslava Stehlíka z roku 1966.

„nejdůležitějším zvukovým motivem je páření a umírání motýlů, které metaforicky znázorňuje rozkvět a zánik „telefonní lásky“ Vendelína a Erny.“²¹⁶

Vzájemné oťukávání postav vede k narůstající důvěře, téměř hmatatelné intimitě, která pomocí řečových detailů a tlumených replik zintimňuje dialogy až k erotickému půdorysu. Křehký text přitom vyžaduje ukázněnou citlivost dikce i temporytmu promluv. Schulzová upozorňuje, že *„text má sklon k patosu a jeho interpretace nese mnohá úskalí, mj. erotickou scénu ve vaně, odehrávající se ovšem pouze přes telefon, nebo tragický závěr, který by mohl vyznít teatrálně.“²¹⁷* Zároveň však vyzdvihuje herecké výkony obou protagonistů: *„Viktoru Preissovi i Janě Hlaváčové se podařilo ztvárnit postavy Vendelína a Erny tak, že jsou zcela uvěřitelné a vzbuzují sympatie. Preiss vložil do hlasu naléhavost a osudovost, Erna Jany Hlaváčové zdařile balancuje mezi lehkomyšlností a opravdovým citem.“²¹⁸*

Preissova i Hlaváčové postavy jsou živočišnou ukázkou lidské zranitelnosti, citlivosti i touhy po štěstí. Dokáží se smát i zraňovat. Rytmicky vedené epizodické obrazy jednotlivých telefonátů se díky melodičnosti hlasů protagonistů stávají rytmickými čísly. Jana Hlaváčová vládne artikulační suverenitou, její dikce odhaluje vnitřní stav. Přirozenou citlivost hlasu doprovází silné emoce, na druhou stranu stejně vyniká intonační i gestická jistota. Preiss je jako její partner pozorným ctitelem, pokouší se ji bavit, jeho tónbr osciluje v intencích znělé hřejivosti a přirozené krásy i ohebnosti řečeného slova. Citlivě frázuje, psychologie zpovědi jednoho druhému zde vyrůstá ze skutečnosti jejich vzájemné anonymity. Herci v Horčíčkově režii dokazují, že stejně jako je nutno jít takzvaně po smyslu příběhu a účelně budovat konflikt i oblouk postav, potažmo děje, zůstává v rozhlasové inscenaci stále přítomná i krása slova, nejelementárnější jednotka mluveného projevu. Patologie hlasové artikulace, kdy i krajní emoce něhy, vášně či rozčilení nabývají expresivních obrysů, zavání až fetišizací hlasu jako nástroje dorozumění.

Původní rozhlasová hra, pohrávající si s výrazovými specifiky auditivního média, je typická pro tvorbu již zmiňovaného Jana Vedrala. Jeho hry jsou napsány jako auditivně invenční tvary, které jako by se pokoušely zkoumat, co vše může rozhlasové médium svými vlastními prostředky vyjádřit. Absence optického vjemu je u Vedrala percepční výsadou, posluchač by měl soustředit pozornost na zvukově vytvářenou kompozici prostředků. Jeho

²¹⁶ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. Výběrová řada doktorských prací. s. 144.

²¹⁷ Tamtéž.

²¹⁸ Tamtéž.

středometrážní rozhlasová hra *Ve skladišti mé hlavy*²¹⁹ z roku 1994 se v režii Jiřího Horčičky stala doslova zásobníkem rozhlasových výrazových prostředků. Titulní role označená jako Hlas-Já, kterou vytvořil Viktor Preiss, zastupuje moderního panelového člověka. Komédie o pohlcení člověka technologií je slovy Jana Vedrala „cvičením“²²⁰ hereckých prostředků. Podle Evy Schulzové Vedralova hra „působí jako prozkoumávání spektra možností, co a jak lze v rozhlase ztvárnit (lépe než v jiných médiích).“²²¹ Schulzová přitom vyzdvihuje také tvůrčí interpretaci: „Režisér Jiří Horčička a Viktor Preiss, představitel hlavní role, přistoupili k textu hravě. Pro inscenaci je charakteristická lehkost.“²²²

Preiss se ve své hlasové poloze pohybuje v překotných přechodech v intonacích, intenzitách a zejména rytmech, které do soudržné tempo-melodické koherentní kompozice dovádí zkušený režisér Horčička. Vedralova invence se v Horčičkově zralé znalosti rozhlasových specifik stává učebnicí stylistických možností rozhlasového dramatu a svou exhibiční výrazovou poetikou tvoří vtipnou alternativu adaptacím klasických dramatických látek.

Výrazově zcela odlišnou byla o rok později rozsáhlá desetidílná adaptace románové klasiky Alexandra Dumase *Tři mušketýři*.²²³ V rozhlasovém nastudování Jana a Jaroslavy Strejčkových a režii Jiřího Horčičky se výpravný rytířský příběh o lásce a cti stal zvukově bohatou stereofonní sérií, kde Preiss zaujal postavou samotného autora komentujícího děj. V této roli Preiss mimo jiné zužitkoval jednu ze svých typických hlasových devíz - pěvecký talent využívající přirozené lyricko-romantické hlasové barvy.²²⁴ Z hlediska nalézání specifického rozhlasového výrazu však další náročné interpretační výzvy čekaly až ve druhé polovině devadesátých let.

V roce 1996 se Viktor Preiss pod vedením režisérky Hany Kofrákové poprvé objevil v rozhlasové úpravě jedné z her Henrika Ibsena, konkrétně v ústřední roli Tomáše Stockmanna v *Nepříteli lidu*. Společensko-kritické drama je v kongeniálním překladu Františka Fröhliche nadčasovou studií společenské morálky, manipulativnosti, významu veřejného mínění, nakládání s informací. Psychologický obraz nešťastně sveřepého lékaře

²¹⁹ VEDRAL, Jan. *Ve skladišti mé hlavy* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčička. Český rozhlas 1994.

²²⁰ Osobní rozhovor s Janem Vedralem. Praha, 2016. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

²²¹ SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. Výběrová řada doktorských prací. s. 157.

²²² Tamtéž.

²²³ DUMAS, Alexandre. *Tři mušketýři* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Horčička. Český rozhlas 1995.

²²⁴ Preissovo pěvecké nadání se plně projevilo v úspěšném televizním seriálu *Pražský písničkář* (režie Ivo Paukert, 1997), kde herec v titulní roli Karla Hašlera interpretoval řadu jeho textů.

Stockmanna, slepě hájícího něco, co nevyhovuje nikomu, je ukázkou oběti systému, bezmocnosti jedince vůči převaze masy. Naivně nediplomatický Stockmann se stal první ze tří velkých ibsenovských Preissoových postav v rozhlase. Byť časový rozestup těchto inscenací, kam se kromě *Nepřítele lidu* řadí také *Heda Gablerová* a *Přízraky*, činí šestnáct let, nalézáme určující shodné body hereckého výraziva, které jsou společné pro Preissovo ibsenovské herectví.

Při komplexnějším pohledu na Preissovu tvorbu v rozhlase si při ibsenovských rolích musíme všimnout specifického výrazového zaměření, které se stalo zásadní pro hercovy zralé interpretační charakteristiky. Je to bezpochyby příklon k úspoře hlasového projevu, daleko větší zaměření na dechovou práci, kdy herec soustředí svůj výraz do minima prostředků, dává promyšleně vyznít své jedinečné hlasové barevnosti, schopnosti i na malém prostoru rytmizovat řečové celky. Ibsenovské postavy vynikají psychologickou hutností, která se kromě zlomových situací, do nichž jsou postavy uvrhovány, projevuje zejména účinkem neznělého, skrytého významu, který bývá údernější co do emočního a podvědomého vnímání. Expresivní polohy působí u Ibsena o to exponovanějším dojmem, oč bývají skrývanější, nevyčtené, leč přítomné. Zásadní konflikty postav jsou v rámci inscenací gradovány, Preiss využívá své herecké zkušenosti, aby vrstvil jednotlivé duševní stavy postav postupně. Intimita mikrofonu poskytuje příležitost k vyznění velkého hlasového gesta.

Specifikum auditivního zpracování odkrývá zvláště u Ibsenových her nové perspektivy textu. Významové náznaky, budování konfliktů a vztahů mezi postavami mají v rozhlase jiný akcent, který se v Kofránkové nastudování soustředí na hlasový výraz. Prostředí a atmosféra Ibsenova světa se nemusí budovat dekorací a scénickým řešením, komorní pojetí inscenací těžší z vhodně voleného hereckého obsazení, které dokáže své výrazové prostředky soustředit tak, že vlastní téma pojedná komplexně konfrontací posluchače se světem postav. Zmíněná herecká dramaturgie právě zde skutečně nabývá zásadního významu, kdy režisér musí vybírat herecké typy odpovídající požadavkům specifické Ibsenovy poetiky, herce se schopností expresivních poloh, vnitřních vášní i introspektivního obrazu. Žánrová vyhraněnost vyžaduje herce technicky zdatné, jejichž hlas ideálně obsáhne jak psychologickou perspektivu postavy, tak vztahový rámec a celkovou náladu inscenace. Při pohledu na konkrétní jména hereček, které se po Preissově boku objevily v jednotlivých klíčových rolích, zjistíme, že skutečně odpovídaly stanoveným interpretačním schopnostem: Dana Syslová jako Kateřina v *Nepříteli lidu*, Vilma Cibulková

v jedné ze svých životních rolí jako *Heda Gablerová* či Daniela Kolářová jako paní Alvingová v *Přízracích*.

Zralý rozhlasový projev Viktora Preisse je pro podobnou interpretaci ideální. Jeho hluboké pochopení požadavků mikrofonu dosáhlo na konci devadesátých let absolutního maxima. Herec (rovněž s ohledem na všeobecnou diváckou/posluchačskou známost svého hlasu) s touto devízou promyšleně pracuje. Pro vytvoření nosné dramatické situace, její atmosféry nepotřebuje popisná označení, vystačí si s intonační a dechovou frekvencí. Schopnost přecházet v intenzitách hlasu, kdy herec vyniká jak v detailním šepotu a intimních lyrických vyznáních, tak ve vysokých expiracích, svědčí o citlivosti přístupu k emočnímu stavu postavy. Pro Preisse je individuální procítěnost každého duševního aspektu postavy typickou interpretační devízou.

4.4.3 Vrcholné období

Nakládání se specifíčností vlastní hlasové kvality je choulostivou problematikou nejednoho velkého interpreta, který po desítkách rolí a díky všeobecné popularitě a uznání své tvorby dojde k pozici, kdy jeho hlas posluchač rozpozná po prvním slovu. K poslechu pak tento recipient přistupuje s očekáváním, jaký projev konkrétní postavě právě vybraný interpret vtiskne. Když se Preiss v druhé polovině devadesátých let stal dalším českým rozhlasovým Sherlockem Holmesem, byla tato situace posluchačsky pikantní dvakrát: zaprvé se jednalo o to, jakou vlastní interpretační pozici zaujme herec, zadruhé jaký tedy bude jeho detektiv. Adaptace detektivek Artura Conana Doylea režijně nastudoval znalec anglického prostředí Josef Červinka. Holmesem byl Viktor Preiss, Watsonem Otakar Brousek st. Jejich dlouhodobá spolupráce z Divadla na Vinohradech se zde uplatnila v blízkosti pohledu na rozhlasovou práci, vyzkoušeným hereckým partnerstvím z jevištních inscenací. Oba herci pracovali v technické příbuznosti, jejich auditivní koexistence se projevila jako další ze šťastných rozhlasových setkání herců, jako se v Preissově případě dříve jednalo o spolupráce s Eduardem Cupákem či později Jiřím Lábusem.

Jednotlivé holmesovské inscenace (za všechny například *Opatské sídlo*,²²⁵ *Záhada na Thorském mostě*,²²⁶ *Únos*²²⁷) dosahovaly zpravidla necelých čtyřiceti minut, po které Červinka dokázal udržet tempo většinou nepříliš složitých případů. Narativní princip byl vždy stejný: Holmes s Watsonem jsou postaveni před konkrétní případ, který Holmes následnou dedukcí všech dostupných informací a důkazů vyřeší v závěrečném obraze. U Holmese přitom nejde ani tak o skutečnost, že případ zdárně rozluští, ale spíše o to, jakou cestou toho dosáhne, v našem případě přesněji řečeno, jakými výrazovými prostředky Preiss Holmesovu excentričnost zachytí. Všeobecné povědomí o Holmesových návycích (dýmka, housle, analytické myšlení) vybízí k naddimenzování už tak kanonické postavy vnějšími dekorativními prvky jeho chování. Zdůrazňování Holmesových marnivostí, vědomí výjimečnosti by měly zůstat zachovány, neměly by se však stát samoučelnou parodií, která zastře skutečnou podstatu jeho profesní výlučnosti. Preissovi se podařilo Holmese „otesat“ od vnějších nánosů. Dal mu vlastní intelekt a hlasovou metodičnost. Preissův Holmes má výše posazený hlas, který je svou gestickou rozšafností odlišný od ukázněného Brouskova hlubšího tónu. Hlasová jednota, kterou oba herci takto ve výsledku vytvářejí, ohraničuje náladu inscenace. Ta bývá komorně anglická, humorné střípky nenuceně laskavé, jako chování postav. Holmes je marnivý aristokrat, nikoli aristokratický marnivec detektivního řemesla. Tato zdánlivě banální nuance upozorňuje na vyřešení klíčového výrazového problému: zda Holmese akcentovat zejména jako detektivního génia, nebo geniálního detektiva.

Pozoruhodnou inscenací se stala hra Edvarda Radzinského o obětech bolševické revoluce v Sovětském svazu *Poslední noc posledního cara*²²⁸ z roku 1997. Vyvraždění carské rodiny Romanovců pojednala režisérka Lída Engelová s realistickou detailností. Preiss vytvořil ústřední roli Mikuláše Alexandroviče Romanova, tedy cara Mikuláše II. Inscenace pečlivě pracuje s autentičností prostoru a napětí ukrývané rodiny, které se nezadržitelně blíží smrtelná hodina. Postavy pachatelů i obětí prožívají nervová muka, která rozhlas zpřítomňuje hlasovými detaily, zásadní sémantickou úlohu zde mimo hlasu sehrává práce s dechem.

Závěr, potažmo přelom devadesátých let Preissovi přinesl také vítanou rozhlasovou žánrovou změnu, dvě výrazné postavy v adaptacích her Oscara Wildea. Jeho lord Illingworth

²²⁵ DOYLE, Arthur Conan. *Opatské sídlo* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Červinka. Český rozhlas 1997.

²²⁶ DOYLE, Arthur Conan. *Záhada na Thorském mostě* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Červinka. Český rozhlas 1997.

²²⁷ DOYLE, Arthur Conan. *Únos* [rozhlasová inscenace]. Režie Josef Červinka. Český rozhlas 1998.

²²⁸ RADZINSKIJ, Edvard. *Poslední noc posledního cara* [rozhlasová inscenace]. Režie Lída Engelová. Český rozhlas 1997.

z *Bezvýznamné ženy*,²²⁹ stejně jako lord Windermere ve *Vějíři lady Windermereové*²³⁰ zapadají přesně do Wildeovy svébytné poetiky her z lepší společnosti. Žánr konverzační komedie je v rozhlase zvláště působivý, zejména svou jazykovou křehkostí. Wildeův jazyk oplývá jiskrnou úderností humorné ironie, sarkastické glosy či jazykového paradoxu. Slovní hříčky se vyjímají v přesně vykreslených postavách obsazených zkušenými herci, jejichž mluvené slovo má kromě účelnosti onu přidanou hodnotu krásy. Ta ještě více okouzluje ve vtipných živočišných dialozích, humorné charakterizaci společenských manýr, umělého bontonu, který se udržuje z přežitků aristokracie. Preissův Illingworth je britký ironik, který v sobě nezapře autobiografické prvky Oscara Wildea. Preissova jazyková vytríbenost rytmicky vyhovuje Wildeově přímočarosti. Velice dovedně si okamžitě zautomatizuje wildeovské jazykové návyky, v jejich konturách poté exponuje jednotlivé hlasové polohy. Zachovává sžíravě ironickou dikci, jeho lord je analytický glosátor, který však nementoruje, spíše s nezájmem pozoruje. Šlechtické tendence se v hlase promítají jasnou znělostí, intonováním nahoru, hlasovou gestikou suverenity, ale také jistou netrpělivostí, která vychází z věčné znuděnosti wildeovských postav. Preiss tuto ležérní zhýčkanost přesně artikuluje v rychlém tempu replik. Pro jeho stylizaci přitom platí postřeh, jenž věnoval Michal Čunderle Karlu Högerovi, a sice že „*se nejedná o sebeopojnou dokonalost, ale o výrazovou vytríbenost, která ukázněně dbá na sdělování*.“²³¹ Není pochyb, že vedle ibsenovské sugestivní psychologie se právě ve Wildeově jazyce Preiss rozhlasově velice přesně identifikoval. Nalezl přitom další spřízněnou režijní osobnost, pod jejímž vedením v rozhlase vytvořil také další velké dramatické role, Markétu Jahodovou.

Celkově lze říci, že období devadesátých let pro Preisse znamenalo mimořádně plodnou tvůrčí etapu, kdy v rozhlase nastudoval na šedesát pět rolí. Množství výrazných postav ztvárnil pod režijním vedením Hany Kofrákové, režisérky, která Preissovi poskytla různorodý repertoár velkých dramatických postav převážně dialogických her, v nichž se důraz soustředil právě na hereckou složku. Všimněme si rovněž, že již nyní, po dovršení padesáti let,²³² Preissova hlasová barva postupně mění svůj charakter. Zůstává jí jiskrná melodičnost, lyrický nádech a široká variabilita výrazových poloh, z dřívější romantické jemnosti však hlas postupně přechází k chraptivějšímu a umírněnějšímu stylu. Herec nadále pracuje s emočně hutným vkladem, citovou investicí do psychologie postavy, jeho projev se však čím dál více

²²⁹ WILDE, Oscar. *Bezvýznamná žena* [rozhlasová inscenace]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas 1998.

²³⁰ WILDE, Oscar. *Vějíř lady Windermereové* [rozhlasová inscenace]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas 2003.

²³¹ ČUNDERLE, Michal. *Dialogy řeči: tucet studií o hercích a o řeči*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2013. s. 28.

²³² Viktor Preiss roku 1997 oslavil padesáté narozeniny.

obrací ke střídmosti, civilnosti projevu, který souvisí s typologií i věkem postav. Nasazení, intenzita prožitku jsou přítomny v implicitnější podobě, herectví je náznakovější, využívá zkušeností, znalostí požadavků mikrofonu, zejména co se týče používání dechu a pauzy jako sémantických možností výrazu. Preissova hlasová zralost, zdánlivě nenápadné zhrubnutí tónu otevírá cestu k velkým dramatickým postavám, které herec vytváří od přelomu milénia.

Spolupráce s Markétou Jahodovou vytvořila podobně jako v případě Hany Kofránkové novou perspektivu Preissova rozhlasového herectví. Jahodové rozsáhlé interpretace dramatických historických látek se ještě dva roky před slavnou inscenací *Já, Claudius* (2001) zaměřily na všestrannou osobnost umění Leonarda da Vinciho. Desetidílná dramatizace (1999)²³³ románu Dmitrije Merežkovského však za nastudováním *Claudia* zaostala po takřka všech stránkách. Obě gigantické práce obsáhly značnou časovou plochu příběhu, množství postav obsazených špičkovými herci, vyprávěly několik linií příběhu. Zatímco *Claudius* přes svou délku udržel narativní tempo a zejména díky Preissovu strhujícimu výkonu stále atakoval posluchače, *Leonardo da Vinci* byl sice precizní prací, která technicky vzato nekolísala ve výrazu, ani auditivním zpracování, nicméně její příběh přesýtil popisný narativ, složitá kompozice a spletnost postav. Obsáhlost rozměňovala výraz herců i celkové struktury výsledného tvaru, kdy ani Preiss v další titulní roli Leonarda neměl zdaleka takovou možnost využít pestrého rejstříku výrazových možností, jimiž by dynamizoval děj. Úskalí takto rozmáchlého rozhlasového formátu je přirozeným nebezpečím, které nedokáže udržet příběh dlouhodobě působivý, zdá se, že zkrácení a dynamičtější pojetí dramatických okamžiků a konfliktů postav by podpořilo temporytmus celého díla. Postava Leonarda přitom například v komparaci s Claudiem zaostává z hlediska psychologizace i vnitřní dynamiky, její staticnost se nepodobá proměnlivé mnohotvárnosti Claudia.

