

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH A FILMOVÝCH STUDIÍ

Rozhlasové herectví Viktora Preisse

Radio acting of Viktor Preiss

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Tomáš Bojda

Obor: Teorie a dějiny dramatických umění

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

Olomouc 2014

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „*Rozhlasové herectví Viktora Preisse*“ vypracoval samostatně, s použitím literatury a pramenů v práci uvedených.

Olomouc 2014

.....

Za pomoc při vzniku bakalářské práce bych na tomto místě rád poděkoval Mgr. Andree Hanáčkové, Ph.D., jejíž připomínky a vedení výslednou podobu práce zásadně ovlivnily a byly pro ni cenným přínosem. Poděkování za odbornou spolupráci patří MgA. Janu Sulovskému, Jaroslavě Pechové a Mgr. Miloslavě Pařízkové. Stejně tak poděkování patří Prof. PhDr. Jaroslavu Macháčkovi, CSc. a Mgr. Michaele Martinkové, Ph.D., za dlouhodobou podporu a pomoc. Zvláštní dík konečně patří Viktoru Preissovi za jeho ochotu, čas a mimořádný přístup, jež pro mne byly nejen neocenitelným informačním zdrojem, ale i výjimečnou inspirací a zkušeností.

OBSAH

1. ÚVOD

1.1 Téma a cíl práce

2. METODOLOGIE

3. KRITIKA ODBORNÉ LITERATURY

4. HEREC VIKTOR PREISS

4.1 Divadelní tvorba

4.2 Filmová a televizní tvorba

4.3 Dabing

4.4 Rozhlasová tvorba

5. TEORIE ROZHLASOVÉ HERECKÉ PRÁCE

6. ZÁSADNÍ ROZHLASOVÉ ROLE VIKTORA PREISSE

6.1 Vojna a mír – Andrej Bolkonskij

6.2 Já, Claudius – Claudius

6.3 Normální okruh - Informátor

7. TYPICKÉ RYSY PREISSOVA ROZHLASOVÉHO HERECTVÍ

8. ZÁVĚR

9. PRAMENY

10. LITERATURA

11. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

12. ANOTACE A RESUMÉ

1. ÚVOD

1.1 TÉMA A CÍL PRÁCE

Při pokusu a analýzu herecké práce rozhlasové nutně docházíme k nevyhnutelnosti pojmenování specifičnosti a limitů, které toto médium nabízí. Narážíme především na limity vizuální. Svébytnost rozhlasového média poskytuje hereckému interpretovi možnost mimořádné intimnosti sdělení. Vztah mezi původním dílem a percipientem je v tomto případě doplněn rovněž vztahem percipienta a interpreta.

Hlavním tématem a cílem této práce bude vymezit a pojmenovat typické vyjadřovací možnosti rozhlasového herectví předního českého herce Viktora Preisse. Na jeho příkladu se autor potažmo bude odvolávat k celkovým interpretačním možnostem rozhlasového média jakožto svébytného originálního uměleckého druhu jednoznačně vyhraněného vůči příbuzným oborům – divadlu, filmu, televizi.

Se znalostí klasika tuzemského rozhlasové teorie Václava Růta, který tvrdí, že *„rozhlasová hra se obrací od děje k postavě a k jejímu vnitřnímu světu“*, se autor práce pokusí zkoumat jednotlivé dramatické postavy, pochopit jejich motivace. Na příkladu Viktora Preisse autor ukáže, do jaké míry je herec schopen naplňovat a autenticky vytvářet předepsané dramatické postavy v rámci rozhlasového studia, jehož ryze auditivní možnosti herecký projev vymezují vůči herectví divadelnímu i filmovému. Právě pouhá auditivnost se přitom naopak může stát největší devízou interpreta, který buduje charakter postavy a její emoční svět pouze svým hlasem. Intimita vnímání posluchače je nejvýznamnějším prvkem svébytnosti vyjádření rozhlasového herce.

Herecký výkon je pro rozhlasovou inscenaci nezastupitelným, stěžejním činitelem, který se na rozdíl od dalších inscenačních složek nedá nahradit. Herec v rozhlasovém studiu využívá místo gest a mimiky rytmu, který slouží jako zásadní prostředek výrazový i významový a charakterizuje projev herce. Vnitřní dynamika a emocionalita jsou vyjadřovány intonací, frázováním, přízvuky, napětím v hlase, jeho výškou, intenzitou, ale stejně tak nejdrobnější pauzou, odmlkou, zrychlením, zpomalením, nepravidelností, dýchavičností. Dech má v tomto smyslu elementární sémantický charakter.

Primárním cílem bakalářské práce tedy bude charakterizovat Viktora Preisse jako herce rozhlasového. Zkoumán bude individuální herecký vývoj Preissovy osobnosti, rozdílnost či podobnost typologie jednotlivých figur, žánrová různorodost postav i prostředky, jimiž k naplnění svých postav docházel.

Práce si neklade za cíl akcentované téma bezezbytku obsáhnout a vyčerpat. Autor se pokusí postihnout a charakterizovat typické výrazové prostředky rozhlasového herce Viktora Preisse, na jehož příkladě pojedná o rozhlasovém herectví jako konkrétním druhu, majícím vlastní typické nezaměnitelné možnosti vyjádření.

Preiss bude nahlížen jako herecký typ s individuální škálou tvůrčího projevu, vlastními typickými znaky vyjadřování a naplňování dramatických postav.

Důležitou součástí výzkumu herecké osobnosti Viktora Preisse bylo osobní setkání s hercem samým, v jehož rámci vysvětloval své tvůrčí postupy, přípravu jednotlivých rolí, spolupráce s režiséry či možnosti interpretace.

2. METODOLOGIE

Základním metodologickým principem práce je analyticko – syntetický postup při rozborech a analýzách rozhlasových postav v provedení Viktora Preisse. Analýzou jednotlivých rolí bude autor zkoumat hercův tvůrčí přístup, způsob herecké práce, naplňování a vytváření charakterů postav.

Následnou syntézou se pokusíme charakterizovat hercův typický styl. Jeho příkladem bude pomocí uvedené terminologie a teoretických poznatků interpretována teorie rozhlasového herectví, její svébytné možnosti podléhající specifičnosti rozhlasového média.

Kritika odborné literatury a její reflexe autorem je stejně jako odborná terminologie rozhlasové herecké práce založena na kompilativní metodě. Ta si z jednotlivých kritických zkoumání renomovaných teoretiků vybírá poznatky, jež využije ve vlastním bádání. Kompilace se týká především publikací o rozhlasové specifice, především herectví v pojednáních Jana Czecha a Aleny Štěrbové, neméně ji však ovlivňuje přístup samotného Viktora Preisse.