Jahodová obsazovala herce do rolí odlišného typu interpretačního pojetí, než byl Preiss zvyklý například u svého prvního skutečně určujícího rozhlasového tvůrce, Jiřího Horčíčky. Kromě adaptací konverzačních komedií Oscara Wildea to byla především mimořádně rozsáhlá, vrstevnatá postava císaře Claudia v dramatizaci románu britského autora Roberta Gravesa *Já, Claudius*.²³⁴ Ta se z dnešního odstupu stala jednou ze tří největších rolí Preisse nejen v novém století, ale patrně celém porevolučním období hercovy rozhlasové tvorby.

²³³ MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij Sergejevič. *Leonardo da Vinci* [rozhlasová inscenace]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas 1999.

²³⁴ GRAVES, Robert. *Já, Claudius* [rozhlasová inscenace]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas 2001.

Preiss v narativně náročném osmidílném seriálu kromě vlastního hereckého výraziva využil jedné ze svých největších předností mluveného projevu – schopnosti hlasové deformace, v tomto případě koktání.

Autentické umění vytvářet jazykovou degeneraci postavy si herec ověřil opakovaně v divadle i dabingu, kde se nezapomenutelným stal jeho způsob namluvení Robina Williamse ve filmu *Táta v sukni*.²³⁵ Zdánlivě naprosto nepodobná práce v těchto místech nalézá nečekaně mnoho společného, alespoň co do výrazového pojetí. Proměny hlasového výrazu se v případě zmíněného filmu dějí v závislosti na převlecích Williamsovy postavy táty Daniela Hillarda. Preissův kaskadérský hlasový exhibicionismus tempo-rytmicky naznačuje rozsah od pisklavé fistule po afektované obhroublosti. Úmyslná přexponovanost jeho intonací slouží zájmu celku: komediálně graduje děj, působí jako princip komiky. Ve chvílích, kdy se Williams (a s ním Preissův hlas) vrací do normální pozice Daniela, je jeho projev opět přirozený. Důležité je, že autentické přechody poloh nejsou samoučelným hereckým formalismem, ale ve své snaživosti jimi postava Daniela násobí úsilí, které vynakládá k opětovnému získání dětí, o něž přišel při rozvodovém řízení. Ačkoli se tedy dle vlastního Preissova úsudku v dabingu „většinou nejedná o původní hereckou tvůrčí práci v pravém slova smyslu,“²³⁶ budiž právě role Daniela Hillarda čestnou výjimkou, kdy dabérův vklad výsledné podobě vytváří přidanou uměleckou hodnotu.²³⁷

Příklad dabingové práce na deformaci hlasu jsme uvedli úmyslně pro inspirativní komparaci s rozhlasovou obdobou této hlasové zvláštnosti. Vracíme se tedy k císaři Claudiovi, jehož koktání bylo jak estetickým prostředkem jeho řeči, tak odrazem vnitřní nejistoty, sebedoceňování, navyklé slabošské ohebnosti. Claudius v rozhlasovém nastudování Markéty Jahodové vystupuje jednak jako komentátor děje, jednak v aktivní roli jednající postavy. Zatímco v pozici sebeironického komentátora artikuluje skutečnosti s přezíravou aforičností, jako aktivní postava je sice sečtělým, ovšem sklánějícím se panovníkem, jehož ovládá intrikánská žena Messalina i poddaní. Claudius se bojí Messaliny (Kamila Špráchalová), bojí se ale i Caliguly (Lukáš Hlavica). Jeho psychofyzická rozechvělost je prostřednictvím Preissova hlasu přítomná takřka po celou dobu Claudiových výstupů.

²³⁵ *Táta v sukni* [Mrs. Doubtfire] [film]. Režie Chris COLUMBUS. USA, 1993.

²³⁶ Osobní rozhovor s Viktorem Preissem. Praha, 2014. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

²³⁷ Viktor Preiss za dabing Robina Williamse v této roli obdržel prestižní Cenu Františka Filipovského za nejlepší mužský herecký výkon v roce 1995.

Preiss sémantizuje Claudiovu roztěkanost kolísáním v artikulacích i intonacích, nevyrovnaným rytmem pramenícím z nedorečeností, koktavých přechodů v hlasových intenzitách, kdy zejména v expresivních polohách se hlas s dovednou precizností sklání k pološeptaným naléhavým replikám. Zanícená excentričnost Claudiovy řeči vytváří spolu s pauzami promyšlenou stylizaci postavy. Právě pauza, zde následek vady řeči i záměrný prostředek režijního vedení, dává vyznít jedinečné melodické čistotě Preissova tónu, který si ve variování výrazových poloh zřetelně libuje. Rozlehlý prostor osmi dílů umožňuje pečlivě budovat dramatický oblouk postavy, jejíž psychologický portrét je prostřednictvím Preissova plastického výkonu vykreslen ve všech krajnostech osobního i panovnického života. Podobně jako v případě Wildeových či Ibsenových her můžeme také zde pozorovat snadnou adaptaci Preissova herectví na konkrétní časoprostorový rámec příběhu, jazyk postavy, žánr. Perfektní zvládnutí technických faktorů rozhlasového díla je nezbytnou součástí Preissovy herecké profesionality, díky níž je schopen své postavy vytvářet nikoli jako soubor zobrazených vlastností, ale celistvou životnou figuru s vlastním fyzickým i duševním materiálem.

Podobně velkorysé rozhlasové adaptaci *Ságy rodu Forsythů*²³⁸ v režii Ivana Chrže situaci dějového spádu usnadnila sama látka, která přirozenou lineárností a již Johnem Galsworthym jasně vymezenými vztahovými poměry plynule navazovala jednotlivými díly, kterých bylo celkem dvanáct. Chrz se osvědčil jako zdatný režisér velkého plátna, dokázal rozhlasovému zpracování slavného generačního románu, jenž navíc proslul oběma televizními seriály,²³⁹ vtisknout osobitou, přitom ryze auditivní atmosféru, která jednak fungovala, jednak zůstala věrná atmosféře viktoriánské Anglie. Preiss v Chrzově režii vytvořil postavu Vypravěče, jehož funkce ovšem není aktivně jednající, funguje pouze jako průvodce dějem, na počátku každého dílu připomene aktuální situaci, téma. Tato pozice vyžaduje znělý, pokud možno příjemný, artikulačně vytríbený projev, kterým právě Preiss disponuje. Jeho průvodní slovo se tak stává očekávaným symbolem nálady celého rozhlasového seriálu.

Preissova technická bravura, snadno adaptovatelná na autorsky specifický jazyk, došla dalšího z vrcholů v rozhlasových nastudováních postav Williama Shakespeara. První z těchto postav byl jeho Baptista Milola ve *Zkrocení zlé ženy* v režii Markéty Jahodové a v překladu Martina Hilského.²⁴⁰ Preissův měšťácký otec nesnesitelné Kateřiny (Barbora Hrzánová) se

²³⁸ GALSWORTHY, John. *Sága rodu Forsythů* [rozhlasová inscenace]. Režie Ivan Chrz. Český rozhlas 1999.

²³⁹ Starší zpracování z roku 1967 v režii Davida Gilese a Jamese Cellana Jonese, novější z roku 2002 v režii Davida Moorea, Andyho Wilsona a Christophera Menaula. Obě verze vznikly v původní britské produkci.

²⁴⁰ SHAKESPEARE, William. *Zkrocení zlé ženy* [rozhlasová inscenace]. Režie Markéta Jahodová. Český rozhlas 2000.

snaží provdat dceru, která o to nestojí. Preissův Milola oplývá virtuózním jazykem, Shakespearův bohatý verš, potažmo celková stylizace odpovídají hercově naturelu, který po konverzačním humoru wildeovském nabízí další ze svých komediálních interpretačních poloh. Vytváří obraz výřečného otce, v jeho projevu nacházíme množství hlasových gest jako úšklebky, pomlky, smích, ironie, úsměvy. Zkratkovité vršení významů je dotvářeno intonační variabilitou, která vychází z celkové melodické flexibility Preissovy interpretace. Při intrikách ztišuje hlas do spikleneckého šepotu, manévruje hlasem na široké intonační škále, od šepotu po familiární zvolání.

Nafouknutě světácké hlasové kontury Preiss ověřil rovněž v postavě Charlese Forestiera v devítidílné rozhlasové adaptaci Maupassantova *Miláčka*²⁴¹ v režii Ivana Chrže. Preiss Forestiera stylizuje jako přezíravého ironika, který s libostí glosuje lidskou hloupost. Opravňuje jej k tomu vlastní materiální zázemí, opřené o společenský přehled a tzv. znalost lidí. Jeho vybrané způsoby budí dojem fanfarónského bonvivána, který se v jednání s lidmi automaticky staví do pozice mentora, opulentním jazykem prozrazuje sebestřednou marnivost, která je zvyklá brát si, co chce. Práce se zvukovou atmosférou zpřítomňuje mondénní pařížský salónní život, do něhož Preissův Forestier přivádí mladého Georgese Duroye Jana Šťastného. Preiss dokáže hlasovou noblesou vystihnout aristokratické způsoby. Byť jimi Forestier spíše proklamativně mává, než skutečně disponuje. Úsměvnost jeho chování je zúčastněnou komikou herce, jenž své postavě vkládá úroveň, nonšalanci i šlechtickou konvenčnost uvažování. Připomeňme, že jazykové zacházení s vybranými způsoby Preiss už kdysi vyzkoušel v adaptaci Nezvalovy *Manon Lescaut*,²⁴² kde pod režijním vedením Jiřího Šrámka vytvořil postavu rytíře des Grieux.

Inscenace *Normální okruh*²⁴³ se stala jedním z nejuznávanějších rozhlasových kusů poslední dekády. Režisérka Kofránková s dramaturgem Hynkem Pekárkem nastudovali v překladu Michala Lázňovského původní drama francouzského scenáristy Jeana-Clauda Carrièra v roce 2005.²⁴⁴ Komorní drama pro dva herce se v podání Viktora Preisse jako Informátora a Jiřího Lábuse jako Komisaře stalo hereckou přehlídkou výrazových prostředků. Sám Preiss hovoří o „*mimořádnosti textu*“,“²⁴⁵ který je dovedně vystaven jako souboj viníka

²⁴¹ MAUPASSANT, Guy de. *Miláček* [rozhlasová inscenace]. Režie Ivan Chrz. Český rozhlas 2005.

²⁴² NEZVAL, Vítězslav. *Manon Lescaut* [rozhlasová inscenace]. Režie Jiří Šrámek. Český rozhlas 2006.

²⁴³ CARRIÈRE, Jean-Claude. *Normální okruh* [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2005.

²⁴⁴ Úspěch inscenace potvrdilo prestižní ocenění Neviditelný herec 2006 za nejlepší mužský herecký výkon roku pro Viktora Preisse, následné převedení rozhlasové inscenace na jeviště Divadla Viola (premiéra 22. 9. 2006) a dokonce i zahraniční hostování s jevištní podobou hry v Kanadě (15. - 17. 5. 2008 v Burnaby, Vancouver).

²⁴⁵ Osobní rozhovor s Viktorem Preissem. Praha, 2014. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

s žalobcem, přičemž tyto role se postupně zrcadlově obracejí. Herecké protiúkony, kdy Preiss i Lábus šli takzvaně „proti typu“ a vytvořili postavy opačné svému tradičnímu hereckému rejstříku, byly o to pikantnější, oč autentičtější oba herci své postavy ztvárnili.

Dvaapadesátiminutová inscenace je vystavěna jako dialog vyšetřujícího Komisaře s Informátorem, který svou práci - udávat - pojímá jako životní poslání. Hra kočky s myší, kdy Komisař odhaluje udání samotného Informátora, se v polovině dramatu otáčí, Informátor prozrazuje Komisaři svou utajenou promyšlenou činnost, v níž může lusknutím prstů zničit jeho samého. Hrůznost a absurdita tématu jsou naléhavější paralelní příbuzností se zažitými praktikami totalitní i nacistické moci. Tematizace násilí na člověku, manipulace, ohebnosti a konformismu jsou bolavými místy a nadčasovým tématem všech společností. Tím palčivější je účinek Carrièrova nevšedního textu. Zatímco jevištní zpracování poskytlo hercům kromě verbálních i fyzické prostředky, auditivní tvar je mrazivě úderný hlasovou expresí, která nabývá ojedinělé účinnosti ve střetu Preissova dýchavičného, kajícího se Informátora se skřehotavým, vyčítavým Komisařem Jiřího Lábusa. Zpočátku zajímavý Preissův témbur ovládá rozhlasové výrazivo v kompletní škále. Střídá intonační a emoční polohy, z uklidnění rychle přechází do nervózního koktání, stálých pomlek, pauz. Informátor je pod tlakem nejistý, zalyká se roztouženou potřebou se ospravedlnit, jeho žádoucí hlas vypočítává důkazy své nevin. Ve scéně, kdy Informátor naléhavými slovy „*přísahám, že jsem bez poskvrnky*“ přesvědčuje Komisaře, akcentuje Preiss jeho rozčilení zejména dechovou frekvencí, moduluje jeho témbur do expresivní polohy dýchavičného nasazení. Komisařovo výsměšné zopakování fráze „*bez poskvrnky*“ doprovází Jiří Lábus úlisným pošklebkem, zřetelně si svou převahu užívá.²⁴⁶ Napětí mezi oběma postavami akceleruje i mezi protagonisty. Rychlé krátké repliky přechází od jednoho k druhému, herci sami diktují temporytmus inscenace, budují přitom tíživou atmosféru výslechové místnosti. Ve zvukové hierarchii řečených replik získává zvláštní místo pauza, která sémantizuje dojem hrozby, napětí, dynamizuje konflikt mezi postavami. Potvrzuje se zde rčení Jiřího Horčičky, že „*pauza není ticho, pauza je slovo, které nezní*.“²⁴⁷

Komisař je nerudně nevěřící, provokuje Informátora k detailnější vzpomínce. Lábus je přitom Preissovi rovnocenným partnerem. Jeho výrazný, specificky zabarvený témbur ovládá temporytmus úvodní poloviny, on je v pravém slova smyslu režisérem Informátorovy zpovědi. Lábus k dosažení vlastní převahy nepotřebuje efekty hlasových expirací, vystačí si

²⁴⁶ Normální okruh, 12:50 - 13:00.

²⁴⁷ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, sv. 4. s. 51.

náznakovými důkazy moci, drží „trumfy v ruce“ a Informátor to ví. Jaké je překvapení, když se karta zničehonic obrací. Tentam je náraz Preissův ustrašený pokorný prosík, sebejistou dikcí tepe náhle zkrotlého, užaslého Lábusova Komisaře, který ještě nedokáže domyslet, kam až může Informátorův vliv dosáhnout. Lábus nejednou užije vysoké fistule, která zračí údiv a bezmoc, jsou to zoufalé výkřiky, jež Preiss mírní nabídkou urovnání situace. Oba však ví, že kdyby chtěl, je Komisař odsouzen k záhubě.

Kvalitě textu v případě *Normálního okruhu* odpovídala stejně kvalitní interpretace, která citlivým režijním vedením Hany Kofránkové umožnila vyniknout oběma protagonistům. Režijní rukopis v tomto případě v nejlepším slova smyslu posloužil účelu a dramatičnosti látky. Kromě hlasů nenacházíme v inscenaci takřka žádné zvukové informace, jen z úvodu inscenace usuzujeme, že dle zavírajících se dveří a šustění papírů sedíme v jakési kanceláři, patrně policejní. Atmosféra výslechu, hry kočky s myší, kumuluje napětí a rytmus. Nutí herce k ukázněnosti formy, ovšem o to větší expresi obsahu. Herecké prostředky vychází ze samého niterného pochopení motivací postav. Preiss i Lábus se identifikují s oběma odlišnými polohami svých partů, přizpůsobují jim svůj výraz.

Akcentované zralé období Preissova rozhlasového herectví dochází při inscenaci *Já, Claudius* ke svému druhému vrcholu, přitom v inscenaci snad nejprotikladnější. Prostor sevřené ani ne hodinové inscenace, současného člověka a jediného protihráče se v ničem nepodobá rozmáchlé perspektivě inscenace *Já, Claudius*. Vrstevnatost výrazu se odvíjí na zcela odlišných rovinách. Zatímco v případě Claudia herec postupně buduje veliký dramatický oblouk, Informátor v sobě koncentruje vnitřní hutnost, okamžitý akcent na sdělenou emoci. Preiss po nepřeborných zkušenostech a mnoha postavách různých žánrů i typů dokazuje, že se v necelých šedesáti letech dostal na hranici možností rozhlasového hereckého výrazu.

Odlišnou hereckou kategorii si v tomto období herec vyzkoušel na četbách povídek Antona Pavloviče Čechova *Černý mnich* (2005), respektive *Mozart* Valerije Brjusova (2006). Procesuální náležitosti četby vyžadují specificky jinou hlasovou práci než interpretace konkrétní dramatické postavy, o čemž byla řeč v jiné tematické podkapitole této práce.

V roce 2008 Preiss v režii Hany Kofránkové ztvárnil složitou postavu Timona Athénského. Interpretační úskalí Shakespearova textu souvisí s náročným požadavkem na scénické zvládnutí rozmáchlé výpravy hry, kterou bylo nutno odpovídajícím způsobem zvukově vystihnout. Kofránková věděla o komplikovanosti skutečně odpovídající adaptace,

byla však přesvědčena, že právě Timon se pro rozhlasové zpracování hodí možností jít po podstatě Timonovy psychologie. Její nastudování proto není politickým dramatem moci, ale spíše psychologickým obrazem panovníka, kterému se vlastní moc rozpadá pod rukama. Výhody auditivního zpracování některých látek si všímá Jan Czech, který konstatuje, že „*herec v rozhlasové inscenaci může používat jemnější, diferencovanější a dokonce i „realističtější“ výrazové prostředky.*“²⁴⁸

Emočně náročný part s bohatým jazykovým rozmachem Preissovi poskytl další velké plátno rozhlasového dramatu. Herec postavě vtisknul osobitou niternou expresi vycházející z pochopení vnitřního zmaru. Timon, vladař, který se zmítá v rozčileních, kletbách, lítostech a pohnutích, je tragickou postavou zhrzeného panovníka, kterého zradili vlastní poddaní. Každá z emočních poloh je hlasově exponována deskriptivním způsobem odhalování emočních pohnutek. Hlasové a dechové valéry z Timona činí politováníhodného trpitele. Střídavě rychlé kadence a frázování akcentují rozpolcenost Timonovy osobnosti. Vyhrocená osudovost některých vrcholných scén působí naturalismem odhalení citového prožitku silně zasahujícím účinkem.

Timonova hořkost vychází z pocitu zrady, falešnosti jeho poklonkujícího okolí, které se mění ve vysmívající se dav. Panovník je vysmíván, jaký div? Marnotratné rozhazování a požívačnost jsou cestou k zániku. Cynismus světa se odráží v cynismu a neúprosnosti jedince, zejména pokud jde o vládce. Kofránkové zdůraznění tragiky Timonova osudu, zhutnění textu a skutečných vrcholů, dává vyniknout expresivním výrazovým polohám. Rytmická kompozice těží z hereckých výkonů a jazykových dispozic Hilského překladu. Působivá proměna dramatického oblouku Timona přechází z původně důvěřivé rozhazovačnosti k nenávistné deziluzi. Timonova zloba narůstá místy k exaltovaným výlevům, jeho chorobná pomstychtivost myslí v Preissově podání kulminuje v pološílené agresivní dikci, kdy odsekává příkazy: „*chlapům zničte kosti, ať nemají čím zatnout ostruhy. Zlomte vaz advokátovi, ať nemá čím hájit podvody a kroutit lež do kliček paragrafů. Zkřísněte kněze, co pořád brojí proti chtíči, však sám mu holduje.*“ Zvýšená frekvence replik rezonuje se zrychleným dechovým výrazem. Preiss artikuluje s pečlivou intenzitou, ještě více tak nechává vyznít otřesným požadavkům: „*...sežerte nosy těm, kdo jen čmouchají, kde by co trhli. Smilníky týrejte a nadělte jim věčnou impotenci!*“²⁴⁹ Slovo impotence Preissův Timon doslova

²⁴⁸ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 42.

²⁴⁹ *Timon Athénský*, 1:04:55 – 1:05:30.

odslabikuje stále zvyšujícím se intonačním důrazem, kde imperativní důraz provází zalykání. Nenávist ke všemu živému i neživému, zahořklá pachůť k lidské zrádnosti, perfidní zhýralosti vytváří povahový extremismus v celém Shakespearově díle v obdobné míře nevídaný. Některé vrcholné expirace rozhlasovým mikrofonem vysílají tíživě údernou bolest hrdiny, který se v izolaci své nenávisti vymyká průměrnosti. Průměrnosti emoce, života, ale i herecké interpretace.

Co do emoční hutnosti a dramatické komplexnosti se Timonovi blíží třetí z největších auditivních počinů Preissovy tvorby, Edgar ve Strindbergově *Tanci smrti*. Tato inscenace poslouží k samostatné detailní analýze v další části práce, nebudeme o ní proto nyní blíže hovořit.

Kromě Timona a Edgara²⁵⁰ Preiss v rozhlasově bohatém roce 2008 ztvárnil rovněž postavu Bláhy v auditivní dramatizaci jednoaktovky Pavla Kohouta *Válka ve třetím poschodí*.²⁵¹ Režisér Ivan Chrz nastudoval Kohoutův text v autentické poetice, silně ovlivněné absurdním divadlem. Ionescovské téma o vojenských manévrech v ložnici manželů Bláhových uprostřed noci je groteskně působícím podobenstvím o manipulaci člověka v odcizeném, schizoidním světě. Úřednické perzekuce v Kohoutově souvislosti nemohou zakrýt hořkost politických odkazů normalizační doby, kdy ostatně původně divadelní hra vznikla. Arogance moci, nemožnost bránit elementární principy volby v Preissově provedení vzbuzují mrazivou nervozitu dodnes. Herec civilností svého rozčilení demaskuje obyčejného člověka, jeho bezmoc a ohebnost v odporu. Bláha by měl jednat, vyžaduje to od něj situace i vlastní čest, nemá však na vybranou. Princip bezbrannosti hlavního hrdiny zavání kafkovským viděním světa a zůstává bolestně aktuální i nadále. Vrstevnatost hry nabízí několik možností výkladu, kterých si všiml také Kohoutův životopisec Pavel Kosatík: „*Hru bylo možno vyložit několikerým způsobem, Kohout si vybral ten, podle kterého hra nepojednává ani tak o devastující moci státu při zacházení s bezmocnými občany jako spíš o vcelku radostném a přitakávajícím podílu těchto občanů na vlastní devastaci.*“²⁵² Preissova interpretace Bláhy byla odhalením průměrného člověka. Herec kolísavou dikcí i přechody v intenzitách, neustále ustrašeném zrychleném dechu své postavě vtisknul pravdivou spontaneitu a autentičnost. Prudkost reakcí obnažila přirozenou lidskou pudovost, odkryla přitom nadčasová témata jako manipulace, strach, možný konformismus, odpovědnost.

²⁵⁰ Zejména za tyto dvě role Preiss v roce 2008 obdržel svou další rozhlasovou cenu *Neviditelný herec*.

²⁵¹ KOHOUT, Pavel. *Válka ve třetím poschodí* [rozhlasová inscenace]. Režie Ivan Chrz. Český rozhlas 2008.

²⁵² KOSATÍK, Pavel. *Fenomén Kohout*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2001. s. 301.

V Preissově tvorbě závěrečného časového úseku sledovaného období nacházíme několik prací, v nichž herec mohl uplatnit technicky vycizelované výrazové prostředky. V roce 2012 Preiss ztvárnil roli pastora Manderse v již zmiňované Kofránkové režii hry Henrika Ibsena *Přízraky*. Interpretačně specifickou inscenací se stala rozhlasová adaptace *Dvanácti rozhněvaných mužů* v režii Jitky Škápíkové.²⁵³ Jasná rozeznatelnost protagonistů souvisela s nutným vymezením názorových vztahů jednotlivých porotců, jejichž diskuse byla narativním principem a zároveň i určujícím stylistickým faktorem. Snadná identifikovatelnost konkrétních porotců brzy profilovala jejich povahy a přístup k řešení. Preissův porotce č. 8 od počátku dbal na opatrnost úsudku a nutnost prostudování detailů případu. Jeho pokora vůči jakékoli kategorizaci se v konfrontaci s agresivní sverepostí, často bezohledným cynismem ostatních soudců jevila zpočátku jako slabost, později jako zásadní lidský faktor v byrokratické soudní moci. Gradovaná slovní přestřelka různých porotců, z nichž většina je v myšlenkách stejně u vlastních zájmů, je přes notorickou popularitu textu dodnes překvapivě nadčasovou sondou do lidské lhostejnosti, tolerance, schopnosti naslouchat a projevit zájem bez vidiny vlastního prospěchu.

Hlasový souboj postav dal vyniknout celé škále témbrových zabarvení, různě akcentovaného hereckého výraziva, s nímž každý interpret pracuje jinak. Zdrženlivý porotce č. 9 Josefa Somra se ve své přemýšlivé uváženosti ničím nepodobá porotci č. 3 Michala Pavlaty, jehož ostře řezaná dikce je takřka neustále na pomezí exprese a podrážděnosti. Protikladnost interpretačních způsobů typově odlišuje osobnosti porotců i herecké rétoriky protagonistů. Špičkoví jednotlivci, kromě zmiňované trojice například hlasově kultivovaný Petr Kostka, chraptivým témbrem nezaměnitelný Petr Oliva, melodický Jiří Dvořák či Pavel Rímský s typicky znělým basem, dle přirozených interpretačních dispozic profilují porotce vlastním projevem. Vytvářejí zkratkovitý obraz jejich povahy. Preissova touha po spravedlivém poznání díky ovládání dechové frekvence s přibývajícím napětím nabývá na

²⁵³ ROSE, Reginald. *Dvanáct rozhněvaných mužů* [audiokniha]. Režie Jitka Škápíková. ADK - Prague 2011. Zvláštnost tohoto natáčení spočívala ve specifických podmínkách soukromého studia, kdy herci v krátkém čase nastudovali konkrétní pasáže vlastních partů, často bez přítomnosti ostatních kolegů. Výsledný tvar je proto ze značné části střihovou montáží zachycených hlasů. Posluchač tuto tvůrčí atypičnost nemusí rozeznat díky herecké kvalitě a celkové kompozici inscenace. Preiss se s režisérkou Škápíkovou dobře znal ze společné dlouhodobé spolupráce na publicistickém rozhlasovém pořadu *Báječný svět* (2005-2006), který Škápíková připravovala a Preiss moderoval.

přímočarosti. Problematicuje zprvu jednoznačný proces, jeho hlas se stává suverénnější, neztrácí přitom jemné obrysy naznačující mírnost a pokoru.²⁵⁴

Problematika zachování dynamičnosti vyprávění v rámci vlastního časoprostorového rámce se týká většiny rozsáhlejších rozhlasových děl, u nichž je potřeba, aby vhodné „dávkování“ posluchači udrželo jeho pozornost, zachovalo lineární členitost vyprávění, ale i dramatický oblouk děje, jednotlivých postav. Desetidílný seriál Miky Waltariho *Nesmrtelný Etrusk*²⁵⁵ pro rozhlas upravil Michal Lázňovský, režírovala Hana Kofránková. Rozsáhlý příběh se odehrává pět set let před Kristem, a byť reflektuje život a starosti tehdejší doby, je svědectvím zejména nadčasovým, neboť téma hledání sebe sama bude aktuální v kterémkoli čase. Preiss ve vrstevnaté spleti postav stojí jako vypravěč a zároveň starý Turms po boku autora Petra Kostky. Starý Turms je žijící pamětí, zkušeným pozorovatelem. Preiss projevuje citlivou interpretační zkušenost, jeho jazyk se opírá o pečlivou modulaci, charakteristickou jemnou barevnost, která pracuje v rytmicky ukázněných komorních konturách.

Preiss přitom dokazuje, že stejně jako svůj výraz dramaticky ukáznil v případě Etruska, oplývá stále (přes blížící se sedmdesáté narozeniny) schopností emoční exprese, žánrové komiky i krajních výrazových poloh, které jaksí přirozeně vyplývají z jeho hereckého naturelu, vždy životného a emočně exponovaného. Preissův lyrický fundament nalézáme v živočišné autentičnosti hlasové smyslnosti, citu pro vyžadovanou emoční polohu hlasu. Dokazují to dvě z nedávných spoluprací se Simonou Stašovou, v níž mimochodem herec po Eduardu Cupákovi či Janě Hlaváčové našel další vzácně odpovídající výrazový protějšek. Řeč je o inscenacích *Filumena Marturano* a *Studna světců*.

Fraškovitá komedie Eduarda de Filippa *Filumena Marturano*²⁵⁶ se stala předobrazem proslavené filmové adaptace *Manželství po italsku*,²⁵⁷ v níž zazářily hvězdy stříbrného plátna Sophia Loren a Marcello Mastroianni. Rozhlasová úprava Lídy Engelové zachovala rytmickou akceleraci dějových zvratů, neapolskou atmosféru i zvláštní autorův způsob propojovat vypointované vztahové kotrmelce s hlubším morálním poselstvím, to vše

²⁵⁴ Obdobnou roli soudce, ovšem v jiných podmínkách i příběhu, Preiss vytvořil rovněž v třídílné detektivní sérii Michala Lázňovského a v režii Vlada Ruska *Případ Martina Guerra* (2012). Preissův soudce Jean de Coras vypráví podivuhodný příběh o záměně identit a soudním procesu s Martinem Guerrem v jižní Francii šestnáctého století. Preiss využívá citu pro narativní dramatickost, když z pozice zainteresovaného soudce vzpomíná na průběh nevšedního vyšetřování. Přes rozsáhlost a dějové zvraty si inscenace také díky Preissově soudci udržela jednotu. Kriminální atraktivita látky se díky citlivé zvukové perspektivě rozrostla do svébytně fungujícího celku.

²⁵⁵ WALTARI, Mika. *Nesmrtelný Etrusk* [rozhlasová inscenace]. Režie Hana Kofránková. Český rozhlas 2014.

²⁵⁶ FILIPPO, Eduardo de. *Filumena Marturano* [rozhlasová inscenace]. Režie Lída Engelová. Český rozhlas 2011.

²⁵⁷ *Manželství po italsku* [Matrimonio all'italiana] [film]. Režie Vittorio DE SICA. Itálie, Francie, 1964.

podtržené v nezbytném, trochu klišovitém sentimentu. Preiss i Stašová efektnost hašteřivého spojení dvou nezkrotných živlů odehráli s nasazením sobě vlastním. Preissova flexibilní artikulace, smyslná gestičnost v intonacích a mnohé neverbální doplňky - jako úsměšky či ironické povzdechy, ve spojení s výrazově suverénní Stašovou potvrzují, že právě obdobný typ komediální předlohy spoléhá na invenční interpretaci.

Druhé rozhlasové partnerství Preiss se Stašovou navázali v inscenaci *Studna světců* (2014) v režii Lukáše Hlavici.²⁵⁸ Pozoruhodná hra irského dramatika Johna Millingtona Syngeho vypráví o nevidomých žebavých manželích, kteří po vypití zázračné vody z kouzelné studny konečně spatří okolní svět. Konfrontace vysněného ideálu s tvrdou realitou je smutným zrcadlem doby. Zvukově pestrá inscenace nabízí prostor vizuální perspektivě v posluchačově imaginaci. Hlavní postavy Mary a Martin Doulovi jsou vlastně v obdobné pozici jako posluchač: rovněž odkázáni na absenci optické představy, ta se děje pouze v mysli. Sklon k idealizaci je vystřídán krutým šokem skutečnosti. Doulovi si uvědomí, že v blažené nevědomosti jim bylo daleko lépe. Chytře napsaná hra tematizuje aspekt priority hodnot, lásky, hercům navíc poskytuje široký prostor k interpretačnímu výkladu.

Studna světců potvrzuje, že Viktora Preisse se Simonou Stašovou hlasově spojuje schopnost sebejistého vnějšího uchopení postavy, která snadno získá nezaměnitelný herecký výraz, s ním však také vnitřní rozměr duševního poselství, jehož herci docilují v hraničních fasetách výrazu. Stašová stejně jako Preiss vládne suverénní schopností dechové rytmizace. Její živočišná hlasová smyslnost dle potřeby prozrazuje jak vzdorovitou sílu (například v expresivních rozčilených polohách), tak i krajní valéry rozechvělosti, kdy lehce chraplavý projev balancuje na hraně emoční soustředěnosti. Jak jsme již hodnotili, Preiss, který tyto mantinely zvládá dlouhodobě, mohl také ve *Studně světců* projevit svůj cit pro tempo a duševně-interpretační rovinu textu, kdy uchoval jeho specifické kontury, přitom přidal osobní rozměr nejen umělecky výrazový, ale lidsky promyšlený a především zažitý. Citový vklad herce nabývá největší životnosti, pochází-li z něj samého. Tento fakt, pokud se nestane floskulí, ale skutečným nárokem, platí ve veškeré umělecké interpretaci a je herci nejvlastnější perspektivou umělecké práce.

²⁵⁸ SYNGE, John Millington. *Studna světců* [rozhlasová inscenace]. Režie Lukáš Hlavica. Český rozhlas 2014.

Po Martinu Doulovi²⁵⁹ ve *Studně světců* se další skutečně výrazově bohatou postavou stal pro Preisse ředitel Roote v rozhlasové adaptaci hry Harolda Pintera *Pařník* (2015).²⁶⁰ Absurdní kafkovská groteska, občas úsměvná, občas mrazivě nebezpečná, tematizuje byrokratickou zahlcenost doby, stále narůstající institucionalizaci okolního světa, ale také lhostejnost či manipulaci. Dvaapadesátiminutová inscenace je obžalobou zmechanizované společnosti, mocenských bojů. Původně banální příběh s komickými prvky se postupně změní v tragickou absurditu. Umístění děje do jakési nespecifikované instituce, snad sanatoria či léčebny, je prvním zcizovacím efektem Pinterovy hry. Podobně rozeznávání pacientů čísly místo vlastních jmen. Kolonkovitý byrokratický schematismus je úsměvným, přitom mrazivým odrazem odcizených lhostejných vztahů. Nekonečný čas zničehonic naruší šokující zpráva, kdy se ředitel Roote dozvídá o smrti jednoho z pacientů a těhotenství jiné pacientky. Následné interní vyšetřování odhaluje obskurní praktiky i prohnílost celého pracoviště.

Preiss roli ředitele Rooteho uchopil od počátku silně expresivním způsobem. Jeho Roote je unavený, otrávený šéf, který je zvyklý na své pohodlí a šablonovité fungování všeho okolo sebe. Údiv a rozčilení, které projeví při konfrontaci s nenadálými událostmi v sanatoriu, symbolizují odpor ke všemu rušivému: „*Nějak jste se dneska po ránu rozjel, vidíte, Gibbsi. Co se na mě pořád tak tlačíte? Musíte mi funět za krk? Příšerně mě to znervózňuje!*“,²⁶¹ ohrazuje se Roote na podřízeného. Jeho hněv vychází z nervozity, vyrušení obvyklého nicnedělání. Preiss úmyslně exponuje intonace do vysoké polohy agresivního rozčilení. Odhánění od sebe Gibbse jako nepříjemnou hrozbu, hlas přeskakuje v rychlých kadencích od měkké polohy do pisklavé výše.

Rooteovy výbuchy a křik ředitele charakterizují jako nedůtklivého mocnáře zvyklého velet. Preiss si zřetelně pohrává s načrtáváním Rooteovy povahy: v klidnějších polohách frázuje pomalu, dává si záležet na každém slově, pečlivě artikuluje, dává vyznít melodii textu i intonacím. V ostře expresivních konturách mu přeskakuje hlas, artikulace se posouvá do exponované vzteklosti. Výrazové přechody svědčí o roztěkanosti a zmíněné nedůtklivosti ředitele, který je v přirozeném nicnedělání klidný rutinér, rušivá, navíc nebezpečná zpráva o dění v sanatoriu jej však zcela vytrhává z letargie, nutí jej jednat. Podrážděný cynismus Rooteho je další z množiny antihrdinů, jež Preiss vytvořil ve svém pozdějším zralém hereckém období. Cit pro vnitřní gesto a úspornost v charakterizaci se také zde projevil

²⁵⁹ Preiss za tuto roli získal další rozhlasovou cenu *Neviditelný herec* za rok 2015.

²⁶⁰ PINTER, Harold. *Pařník* [rozhlasová inscenace]. Režie Natália Deáková. Český rozhlas 2015.

²⁶¹ *Pařník*, 2:15 - 2:30.

v metodě, jakou herec zpřítomnil ředitelův naturel. Jeho křik nebyl samoúčelnou kanonádou hlasové expirace, byl spíše výbuchem zasaženého vnitřního uspořádání Rooteho, které odpovídalo mechanickým principům celého ředitelova světa.

Tato další záporná postava v delších souvislostech nenápadně připomněla jednu z ověřených tezí herecké profese - totiž, že právě záporné postavy nabízejí co do výrazu pestřejší možnosti interpretace. Polemická myšlenka potvrzuje, že skutečně například v Preissově rozhlasové tvorbě většinu vrcholných partů spatřujeme buď v záporných, nebo alespoň nejednoznačných postavách. Probereme-li si jednotlivé klíčové Preissovy role, je ze skupiny těch kladných například Andrej Bolkonskij, Tomáš Stockmann či dříve Rastignac, ani tyto postavy však nejsou černobílé prototypy kladných hrdinů. Naopak zvláště vnitřně složitě postavy rozpolceného duševního stavu jako Claudius nebo Timon Athénský poskytují rozmanitý prostor pro psychologicky hutnou deskripci vnitřního světa, která se odráží v nejednoznačnostech, vrstevnatosti rysů a odpovídajících výrazových aspektech interpretace. Vyloženě záporné typy jako Informátor, Edgar nebo Roote jsou postavami, jejichž typologie oslovuje posluchače svou prohnaností, podstatou zápornosti.

Ústřední roli kladného hrdiny si Preiss po čase vyzkoušel v inscenaci Pavla Molka *Má protentokrát obsazená vlast*.²⁶² Vlastenecká hra o životních dramatech dirigenta Václava Talicha je v režii Víta Vencla působivým hudebně-dramatickým zachycením Talichova lidského i uměleckého entuziasmu, víry, jež v těžkých okupačních dobách pomáhaly pozvednout morální hodnoty národa. Invenční formát inscenace prostoupené hudbou klade zvláštní požadavek na Preissův výkon, který ve vlastenecké údernosti musí zasáhnout mysl i srdce posluchačů. Na tenké hranici k patosu Preiss balancuje s nasazením sobě vlastním. Jeho Talich je nejen špičkovým umělcem, ale zejména také buditelem, morální autoritou. Citový vklad herce se dotýká emočních stropů, Preissovo vnitřní citové herectví se promítá v hlasové identifikaci, která do Talichova hlasu vkládá vášnivost i noblesu, pokoru i apelativní touhu po pozvednutí národního ducha. Zjitřené emoční polohy Preiss zvládá dechovou i hlasovou zúčastněností. Talichova vzrušená víra v moc hudby se v Preissově nastudování stává hlasovým poselstvím. Herec do buditecké role Václava Talicha vložil svou charakteristickou lyrickou dramatičnost, citovou vypjatost, jež prostředkují sugestivně autentický obraz dirigenta, oddaného hudbě i národním hodnotám.

²⁶² MOLEK, Pavel. *Má protentokrát obsazená vlast* [rozhlasová inscenace]. Režie Vít Vencl. Český rozhlas 2015.