Po kritice odborné literatury bude představena Preissova herecká osobnost, jeho činnost divadelní, filmová, televizní a dabingová. Všechny tyto disciplíny se autor v rámci Preissova herectví pokusí pojmenovat a zmínit jeho nejzásadnější úkoly. Největší důraz bude věnován Preissově činnosti rozhlasové, kde se autor pokusí chronologicky ve zkratce přiblížit hercovu rozhlasovou kariéru, jeho stěžejní výkony, spolupráce s režiséry a herecký styl. Tato kapitola je výsledkem rozsáhlého kvantitativního a kvalitativního výzkumu, který autor podnikl, aby se seznámil s co nejširším rozsahem Preissovy herecké tvorby. Jen pro výběr z rozhlasové práce bylo třeba vyposlechnout na tři desítky rozhlasových nahrávek a zvolit kritéria pro výběr jen několika reflektovaných titulů. Přehledová studie o Preissovi jako herci tomuto výběru výrazně napomohla.

Následující kapitola se pokusí analýzou jednotlivých teoretických přístupů stanovit terminologický aparát, jenž pomůže k odbornějšímu pojetí práce a vlastních rozborů Preissových hereckých rolí. Rozdělení kapitoly do tematických celků specifičnosti rozhlasového média pomůže ve snadnější orientaci a nabízí možnosti, jak přistupovat k vnímání rozhlasového herectví.

Klíčová kapitola jednotlivých rozhlasových inscenací bude založena na konkrétních analýzách Preissova herectví, jeho vytváření rozhlasových postav, rozmanitosti jeho výrazu. Autor práce si pro tyto analýzy vybral tři stěžejní hercovy rozhlasové práce – postavu knížete Andreje Bolkonského z adaptace románu Lva Nikolajeviče Tolstého *Vojna a mír* (režie Jiří Horčička, 1978), císaře Claudia v rozhlasovém seriálu *Já, Claudius* (adaptace románů Roberta Gravesa *Já, Claudius* a *Claudius bůh a jeho žena Messalina*, režie Markéta Jahodová, 2001) a Informátora z inscenace *Normální okruh* podle původního dramatu Jeana – Claudea Carrièra (režie Hana Kofránková, 2005).

Tyto tři zásadní odlišné role se jeví jednak jako mimořádně dramaticky obsáhlé, jednak jako ideální pro charakterizaci Preissova herectví. Jejich společné prvky i rozdílnosti se stanou podkladem pro výslednou závěrečnou syntézu, v níž budou shrnuty hercovy stěžejní prostředky rozhlasové herecké práce. Analyticko – syntetická metoda se tedy stane způsobem, jakým se autor bude pokoušet nalézat typické výrazové prvky herectví v rozhlase. Specifičnost těchto prvků bude akcentována rovněž z hlediska percepce posluchače, jeho vlastního vnímání a možnosti si pouze pomocí auditivního zážitku vizualizovat jednotlivou rozhlasovou dramatickou postavu, situaci, děj.

Jelikož je studie na téma rozhlasového herectví odkázána na značně omezený teoretický aparát a propracované metodické přístupy scházejí, zdá se metoda kompilace existujících poznatků a následná analyticko – syntetická samostatná práce jako vhodný a snad jediný přístup, který se dotýká odborné rozhlasové kritické reflexe, zároveň si ovšem udržuje prostor pro autorův osobní názor a vlastní poznatky, které může s již vybádaným srovnat či jakkoli jinak použít.

3. KRITIKA ODBORNÉ LITERATURY

Množství odborné literatury konkrétně se zabývající rozhlasovou tvorbou, především poté rozhlasovým herectvím, kvantitativně zdaleka nedosahuje teorie divadelní, přesto nacházíme tituly, které při uvažování o rozhlasovém médiu nabízejí přesně formulované teze a myšlenky.

Pro tuto práci zásadní byla studie rozhlasového teoretika, kritika a historika Jana Czecha *O rozhlasové hře*¹ s podtitulem *Hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. Tato publikace, vydaná roku 1987 sice ve způsobu autorových formulací i přístupu podléhá dobovému socialistickému akcentu, její poznatky a analytické postřehy zejména stran konkrétních rozhlasových inscenací ovšem slouží jako ukázkový způsob analytické rozhlasové reflexe. Czech se věnuje rozhlasové specifice, zkoumá způsob dramatisací původních dramatických textů, souvztažnost zvuků v rámci inscenace. Hovoří o sémantických prvcích hereckého výrazu i rozhlasové inscenace jako takové. Pro tuto práci byla rovněž zvláště přínosná Czechova odborná terminologie, kterou opakovaně užívá ve vlastních konkrétních hodnoceních. Czech hovoří o stylizaci hlasu a hlasových detailech, čímž nabízí návod, jak uvažovat o interpretaci významotvorných prostředků hercova výrazu.

Jan Czech ve svých úvahách odpočátku striktně odděluje rozhlasovou hru a rozhlasovou inscenaci. „*Hra je pro mě většinou textem a inscenace konečným rozhlasovým dílem.*“² V původních myšlenkách o elementárním principu rozhlasového umění Czech hovoří o rozhlasové inscenaci jako o „*autonomním rozhlasovém artefaktu, který není pouze zvukovým zprostředkovatelem textové předlohy, ale svébytným uměleckým dílem svého druhu s osobitými a jinde neopakovatelnými vyjadřovacími prostředky.*“³

¹ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1: vyd. Praha: Panorama, 1987. 189 s. Dramatická umění.

² CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1: vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 8. Dramatická umění.

³ CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1: vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 7. Dramatická umění.

Z mnohých studií přední české rozhlasové teoretičky Aleny Štěrbové byl pro tuto práci nejpodstatnější a nejpřínosnější spis *Rozhlasová inscenace*⁴, který hovoří o specifčnosti a typických možnostech rozhlasu jako média. Štěrbová zde naznačuje možnosti výkladů rozhlasové hry, dotýká se přitom jednotlivých vlastností a možností rozhlasového vyjádření.