Cena Thálie za nejlepší rozhlasový herecký výkon na festivalu Prix Bohemia Radio 2016 budiž symbolickým vyústěním dosavadní pětáctýřicetileté Preissovy tvorby v rozhlase.

5. SYNTÉZA POZNATKŮ, POJMENOVÁNÍ HERECKÉHO STYLU

Pětačtyřicetiletý oblouk herecké rozhlasové tvorby se zdá být dostatečným prostorem pro sledování nejen konkrétních aspektů projevu Viktora Preisse, ale také pro širší perspektivu uvažování, sledování ucelenější typologie volených výrazových prostředků, přístupu k jednotlivým rolím.

V uplynulém textu jsme sledovali konkrétní dramatické postavy, které Preiss před mikrofonem oživil svým specifickým hlasovým způsobem. Dotkli jsme se všemožných žánrových principů, režijně-hereckých spoluprací, odlišně rozsáhlých postav nejrůznějších charakterů. Výzkum jsme soustředili v uváděném časovém rámci, aby akcent na interpretační vývoj stále připomínal kontinuitu i přirozenou lineárnost profesionálního zrání herce. V této kapitole si vysledované poznatky shrneme, pokusíme se pojmenovat typické interpretační tendence Preissovy tvorby. Využijeme k tomu terminologii ověřenou v analytické části práce. Zásadní aspekty Preissova rozhlasového herectví v této kapitole uvedeme *kurzívou*, zdůrazníme tak jejich význam v rozhlasové herecké metodě.

Preissovo mnohotvárné herectví se v rozhlasovém médiu pětačtyřicet let projevuje jako výraz syntetizující *technickou vytríbenost, intelektuální porozumění i emoční přesah*. Jmenované perspektivy herci umožňují obsáhnout rozličné žánrové polohy, typy postav. Schopnosti *hlasové zkratky, hlasového gesta, promyšlená práce s dechem a pauzami* došly pod vedením špičkových režisérů *maximální hutnosti, plastičnosti výrazu*. Jak víme, šíře talentu se může projevit v časovém horizontu, ale i v jedné konkrétní roli. Preiss naplňuje oboje. Od romanticky lyrických partů jako byl Evžen Rastignac (*Otec Goriot*), Janek (*Věc Makropulos*) či Andrej Bolkonskij (*Vojna a mír*) přestoupil k vyvráždějším figurám jako Villefort (*Hrabě Monte Christo*) či Carpeta (*Obrazy z poprav*), aby došel ke skutečně velkým, psychologicky náročným postavám typu Claudia (*Já, Claudius*), Informátora (*Normální okruh*) nebo Edgara (*Tanec smrti*). Svůj hlas propůjčil řadě výrazných osobností, géniů světových i tuzemských dějin a umění (*Leonardo da Vinci* - Leonardo, *Setkání ve Valladolidu* - William Shakespeare). Kromě nich však také vzpomeňme spolupráci s Josefem Červinkou, v jehož režii se Preiss v devadesátých letech stal dalším Sherlockem Holmesem (*Opatské sídlo, Únos, Pět pomerančových jadérek*). Nesmíme zapomínat ani na

rozhlasovou četbu (*Malý princ, Zpívat srdcem, Černý mnich, Mozart*), potažmo recitaci (*Máj, Apokryfy, Sázava, řeka dětství, mládí mého*). Kompletní seznam Preissovy auditivní tvorby dnes čítá více než dvě stě nastudovaných titulů. Často se přitom jedná o několikadílné, mnohahodinové projekty.

Máme-li na tomto místě syntetizovat pozorovaná výrazová specifika Preissova rozhlasového herectví, musíme si přehledně stanovit parametry, jimiž k hodnocení přistoupíme. Jedním z klíčových faktorů je bezpochyby zvláštní, cítěná *technická kvalita*, kterou herec jednak v průběhu let krystalizoval do nejryzejší podoby, jednak jejími základními požadavky disponoval už od mladých let, kdy v rozhlase teprve začínal. Herec osvědčoval vyspělost a promyšlenou schopnost nakládání s výrazovými specifiky mikrofonu už v raných rolích, jako byly Rastignac či Volochov v první polovině sedmdesátých let.²⁶³ Nemůže zde být řeč o přímočarém vývoji hereckého stylu, spíše o jakémsi postupném nalézání nejvlastnější polohy interpretace, která ovšem do značné míry závisí na typu inscenované látky, postavy.

Kromě technické kvality projevu se jedná o schopnost *psychologizace* a *emočního zpřítomňování postav*, umění prudkých přechodů hlasových poloh, které souvisí s širokým spektrem výrazových prostředků. Podrobné analýzy jsme již provedli v předchozích kapitolách, budeme zde tedy připomínat vybrané role a konkrétní aspekty Preissova herectví. Cílem kapitoly je nabídnout hutnou charakteristiku Viktora Preisse jako rozhlasového herce s využitím pojmového aparátu, jenž byl touto prací ustanoven, prozkoumán a prověřen.

Ujasněme si ovšem samotnou kategorii techničnosti v rozhlase: rozumíme jí hercovu schopnost nakládat se specifickým prostorem a výrazovým materiálem, který je protagonistovi k dispozici v rozhlasovém studiu. Herec je odkázán na nutnost koncentrace svého projevu, soustředění emoce a mluveného slova, jež dramaticky fungují pouze ve své auditivní perspektivě. Aby sdělovaný výraz získal co nejhutnější obsah, informaci o tom, co postava říká, v jakém je duševním stavu, náladě, vztahu k jiným postavám apod., musí interpret promyšleně kumulovat své *vnitřní napětí* do *hlasové kvality*. Absenci mimické, gestické, pohybové a kostýmní perspektivy nahrazuje *dechovou a rytmickou prací*, které o stavu postavy vypovídají podobně jako samo mluvené slovo. Uvážíme-li tyto specifické požadavky na hereckou práci, zůstává nám *hlas* jako nositel dramatické akce, prostředek, jímž

²⁶³ O této brzké zralosti herecké interpretace mluví v souvislosti s činoherním i rozhlasovým herectvím Viktora Preisse také Jan Vedral. Praha, 2016. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

herec zpřítomňuje jednání postavy, a *slovo* jako nejelementárnější jednotka jeho výrazu. Sama technická zdatnost, tedy umění nakládat se specifickostí média, by však byla prázdnou formou, kdyby blízce nesouvisela s hercovou emocí, intuicí i intelektem, jimiž se dobírá cizelování postavy v celém jejím psychologickém obsahu. Pokud má herec vytvářet postavu skutečně životnou, vnitřně hlubokou, musí technické kategorie jednotlivých prostředků naplňovat obsahem - svým uměleckým i lidským vkladem. Tento vklad se může lišit dle konkrétních postav. Tam, kde jedna postava vyžaduje *expresivní stylizaci* plnou vášnivě exponovaných obrátů, druhé stačí účelně úsporný výraz. Ten sice nemusí být tak oslnivý, přesto často vypovídá ještě více než explicitní zdůraznění emočního stavu.

Zdá se, že právě příklonem k *úspornosti* výrazu, zdánlivým minimalizováním prostředků Preiss vyzrál k současné herecké situaci, kdy jej kolegové režiséři označují za „dokonalého“. Toto lapidární označení nevnímejme jako zjednodušující floskuli, spíše se zamysleme nad příčinami podobného vyznání. Tendence k *výrazové úspoře* souvisí s žánrovou typologií postav, jež Preiss jako starší herec vytváří. Jeho hlasový projev se od počátku profiloval jako *lyrický, romantizující téمبر*, který se díky své *přirozené barevnosti, citovosti, hladké sametovosti* vyjímal také v expresivních polohách, kdy herec musí balancovat na hranici patosu. Máme zde na mysli krajní výrazové polohy, jako je zpřítomněná smrt, milostné vyznání, introspektivní promluva. Pravdivé zobrazení vášnivosti vychází z Preissova hereckého typu. Emoce postavy u něj byla vždy živá, nehraná, herec ji produkoval ze svého nitra, a to na jevišti, ve filmu, televizi i rozhlase. Souvisí se *senzitivní křehkostí*, ale i *pokorností* Preisse. Právě přítomnost pokory je důležitým prostředkem pravdivosti emoce. Introspektivní zpověď tváří v tvář smrti, kterou Preiss tak hmatatelně ztvárnil jako Andrej Bolkonskij ve *Vojně a míru*, by nikdy nebyla natolik sugestivní, kdyby nebyla prostoupena *pokorou*, vnitřním citovým vkladem herce.

Jelikož je hlas určujícím nástrojem rozhlasového herce, pak všechny jeho dílčí výrazové prostředky, *intonace, dikce, artikulace, intenzita, exprese, dechové varianty, rytmizace*, jsou znakovými možnostmi, jak vytvořit požadovaný životný obraz. Znakem v rozhlase rozumíme veškerý výrazový prostředek, který herec záměrně použije. Pokud interpret vytváří emoci vysokého rozčilení, má několik možností, jak tento stav vyjádřit. Hovoříme v tomto případě o *sémantizaci* (vytváření významu) napětí, a toho může herec dosáhnout například zvýšenou mírou *intenzity téمبرu*, jeho maximální *expirací*. Může jej však dosáhnout také *zdůrazněným ztišením*, jež rovněž sugeruje prudkou naléhavost sdělované

situace. *Variabilita prostředků* odkazuje k herecké interpretaci, metodě, kterou herec zvolí pro vytvoření postavy.

Preissova *flexibilita a všestrannost* zvládnutí žánrových poloh umožnily zajímavou skutečnost, kterou herec při jednotlivém procesuálním aktu vytváření nové postavy ani nemusí tolik vnímat, badatel ji však při pohledu na ucelený seznam jednotlivých rolí zjišťuje: jak vrstevnatá je výrazová schopnost Preissova herectví. V rámci hercovy tvorby nalézáme postavy bytostně tragické i romantické, záporné i kladné, jazykově různorodé, žánrově vyhraněné, typologicky zcela odlišné. Interpretace klasických látek střídají moderní původní rozhlasové drama, shakespearovský jazyk nahrazuje ibsenovská hutnost či wildeovská jiskrnost. Preiss právě zde nejvíce těžil z onoho artikulovaného propojení technické bravury, hereckého intelektu se zažitou lidskou investicí, které ve výsledku nabízely postavy rozmanité, ovšem vždy psychologicky uvěřitelné.

Interpret si je bezpochyby vědom předností svého talentu a Viktor Preiss jistě ví o *melodické kvalitě, barevnosti svého témburu*, které jej předurčily k žánrově vyhraněným postavám zejména v mladším věku (Rastignac, Andrej Bolkonskij). Tyto interpretační danosti by však nestačily, kdyby je neopíral o bytostné pochopení specifík auditivní tvorby. Hlasový odstín je významově i esteticky cenným artefaktem až ve chvíli, kdy slouží vnitřnímu poselství života postavy. Zobrazení emoce, jedné z nejvlastnějších, přitom nejnáročnějších složek projevu, se v Preissově případě vždy opíralo o *dechovou frekvenci*. Vzájemné promyšlené propojování *dechového a hlasového frázování* je zároveň stěžejním *rytmickým činitelem* a jak jsme několikrát zopakovali v průběhu práce, právě *cítěný výrazový rytmus* je charakteristickým znakem Preissova herectví.

Rytmická jednota odhaluje způsob užívání *intonací*, ale zejména *dechový vklad*, který kromě *rytmu* svědčí také o *psychologii* postavy. Postupem času, kdy Preissův *syťtý témbur* ještě zvýraznil již tak působivou nezaměnitelnost barvy, se dechová zkratka čím dál více dostává do popředí výrazového přístupu. Preissův ředitel Roote v inscenaci *Pařník* je právě takovým příkladem. Jeho netečná podrážděnost, vulgární lhostejnost, občas přestupující ke slovní agresivitě, jsou vyjadřovány *dechovým záměrem*. Plastický obraz Rooteho ožívá ani ne tak díky skutkové podstatě toho, co dělá, ale spíše tím, jak se při tom chová. Když se Roote dozvídá o úmrtí v sanatoriu, potažmo těhotenství pacientky, není určujícím faktorem vnímání sama skutečnost, že se podobný případ udál, ale spíše to, jak na ně Roote reaguje. Preiss touto výrazovou specifikou zdůraznil a dokázal, jak zásadní je pro *technickou kvalitu* hereckého

výkonu konkrétní interpretační záměr, jak individuálně přistupuje ke každé postavě. Ze své všestranné technické brilance proto stále těží nikoli rutinérský formalismus prostředků, nýbrž promyšleně zaujatý způsob ryze rozhlasové interpretace. Zdůrazňujeme úmyslně slovo *ryze*, neboť právě Preiss dobře ví, že absence vizuální perspektivy není nedostatkem, naopak zásadní devízou auditivního média.

Akcentovaná pravdivost emočního obrazu se v rozhlase, stejně jako ve filmu, maximálně obnaží při takzvaném *velkém detailu*. Na rozdíl od filmu, kde velký detail zprostředkuje kamera, však mikrofon zpřítomňuje *detail hlasový*. Jedná se o specifickou disciplínu herecké práce, kdy interpret doslova zintimňuje svůj výraz, zdůrazňuje pojednávanou polohu, v níž se postava nachází. *Velký detail* zprostředkovává duševní pohnutí, *citové exprese*, kdy herec musí opatrně odolávat patetizující samoúčelnosti. *Patos* přitom nemusí být pouze trestaným prohrěškem, některé exponované pasáže konkrétních postav si jej dokonce žádají, vždy však v potřebné podobě, nikoli jako formalistický prostředek.

V práci jsme se *hlasovému detailu* podrobně věnovali například u konkrétních scén postav Andreje Bolkonského (scéna umírání), Claudia (šepot, dýchavičné koktání) nebo Timona Athénského (exprese křiku, nenávistné promluvy). Preiss s *detaily* nakládá uvážlivě, jsou blízké jeho lyrickému naturelu i výrazovým schopnostem. V postavě Timona Athénského graduje *expresivní figury* do *obsažného gesta* zmaru a nenávisti své postavy často právě prostřednictvím *rozechvělého detailu*. Detail v těchto konturách souvisí s *dikcí* a *artikulací*, které musí sloužit účelu obrazu. Některé postavy přitom, zdá se, dramaticky jednají zejména detaily, je to jejich přirozená poloha. Například v inscenaci *Normální okruh* je celý dialog Lábusova Komisaře a Preissova Informátora jakýmsi ponorem do duší postav. Jejich výraz není vždy v detailu v pravém slova smyslu, přesto *sugesce*, již vyvolává samo téma, činí z každého nádechu *sémantický artefakt*.

Komentováním výrazových prostředků konstatujeme specifické určující kvality Preissovy rozhlasové herecké tvorby. Přes rozmanitý prostor a typologicky různé příležitosti nacházíme neopominutelnou trvalou hodnotu ve vždy *individualizovaném přístupu* ke konkrétní interpretaci. Záleží na invenci herce, které prostředky využije k vytvoření obrazu postavy způsobem, jenž zároveň udrží žánrový princip a estetickou koherenci celé inscenace. Preiss dlouhodobě potvrzuje, jak sofistikovaně dokáže nahlédnout psychologický aspekt postavy i její skutečnou podstatu. Nevytváří postavy vnitřně ploché, svým pojetím naopak

zkoumá pudové příčiny a především duševní pohnutky osobnosti. Preissův Edgar z *Tance smrti* není odpudivým archetypem zkaženosti díky explicitnímu zobrazení všeho odporného. Jeho *sugestivita* pramení z *patologické exprese*: ukazuje složité *vnitřní tenze*, *rozpolcenost duše*, která odpovídá tragikomickému rozměru nejen postavy, ale i celé společnosti.

Jiskrný projev a hlasová virtuosita profilují Preissovo rozhlasové herectví napříč dekádami. Jeho citlivý smysl pro *rytmizování*, vytváření ucelených *auditivních obrazů* přispívají k *imaginativnímu* vnímání posluchačů. *Sametový tón* herce předurčil k *zažitému lyrickému projevu*, který se však velice jemně dokáže obracet k *temnějším modulacím* a *zákoutím výrazového rejstříku*. Ve *vrstevnatosti řečového gesta* často cítíme vášnivé nádechy, hrozbu, mnohoznačnost, ironizující odstup, s nimiž promlouvá postava i tvůrce samotný. Chceme-li tedy v rámci herecké práce v rozhlase hovořit o svébytném stylu, můžeme jej u Preisse rozpoznávat ve výrazně *kumulované barevnosti*, *jemnosti detailu*, *nebývalé rytmičnosti a múzičnosti*, *citlivé schopnosti přechodu nálad, emocí, přítomnosti vášně a hlubokého lidského pochopení*. Identifikace s postavou probíhá živelně a vroucně, zároveň však i pokorně.

Přítomná *intimnost* a shoda se u Preisse aktivizují lahodící *gestikou hlasu*. Preiss se nebojí konkrétní *chvilkový emoční záchvěv* podtrhnout *rezonující kadencí, důrazem, mimickým posunkem*. Když se jeho Edgar vysmívá své manželce Alici a příteli Kurtovi, není klíčovým sémantickým činitelem smích jako takový, ale spíše odpudivá sebestřednost, s jakou je exponován. Preiss si vypomáhá *úšklebky, posměšky, dechovými přerывy, nepravidelným slabikováním*. Edgarova *dýchavičnost* sice signalizuje z fyziologického hlediska především postupující nemoc, nebrání však jeho zaujatému egoismu. Přes veškerou *hlasovou extrovertnost* se Preiss nikdy neuchyluje k samoúčelné exhibici. Typická *disciplinovanost, uhlazenost artikulací*, ukázněná *důstojnost formy* udržují kontury jeho výrazu, nebrání přitom specifické *expresi*, s jakou herec oživuje i ty nejnítěrnější duševní stavy (Andrej Bolkonskij, Timon Athénský). *Hlasová agrese a arogance* jsou na míle vzdálené *lyrizující melancholčnosti*, přesto se dokáží snoubit v jemných odstínech hlasové techniky.

Zdá se, že Preissova *hlasová pružnost*, komplexnost výrazových prostředků z herce činí přímo ideálního auditivního interpreta, který dokáže sloužit autorovi a úmyslu i stylu jeho textu, zároveň však tuto dimenzi obohatit o neopakovatelný verbálně zvukový význam. Interpretační rovina výrazu se v Preissově měřítku stává specifickou estetickou kvalitou a akcentuje herecký výkon jako určující prvek auditivního díla.

Kvalita Preissova herectví vychází ze vzácného spojení kumštýřské znalosti oboru, skutečného pochopení rozhlasové specifčnosti a umělecky-lidské hodnoty, která v pravém smyslu slova *vytváří* výsledný živý obraz postavy. Slovo *vytváří* zde záměrně podtrhujeme, neboť tvorba je právě z rodu nekončících činností, které stále hledají, zlepšují se, cizelují co nejplastičtější a nejživotnější tvar. Kdyby šlo o komoditu konečnou, definitivní, ztrácela by herecká profese svou nejvlastnější svébytnost, totiž *vnitřní dynamiku* vycházející právě z potřeby tvořit, zživotňovat, inscenovat. Pokud je hercova osobnost požehnána talentem *hlasové krásy*, interpret s touto výsadou musí pracovat a využít ji k vlastní práci. Viktor Preiss tuto myšlenku potvrzuje svou prací.

Preissův rozhlasový herecký styl tedy můžeme po desítkách stran analýz charakterizovat jako *vnitřně artikulovaný, rytmicky ovládaný, žánrově rozmanitý, technicky vycizelovaný, jazykově bohatý nebo výrazově všestranný*. Preiss ovládá specifické nuance rozhlasové charakterizace. Dokáže sémantizovat zamýšlené situace *intonací, dechem, přechody intenzit, frázováním, kadencí slov. Melodická jiskrnost* se vyjímá v *detailech výrazu*, je *vnitřně hutná i esteticky působivá*. Lyrický romantismus mladších let se v Preissově případě zachoval také do zralejšího období, jeho přítomnost však ustoupila postupně získané promyšlené *úspornosti prostředků*. Budiž výsadou zralého herce, pokud roli obohatí o zkušenost a elán mladších let. Herec Preissova formátu dobře ví, že jedním ze zásadních artefaktů nejen výsledného tvaru, ale především přístupu k vlastní práci, je neustále přítomná *pokora*. Posluchač ji prostřednictvím herce vstřebává, právě díky ní je předkládaná postava uvěřitelná a životná. Není samozřejmostí, že této kvality interpret dosáhne.

6. ANALÝZA ROLE EDGARA V *TANCI SMRTI*

Dvoudílné drama Augusta Strindberga *Tanec smrti* patří v rámci autorovy tvorby k nejhranějším titulům. První díl vyšel roku 1900, druhý o rok později. Rozhlasové zpracování v dramaturgii Martina Veliška a režii Michala Pavlíka vzniklo roku 2008, auditivní nastudování přitom obsáhlo pouze první díl Strindbergova dramatu, a to v novém překladu Zbyňka Černíka.

Sevřený komorní příběh vztahu muže a ženy, Edgara a Alice, vyniká nadčasovou tematizací nemožnosti odloučení a zároveň partnerství opačných pohlaví. Podivné pouto stárnoucích manželů je psychologicky niternou výpovědí jejich osobního i společného vnitřního rozpolcení. Co do žánru hra odpovídá naturalismu, někdy i expresionismu zobrazení. Není bez zajímavosti, jak sugestivní podobu oběma příbuzným i odlišným stylům vtisklo právě rozhlasové zpracování.

Pavlíkova inscenace začíná komentářem vypravěče/autora Jiřího Ornesta, který popíše pomyslnou jevištní scénu. Od počátku tak akcentuje sevřený uzavřený prostor, který v případě *Tance smrti* odpovídá vysoké pevnostní věži na opuštěném ostrově. Odcizená izolace hlavních postav je jedním z prvních symbolistních prvků dramatu. Alice s Edgarem jsou vyřazeni z normálního života, odkázáni sami na sebe a telegrafní zařízení, které každou chvíli nefunguje. Tato skutečnost nabývá na zřetelnosti postupně, podobně jako v úvodu zdánlivě pouze dekorativní hudební valčíkový motiv. Ten se zprvu zdá tematickým podkresem, časem však získává na čím dál expresivnější sugestivnosti. Jeho nenásilná melodická repetitivnost odkazuje k až apokalyptické osudovosti ztroskotání vztahu Edgara s Alicí. Jejich vztah není jen obrazem neschopnosti dorozumění, absorbuje náboženská témata viny a odpuštění, smíření, lásky a nenávisti. Tematizace vyhraněné neslučitelnosti mužského a ženského světa tvoří „malé peklo“, jak jej akcentuje Strindberg. Peklem je omezená izolace pevnostní věže, místa, kde pár čtvrt století žije v naprostém odtržení od reality, ve vnější komunikaci odkázán na telegraf.

Takřka pudový naturalismus zasahuje doslovným obnažením partnerského rozpadu ústřední dvojice. Herecké obsazení poskytlo v rozhlasové interpretaci nebyvalou výzvu protagonistům, tedy Nele Boudové jako Alici a zejména Viktoru Preissovi jako Edgarovi. Edgarova složitá povaha, některé typizované prvky chování a vztahová konfliktnost pobízely

v interpretační rovině k plastickému uchopení, výrazově bohatému. Preiss si právě na této roli jako na málokteré jiné mohl vyzkoušet snad všechny hlasové polohy, možnosti zobrazení dramatické postavy auditivními prostředky. Jeho Edgar je agresivním manipulátorem, velitelem své ženy, ale také její obětí – ostatně tento vztah platí i opačně, což je jeden z klíčových prvků vlastní dramatickosti hry, potažmo rozhlasové inscenace. Zároveň je však Edgar i rouhačským pozérem, slabošsky podbízivým egoistou, který nezapře svou mocichtivou pudovost, na druhou stranu je rovněž schopen obětí a pokory. Tyto složité rozpornosti rezonují v izolaci pevnostní věže, kde se bývalý kapitán pevnostního dělostřelectva může jen opájet vzpomínkami na zašlou slávu.

Edgar je zahořklým zneuznaným vojákem. Jeho žena Alice, která se pro manžela vzdala kariéry herečky, je pětadvacet let odkázána na život s člověkem, jehož nenávidí. Vnitřní frustrace nenaplněnosti, vsugerované pocity křivdy a životního zmaru Alici nutí manipulovat alespoň Edgarem. Jakási soutěživá touha ovládat toho druhého je ubohou náhražkou skutečného života a obě postavy to uvnitř snad chápou. Ultimátnost jejich izolace působí ve zvláště promyšleném kontrastu se zcela prázdnými dialogy především úvodní scény, která sice není dramaticky nejhutnější, zato nabízí ukázkový způsob vybudování atmosféry, tématu, vztahových dispozic, povah postav, jejich životního údělu, tempa, nároků na druhého partnera. Režisér Pavlík vede herce ke zdánlivé střídmosti, jejíž vnitřní napětí tu a tam prosákne expresivním zdůrazněním maličkosti, zahořklou ironií, výsměchem.

Sám Preiss na *Tanec smrti* žánrově nahlíží jako na „tragikomedii“.²⁶⁴ Přijmeme-li tento fakt, zjišťujeme, že stejně tomuto rámci odpovídá i samotná postava Edgara. Mrazivě sarkastický humor není klasickou výrazovou komikou, spíše bolestnou artikulací bezvýchodného zmaru. Tragikomická rovina je Preissovi nejvlastnější hereckou polohou, kde může propojovat svůj žánrový cit, schopnost jemných přechodů mezi truchlivým a ublíženým Edgarem ke zruďnému manipulátorovi, který se nezastaví před ničím. Edgar je apatickým nesnášenlivým soudcem, který se ironicky vysmívá nízkosti společenských hodnot. Se zvláštní patologickou rozkoší kritizuje malost lidského jednání, všeobecnou maloměšťáckou požívačnost, využívání výhod postavení, kontaktů na užitečná místa. Sám však není v ničem lepší. Preiss komentujícím Edgarovi dodává stále artikulovanou vnitřní grotesknost, odpornou i úsměvnou zároveň. Jeho zkratkovitá charakterizace Edgara se děje ve dvou rovinách: zaprvé v celkovém hlasovém uchopení a dialozích s Alicí, zadruhé ve zdánlivě

²⁶⁴ Osobní rozhovor s Viktorem Preissem. Praha, 2016. Zvukový záznam v osobním archivu autora.

zbytečných libůstkovitých detailech nejružnějších komentářů, nostalgických vzpomínek, sentimentálních glos.

V dialogu s manželkou od počátku zaznívá hořkost jejich každodenní nudy. Zatímco Boudové Alice je nevšimavá k čemukoli, Preissův Edgar se z jakési cynické potěchy utápí alespoň v malicherných detailech. Když vyznává, jak by si pochutnal na „*makrele na rožni s plátkem citronu a sklenkou bílého burgundského*“, je intimita jeho vzpomínky tak patologická, až posluchač cítí rybí vůni blízko sebe. Koketní zamlaskání, protahování slabik, dechové záchvěvy a jemný lyrizující hlas zaujatého vypravěče popíše Edgarovu chuť na makrelu, aby se vzápětí vrátily obsesivně k vlastní nicotě. Opakované Edgarovy vzpomínky zpřítomňuje Preiss rozněžnělou teatralitou projevu, která odhaluje dětinskou jednoduchost jeho požitkářské povahy. Zároveň však odkazuje k tomu, na jak nízký okruh uvažování se Edgarův obzor smrsknul. Podobně momenty nespokojeného rozčilování nad lidskou ubohostí - „*všichni lidi jsou sebranka*“, nebo nad vlastním zdravotním stavem - „*žádnou nemoc nemám a ani nikdy mít nebudu*“ jsou dětinskou hříčkou, která sice ukazuje Edgarovo odhodlání, spíše však podvědomý zapřisáhlý nepřiznávaný strach z vlastní nicoty, ba dokonce smrti.

Preissova identifikace stárnoucího kapitána si nezadá s opačnými polohami, kdy se Edgar nonšalantně holedbá vlastní silou, rouhačsky povýšeně soudí, byť právě on soud nesnese. V okamžiku, kdy na pevnostní věž přijede Alicin bratranec Kurt (Lukáš Hlavica), Edgar se proměňuje. Jeho řeč je najednou plná sebevědomí. Přesně v duchu svého egoismu mentoruje Kurtův život, přirozeně se staví do role Kurtova posuzovatele. Preiss si zde pohrává se stylizací témbu. Ve chvílích suverénního poučování je furiantsky rozšafný, letmé úsměšky a bohorovná bodrost ukazují Edgarovy manipulativní tendence. Ví, že vlastní ženu už svou rádoby spikleneckou řečí těžko ovlivní, mladší Kurt je pro něj nová možnost sebestylizace.

Když Edgar zkolabuje a jeho zdravotní stav je v ohrožení, narůstá dynamika hry do expresivnějšího rozměru. Přítomnost smrti Edgarovi vlévá agresivní zapřisáhlost, jakousi umanutost. Nechce zemřít Alici na truc. Preiss ve chvílích Edgarových slabostí ještě více zapojuje dechovou znakovost výrazu. Dýchavičná přerývanost slabého Edgara prozrazuje obtíže, s nimiž hovoří, Preiss je však spojuje také vzdorem vůči podlehnutí smrti. Edgar překonává bolest třeba jen proto, aby Alice viděla, že se jej tak snadno nezbaví. Existenciální rozměr ukazuje celou zrůdnost vztahové situace, v níž manželé po léta žijí. Jejich

neporušitelný svazek se v ničem nepodobá lásce, přitom někde musí být pouto, pro které spolu dožili i tohoto otřesného konce. Herecky artikulovaná Edgarova citová i fyzická vypětí jsou v Preissově podání silně sugestivní, plasticky přítomná. Expresionisticky zveličená gesta nejsou vnější formou mezních emočních poloh, naopak plně oduševnělým projevem pochopení takového stavu hercem, jehož výrazové prostředky vychází z psychologického odhalení podstaty. Preiss je v Edgarově expresivní rovině natolik autentický právě proto, že vychází ze senzitivního principu postavy, je mu blízká citovou rozervaností. Dvojakost Edgarovy proměnlivosti odpovídá herecké interpretaci. Preiss díky flexibilitě svého výrazu přechází z duševních stavů k fyzickému jednání ve vzájemné souvislosti: proměny slabostí v agresivní sílu nejsou ani tak protikladné, jako spíše kauzální. Právě překonáním slabostí, kdy je Edgar už tak tak přemožen zdravotním stavem (vítězství Alice), může později nabýt o to exponovanější převahy. Užívá si situaci, kdy opět při síle sděluje Alici, že podal žádost o rozvod a že se bude znovu ženit. Jeho patologicky odpudivá rétorika není samoučelná, nýbrž promyšlená msta. Edgar ve vlastní mysli vyhrává soukromý souboj s Alicí. Preissův triumfální rozmach intonací akcentuje škodolibé uspokojení. Jeho suverénní dikce prozrazuje pevnou nezlomnost Edgara, sebejistotu vítěze. Ten tam je chraptivý šepot, přítomná bolest, zlost z pokoření.

Proměny výrazového rejstříku vycházejí ze změny kapitánovy situace. Je interpretačním privilegiem herce, že dokáže variovat obě polohy v tak přirozené příbuznosti. Herecky rozsáhlý výrazový rámec souvisí s rytmičným pojetím. Vrstevnatá rozměrnost brání přímočaré jednoznačnosti, postava je naopak autentická právě pro hluboce lidskou složitost, rozpornost a často nízké pohnutky jednání. Edgarovo jednání má daleko k ušlechtilosti, mravnosti. Všudypřítomná manipulace, využívání, pokořování, boj obnažují v hrozivé explicitnosti zkaženost člověka. Příběh Alice s Edgarem je obžalobou celé společnosti, nemožnosti dorozumění, nesnášenlivosti, pudovosti i promyšlenosti páchaného zla. Postavy projeví, kam až je možné zajít ve vzájemném boji, když do jejich rozepří vstupují, sice ne fyzicky, ale jako nástroj vyjednávání, děti.

Dramatický oblouk dvouhodinové inscenace se naplňuje závěrečnou emočně mimořádně exponovanou scénou. Na dřeh obnažené emoce svádí drásavý střet, z něž raději utíká Kurt, který konečně pochopí, jak chorobná je nákaza světem Edgara a Alice. Přicházel neposkvřněn, odchází navždy poznamenan. Lukáš Hlavica Kurtovi vtisknul kultivovanou mírnost, citlivou důvěru slušného člověka, tak nepodobného dalším dvěma postavám. Jeho vášnivá, přitom upřímně zmítaná introspekce, do níž jej přivede Alicin nátlak, je

politováníhodným důsledkem Kurtovy nezištné ochoty pomoci na místě, kde to dávno není možné. Kurtova civilní úspornost neobstojí v konfrontaci s manipulativní Alicí. Nela Boudová nenápadně, ovšem precizně buduje obraz trpitelky tyranského manžela, která se však od něj ve své zkaženosti o mnoho neliší. Boudové artikulovaná životní letargie Alice stojí na pevné dikci, výrazově úsporném, přesto přesvědčivém emočním rozkladu. Alice je v zoufalství smířená s bídným osudem, manžela sice provokuje, ale skutečně znovu zabouje až s příchodem Kurta - vycítí šanci nalézt cestu k lepšímu životu.

Preissův Edgar představuje jednoznačně nejpropracovanější postavu inscenace. Na rozdíl od zbylých dvou nabízí výrazově rozmanitější, hutnější polohy, čemuž bezpochyby přispívá Edgarovo postavení i věk - je z postav nejstarší. Dramatický oblouk není přímočarý, spíše na konkrétních obrazech ukazuje všechny stránky Edgarovy povahy. Tragikomická podstata jeho typu umožňuje rozmanité spektrum prostředků, hlasových pomůcek: přechody v různých intenzitách hlasu, od pološepotů k expiracím, od chraptivě namáhavé dikce k suverénně agresivnímu poroučení, od rozmrzelého glosování k exaltovanému vzpomínání poněkud dětinského vojáka. Podobná je i rozpornost obav, vnitřních slabostí k vnější, formálně zdůrazněné síle, nepokořitelné důstojnosti, s jakou Edgar vystupuje, aby zachoval vybudovanou autoritu.

Preiss ve svých jedenašedesáti letech prokázal naprostou hereckou zralost, profesionální suverenitu, s níž ovládá technické principy rozhlasové herecké práce, ale také zvláštní, nenaučenou lidskou intuici emočního zobrazení, s níž Edgarovi vtisknul neopakovatelnou opravdovost. Přes skrz naskrz zkažený charakter je Edgar posluchači z postav nejbližší právě svou živočišností, obnaženou lidskostí v nejkrajnější poloze expresivního naturalismu. Ten sice odpuzuje, zároveň však zasahuje. Autenticita si vynucuje pozornost a právě atakující způsob Preissovy herecké sugesce Edgarova světa oslovuje posluchačovu mysl.

Rozhlasové jeviště se zásluhou Pavlíkovy inscenace osvědčilo jako zvláště vhodný umělecký prostor Strindbergovy dramatické poetiky. Koncentrace na auditivní perspektivu soustředila dramatičnost textu na řečené slovo, dynamiku konfliktu a motivaci postav, které v přesném sugestivním nastudování nahradily scénickou variantu divadelní interpretace. Psychologicky vrstevnaté drama v lecčems připomnělo příbuznou tematiku her Henrika

Ibsena.²⁶⁵ Potvrdilo přitom, že právě rozhlasový důraz na kompaktní dramatickou výstavbu nabízí svébytnou výrazovou alternativu činohernímu zpracování.

²⁶⁵ A jejich oceňovaná nastudování Hanou Kofránkovou: *Nepřítel lidu*, *Heda Gablerová*, *Přízraky*.

7. ZÁVĚR

Tato diplomová práce si klade za cíl podat ucelenou teorii rozhlasové herecké práce. Z hlediska struktury je práce rozdělena na dvě výzkumné oblasti: teoretickou a analytickou. V teoretické se věnuje jednotlivým výrazovým prostředkům herce, zkoumá možnosti jejich užívání v rámci hereckého výkonu, zabývá se specifícností auditivní tvorby. Analytická část tyto zkoumané prostředky aplikuje na příkladu jednoho tvůrce – Viktora Preisse.

Analyticko-interpretací metodou je v lineárním rámci nahlédnuta celá Preissova rozhlasová kariéra. Výzkum sleduje Preissovo herectví v chronologickém kontextu. Tento faktor slouží k lepší orientaci v hercově rozhlasové práci, opírá se přitom o komplexní rejstřík všech Preissových rozhlasových rolí, který je součástí textové přílohy práce. Přehled veškeré dosavadní tvorby v rozhlase podává ucelený seznam jednotlivých inscenací, v nichž Preiss účinkoval, uvádí konkrétní roli i režiséra titulu.

Z důvodu nedostatečného teoretického odborného zázemí literatury o rozhlasové tvorbě vychází diplomová práce rovněž z teatrologického diskursu. Specifické příbuznosti i odlišnosti činoherního a auditivního herectví se promítly do rámce uvažování. Zatímco rozhlasová teorie či kritika způsoby reflexe hereckého výkonu příliš nedisponuje, teatrologie nabízí řadu podnětných a často skutečně hutných hereckých monografií. Jejich principiální směřování nesouvisí primárně s problematikou rozhlasového výrazu, mnohé společné aspekty hercovy tvorby však zasahují také do této oblasti, případně specifickými prostředky užívají tytéž výrazové možnosti (gesto, mimika).

Mimo rozhlasové a teatrologické oblasti výzkumu se staly inspirací především naratologické výzkumy, které se věnují problematice vyprávění příběhu, postavě vypravěče, jednání postav apod. Odlišné teoretické zázemí těchto badatelů rozšířilo výzkumné pole a opět umožnilo perspektivnější rozhled autora (Seymour Chatman, Tomáš Kubíček).

Nepominutelným pramenem je také orální historie. Opakované osobní konzultace s Viktorem Preissem formovaly obrysy uvažování, kromě toho však nabízely neocenitelné praktické náhledy do procesu rozhlasové herecké práce. Účast na natáčení poslední hry režiséra Michala Lázňovského za přítomnosti Viktora Preisse a Jiřího Lábusa mi pomohla k přiléhavějšímu propojení teoretického výzkumu s praktickou tvorbou. Umožnila příležitost ověřit, jakou metodou herci ve studiu pracují, jak užívají prostředky, jež traktuje práce

v teoretické kapitole, jakým způsobem podléhají režijnímu vedení nebo jak vypadá jejich praktická spolupráce. Kromě herce samotného se cennými inspiracemi staly rovněž obsáhlé konzultace s režiséry Hanou Kofránkovou a Alešem Vrzákem nebo dramatikem a pedagogem Janem Vedralem.

Teoretická kapitola práce má za úkol pojednat specifické výrazové možnosti herce v rozhlasě. V dílčích podkapitolách se vždy věnuje konkrétnímu výrazovému aspektu, který má rozhlasový herec k dispozici (*témbr, intonace, rytmus, velký hlasový detail, emoce, dikce*). Těmito prostředky herec cizeluje komplexní obraz postavy. Jejich zkoumáním postupně docházíme k analytickému rozboru herecké práce, který následně vede k dlouhodobému uvažování o specifickém hereckém stylu. Zjišťujeme, jak Preiss s jednotlivými prostředky zachází, že například krajní emoční polohy postavy dokáže vytvořit jak pomocí velkého hlasového detailu, tak intonačním akcentem či expirací hlasu. Způsob snadných přechodů v intenzitách hlasu souvisí s Preissovou technickou precizností, zvládnutím temporytmu i dechové práce. Dalším ze závěrů se stává konstatování postupného tvůrčího zrání herce, kdy na jednotlivé emoční stavy postavy využívá odlišný výrazový princip – od dřívějšího silného nasazení po postupnou výrazovou úspornost, v níž expresivního účinku dosahuje jen nádechem či intonační modulací.