Stejně jako Jan Czech se také Alena Štěrbová věnuje konkrétním rozhlasovým inscenacím. Pokouší se přitom analyzovat nejen jejich celkové dramaturgické a režijní uchopení a specifický rozhlasový tvar, ale také konkrétní motivace postav a způsob jejich vyjádření. Štěrbová dodržuje rozlišení mezi divadelní a rozhlasovou hereckou prací, zároveň ovšem pojmenovává specifčnost možností herce před mikrofonem: „*Dominantní postavení mezi stavebnými prvky rozhlasové inscenace (původní rozhlasové hry) má jazyková výstavba textu, jejíž sémantickou hodnotu modifikuje herec – speaker svými hlasovými prostředky.*“⁵

Štěrbová se při konkrétních zmínkách o jednotlivých význačných rozhlasových inscenacích širěji dotýká rovněž *Vojny a míru* režiséra Jiřího Horčičky. Tato inscenace přitom bude jednou ze zásadních při výzkumu této práce, poznatky Aleny Štěrbové byly v tomto smyslu pro autora mimořádně cenné a inspirativní. Štěrbová se zabývá způsobem rozhlasové dramaturgie původního textu Lva Nikolajeviče Tolstého, stylem budování narativu příběhu, výběrem herců, postavy vypravěče či zvláštním postavením hudební složky v rámci inscenace⁶.

Popisem hereckých výkonů Štěrbová nabízí možnost přístupu k reflexi rozhlasového hereckého výrazu. Ve svém bádání zmiňuje například inscenaci *Procesu* Franze Kafky, v níž se v nastudování režiséra Josefa Henkeho objevili v ústředních rolích Petr Haničinec a Jiří Adamíra. Štěrbová se pokouší rozkrýt způsob jejich práce na vybudování dramatického napětí. Přichází s přesně formulovanými termíny a údernými popisnými charakteristikami: „*Kombinací Haničincova a Adamírova projevu je definována zneklidňující atmosféra absurdní fantastičnosti, dramatický prostor zbývajících a pečlivě individualizovaných postav se většinou nevymyká logice všedního života...*“⁷

⁴ ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995. 149 s. ISBN 80-7067-531-4.

⁵ ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995. 93. ISBN 80-7067-531-4.

⁶ ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995. s. 85 - 87. ISBN 80-7067-531-4.

⁷ ŠTĚRBOVÁ, Alena: *Rozhlasová inscenace: Teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995. s. 84. ISBN 80-7067-531-4.

Mimořádně analyticky cenné postřehy Aleny Štěrbové i Jana Czecha se staly pro výslednou podobu práce klíčovými, a to jak ve způsobu uchopení rozhlasové specifčnosti a analytičnosti rozboru hereckých výkonů, tak terminologickým aparátem, jímž představují jednu z mála alternativ, jak o rozhlasových vyjadřovacích prostředcích hovořit.

Užitečným zdrojem informací byla publikace Jana a Honzy Vedralových věnovaná osobnosti rozhlasového režiséra Jiřího Horčičky nazvaná *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*⁸. Přínos této knihy spočívá v pohledu celoživotního praktika, který zásluhou své mnohaleté zkušenosti na rozhlasovou teorii nazírá neobyčejně erudovaně. Vlastní poznatky ověřené letitou praxí Horčička dokáže pregnantně vyjadřovat také teoreticky. V rozhovorech s divadelním i rozhlasovým autorem a dramaturgem Janem Vedralem se věnuje specifice hereckého přístupu a přínosu k celkovému vyznění rozhlasového díla. Pokouší se nalézt místo herce v rámci struktury inscenace, stejně tak ovšem hovoří o jeho zřejmém autorském vkladu a spolupráci s režisérem. Odkazy na spolupráci s Karlem Högre, Rudolfem Hrušínským a dalšími dokládá konkrétní detaily jejich společné tvůrčí práce na zásadních inscenacích od počátku padesátých let, kdy se fenomén původní rozhlasové inscenace u nás začínal plně konstituovat.

Stejně jako Jiří Horčička ze své pozice režiséra, také Karel Höger se z pozice zkušeného rozhlasového herce ve své biografii *Z hercova zápisníku*⁹, pokouší nalézat principy a specifické prostředky své tvůrčí práce rozhlasové. V samostatné podkapitole Höger rozebírá možnosti hercovy práce na budování životné rozhlasové postavy. Věnuje se fyziologii hlasu. Rozhlasové médium Höger přitom nevnímá jako prostor, v jehož rámci by měl být vlivem pouhé auditivnosti hercův projev tímto faktem omezen. Naopak představuje myšlenku o zvláštních možnostech rozhlasového neviditelného jeviště. Díky zdánlivé fyzické anonymitě může herec svým hlasem a intelektem dramatickou postavu vytvořit o to celistvější, vnitřně propracovanější.

Sbírka *Neviditelné herectví*¹⁰, kterou sestavila Ivana Straková, je pozoruhodnou již množstvím a výběrem zainteresovaných osobností. Ty na ploše dvou set stran přednáší svůj názor, myšlenku, vztah či teoretický a praktický přístup k rozhlasovému médiu. Kniha je založena na příspěvcích výrazných tuzemských rozhlasových umělců, ať už režisérů, herců či

⁸ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2003. 207 s. Čas, akce, prostor, sv. 4. ISBN 80-86151-83-2.

⁹ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva - JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. 448 s. ISBN neuvedeno.

¹⁰ STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha, 1988.

techniků. Mezi nimi se objevují osobnosti jako Jiří Horčíčka, Emil František Burian, Václav Voska, Vlastimil Brodský, Miloš Kopecký nebo i Viktor Preiss.

Postřehy jednotlivých osobností se ve výsledné podobě jediné publikace jeví jako zvláště cenná výpověď o vztahu interpretů k rozhlasové práci. Hodnota jejich komentářů spočívá ve vlastním vztahu ke konkrétním titulům, potažmo žánrům, stylům tvůrčího přístupu.

Jiří Horčíčka v samém úvodu knihy komentuje herecký přístup k interpretaci rozhlasové postavy. Zabývá se tématem aranžovanosti hereckého projevu, při jehož průběhu si herec počíná výsostně autenticky, bez nutnosti jakékoli jiné než hlasové stylizace, což je zásadní principiální rozdíl mezi prací herce v rozhlase a v divadle. Horčíčkova poznámka k několika fotografiím v rozhlase tvořících herců je nejpůsobivějším a nejpresnějším pojmenováním specifčnosti rozhlasové herecké práce: „*Tato mimika a gestika vycházejí tedy ze samé podstaty hercova tvoření. Jsou vyjádřením jeho nejsoukromějších vztahů k postavě, kterou hraje. Není to gesto postavy, ale gesto herce, jež je zcela nevhodné pro to, aby bylo divácky pozorováno.*“¹¹ V této specifčnosti tkví základní artefakt vztahu mezi posluchačem a rozhlasovým hercem – jeho intimita.

O vztahu zvuku k obrazu, jeho zobrazení jako sémantického činitele, pojednává studie Ivo Bláhy *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*¹². Bláha zde na příkladech dokazuje významový charakter zvuku, jeho součásti i rozhlasové možnosti. Jako součást zvukového vyjádření akcentuje i lidský hlas. Spolu s hudbou a ruchy Bláha hlas akcentuje jako „*nenahraditelný vyjadřovací prostředek hluboké emotivní síly.*“¹³ Pro tuto práci byly tedy cennými úvahy o zařazení hlasového činitele do celkové hierarchie výrazu rozhlasového média, především pak rozhlasové hry.

Výroční publikace Českého rozhlasu *Od mikrofonu k posluchačům*¹⁴, sestavená Evou Ješutovou, byla vydána při příležitosti osmdesáti let existence této instituce roku 2003. Jedná se o přehledovou publikaci, která v historických souvislostech a pohledu skupiny autorů představuje Český rozhlas jako samostatnou tvůrčí instituci včetně všech jejích stanic. Dotýká

¹¹ STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha, 1988. s. 11.

¹² BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. dopl. vyd. v Praze: Akademie múzických umění, 2004. 145 s. ISBN 80-7331-010-4.

¹³ BLÁHA, Ivo. *Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla*. 2. dopl. vyd. v Praze: Akademie múzických umění, 2004. s. 5. ISBN 80-7331-010-4.

¹⁴ JEŠUTOVÁ, Eva. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003. 667 s. ISBN 80-86762-00-9.

se přitom rovněž původní rozhlasové hry a její tuzemské tradice. Pro své především historiografické zaměření však tato publikace sloužila spíše jako součást poznatků ucelujících autorovu představu o rozhlasových souvislostech, na výslednou podobu bakalářské práce neměla významný vliv.

*Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*¹⁵ Josefa Maršíka funguje jako vhodná příručka pro lepší teoretickou orientaci v rozhlasových druzích, žánrech či konkrétních termínech. Maršík přichází se slovníkovým výkladem jednotlivých pojmů, které čtenáři pomáhají v přehlednější možnosti kategorizace a ujasnění žánrových a stylových principů.

Uznávanou rozsáhlou teoretickou prací zabývající se především divadelní teorií představují *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*¹⁶ Petra Pavlovského. Ten se v jeho rámci dotýká i rozhlasového média jako svébytného druhu. Přichází přitom s několika zásadními pojmy především z hlediska hlasového projevu herce. Hovoří o hlasových i nehlasových vyjadřovacích prostředcích, používá přitom pojmů jako expirace, intonace a ténbr hercova hlasu. Aparát těchto odborných termínů autor práce od Pavlovského převzal a bude jej užívat pro vlastní výzkum¹⁷.

Podobně jako Petr Pavlovský také francouzský divadelní teoretik Patrice Pavis ve svém *Divadelním slovníku*¹⁸ vymezuje některá specifika rozhlasová. Klíčový význam přitom spatřuje v hercově interpretační schopnosti. V rozhlasovém médiu je zásadní její odlišení od divadla, jehož součástí je fyzická akce, zatímco rozhlasová práce je založena pouze na hlase.

Všechny uvedené tituly autor práce prostudoval v rámci budování svého názoru a praktického přístupu k práci. Kompilací teoretických postřehů doplněných osobní zkušeností se následně pokusí tyto myšlenky používat v rámci analýz jednotlivých rozhlasových hereckých kreačí.

¹⁵ MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999. 60 s.

¹⁶ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7258-171-6.

¹⁷ Podrobnější zmínka o Pavlovského terminologii je uvedena v kapitole o teorii rozhlasové herecké práce.

¹⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

4. HEREC VIKTOR PREISS

Osobnost Viktora Preisse můžeme označit za herce nanejvýš moderního, všestranného, jehož umění v sobě syntetizuje umělecké prvky, díky nimž ve svém výrazu dochází plně platnosti nejen v daných dramatických žánrech, ale i v prostoru, v němž právě tvoří. Díky své tvůrčí inteligenci, umělecké přizpůsobivosti a zároveň znalosti řemesla Preiss v uplynulých čtyřiceti letech symbolizuje tuzemské herectví divadelní, filmové, televizní i rozhlasové.

4.1 DIVADELNÍ TVORBA

Viktor Preiss se narodil 13. března roku 1947 v Praze. Po ukončení studia herectví na pražské DAMU (absolvoval roku 1969 roli Franciho ve hře Františka Langra *Periferie* – režie Jan Kačer) se vzápětí stal členem Městských divadel pražských, kde od té doby působil až do roku 1983. V souboru pod vedením režiséra Oty Ornesta se mladý herec setkal se souborem již plným slavných kolegů. Dostalo se mu profesně cenných příležitostí denně spolupracovat s osobnostmi jako Václav Voska (Preissův herecký vzor), Josef Bek, Jaroslava Adamová či Irena Kačírková.

V Městských divadlech pražských se Preiss brzy propracoval ve stabilní oporu souboru. Již rok po svém nástupu do angažmá jej režisér Ladislav Vymětal obsadil do hlavní role Orfea v *Eurydice*. Z dalších zmiňme Preissovo nastudování titulní role Fausta v *Urfaustovi* Friedricha Dürrenmatta z roku 1976 (režie František Miška), či jednu z úplně posledních rolí v Městských divadlech, a sice Mozarta v dramatu Petera Shaffera *Amadeus* (1982, místo náhle zemřívšího Václava Vosky coby Salieriho se po boku Preisse objevil Boris Rösner).

Z Městských divadel pražských se Viktor Preiss následně stěhuje do Divadla na Vinohradech, kde od roku 1983 působí dodnes. Na scénu tohoto divadla Preiss přicházel již jako etablovaný, zkušený herec s mimořádně širokým rejstříkem hereckých schopností. Po Otě Ornestovi v Městských divadlech se Preiss na Vinohradech setkává s další mimořádnou tvůrčí autoritou české divadelní režie – Jaroslavem Dudkem. Pod Dudkovým vedením se

Preiss postupně stává jednou z nejnápadnějších osobností celého hereckého souboru. Režisér Dudek Preissovi poskytnul možnosti realizovat své dramatické nadání v rozměrných hereckých partech jako byl Svidrigajlov v adaptaci *Zločinu a trestu* podle románu Fjodora Michajloviče Dostojevského (1984), či *Cyrano z Bergeracu* Edmonda Rostanda (1986), kde Preiss alternoval s Jaromírem Hanzlíkem.