S analytickou deskripcí výrazových prostředků souvisí odborná terminologie, která se v práci objevuje a slouží k co nejpřesnějšímu označování specifík hereckého výkonu v rozhlasě. Jedná se o pojmy jako *hlasová pružnost, výrazový rytmus, intenzita témburu, intonační kolísání, hlasové gesto, hlasová mimika, dechová frekvence, výrazová zkratka* apod. Tyto specifické rozhlasové prostředky herec užívá v různých situacích k co nejplastičtějšímu vykreslení duševního stavu postavy, motivace jeho jednání, případně konfliktu. Často v této souvislosti užíváme pojmu *sémantizace*, tedy vytváření významu, kdy například situaci mimořádného citového vypětí ve scéně umírání Andreje Bolkonského ve *Vojně a míru* Preiss sémantizuje dechovou kadencí a rozechvělou dikcí. Některé tyto pojmy jsou převzaté z odborné teatrologické literatury, jiné z odborných publikací s rozhlasovou tematikou, inspirací byly i herecké úvahy o rozhlasové práci. Některé pojmy (například *výrazová virtuosita* nebo *intenzita témburu*) pak vznikly výhradně pro potřeby této práce z nedostatku stávajících možností pro pojmenování specifík Preissova herectví.

Herecká práce je pojednána také ve vztahu k rozhlasové četbě, recitaci. Ústřední téma, tedy vymezení výrazových možností a technika, jak s nimi může herec v rozhlasě pracovat,

jako první reflektuje stěžejní výzkumnou otázku práce. Ta zkoumá, jaké jsou výrazové možnosti herce v rozhlasu a jak s nimi zachází Viktor Preiss. Její teoretická východiska, označující výrazové možnosti, konkrétní prostředky hercova výrazu, se následně ve vlastní aplikaci objevují v nejrozsáhlejší části práce, monografické kapitole, která v chronologickém akcentu mapuje celou Preissovou rozhlasovou kariéru.

Lineární reflexe Preissovy auditivní tvorby je ucelenou přehledovou studií hercovy rozhlasové práce, zároveň příkladovým materiálem pro aplikaci teoreticky vymezených aspektů herecké práce v rozhlasu. Velké množství rolí, navíc v takřka půlstoletém oblouku, přirozeně nabídlo různé typy postav odlišných žánrů i autorů. Právě širší typologie postav a žánrová rozmanitost umožňují plastický pohled na hereckou problematiku. Preiss nastudoval postavy komické i tragické, kladné i záporné, romantické, lyrické i bytostně dramatické. Právě tento přesah jeho talentu a výrazové kvality byly určujícím faktorem pro podobně systematickou reflexi. Narážíme na díla vynikající svým jazykem, od *Timona Athénského* Williama Shakespeara, přes dramata Henrika Ibsena (*Nepřítel lidu*, *Heda Gablerová*, *Přízraky*), po konverzační hry Oscara Wildea (*Bezvýznamná žena*, *Vějíř lady Windermereové*), stejně tak však kontrastují formáty jednotlivých titulů: sevřené, často ani ne hodinové inscenace se střídají s několikadílnými seriály, četbami na pokračování. Herec musí také těmto inscenačním specifikům přizpůsobovat svou práci, odlišně užívá a vrství herecký výraz v půlhodinové detektivce, než v pětídílné románové dramatizaci. Právě v mnohosti různých žánrů, formátů, typologie postav Preiss dlouhodobě precizoval svůj herecký styl. Širší jeho uměleckého záběru vyplývá z rejstříku rolí v příloze práce.

Jedním z často akcentovaných důrazů v textu byl vztah režiséra s hercem. Toto určující umělecké partnerství jsme sledovali nejen na výsledném tvaru – volených prostředcích konkrétní role. Časový rámec umožnil sledovat režijně-hereckou spolupráci v dlouhodobém horizontu, všimnout si specifických vlastností, ustálených standardů přístupu k nastudování postavy. V případě Viktora Preisse je řeč zejména o režiséru Jiřím Horčíčkovi a režisérce Haně Kofránkové, kteří herci nabídli nejvýraznější rozhlasové příležitosti a zároveň s ním pracovali zdaleka nejčastěji. Zatímco Horčíčka byl Preissovým auditivním mentorem od počátku hercovy tvorby do devadesátých let, Hana Kofránková s Preissem pravidelně pracuje právě od devadesátých let dodnes. Zatímco ve spolupráci s Horčíčkou Preiss vytvořil své první velké role (Evžen Rastignac, Andrej Bolkonskij), dostal se mezi hereckou elitu a vyprofiloval se v jednoho z nejvýraznějších auditivních interpretů tehdejší střední generace, pod vedením Hany Kofránkové herecky vyzrál k psychologicky náročným, rozpolceným,

často výrazově komplikovaným postavám, které v analýzách této práce zastupují například Informátor nebo Timon Athénský.

Při zkoumání jednotlivých rolí v časově lineárním rámci si všímáme patrných proměn hlasového zabarvení i typologie postav. Díky technické preciznosti a rychlému zvládnutí specifických rozhlasových požadavků se Preiss od počátku své rozhlasové tvorby profiloval jako herec mimořádně flexibilní. Lyricko-romantická hlasová poloha jej předurčila k odpovídající typologii postav (Evžen Rastignac v *Otci Goriotovi*, Andrej Bolkonskij ve *Vojně a míru*). Právě zásluhou nezvykle brzkého hercova zařazení mezi špičkové rozhlasové interprety nemůžeme u Preisse pozorovat zřetelný oblouk hlasového vývoje, jeho technická zdatnost se projevovala již v sedmdesátých letech. Postupným časovým vývojem však hercův hlas nabývá temnější kontury. Daný lyrický nádech zůstává, Preiss ovšem dozrává ke komplikovanějším postavám, které často spojuje hluboká psychologizace, duševní rozpolcenost, komplikovanost. S hlubším témbrem herec zachází čím dál úsporněji, jeho herectví se stává minimalistickým, těží ze znalosti auditivních hereckých možností, promyšleně pracuje s temporytmem, dechem, pauzami. Tyto interpretační tendence docházejí maximálního účinku ve vrcholných rolích Preissova pozdního hereckého období, například v roli Informátora (*Normální okruh*) nebo Edgara (*Tanec smrti*). Expresivita výkonů v těchto rolích nespočívá v dřívějším intenzivním nasazení, emoční naléhavosti, ale spíše v náznakové sugestivitě, vnitřním skrytém významu.

Takto stanovené aspekty Preissova rozhlasového herectví můžeme v jejich komplexní součinnosti nazývat hereckým stylem. Obracíme se přitom zároveň k výzkumné otázce, jejíž odpověď tvoří jmenované prostředky ve všech svých možných variantách. V aplikaci na Preissovu tvorbu jsou to stanovené vlastnosti hercovy hlasové práce spolu s přirozenou rytmickou jistotou jeho projevu, pokorou umělecké osobnosti a zejména zmiňovanou výrazovou flexibilitou.

Elementární princip hlasu, jako jediného sémantického nástroje tvorby rozhlasového herce, nutí posluchače k daleko vyšší míře spolupráce, aktivitě percepce, bez níž komplexní imaginativní obraz nemůže vzniknout. Kromě artikulované technické kvality poté narážíme na druhou specifickou kategorii požadavků rozhlasové interpretace: vlastní tvůrčí vklad, tedy emoční, intelektuální, dramatický výraz herce, který ožívá prostřednictvím syntézy výrazových prostředků. Herec vytváří postavu výrazovými složkami: intonací, dikcí, tempem, rytmem, intenzitou, barvou, melodií, artikulací, emocí. Tyto všechny musí fungovat

ve vzájemném souladu, vytvářet postavu celistvou a životnou. Toho by nedosáhly bez emoční identifikace protagonisty, jeho intelektuálního, lidského vkladu. Citová a intuitivní rovina interpretace vychází z herce samého, jeho schopnosti pochopit psychologii postavy, integrovat její vnitřní smyslnost do plasticity vlastního výrazu. Perspektiva rozmanité konkrétní aplikace teoretických poznatků se v dlouhodobém rámci stává koncepcí pro pojmenování hereckého stylu vybraného interpreta. Jednotlivé postavy jsou vnímány jako individualizované celky, zároveň však stojí v přirozené časové linearitě Preissovy tvorby.

Samostatná rozsáhlejší analýza vybrané inscenace, potažmo role (postava Edgara v adaptaci Strindbergova *Tance smrti* v režii Michala Pavlíka) představuje možnost, jak analyticky přistoupit k rozboru dramatické postavy v rozhlase, kterých prvků hercova výkonu si všímat, jak pojmenovávat prostředky, jichž užívá. Metoda rozboru jednotlivých hereckých výrazových prostředků se zdá být ideálním způsobem skutečného rozkrytí rozhlasové interpretace. Výrazové prostředky spojujeme s interpretací dramatického charakteru a zkoumáme, jak jednotlivé aspekty dané postavy souvisí s hereckými prostředky, jež představitel volí k vystižení konkrétního charakterového rysu. Touto metodou zjišťujeme, že například nervozitu herec vtěluje postavě promyšlenou prací s dechem a krátkými zámlkami, které střídá se zrychlenou kadencí promluv spolu s prudkými emočními zvraty.

Vysledované poznatky monografické kapitoly i analýzy *Tance smrti* jsou v závěrečné kapitole syntetizovány v analytický přehled, který je výsledkem vlastního výzkumu. Tento přehled sumarizuje zkoumané téma, konstatuje plastičnost a interpretační flexibilitu Preissova herectví. Preissovy specifické herecké kvality vychází z technické preciznosti a schopnosti ryze rozhlasovými prostředky vystihnout emoční psychologickou podstatu dramatické postavy. Charakterizují Preissův rozhlasový herecký styl jako žánrově rozmanitý a výrazově všestranný.

Tato práce, snažící se analyticky uceleně postihnout rozhlasovou hereckou tvorbu předního českého auditivního interpreta, nabízí metodickou možnost, jak akcentovanou problematiku pojednávat a přispět tak k hlubšímu etablování teoretické i kritické, specificky rozhlasové reflexe. Dosavadní slabé teoretické zázemí rozhlasové teorie u nás je výzvou pro komplexní výzkum, který by toto dosud prázdné místo postupně zaplňoval. Sama problematika herecké práce v rozhlase zůstává otevřena dalšímu bádání například v otázkách komparace různých hereckých stylů a přístupů, časového sledování možného vývoje herecké

práce, rozdílů mezi mužským a ženským hereckým výrazem nebo v akcentu ke konkrétní režijní osobnosti.

8. PRAMENY

1.) Orální historie

Osobní rozhovor s Viktorem Preissem dne 4. října 2014 a dne 13. prosince 2016 v Praze. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

Osobní rozhovor s Janem Vedralem dne 18. dubna 2016 v Praze. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

Osobní rozhovor s Hanou Kofránkovou dne 2. prosince 2016 v Praze. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

Osobní rozhovor s Alešem Vrzákem dne 23. listopadu 2016 v Olomouci. Zvukový záznam uložen v osobním archivu autora.

2.) Rozhlasová inscenace, rozhlasová četba a rozhlasová recitace

(konkrétní role Viktora Preisse jsou jmenovány níže v samostatném přehledu)

ADÁMEK, Bohumil. *Salomena* (režie Josef Melč, premiéra 1986).

ANDERSEN, Hans Christian. *Malenka* (režie Karel Weinlich, premiéra 1984).

AUSTENOVÁ, Jane. *Pýcha a předsudek* (režie Alena Adamcová, premiéra 1986).

BALZAC, Honoré de. *Otec Goriot* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1974).

BAKER, Howard. *Obrazy z poprav* (režie Hana Kofránková, premiéra 1993).

BASS, Eduard. *Klapzubova jedenáctka* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1990).

BECKETT, Samuel. *Slova a hudba* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1990).

BERGER, Jan. *Sonet tesaný do kamene* (režie Jan Berger, premiéra 1987).

BRJUSOV, Valerij. *Mozart* (režie Hana Kofránková, premiéra 2005).

BULGAKOV, Michail. *Mistr a Markétka* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1987).

BURGESS, Anthony. *Setkání ve Valladolidu* (režie Hana Kofránková, premiéra 1991).

BYSTROV, Michal. *Holmesovo podruhé* (režie Hana Kofránková, premiéra 2013).

CARRERAS, José. *Zpívat srdcem* (režie Markéta Jahodová, premiéra 1996).

CARRIÈRE, Jean – Claude. *Normální okruh* (režie Hana Kofránková, premiéra 2005).

ČAPEK, Karel. *Apokryfy* (režie Aleš Vrzák, premiéra 2008).

ČAPEK, Karel a ČAPEK, Josef. *Lásky hra osudná* (režie Hana Kofránková, premiéra 2008).

ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1975).

ČECHOV, Anton Pavlovič. *Černý mnich* (režie Hana Kofránková, premiéra 2005).

DOYLE, Arthur Conan. *Opatské sídlo* (režie Josef Červinka, premiéra 1997).

DOYLE, Arthur Conan. *Pět pomerančových jadérek* (režie Hana Kofránková, premiéra 2010).

DOYLE, Arthur Conan. *Skandál v Čechách* (režie Josef Červinka, premiéra 1998).

DOYLE, Arthur Conan. *Únos* (režie Josef Červinka, premiéra 1998).

DOYLE, Arthur Conan. *Záhada na Thorském mostě* (režie Josef Červinka, premiéra 1997).

DREISER, Theodore. *Americká tragédie* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1986).

DUMAS, Alexandre. *Hrabě Monte Christo* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1983).

DUMAS, Alexandre. *Tři mušketýři* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1995).

FARQUHAR, George. *Galantní lest* (režie Hana Kofránková, premiéra 1994).

FILIPPO, Eduardo de. *Filumena Marturano* (režie Lída Engelová, premiéra 2011).

FRISCH, Max. *Pan Biedermann a žháři* (režie Hana Kofránková, premiéra 2007).

FÜRNBERG, Luis. *Chudák Jindřich* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1985).

GALSWORTHY, John. *Sága rodu Forsytů* (režie Ivan Chrz, premiéra 1999).

GLOWACKI, Janusz. *Fortinbras se opil* (režie Dimitrij Dudík, premiéra 1998).

GOETHE, Johann Wolfgang. *Urfaust* (režie Josef Melč, premiéra 1979).

GONČAROV, Ivan Alexandrovič. *Strž* (režie Jiří Roll, premiéra 1974).

GRAVES, Robert. *Já, Claudius* (režie Markéta Jahodová, premiéra 2001).

HODGSONOVÁ – BURNETTOVÁ, Francis. *Malý lord* (režie Jiří Šrámek, premiéra 1991).

HORÁK, Jiří. *Poslední role* (režie Hana Kofránková, premiéra 1990).

HRUBÍN, František. *Sázava, řeka dětství, mládí mého* (režie Hana Kofránková, premiéra 2010).

CHANDLER, Raymond. *Výpalné na Noon Street* (režie Vlado Rusko, premiéra 2002).

CHAUCER, Geoffrey. *Canterburské povídky* (režie Josef Červinka, premiéra 1984).

IBSEN, Henrik. *Heda Gablerová* (režie Hana Kofránková, premiéra 2000).

IBSEN, Henrik. *Nepřítel lidu* (režie Hana Kofránková, premiéra 1996).

IBSEN, Henrik. *Přízraky* (režie Hana Kofránková, premiéra 2012).

JIRÁSEK, Alois. *Lucerna* (režie Lubomír Poživil, premiéra 1979).

KNITLOVÁ, Jana. *Dívky na galejích* (režie Lída Engelová, premiéra 2010).

KOHOUT, Pavel. *Válka ve třetím poschodí* (režie Ivan Chrz, premiéra 2008).

LÁZŇOVSKÝ, Michal. *Případ Martina Guerra* (režie Vlado Rusko, premiéra 2012).

LÁZŇOVSKÝ, Michal. *Uličníci* (režie Michal Lázňovský, premiéra 2014).

LEBLANC, Maurice. *Arséne Lupin kontra Sherlock Holmes* (režie Dimitrij Dudík, premiéra 2014).

LE GUIN, Ursula. *Čaroděj Zeměmoří* (režie Petr Vodička, premiéra 2016).

LONDON, Jack. *Bílý tesák* (režie Tomáš Vondrovic, premiéra 2003).

LUSTIG, Arnošt. *Dívka s jizvou* (režie Hana Kofránková, premiéra 2010).

MÁCHA, Karel Hynek. *Máj* (režie Josef Melč, premiéra 1986).

MAŠÍNOVÁ, Jelena. *Motýlí smrt* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1993).

MAUPASSANT, Guy de. *Miláček* (režie Ivan Chrz, premiéra 2005).

MEREŽKOVSKIJ, Dmitrij Sergejevič. *Leonardo da Vinci* (režie Markéta Jahodová, premiéra 1999).

MÉRIMÉE, Prosper. *Carmen* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1978).

MOLEK, Pavel. *Má protentokrát obsazená vlast* (režie Vít Vencel, premiéra 2015).

MUSSET, Alfred de. *Na nic nepřísahat* (režie Hana Kofránková, premiéra 2014).

NAVARA, František. *O čem zpívaly labutě* (režie Jan Berger, premiéra 1974).

NESTROY, Johann. *Zlý duch Lumpacivagabundus aneb Ludrácký trojlístek* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1986).

NEZVAL, Vítězslav. *Schovávaná na schodech* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1983).

PERRAULT, Charles. *O princezně v oslí kůži* (režie Karel Weinlich, premiéra 1978).

PINTER, Harold. *Pařník* (režie Natálie Deáková, premiéra 2014).

PŘIDAL, Antonín. *Šedesát vteřin* (režie Josef Henke, premiéra 1997).

QUINN, Ellery. *Město malérů* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1977).

RADZINSKI, Edvard. *Poslední noc posledního cara* (režie Lída Engelová, premiéra 1997).

ROCHEFORT, Benjamin. *Fanfán Tulipán* (režie Jiří Šrámek, premiéra 1990).

ROSE, Reginald. *Dvanáct rozhněvaných mužů* (režie Jitka Škápíková, premiéra 2011).

RUT, Přemysl. *Konec dobrý, všechno špatně* (režie Hana Kofránková, premiéra 2008).

RUT, Přemysl. *Profesor a slepice* (režie Hana Kofránková, premiéra 2006).

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Malý princ* (režie Karel Weinlich, premiéra 1994).

SHAKESPEARE, William. *Sen noci svatojánské* (režie Martina Schlegelová, premiéra 2016).

SHAKESPEARE, William. *Timon Athénský* (režie Hana Kofránková, premiéra 2008).

SHAKESPEARE, William. *Zkrocení zlé ženy* (režie Markéta Jahodová, premiéra 2000).

SIENKIEWICZ, Henryk. *Potopa* (režie Olga Valentová, premiéra 1981).

STRINDBERG, August. *Tanec smrti* (režie Michal Pavlík, premiéra 2008).

SYNGE, John Millington. *Studna světců* (režie Lukáš Hlavica, premiéra 2014).

ŠKAPA, Ivan. *Hastrmancká komedie* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1976).

ŠRÁMEK, Fráňa. *Měsíc nad řekou* (režie František Štěpánek, premiéra 1981).

ŠRUT, Pavel. *Pohádky doktora Vašátky* (režie Helena Philippová, premiéra 1984).

TOLSTOJ, Lev Nikolajevič. *Vojna a mír* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1978).

TURGENEV, Ivan Sergejevič. *Lovcovy zápisky* (režie Olga Valentová, premiéra 1978).

VEDRAL, Jan. *Delfy: Spotřební rozhlasový Oidipús* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1989).

VEDRAL, Jan. *Ve skladišti mé hlavy* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1994).

VEDRAL, Jan. *Xaver* (režie Petr Mančal, premiéra 2009).

VERNE, Jules. *Na kometě* (režie Dimitrij Dudík, premiéra 2011).

VERNE, Jules. *Ocelové město* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1982).

VOLTAIRE. *Candide aneb Optimismus* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1991).

WALTARI, Mika. *Nesmrtelný Etrusk* (režie Hana Kofránková, premiéra 2014).

WEISS, Jan. *Sen o tisíci patrech* (režie Jiří Horčíčka, premiéra 1986).

WESTPHAL, Eric. *Koncert v oranžérii* (režie Markéta Jahodová, premiéra 2003).

WILDE, Oscar. *Bevýznamná žena* (režie Markéta Jahodová, premiéra 1998).