Kromě Jaroslava Dudka, kmenového režiséra Vinohradského divadla, ovšem Preiss v tomto angažmá nalézá novou mimořádně plodnou režijně – hereckou spolupráci, a to s Jiřím Menzelem. Pod jeho režijním vedením nastudovává roli Plukovníka v komedii Franze Werfela *Jacobowski a plukovník*, kdy se na jevišti doplňuje s Tomášem Töpferem či v dalších rolích Radoslavem Brzobohatým, Jiřinou Jiráskovou nebo Pavlem Rímským. S Menzelem Preiss následně slaví další triumf při novém nastudování *Brouka v hlavě* (dle původní předlohy Georgese Feydeaua), kultovní komedii záměn, v níž v 60. letech zazářil Vlastimil Brodský. *Brouk v hlavě* se stal nejhranějším kusem historie Divadla na Vinohradech, do dnešních dnů je uváděn již osmnáct let nepřetržitě.

Preiss se na Vinohradech kromě Dudka a Menzela setkává rovněž s Evaldem Schormem (role Bertranda ve hře *Generálka*, 1986), Janem Kačerem (*Záviš v Závišovi z Falkenštejna*, 1989), Lubošem Pistoriem (*Keržencev v Ubohém vrahovi*, 1991), Jaromírem Pleskotem (*Argan v Moliérově Zdravém nemocném*, 1992) či Ladislavem Smočkem (*Patron Fortunato – Poprask na laguně*, 1994). Z období po přelomu tisíciletí připomeňme Preissovo nastudování Shylocka v adaptaci Shakespeara *Kupce benátského*, jehož herec ztvárnil pod režijním vedením Zdeňka Kaloče, a především poté postavu Jamese Hackera v dnes již kultovní anglické satirické komedii *Jistě, pane ministře*. Režisérem původně televizního seriálu stanice BBC se na Vinohradech roku 2006 stal Martin Stropnický, Viktoru Preissovi přitom jeho role Jima Hackera zůstala z vlastního původního dabingu anglického originálu.

Viktor Preiss roku 1999 obdržel cenu Thálie za muzikál *Muž z La Manchy*. Mimo občasná vystoupení na jiných scénách je i příležitostným divadelním režisérem. V devadesátých letech nastoupil také jako pedagog na DAMU.

4.2 FILMOVÁ A TELEVIZNÍ TVORBA

Působení ve filmu se v Preissově případě rozměrnosti k jeho tvorbě divadelní nemůže přiblížit. Ačkoli i zde herec vytvořil několik pozoruhodných figur, z nichž některé jsou všeobecně uznávány dodnes, většího prostoru se mu dostalo spíše v televizi. A to ať již hovoříme o původních televizních inscenacích či televizních seriálech.

Jako šestadvacetiletý, ve filmu začínající herec, na sebe Preiss upozornil v dramatu Jana Otčenáška *Milenci v roce jedna*, kde spolu s Martou Vančurovou vytvořil ústřední dvojici milenců poznamenaných válkou (režie Jaroslav Balík, 1973). Navzdory všeobecnému úspěchu Preiss na tento svůj žánrový filmový úspěch navazoval jen sporadicky. Sedm let po *Milencích v roce jedna* vytvořil titulní postavu básníka Jakuba Arbese v Soukupově dramatu *Romaneto*, roku 1984 pak úskočného správce v pohádce *S čerty nejsou žerty* režiséra Hynka Bočana. Z novějších titulů uveďme *Báječná léta pod psa* Petra Nikolaeva (1997) či Svěrákův *Tmavomodrý svět* (2001).

Výčet Preissovyých televizních rolí čítající mnoho desítek titulů více než vynahrazuje jeho nedostatečné využití ve filmu. Preiss od počátku 70. let v televizním studiu vytvořil nespočet figur nejrůznějších žánrových poloh. Je to možná právě studiová uzavřenost a sevřenost, která herci více evokuje kompaktnost divadelního jeviště, a pro níž se stal tolikrát obsazovaným pro jednotlivé inscenace, seriály, ale i dokumentární pořady. Preiss dokázal díky svému neobyčejně citlivému, civilně – lidskému přístupu a schopnosti maximální identifikace s figurou zcela plasticky vytvářet postavy hlubokého vnitřního dramatického konfliktu. Hovoříme zde o postavách s osobní nevyrovnaností, jejichž nerozhodnost či jiná pohnutí dokáže herec vyjádřit velice sugestivně. Vyhýbá se přitom rozmáchlému gestu, které nahrazuje vnitřní pregnantností výrazu a sdělení figury. Můžeme v tomto případě hovořit o promyšlenosti postavy, její vnitřní dramatické motivaci a principu. Toto umění herecké údernosti, přímá sdělnost, nepatetická, nýbrž ryze přirozená, je typickým styčným prvkem Preissova projevu – a to nejen coby herce činoherního, ale i rozhlasového.

Hluboké porozumění vnitřnímu dramatu postavy Preissovi umožňuje klást důraz na zásadní detaily, které mimoděk formují danou figuru a vytvářejí celistvější dojem o jejím charakteru. Díky tomuto vybavení mohl Preiss s tak mimořádnou plasticitou vytvořit dvě ze svých pozoruhodných televizních prací s režisérem Jaroslavem Polišenským, a to advokáta

Reslera v dramatu *Ex offio* (1998) o poválečném procesu s Karlem Hermannem Frankem a postavu faráře v dramatu *In nomine patris* (2004). Když se přitom v čase vrátíme zpět, již roku 1982 se Preiss objevil v hlavní roli lékaře Alexandra Fleminga ve válečném psychologickém dramatu *Dialog s doprovodem děl*, kde podle vynikajícího scénáře Oldřicha Daňka Preiss exceloval po boku Josefa Vinkláře (režie Pavel Háša).

Z divadelních adaptací upravených pro televizní formát zbývá zmínit původně divadelní Hubačovovo drama *Generálka*, kde Preiss spolu s Václavem Postráneckým, Františkem Němcem a dalšími doplňují Jiřinu Bohdalovou (režie Zdeněk Zelenka, 1995), a především Moliérův *Lakomec*. Ve svém nastudování titulní role Harpagona Preiss postavě dodal vlastní osobitý rozměr, plný typické energičnosti pohybu, nezaměnitelného hlasového projevu a především citlivého přístupu k samému principu figury, jež ze své podstaty zůstává tragikomická. Tento někdy jemný odstín (od tragična ke komičnu) dokázal Preiss zachovat, snad i povýšit.

Z dalších televizních titulů uveďme inscenace spojené kromě Preisse rovněž s režijní osobností Jiřího Stracha, který Preisse obsadil do *Operace Silver A* (2007) či *Santiniho jazyku* (2011), především však do žánrově silného thrilleru *Vyvrždění rodiny Greenů* (2002), kde Preiss po boku Josefa Somra, Aloise Švehlíka či Miroslava Táborského potvrzuje své umění herecké zkratky a účinného minimalismu, který svou sdělností vždy musí přesáhnout prvoplánovou rozmáchlost.

Viktor Preiss se především v sedmdesátých a osmdesátých letech stal vyhledávanou hereckou osobností pro televizní seriály. Výraznější či méně výrazné role odehrál v seriálech *Nemocnice na kraji města* (režie Jaroslav Dudek, 1977), *Ve znamení Merkura* (František Filip, 1978), *Malý pitaval z velkého města* (Jaroslav Dudek, 1982), *Pletky paní Operetky* (Ivo Paukert, 1983), *Moje srdcová sedma* (Ludvík Ráža, 1983), *My všichni školou povinní* (Ludvík Ráža, 1984), *Slavné historky zbojnické* (Hynek Bočan, 1985), *Panoptikum města pražského* (Antonín Moskalyk, 1986), *Cirkus Humberto* (František Filip, 1988), *Případy podporučíka Haniky* (Dušan Klein, 1989) či *Přísahám a slibuji* (František Filip, 1990). Z Preissovy seriálových úloh z let následujících rozhodně stojí za vyzdvižení hlavní role v seriálu *Pražský písničkář* (1997), který režisér Ivo Paukert natočil podle původního scénáře Gustava Oplustila o životě a díle Karla Hašlera. Preiss v této roli plně zúročil své zvláštní umění kombinovat až kabaretní komiku s dramatickými polohami postavy, obsahujícími hlubší osobní dramatický konflikt.

Hašlerův osud není totiž v Oplustilově a Paukertově seriálu akcentován pouze z hlediska jeho hudební působnosti, ale rovněž jako příběh dějinnými událostmi stíhaného vlastence. Výkon Preisse jako Karla Hašlera je ve své stylizační přesnosti obohacen a doplněn mimořádnou múzičností jeho hlasu. Preiss využívá dovedné přizpůsobivosti a zabarvení svého hlasu ve výstupech Hašlera v jeho kabaretních a pohostinských představeních. Sám v rámci seriálu Hašlerovy texty opakovaně zpívá, svůj zpěv přitom doprovází hrou na kytaru. Zúčastněné vlastenectví a vroucnost vůči rodné zemi přitom v jeho projevech autenticky vykresluje Hašlerovu osobnost a charakter. Oduševnělost hereckého projevu se u Preisse neprojevuje zmiňovanou rozmáchlostí hereckého gesta či přehnaností hlasového výrazu. Herec citlivě buduje vnitřní svět figury stejně jako „vnějškový“ dojem prvorepublikového elegána Hašlera, tehdejší výrazné postavy pražského kulturního života. Preissova schopnost výrazové zkratky v gestu či mimickém sdělení jako by otevírala širší možnosti přesahu sdělení jeho replik a myšlenek. Preissův Hašler je tak jakýmsi oživením národnostní tradice a vlasteneckého češství, založeného na prvorepublikové náladě znovunabyté svobody a pocitu české národní autonomie.

4.3 DABING

Speciálním, ne tak často akcentovaným uměleckým druhem, zůstává dabing. Viktor Preiss patří v tomto oboru mezi nejvytíženější a nejvyhledávanější osobnosti vůbec. Za své dabingové umění získal dvakrát *Cenu Františka Filipovského* – tedy cenu za nejlepší dabing roku. Poprvé se tak stalo roku 1995 za dabing Robina Williamse ve filmu *Mrs. Doubtfire – Táta v sukni* (rež. Chris Columbus, 1993), podruhé roku 2004 za namluvení Stepheny Frye coby Oscara Wildea ve stejnojmenném životopisném snímku Briana Gilberta (1997). Především s osobností Robina Williamse je Preissův hlas spjat již dlouhá léta, diváci skrze Williamsova ústa Preisse slyšeli rovněž ve slavných dramatech jako *Společnost mrtvých básníků* či *Král rybář*. Preiss dále namluvil například Kevina Costnera v oscarovém snímku *Neúplatní*, Michaela Douglase v *Honbě za diamantem* či Jeana Rocheforta v *Železné masce*.

Odušitelná příbuznost rozhlasové práce s dabingovým studiem nabízí srovnání, snad i podobnosti. Jedná se sice o dva zcela odlišné tvůrčí procesy podléhající svým vlastním specifickým výrazovým požadavkům, minimálně jeden zásadní společný jmenovatel však

nezbytně nacházíme – hercův hlas jako elementární nástroj k vyjádření a vykreslení představované postavy. Živelnost a vynalézavost Preissova hlasového projevu odkrývají jeho umění hlasového citu, díky němuž herec dokáže i ty emočně nejvyexponovanější momenty postavy ztvárnit jako stavy nanejvýš lidské, nezatížené jakýmkoli umělecky násilně nepřirozeným patosem. Preiss je hercem vnitřní podstaty postavy, což platí pro jeho herectví divadelní, filmové, rozhlasové i dabingové.

4.4 ROZHLASOVÁ TVORBA

Autor úmyslně až v této závěrečné části kapitoly, pokoušející se zmapovat alespoň ve zkratce Preissovu tvůrčí dráhu, dochází k herecké práci rozhlasové. Další část práce se věnuje výhradně právě rozhlasové specifice, zejména rozhlasové hře a rozhlasovému herectví. Pro celistvější dojem o osobnosti, tvůrčí povaze, vlastnostech a typologii Preisse jako herce jsou tedy na předešlých řádcích představeny základní informace, které by měly pomoci k orientaci v hercově osobním uměleckém profilu.

Preissova profesionální spolupráce s rozhlasem začala na počátku sedmdesátých let minulého století s režisérem Jiřím Horčičkou, který roku 1974 mladého herce obsadil do role Rastignaca v adaptaci Balzacova slavného románu *Otec Goriot*. Preiss tak dostal první skutečně výrazný rozhlasový úkol. Začínající herec se zde před mikrofonem setkal se skutečnými osobnostmi rozhlasového umění – Milošem Nedbalem a Martinem Růžkem, jimž svým projevem vytváří uměleckou protiváhu. Tou v tomto smyslu myslíme Preissův mladistvý projev vášnivého, bohémského studenta Rastignaca v kontrastu k životem zkušenému Goriotovi Martina Růžka a Bianchonovi Miloše Nedbala. Viktor Preiss sám o této práci a uměleckých setkáních s nejvýraznějšími osobnostmi českého rozhlasového herectví hovoří jako setkáních „určujících“¹⁹. Spolupráce režiséra a herce, v tomto případě Jiřího Horčičky s Viktorem Preissem, se stala na další desetiletí mimořádně plodným spojením české rozhlasové hry.