WILDE, Oscar. *Slavík a růže* (režie Jan Berger, premiéra 1978).

WILDE, Oscar. *Vějíř lady Windermereové* (režie Markéta Jahodová, premiéra 2003).

3.) Rozhlasové publicistické pořady

Báječný svět [rozhlasový pořad]. ČRo 3 - Vltava, 2005 - 2006.

Hvězdný prach [rozhlasový pořad]. ČRo 2 - Praha, 14. 9. 2008 11:05.

Výroční průvodce rozhlasovou hrou [rozhlasový pořad]. ČRo 3 - Vltava, 30. 3. 2013 16:00.

4.) Internetové stránky

Království mluveného slova – dostupné z: www.kralovstvimpluvenehoslova.cz

Panáček v říši mluveného slova – dostupné z: www.mluveny.panacek.com

5.) Databáze programu AIS Českého rozhlasu – profil Viktor Preiss: materiál dostupný v Archivním a programovém fondu Českého rozhlasu.

6.) Rešeršní oddělení Českého rozhlasu – složka Viktor Preiss – kartotéka publikovaných článků, rozhovorů, kritik apod. o Viktoru Preissovi. Datována od r. 1973

7.) Prameny obrazové přílohy

Obr. č. 1: *Zítra začíná 32. ročník Prix Bohemia Radio* [online]. 2016 [cit. 2016-10-02]. Dostupné z <http://www.divadelni-noviny.cz/zitra-zacina-32-rocnik-prix-bohemia-radio>

Obr. č. 2: *Dvanáct rozhněvaných mužů (2011)* [online]. 2011 [cit. 2011-02-23]. Dostupné z <http://mluveny.panacek.com/mluvene-slovo-na-gramofonovych-deskach/47525-dvanact-rozhnevanych-muzu-2011.html>

Obr. č. 3: *Dvanáct rozhněvaných herců v jednom studiu* [online]. 2011 [cit. 2011-05-02]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1269035-12-rozhnevanych-ceskych-hercu-v-jednom-studiu>

Obr. č. 4: *Shakespearovo jubileum připomenou televize i divadla, rozhlas chystá Sen noci svatojánské* [online]. 2016 [cit. 2016-04-25]. Dostupné z <http://art.ihned.cz/divadlo/c1-65257290-shakespeare-umrti-vyroci-televize-rozhlas-divadlo>

Obr. č. 5: *Rozhlasový Sen se vrací po šedesáti letech* [online]. 2016 [cit. 2016-04-22]. Dostupné z <https://www.novinky.cz/kultura/401246-rozhlasovy-sen-se-vraci-po-sedesati-letech.html>

Obr. č. 6: *Dramatické pořady na ČRo Vltava 12. týden* [online]. 2015 [cit. 2015-03-15]. Dostupné z <http://www.scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=24045&r=11>

9. LITERATURA

BECK, Alan. *Radio Acting*. London: A & C Black (Publishers) Ltd. 1997. ISBN 0-7136-4631-4.

BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. New York: Wiley Publishing, Inc. 1973. ISBN 978-0-02-041555-8.

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

BOKOVÁ, Marie. *Václav Voska: intelekt a srdce*. 2. upr. vyd. Praha: XYZ, 2009. ISBN 978-80-87021-89-7.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh*. Praha: Limonádový Joe, 2014. ISBN 978-80-905624-2-4.

CÍSAŘ, Jan. *Herectví v alternativních divadelních formách*. 1. vyd. Praha: DAMU, 2010. ISBN 978-80-7331-182-7.

CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. London and New York: First published by Methuen & Co. Ltd. 1986. ISBN 0-415-10315-0.

CROOK, Tim. *Radio Drama: Theory and Practice*. London and New York: First published by Routledge. 1999. ISBN 0-415-21603-6.

CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987.

ČERMÁKOVÁ, Dana. *Viktor Preiss*. Praha: Imagination of People, 2016. Portréty. ISBN 978-80-87685-47-1.

ČERNÝ, František. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1978.

ČUNDERLE, Michal. *Dialogy řeči: tucet studií o hercích a o řeči*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2013. ISBN 978-80-905152-8-4.

DOLEŽEL, Lubomír. *Identita literárního díla*. 1. vyd. Brno: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2004. Theoretica, sv. 2. ISBN 80-85778-39-4.

FIKEJZ, Miloš. *Český film: herci a herečky*. 1. vyd. Praha: Libri, 2006-2008. 3 sv. ISBN 80-7277-331-3.

FISCHEROVÁ, Daniela. *Velká vteřina: rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1997. Spektrum, sv. 8. ISBN 80-85906-79-1.

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

HAND, Richard, TRAYNOR, Mary. *The Radio Drama Handbook*. London: Continuum International Publishing Group. 2011. ISBN 978-1-4411-4743-1.

HANKUSOVÁ, Veronika. *Vývoj výzkumu rozhlasových posluchačů v Československu a v České republice*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1092-2.

HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva - JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979.

HORČIČKA, Jiří. *Rozhlasový režisér či režisér v rozhlasu?*. Divadelní noviny, 1967, 10, 14, 15, s. 3.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 1991. ISBN 8085429020.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. Praha: KANT, 2011. Disk. Velká řada, sv. 19. ISBN 978-80-7437-060-1.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: vize, metody a techniky herectví 20. stol.* 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6.

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. Disk. Velká řada, sv. 6. ISBN 978-80-86970-63-9.

HYVNAR, Jan. *Virtuosové: k evropskému herectví 19. a počátku 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011. Disk. Malá řada, sv. 11. ISBN 978-80-7437-056-4.

- CHALIZEV, Valentin. *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. Teoretická knihovna, 21. ISBN 978-80-7294-260-2.
- JAREŠ, Miloslav. *Zkušenosti rozhlasového režiséra*. In: *Režisér v rozhlase*. Praha, 1980. Vyd. Čs. Rozhlas.
- JEŠUTOVÁ, Eva. *99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů*. Praha: Radioservis, 2013. ISBN 978-80-87530-31-3.
- JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003. ISBN 80-86762-00-9.
- JOUVET, Louis. *Nepřevtělený herec*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967.
- KOHOUT, Eduard. *Divadlo aneb Snář*. 1. vyd. Praha, 1975.
- KOSATÍK, Pavel. *Fenomén Kohout*. 1. vyd. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-372-0.
- KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Československý Kompas, 1940. Knižnice Umělci o sobě a o všem, sv. 3.
- KUBÍČEK, Tomáš, HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013. ISBN 978-80-7272-592-2.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. 1. vyd. Brno: Host, 2007. Studium, 20. ISBN 978-80-7294-215-2.
- LEDERER, Jiří, HORČIČKA, Jiří. *O práci s hercem, hudbou a zvukem, vůbec o rozhlasové režii*. In: HORČIČKA, Jiří: *Lidé kolem mikrofonu*. Praha: Orbis, 1963.
- LUKAŤSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt. Monology o herectví: Příručka pro hud. dram. odd. konzervatoří*. 1. vyd. Praha, 1981.
- LUKAŤSKÝ, Radovan. *Kultura mluveného slova*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-61-9.
- LUKAŤSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

LUKAVSKÝ, Radovan, HRACHOVCOVÁ, Marta, ed. A JUSTL, Vladimír, ed. *Sláva slova: texty Radovana Lukavského o umění přednesu*. 1. knižní vyd. Praha: Akropolis, 2012. ISBN 978-80-87481-89-9.

MARŠÍK, Josef. *Rozhlas – výchova – posluchač: Příspěvek k teorii výchovy rozhlasem*. 1. vyd. Praha, 1986.

MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7258-171-6.

PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 1, Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha, 1987.

PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu: (Umění vnímat umění). 2, Film a televize*. 1. vyd. Praha, 1988.

RAUCHOVÁ, Hana. *Besedy o rozhlasové režii*. Praha: Československý rozhlas, 1964.

RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. Rozhlas, 1964.

RŮT, Václav. *Rozhlasová hra a herec*. Přehled rozhlasu, 1933. 2, 11, s. 3.

SHINGLER, Martin, WIERINGA, Cindy. *On Air: Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold, a member of the Hodder Headline Group. 1998. ISBN 0-340-65231-4.

SCHULZOVÁ, Eva. *Původní česká rozhlasová hra po roce 1989*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014. Výběrová řada doktorských prací. ISBN 978-80-7460-064-7.

SCHULZOVÁ, Eva. *Rozhlasové hry nové generace*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2013. ISBN 978-80-7460-049-4.

SÍLOVÁ, Zuzana. *Komedianti na české scéně: od divadla k filmu*. 1. vyd. Praha: KANT, 2013. Disk. Velká řada, sv. 26. ISBN 978-80-7437-116-5.

SÍLOVÁ, Zuzana. *Marián Labuda: role a duše*. 1. vyd. Praha: Achát, 1997. ISBN 80-902221-3-7.

SÍLOVÁ, Zuzana. *Radovan Lukavský*. 1. vyd. Praha: Achát, 1999. ISBN 80-902221-9-6.

SÍLOVÁ, Zuzana. *Věra Galatíková: obrazy ženského údělu*. 1. vyd. Praha: Achát, 1997. ISBN 80-902221-1-0.

SÍLOVÁ, Zuzana a HRDINOVÁ, Radmila. *Divadlo na Vinohradech 1907-2007. Díl II*. 1. vyd. Praha: Divadlo na Vinohradech, 2007. ISBN 978-80-239-9604-3.

SRBOVÁ, Olga. *Chvála rozhlasové hry*. Divadelní noviny, 1969. 13, 9, s. 9.

SRBOVÁ, Olga. *Rozhlas a slovesnost*. Praha: Vyšehrad, 1941. Pro život, sv. 23.

STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha, 1988.

STRINDBERG, August. *Tanec smrti. I. a II. díl*. 1.vyd. Praha: Artur, 2008. Edice D, sv. 51. ISBN 978-80-87128-07-7.

ŠKÁPIKOVÁ, Jitka. *Báječný svět*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2006. ISBN 80-204-1548-3.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: Teoret. komentované dějiny čes. rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995. ISBN 80-7067-531-4.

TRAMPOTA, Tomáš a VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-683-4.

VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003. Čas, akce, prostor, sv. 4. ISBN 80-86151-83-2.

VINAŘ, Josef. *Elementy herectví*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2002. Studijní texty. ISBN 80-7331-904-7.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Herecký projev a estetika chování*. Praha, 1989.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví: osobnost a umění*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998. ISBN 80-902221-7-X.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Petr Čepek: talent a osud*. 2. upr. vyd. Praha: XYZ, 2004. ISBN 80-86864-02-2.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, 2009. ISBN 978-80-7331-148-3.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Zdeněk Štěpánek: herec a dějiny*. 1. vyd. Praha: Achát, 1997. ISBN 80-902221-2-9.

VOSTRÝ, Jaroslav a SÍLOVÁ, Zuzana. *Je dnes ještě možné herecké umění?: (příspěvek ke scénologii herectví): s přílohami o objevu zrcadlových neuronů a herecké dramaturgii*. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2009. Disk. Velká řada, sv. 10. ISBN 978-80-7437-009-0.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich, 1931.

ZINDELOVÁ, Miluše a BEDNÁŘOVÁ, Jana. *Vinohradské listování*. 1. vyd. Praha: Paseka, 1992. ISBN 80-85192-47-0.

10. TEXTOVÉ PŘÍLOHY

10.1 Kompletní soupis rozhlasových rolí Viktora Preisse

Kompletní soupis Preissovy rozhlasové tvorby vychází ze souhrnné rešerše interního rozhlasového systému AIS, který uchovává veškeré interpretační aktivity herce po celou dobu jeho působení v rozhlase. Systém byl pro potřeby diplomové práce zpřístupněn z počítače archivu Českého rozhlasu v Praze.

V tomto rozsáhlém seznamu rozhlasových prací, který v případě Viktora Preisse čítá mnoho set položek, se kromě ryze hereckých partů objevují rovněž jiné umělecké kategorie – moderace pořadů, vystoupení jako hosta některého jiného pořadu, pěvecká vystoupení, účast v diskusním pořadu apod. U mnoha inscenací či zejména několikadílných sérií a seriálů dochází k rozdělování celků na každý konkrétní díl zvlášť. Kromě toho se díky pozdějším reprízám některých inscenací či jejich vydávání na CD konkrétní tituly objevují v seznamu opakovaně s různým datem. Klíčovým ukazatelem výzkumu se proto stalo vždy první vysílání pořadu, tedy rok premiérového uvedení, který rovněž figuruje v úvodu informace jako *datace*.

V rámci jednotlivých inscenací AIS poskytuje podrobný záznam o časovém rozpětí natáčení, v případě delších cyklů se konkrétní data váží ke každému dílu zvlášť. Následují jména autora, dramaturga, často překladatele, režiséra a konkrétní herecké obsazení, kdy každý herec je přiřazen ke své roli. Jelikož ne všechny tituly jsou v dnešní době dohledatelné, mnohé zůstaly v archivu a nebyly reprízovány, může se stát, že v přehledu AIS ani v jiných zdrojích nebyla veškerá informace nalezena, někdy v případě režiséra, názvu herecké postavy. V takovém případě je tato skutečnost uvedena v seznamu jako „*nezjištěno*“. Ve standardním záznamu následuje vždy po roce premiéry daného titulu jméno režiséra, za ním jméno role. U starších záznamů, zejména v sedmdesátých letech, ale i později, se stávalo, že konkrétní projekty byly prezentovány nikoli jako původní rozhlasová inscenace, ale jako dramatizovaná četba, tzn. několik herců střídavě interpretovalo text autora. V takovém případě se neuvádí jméno role, které ani není specifikováno, ale uvádíme „*jeden ze čteců*“.

Pokud se jedná o četbu jediného interpreta (tedy Viktora Preisse), je uvedena prostá informace „*čtec*“. Ve všech ostatních případech je uvedeno konkrétní jméno postavy, je-li dohledatelné. Jelikož také AIS vykazuje ne vždy stoprocentní plný záznam o jménech postav

či osobě režiséra, byl výzkum doplněn o rešerši specializovaných rozhlasových internetových zdrojů *Panáček v říši mluveného slova* a *Království mluveného slova*.

VIKTOR PREISS – PŘEHLED ROZHLASOVÉ TVORBY

1972 – *Toman a lesní panna*, režie: Josef Melč, role: jeden ze čteců

1974 – *Oheň*, režie: Jiří Horčíčka, role: Mesnil

1974 – *Výlet do Wiepersdorfu*, režie: nezjištěno, role: Viktor

1974 – *Píseň o veliké lásce*: režie: Josef Melč, role: nezjištěno

1974 – *Otec Goriot*, režie: Jiří Horčíčka, role: Evžen Rastignac

1974 – *Strž*, režie: Jiří Roll, role: Mark Volocho

1974 – *O čem zpívaly labutě*, režie: Jan Berger, role: Ked

1974 – *Dva*, režie: Jiří Horčíčka, role: Marek

1975 – *Skalní plemeno*, režie: Jiří Roll, role: Fanouš

1975 – *Klavír a housle*, režie: Jiří Horčíčka, role: jeden ze čteců

1975 – *Kmotříčka Smrt*, režie: Jan Berger, role: Vašek

1975 – *Věc Makropulos*, režie: Jiří Horčíčka, role: Janek

1976 – *Meridián*, režie: Jiří Horčíčka, role: Mikuláš

1976 – *Hastrmancká komedie*, režie: Jiří Horčíčka, role: Kapička

1976 – *Monsieur Alfredo*, režie: nezjištěno, role: čtec

1976 – *Červnové loučení*, režie: Josef Melč, role: Frolov

1977 – *Stříbrný jaguár*, režie: Jiří Horčíčka, role: Miki

1977 – *Zlatý déšť*, režie: Jiří Horčíčka, role: Mikuláš Benedik

1977 – *Pohádky z tisíce a jedné noci: O ebenovém koni*, režie: nezjištěno, role: Princ

1977 – *Režná nitka*, režie: Karel Weinlich, role: Marian

1977 – *Dlouhá cesta*, režie: Gustav Heverle, role: German mladší

1978 – *Carmen*, režie: Jiří Horčíčka, role: různé postavy

1978 – *Slavík a růže*, režie: Jan Berger, role: Slavík

1978 – *Měla jsem tři syny*, režie: nezjištěno, role: Syn

1978 – *O princezně v oslí kůži*, režie: Karel Weinlich, role: Princ

1978 – *Pod postelí*, režie: Vladimír Tomeš, role: jeden ze čteců

1978 – *Vojna a mír*, režie: Jiří Horčíčka, role: Andrej Bolkonskij

1978 – *Město malérů*, režie: Jiří Horčíčka, role: Jim Hate

1978 – *Jánošíkova kuželna*, režie: Tomáš Vondrovic, role: Jánošík

1978 – *Lovcovy zápisky*, režie: Olga Valentová, role: jeden ze čteců

1979 – *Poslední případ komisaře Benka*, režie: Olga Valentová, role: Georg Feisker

1979 – *Potopa*, režie: Olga Valentová, role: jeden ze čteců

1979 – *Poprask na laguně*, režie: Alena Adamcová, role: Titta-Nane

1979 – *Urfaust*, režie: Josef Melč, role: Valentin

1979 – *Lucerna*, režie: Lubomír Poživil, role: Zajíček

1979 – *Muzikantská pohádka pro tuze pěknou princeznu*, režie: Jiří Šrámek, role: pasáček Ondra

1980 – *Kamkoliv kráčím*, režie: Vladimír Tomeš, role: čtec

1980 – *Vědecké metody komisaře Mejzlika*, režie: Jiří Horčíčka, role: Pepa

1981 – *Snílek*, režie: Jana Bezdíčková, role: jeden ze čteců

1981 – *Růžička a duhový princ*, režie: Jan Berger, role: Paví princ

1981 – *Ruka ruku myje*, režie: Josef Melč, role: jeden ze čteců

1981 – *Měsíc nad řekou*, režie: František Štěpánek, role: Villy Roškot

1982 – *Pět kluků, kocour a velryba*, režie: Jiří Horčíčka, role: První muž

1982 – *Vánoční romance*, režie: nezjištěno, role: Ladislav Samec

1982 – *Ocelové město*, režie: Jiří Horčíčka, role: Marcel

1982 – *Dialog pro hlas muže a ženy*, režie: Alena Adamcová, role: jeden ze čteců

1982 – *Poslední dny*, režie: Jan Lorman, role: Jánoš

1982 – *Tak - a je tu drak!*, režie: Karel Weinlich, role: Jakub

1983 – *Půlnoční jezdec*, režie: Jiří Horčíčka, role: Čenda

1983 – *Misto pro srdce*, režie: nezjištěno, role: MUDr. Ivan Staněk

1983 – *Schovávaná na schodech*, režie: Jiří Horčíčka, role: Don Cesar

1983 – *Verdi - román opery*, režie: nezjištěno, role: jeden ze čteců

1983 – *Hrabě Monte Christo*, režie: Jiří Horčíčka, role: Villefort

1983 – *Stovka Jaroslava Haška*, režie: Tomáš Vondrovic, role: jeden ze čteců

1984 – *Malenka*, režie: Karel Weinlich, role: Malíček

1984 – *Pohádky doktora Vašátky*, režie: Helena Philippová, role: čtec

1984 – *Milostné nezdary Antoši Čechonta*, režie: Alena Adamcová, role: jeden ze čteců

1984 – *Canterburské povídky*, režie: Josef Červinka, role: jeden ze čteců

1984 – *Kvintet*, režie: Josef Melč, role: Zástupce

1985 – *Chudák Jindřich aneb Člověk na prodej*, režie: Jiří Horčíčka, role: Jindřich Rabe