Z jejich dalších společných prací uvedme adaptaci Čapkova dramatu *Věc Makropulos* (1975), která vznikla jen rok po nastudování *Otce Goriota*. V hlavní roli femme fatale Emílie

¹⁹ Z rozhovoru s Viktorem Preissem. Setkání proběhlo 4. října 2014 v Klubu Divadla na Vinohradech. Viz osobní archiv autora.

Marty se objevila Jiřina Švorcová, Viktor Preiss vytvořil postavu Janka Pruse, mladíka, který svým mladickým idealismem kontrastuje se zkušeností a rozvahou většiny ostatních postav.

Čtyři roky po *Otci Goriotovi* (1978) vzniká na půdě Českého rozhlasu jedno z nejzásadnějších děl dramatického vysílání, čtyřdílná adaptace románu Lva Nikolajeviče Tolstého *Vojna a mír*. Autory adaptace byli Jaroslava Strejčková a Jan Strejček, režie se ujal opět Jiří Horčička. Preiss v tomto do té doby nevídaně rozsáhlém rozhlasovém projektu ztvárnil jednu z ústředních postav, knížete Andreje Bolkonského. Monumentálnosti pojetí celé práce na *Vojně a míru* odpovídá jak rozhlasová výprava (především autorská hudba Vladimíra Truce), tak herecké obsazení, v němž se kromě Viktora Preisse objevily desítky předních českých hereckých osobností.²⁰

Rok po práci na *Vojně a míru* byl Preiss režisérem Josefem Melčem obsazen do role Valentina v rozhlasové adaptaci faustovského tématu *Urfaust* (1979). V nevelké roli ovšem Preiss tentokrát nevyšel ze stínu ústředních postav Fausta Eduarda Cupáka a Mefistofela Rudolfa Hrušínského.

Dalšími spolupracemi se svým dvorním režisérem Horčičkou²¹ Preiss prokázal mimořádnou hereckou přizpůsobivost. Roku 1982 vytvořil jednu z hlavních rolí rozhlasové dramatisace Verneova románu *Ocelové město* (postava Marcela), rok poté ztvárnil prokurátora Villeforta v adaptaci Dumasova *Hraběte Monte Crista* (1983). Preiss do role Villeforta vložil prokurátorovu nelítostnou sebejistotu soudních verdiktů. Herecký minimalismus založený na přesném frázování a umírněné dikci Villeforta stojí v kontrastu vůči dychtivému Rastignacovi z *Otce Goriota*, jehož Preiss vytvořil devět let před prokurátorem. Rastignacova dychtivost pramení z jeho touhy po společenském vzestupu. Preiss tuto dychtivost představuje suverénním jazykem salónního šviháka, který svou jazykovou obratností budí pozornost již etablovaných vyšších kruhů. Mocenská touha Villeforta je naopak cizelována jeho chladným odstupem, hlasovou nenuceností, šlechtickou uhlazeností, v jejíž lhostejnosti spočívá promyšlenost a zvrácenost hodnot prokurátora.

V roce 1986 si Preiss vyzkoušel úlohu vypravěče v dvoudílné adaptaci *Americké tragédie* Theodora Dreisera. Preissův Vypravěč je účasten děje, jedná se o stylizovanou

²⁰ Z dalších herců, kteří v té době tvořili elitní skupinu českého herectví lze jmenovat Ludka Munzara (Vypravěč), Eduarda Cupáka (Pierre Bezuchov), Danielu Kolářovou (Nataša Rostovová), Miloše Nedbala (kníže Kuragin), Vladimíra Ráže (Napoleon Bonaparte) nebo Otu Sklenčku (generál Kutuzov).

²¹ Preiss sám hovořil o Horčičkovi jako zásadním tvůrci v rámci vlastní rozhlasové práce. Jejich umělecká blízkost byla navíc posílena přátelským vztahem, mnoho let byli také sousedé. Viz rozhovor s Viktorem Preissem.

postavu, která do děje vstupuje a komentuje ji. Jako průvodce hlavního hrdiny mu dokonce klade otázky, pronásleduje jej. Vypravěč v rámci inscenace zastupuje hrdinovo svědomí, působí jako morální apel. Ústřední postavu Clydea Griffithse vytvořil Svatopluk Skopal, jehož rozhlasová souhra s Viktorem Preissem byla zásadním dynamizujícím principem inscenace. O třináct let později (1999) si Preiss roli vypravěče zopakoval, když průvodním slovem provázel rozsáhlé dvanáctidílné rozhlasové nastudování seriálu Johna Galsworthyho *Sága rodu Forsytů* v dramatinaci Františka Pavlíčka a režii Ivana Chrže.

Kromě *Americké tragédie* se Preiss roku 1986 objevil také v tematicky i stylově naprosto odlišné pohádkové frašce se zpěvy jménem *Zlý duch Lumpacivagabundus aneb luhdrácký trojlístek*, kde v režii Jiřího Horčičky a dramaturgii Jana Vedrala vytvořil postavu krejčího Jehličky. Preiss v této roli dokázal vlastní typické umění plné stylizace do předepsané postavy, nehledě na žánr. Role Jehličky vyžadovala zcela odlišný herecký přístup než předcházející dramatické postavy jako Andrej Bolkonskij či Vypravěč v *Americké tragédii*. Nezbytná pohádková nadsázka, intonační intenzita, používání hlasové fistule či zvýšená melodičnost byly prostředky, jimiž herec specifikoval pohádkovost postavy a jejího světa.

Třetí výrazný rozhlasový úkol v rámci jednoho roku doplňuje vedle *Americké tragédie* a *Zlého ducha* Preissova účast v recitaci Máchova *Máje*, kde se Preiss pod režijním vedením Josefa Melče objevil po boku Radovana Lukavského, Vladimíra Ráže, Josefa Somra a Ladislava Freje.

Jen rok nato Preiss vytvořil opět vysoce náročnou postavu Ježíše (Jošua Ha - Nocri) ve Vedralově dramatinaci románu Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka* (1987). Mimořádná třídílná adaptace byla opřena o elitu tuzemského rozhlasového herectví. V roli Mistra se objevil Ladislav Frej, Markétku ztvárnila Helena Friedrichová, Wolanda Miloš Kopecký, Piláta Pontského Eduard Cupák, Kňoura Josef Vinklář.

V devadesátých letech se Preiss v rámci rozhlasových adaptací stal dalším představitelem geniálního detektiva Sherlocka Holmese. Pod vedením režiséra Josefa Červinky Preissovi jako doktor Watson asistoval Otakar Brousek. Jednotlivé detektivní případy si v jejich interpretaci udržely původní nádech staroanglické intelektuální společnosti.