1985 – *Tananaríve*, režie: Miroslav Šváb, role: čtec

1985 – *My se vlka nebojíme*, režie: Karel Weinlich, role: Duch hudby

1985 – *Jak vzniká divadelní hra*, režie: Jan Lorman, role: jeden z čteců

- 1986** – *Zámek Gripsholm*, režie: Olga Valentová, role: čtec
- 1986 – *Divadelní zápisky*, režie: Tomáš Vondrovic, role: jeden ze čteců
- 1986 – *Pýcha a předsudek*, režie: Alena Adamcová, role: Fitzwilliam
- 1986 – *Věčný obraz*, režie: nezjištěno, role: jeden ze čteců
- 1986 – *Máj*, režie: Josef Melč, role: jeden ze čteců
- 1986 – *Salomena*, režie: Josef Melč, role: Hroznata z Vrtby
- 1986 – *Cesta kolem světa za osmdesát dní*, režie: Jiří Šrámek, role: Vypravěč
- 1986 – *Zlý duch Lumpacivagabundus aneb Ludrácký trojlístek*, režie: Jiří Horčíčka, role: Jehlička
- 1986 – *Americká tragédie*, režie: Jiří Horčíčka, role: Clydův průvodce
- 1986 – *Sen o tisíci patrech*, režie: Jiří Horčíčka, role: Peter Brok
- 1986 – *Pohrdání*, režie: Alena Adamcová, role: jeden ze čteců
- 1987** – *Sonet tesaný do kamene*, režie: Jan Berger, role: Tommaso Cavalieri
- 1987 – *Francesca di Rimini*, režie: Alena Adamcová, role: Gianciotto
- 1987 – *Rytíř světlého rozumu*, režie: Ivan Chrz, role: Emanuel
- 1987 – *Mistr a Markétka*, režie: Jiří Horčíčka, role: Jošua Ha Nocri
- 1988** – *Komedie nová o Libuši a dívčí vojně v Čechách*, režie: Josef Melč, role: Vopovědník
- 1988 – *Epizody ze života umělcova*, režie: Hana Kofránková, role: jeden ze čteců
- 1989** – *Věčná je poezie v písni*, režie: Hana Kofránková, role: jeden ze čteců
- 1989 – *Jak poradit panu králi*, režie: Josef Melč, role: Smil Flaška z Pardubic
- 1989 – *Sborníček Anny Vitanovské*, režie: nezjištěno, role: jeden ze čteců
- 1989 – *Delfy: Rozhlasový spotřební Oidipús*, režie: Jiří Horčíčka, role: Chór
- 1989 – *Poslední role*, režie: Hana Kofránková, role: Muž

- 1989 – *Poslední noc*, režie: nezjištěno, role: Kurýr
- 1989 – *Tmavomodrý svět*, režie: Ivan Holeček, role: Jaroslav Ježek
- 1990** – *Fanfán Tulipán*, režie: Jiří Šrámek, role: Fanfán
- 1990 – *Kolčí štít s otvorem vpravo pro založení dřevce*, režie: Jiří Horčíčka, role: Norfolk
- 1990 – *Téma číslo jedna*, režie: Hana Kofránková, role: Čtvrtý účastník akce
- 1990 – *Princezna z kapradí*, režie: Karel Weinlich, role: Šašek
- 1990 – *Klapzubova jedenáctka*, režie: Jiří Horčíčka, role: Syn
- 1990 – *Setkání ve Valladolidu*, režie: Hana Kofránková, role: William Shakespeare
- 1990 – *Císařovy nové šaty*, režie: Karel Weinlich, role: První tovaryš
- 1990 – *Slova a hudba*, režie: Jiří Horčíčka, role: Slovo
- 1990 – *Legenda a invokace*, režie: Hana Kofránková, role: jeden ze čteců
- 1990 – *Moji přátelé*, režie: Markéta Jahodová, role: jeden ze čteců
- 1990 – *Hledání v popelu*, režie: Karel Weinlich, role: Chaim Herman
- 1990 – *Esmé*, režie: Lída Engelová, role: Clovis
- 1990 – *Tajný hřích Septima Bropa*, režie: Lída Engelová, role: Clovis
- 1990 – *Když ještě chodil Pán Ježíš s Petrem po světě*, režie: Tomáš Vondrovic, role: Svatý Jan
- 1991** – *Třináct oken*, režie: Jiří Horčíčka, role: Ty
- 1991 – *Zlaté pomeranče*, režie: nezjištěno, role: Hlas 2
- 1991 – *Léčba neklidem*, režie: Jan Berger, role: Clovis
- 1991 – *Z růže kvítek vykvet nám*, režie: Karel Weinlich, role: Ježíš
- 1991 – *Měj odvalu prositi*, režie: Hana Kofránková, role: jeden ze čteců
- 1991 – *Tralala*, režie: Karel Weinlich, role: Hlas 2

1991 – *Jim Pinkerton*, režie: Ladislav Rybišar, role: Pinkerton

1991 – *První největší láska*, režie: Karel Weinlich, role: Táta

1991 – *Candide aneb Optimismus*, režie: Jiří Horčíčka, role: Candide

1991 – *Malý lord*, režie: Jiří Šrámek, role: Vypravěč

1992 – *Královna s vlčí tváří*, režie: Karel Weinlich, role: Král Růžového království

1992 – *Sedmiramenný svícen*, režie: Jiří Horčíčka, role: Danny

1992 – *Ten druhý jsem já*, režie: nezjištěno, role: jeden ze čteců

1992 – *My dva a ještě ti jiní v našich snech*, režie: nezjištěno, role: jeden ze čteců

1992 – *Lotta ve Výmaru*, režie: Petr Adler, role: jeden ze čteců

1992 – *Zádrhel*, režie: Michal Pavlík, role: On

1993 – *Obrazy z poprav*, režie: Hana Kofránková, role: Carpeta

1993 – *Motýlí smrt*, režie: Jiří Horčíčka, role: On

1993 – *Třetí výstřel*, režie: Josef Melč, role: Poručík Michail Lermontov

1993 – *Život je přece jenom...*, režie: nezjištěno, role: Judenältester Paul Eppstein

1993 – *Rozcestí*, režie: nezjištěno, role: jeden ze čteců

1994 – *Galantní lest*, režie: Hana Kofránková, role: Trefil

1994 – *Na krtčím kopečku*, režie: nezjištěno, role: Jiří

1994 – *Ve skladišti mé hlavy*, režie: Jiří Horčíčka, role: Hlas - Já

1994 – *Stín*, režie: nezjištěno, role: Vypravěč

1994 – *Hloupý Honza*, režie: nezjištěno, role: čtec

1994 – *Běžci*, režie: nezjištěno, role: čtec

1994 – *Veselá mysl*, režie: nezjištěno, role: čtec

1994 – *Co tatka dělá, dobře dělá*, režie: nezjištěno, role: čtec

1994 – *Slepice*, režie: nezjištěno, role: čtec

1995 – *Tři mušketýři*, režie: Jiří Horčíčka, role: Alexandre Dumas

1996 – *Šedesát vteřin*, režie: Josef Henke, role: První

1996 – *Zpívat srdcem*, režie: Markéta Jahodová, role: čtec

1996 – *Nepřítel lidu*, režie: Hana Kofránková, role: MUDr. Tomáš Stockmann

1997 – *Dům u měděných buků*, režie: Josef Červinka, role: Sherlock Holmes

1997 – *Zmizelý hráč ragby*, režie: Josef Červinka, role: Sherlock Holmes

1997 – *Makléřův úředník*, režie: Josef Červinka, role: Sherlock Holmes

1997 – *Poslední noc posledního cara*, režie: Lída Engelová, role: Mikuláš Alexandrovič Romanov

1997 – *Tři studenti*, režie: Josef Červinka, role: Sherlock Holmes

1997 – *Záhada na Thorském mostě*, režie: Josef Červinka, role: Sherlock Holmes

1997 – *Opatské sídlo*, režie: Josef Červinka, role: Sherlock Holmes

1997 – *Literární maličkosti*, režie: nezjištěno, role: čtec

1997 – *Zločin lorda Artura Savila*, režie: Lída Engelová, role: lord Artur Savil

1998 – *Podivné příběhy lorda Clovise*, režie: Ivan Chrz, role: lord Clovis

1998 – *Skandál v Čechách*, režie: Josef Červinka, role: Sherlock Holmes

1998 – *Bezvýznamná žena*, režie: Markéta Jahodová, role: lord Illingworth

1998 – *Únos*, režie: Josef Červinka, role: Sherlock Holmes

1998 – *Fortinbras se opil*, režie: Dimitrij Dudík, role: Hamlet

1998 – *Vzpomínka na prázdný dům*, režie: Josef Červinka, role: Sherlock Holmes

1999 – *Sága rodu Forsytů*, režie: Ivan Chrz, role: Vypravěč

1999 – *Leonardo da Vinci*, režie: Markéta Jahodová, role: Leonardo da Vinci

2000 – *Poslední mise*, režie: Karel Kříž, role: písař Rons

2000 – *Babinský a Palacký neboli Báseň a pravda*, režie: Hana Kofránková, role: František Palacký

2000 – *Já, Claudius*, režie: Markéta Jahodová, role: Claudius

2000 – *Benátská vdovička*, režie: Oto Ševčík, role: Arlecchino

2000 – *Zkrocení zlé ženy*, režie: Markéta Jahodová, role: Baptista Milola

2000 – *Heda Gablerová*, režie: Hana Kofránková, role: JUDr. Brack

2001 – *Bobrové*, režie: Ivan Chrz, role: Dr. Rettich

2002 – *Utonulá*, režie: Markéta Jahodová, role: sir Henry

2002 – *Bílý komár*, režie: Milan Schejbal, role: nadstrážmistr Knopp

2002 – *Nádoba hříchu*, režie: Ivan Chrz, role: Mynheer Evert Gruyter

2002 – *Ještě jednou, legato*, režie: nezjištěno, role: jeden ze čteců

2002 – *S mečem...a láskou*, režie: Markéta Jahodová, role: čtec

2002 – *Interiéry*, režie: nezjištěno, role: jeden ze čteců

2002 – *Výpalné na Noon Street*, režie: Vlado Rusko, role: Pete Anglich

2002 – *Nebožtíci na bále*, režie: Ivan Chrz, role: čtec

2003 – *Koncert v oranžerii*, režie: Markéta Jahodová, role: První houslista

2003 – *Vějíř lady Windermereové*, režie: Markéta Jahodová, role: lord Windermere

2003 – *Moderní komedie*, režie: Ivan Chrz, role: Vypravěč

2003 – *Doktor Marcus a jeho rod*, režie: Jaroslav Kodeš, role: Richard Marcus

2003 – *V hluboké úctě a oddanosti*, režie: Jaroslav Kodeš, role: Karel Čapek

2003 – *Oklamal*, režie: Hana Kofránková, role: čtec

2003 – *Dar nedar*, režie: Hana Kofránková, role: Vypravěč

2003 – *Bílý tesák*, režie: Tomáš Vondrovic, role: Vypravěč

2003 – *Aziz a Aziza*, režie: Hana Kofránková, role: Vypravěč

2004 – *Kapitola z mládí*, režie: Hana Kofránková, role: jeden ze čteců

2004 – *Perličky Bohumila Hrabala*, režie: Markéta Jahodová, role: jeden ze čteců

2004 – *Sherlock Holmes a případ Karel Marx*, režie: Ivan Chrz, role: Sherlock Holmes

2004 – *Z Prahy k Baltickému moři v balonu*, režie: Ivan Chrz, role: čtec

2004 – *Lampa*, režie: Markéta Jahodová, role: čtec

2004 – *Všechno jen jednou*, režie: Hana Kofránková, role: jeden ze čteců

2005 – *Faraon*, režie: Markéta Jahodová, role: Herhor

2005 – *Miláček*, režie: Ivan Chrz, role: Charles Forestier

2005 – *Doylovo dilema aneb Spor Sherlocka Holmese s Conanem Doylem*, režie: Ivan Chrz, role: Sherlock Holmes

2005 – *Děvčátko Momo a ukradený čas*, režie: Ivan Chrz, role: Mistr Hóra

2005 – *Černý mnich*, režie: Hana Kofránková, role: čtec

2005 – *Řidičův útěk*, režie: Hana Kofránková, role: Manažer

2005 – *Ze stínu květů*, režie: Hana Kofránková, role: jeden ze čteců

2005 – *Normální okruh*, režie: Hana Kofránková, role: Informátor

2006 – *Profesor a slepice*, režie: Hana Kofránková, role: Profesor

2006 – *Zapomenutý čert*, režie: Dimitrij Dudík, role: Solfernus

2006 – *Manon Lescaut*, režie: Jiří Šrámek, role: Rytíř des Grieux

2006 – *Mozart*, režie: Hana Kofránková, role: čtec

2007 – *Faustův dům*, režie: Vladimír Gromov, role: Faust

2007 – *Pan Biedermann a žháři*, režie: Hana Kofránková, role: pan Biedermann

- 2008** – *Timon Athénský*, režie: Hana Kofránková, role: Timon Athénský
- 2008 – *Tanec smrti*, režie: Michal Pavlík, role: Edgar
- 2008 – *Vražda na lotosovém jezírku*, režie: Hana Kofránková, role: Vypravěč
- 2008 – *Apokryfy*, režie: Aleš Vrzák, role: jeden ze čteců
- 2008 – *Lásky hra osudná*, režie: Hana Kofránková, role: Brighella
- 2008 – *Válka ve třetím poschodí*, režie: Ivan Chrz, role: Bláha
- 2008 – *Adam Stvořitel*, režie: Dimitrij Dudík, role: Adam
- 2008 – *Kniha o Monelle*, režie: Tomáš Vondrovic, role: čtec
- 2008 – *Konec dobrý, všechno špatně*, režie: Hana Kofránková, role: Zlatko Januš
- 2009** – *Xaver*, režie: Petr Mančal, role: Krásný hlas
- 2009 – *Druhá skvrna*, režie: Hana Kofránková, role: Sherlock Holmes
- 2009 – *Modrá karbunkule*, režie: Hana Kofránková, role: Sherlock Holmes
- 2009 – *Honza rychtářem*, režie: Markéta Jahodová, role: čtec
- 2010** – *Pět pomerančových jadérek*, režie: Hana Kofránková, role: Sherlock Holmes
- 2010 – *Spolek ryšavců*, režie: Hana Kofránková, role: Sherlock Holmes
- 2010 – *Ďáblovo kopyto*, režie: Hana Kofránková, role: Sherlock Holmes
- 2010 – *Dívky na galejích*, režie: Lída Engelová, role: Stanko Boháč
- 2010 – *Sázava, řeka dětství, mládí mého*, režie: Hana Kofránková, role: jeden ze čteců
- 2010 – *Poslední okamžiky Máchovy*, režie: Vlado Rusko, role: čtec
- 2010 – *Blázni a milenci a básníci*, režie: Markéta Jahodová, role: jeden ze čteců
- 2010 – *Paměti růže*, režie: Lída Engelová, role: jeden ze čteců
- 2010 – *Dívka s jizvou*, režie: Hana Kofránková, role: čtec
- 2011** – *Na kometě*, režie: Dimitrij Dudík, role: Servadac

2011 – *Jsou ještě živi ti, kteří je viděli*, režie: nezjištěno, role: jeden ze čteců

2011 – *Filumena Marturano*, režie: Lída Engelová, role: Domenico

2011 – *Dvanáct rozhněvaných mužů*, režie: Jitka Škápíková, role: Porotce č. 8

2012 – *Případ Martina Guerra*, režie: Vlado Rusko, role: soudce Jean de Coras

2012 – *Přízraky*, režie: Hana Kofránková, role: pastor Manders

2013 – *Holmesovo podruhé*, režie: Hana Kofránková, role: Sherlock Holmes

2014 – *Nesmrtelný Etrusk*, režie: Hana Kofránková, role: Turms starší-Vypravěč

2014 – *Studna světců*, režie: Lukáš Hlavica, role: Martin Doul

2014 – *Pařník*, režie: Natália Deáková, role: ředitel Roote

2014 – *Na nic nepřísaht*, režie: Hana Kofránková, role: Van Buck

2014 – *Arséne Lupin kontra Sherlock Holmes*, režie: Dimitrij Dudík, role: Sherlock Holmes

2014 – *Uličníci*, režie: Michal Lázňovský, role: Děda

2014 – *O upřímném přátelství*, režie: Vít Vencel, role: čtec

2014 – *Styk rodičů s dětmi*, režie: Vít Vencel, role: čtec

2014 – *Pohádka o Štědrém večeru*, režie: Vít Vencel, role: čtec

2015 – *Má protentokrát obsazená vlast*, režie: Vít Vencel, role: Václav Talich

2016 – *Sen noci svatojánské*, režie: Martina Schlegelová, role: Elf Hrášek

2016 – *Čaroděj Zeměmoří*, režie: Petr Vodička, role: Ogion Tichý

11. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



Obr. č. 1 Viktor Preiss jako Václav Talich v inscenaci *Má protentokrát obsazená vlast*



Obr. č. 2 Herecká sestava při natáčení Dvanácti rozhněvaných mužů



Obr. č. 3 S Oldřichem Víznerem a Michalem Pavlatou při natáčení *Dvanácti rozhněvaných mužů*



*Obr. č. 4 S Karlem Dobrým při natáčení *Snu noci svatojánské**



*Obr. č. 5 S Josefem Somrem a Jaroslavem Kepkou jako třetí z Elfů ve *Snu noci svatojánské**



Obr. č. 6 Se Simonou Stašovou při natáčení *Filumeny Marturano*

12. ANOTACE A RESUMÉ

Autor: Bc. Tomáš Bojda

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních a filmových studií, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Rozhlasové herectví. Příkladová studie - Viktor Preiss

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

Počet titulů použité literatury: 75

Klíčová slova: rozhlasové herectví, Viktor Preiss, herectví, interpret, postava, hlas, výraz, výrazový prostředek, rozhlasová inscenace, reflexe

Anotace: Diplomová práce se věnuje problematice rozhlasového herectví, a to v nejrůznějších aspektech této svébytné herecké disciplíny. Vymezuje specifická východiska výrazu rozhlasového interpreta. Jednotlivé kategorie hereckých prostředků analyzuje a dokumentuje na příkladech z tvorby jediného herce. Tím je Viktor Preiss, interpret s neobyčejně všestrannou a žánrově pestrými schopnostmi plasticity hereckého výkonu. Diplomová práce zachycuje jeho tvorbu v linearitě uplynulých pětadvaceti let. Pro analýzu Preissovy tvorby byla využita deskripce hereckých výrazových prostředků a interpretační analýza zasazená do lineárního vývoje Preissovy herecké kariéry. Chronologie výzkumu umožňuje sledování možných proměn Preissova herectví. Zaměřuje se na typické žánrové aspekty jeho tvorby, typologii postav, ale i vztah k jazyku autorů, spolupráci s režiséry či hereckými kolegy. Závěrečná syntéza vymezuje Preissův herecký styl v rozhlase, jeho specifickou a autentickou nezaměnitelnost. Teoretický rámec práce, traktující konkrétní výrazové prostředky rozhlasového herce, se tak vhodně propojuje s aplikací terminologického aparátu na tvorbu konkrétního umělce a vytváří příkladovou studii, která může být vodítkem dalším výzkumům dosud málo probádané oblasti dramatického umění.

Author: Bc. Tomáš Bojda

University department and faculty: Department of Theatre and Film Studies, Faculty of Arts, Philosophical Faculty, Palacký University

Title of the thesis: Radio acting. The Case of Viktor Preiss

Supervisor of the thesis: doc. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Number of used bibliography: 75

Key words: radio acting, Viktor Preiss, acting, performer, character, voice, expression, means of expression, radio drama, reflection

Resumé: The thesis discusses radio acting as a standalone acting discipline in its various aspects. It delimits the specific framework of the radio actor's expression. The individual categories of actors' means of expression are analysed and demonstrated on the example of one actor - Viktor Preiss, with his unusually versatile and genre-rich ability of acting performance plasticity. The thesis portrays the last 45 years of his work in linear progression. The description of Preiss' means of expression was used to analyse his work, along with an interpretation analysis set into the linear development of Preiss' acting. The chronology of the research allows for an observation of possible changes in the acting. The research focuses not only on the typical genre-specific aspects of Preiss' work and the typology of characters, but also on his relationship with the authors' language and his cooperation with directors and fellow actors. The final synthesis delimits Preiss' radio acting style, its specificity and authentic originality. The theoretical framework of the thesis dealing with specific means of expression of a radio actor is then combined with the practical application of the terminological apparatus onto the work of a specific artist, thus creating a case study and providing potential guidance in other research of this yet-to-be fully explored field of dramatic arts.