Preiss svým Holmesem navázal na předchozí slavnou rozhlasovou dvojici²², kdy titulní postavu detektiva vytvořil Miloš Kopecký a doktora Watsona Rudolf Hrušínský²³.

Od devadesátých let Preiss navázal blízkou spoluprací s režisérkou Hanou Kofránkovou, v jejíž režii vytvořil několik pozoruhodných náročných figur. Řeč je především o slavné postavě *Timona Athénského*, jehož osobní tragédii Preiss na rozhlasové jeviště převedl neopakovatelně sugestivním výkonem²⁴. Zdůraznil přitom lidský rozměr postavy athénského vládce Timona, tedy nejen jeho tragédii politickou, ale především osobní. Drama Williama Shakespeara do češtiny přeložil Martin Hilský, který zachoval jak jazykový rozmach díla, tak i autentičnost postavy Timona. Preiss této jazykové bohatosti textu ve svém nastudování využil. Typickým znakem jeho výrazu v roli Timona byly výrazné hlasové modulace a rozsáhlost vývoje a přechodů od jemného tklivého přednesu po rozčilený křik. Vzletný shakespearovský jazyk zde dochází šťatsného spojení se schopností dramatického akcentu Preissova výrazu. Preiss Timonovo rozrušení a vnitřní napětí sémantizuje pomocí prudkých nádechů či promyšlenou prací s temporytmem. Vnitřní pnutí Timona určuje nepravidelné tempo jeho replik, které vyjadřují jeho silné emoční pohnutí. Timon je v Preissově podání osobou zmítanou vlastními city, zklamanými falši svého okolí.

Režisérka Hana Kofránková Preisse obsadila rovněž do titulní, vnitřně bohaté charakterní role lékaře Tomáše Stockamana v politickém dramatu Henrika Ibsena *Nepřítel lidu* (1996). Ibsenovy texty si Preiss později připomněl hutným psychologickým dramatem *Přízraky* (2012), kde jako plně vyzrálý umělec vytváří neobyčejně bohatý duchovní profil postavy Pastora. V *Přízracích* se Preiss před mikrofonem opět setkává s Danielou Kolářovou, s níž se setkal již před čtyřiatřiceti lety při práci na adaptaci *Vojny a míru*.

Z výrazných rozhlasových úloh Viktora Preisse posledních let zmiňme například ještě rozhlasovou dramaturgii *Dvanácti rozhněvaných mužů* (2011), kterou režírovala Jitka Škápíková. Preiss zde vytvořil klíčovou postavu Porotce č. 8, který postupně všechny své kolegy přesvědčí o změně jejich původního rozhodnutí ohledně odsouzení obžalovaného chlapce podezřelého z otcovraždy. Mimořádné herecké obsazení inscenace bylo založeno na jasné identifikovatelnosti každého z hlasů dvanácti porotců. Charakteristická hlasová poloha

²² V letech 1977 – 1988 vzniknul rovněž rozhlasový seriál „15 případů Sherlocka Holmese“ v režii Karla Weinlicha. Titulní postavu detektiva ztvárnil Svatopluk Beneš, v roli doktora Watsona se v rámci seriálu vystřídali Jiří Císler a Miloš Kopecký.

²³ Např. inscenace: *Námořní smlouva, Strakatý pás, Poslední případ*. Režie Jiří Horčíčka, 1989.

²⁴ Inscenace *Timon Athénský*, režie Hana Kofránková, 2008.

proto okamžitě odhalila nejen Viktora Preisse, ale i Josefa Somra, Michala Pavlatu, Aloise Švehlíka, Petra Kostku, Oldřicha Vlacha, Oldřicha Víznera nebo Pavla Rímského.

Odlišnou tvůrčí kategorií rozhlasové tvorby je četba literárního textu v různých úpravách. Viktor Preiss sám se této profesi vinou její značné časové náročnosti podvoluje dle svých slov nepříliš rád²⁵, přesto nacházíme několik pozoruhodných titulů, nesoucích jeho jméno a nezaměnitelný přednes. Hercův typický tón je přitom ideální pro posluchačovu percepci. Díky melodičnosti svého hlasu a jeho přirozené ohebnosti a přizpůsobivosti dokáže Preiss přednášeným příběhem s citlivou dávkou empatie a porozumění nejen textu, ale i dramatu jednotlivých postav provázet posluchače s nezaměnitelnou lehkostí.

Preiss se takto stal interpretem *Malého prince* Antoine de Saint – Exupéryho či *Mozarta* ruského symbolisty Valerije Brjusova. Brjusovův román vypráví o chudém amatérském hudebníkovi přezdívaném Mozart, jehož nemajetnost, komplikovaný milostný život a nedostatečný talent ústí v osobní tragédii. Preiss tohoto v pravém slova smyslu „bídníka“ ožívuje zobrazením jeho rozervanosti a zhýralosti zároveň. Plasticky zhmotňuje Mozarta jako bytost s věčnými sny a hlubokou touhou po vlastním štěstí, kterého však nemůže dosáhnout. Četba *Mozarta* byla vedle role Informátora v inscenaci *Normální okruh* klíčovým výkonem pro Preissovo ocenění *Neviditelný herec* za rok 2006.

Kromě rozhlasového herectví je Viktor Preiss s rozhlasem nedílně spjat rovněž jako host různých debatních a zábavních pořadů²⁶, glosátor či komentátor, ale především jako úspěšný moderátor pořadu *Báječný svět*. Ten nejen moderoval, ale i sám připravoval za pomoci dramaturgyně a producentky Jitky Škápíkové. Pořad se vysílal mezi lety 2005 - 2006 a počet hostů, jež si Preiss zval z řad svých kolegů umělců, nakonec čítal na čtyři desítky. S každým z nich Preiss rozmlouval převážně o jejich profesi, ale i o tématech odlišných. Způsob jeho vedení dialogu se stal klíčovým pro celkové vyznění pořadu. Preiss se - pro sebe v nové roli moderátora - prezentoval jako člověk s nevšedním darem naslouchání a laskavého pochopení, díky nimž na sebe v rámci rozhovorů prozrazuje informace stejně jako jeho hosté. Jejich dlouhodobé přátelské či kolegiální vztahy umožnily debatu o tématech, k nimž by se

²⁵ Preiss o vlastní neochotě k rozhlasové četbě dodává, že vyžadují mimořádnou dávku energie a přípravy. Herec musí knihu a text detailně znát, vědět o dramatických vrcholech, vztazích mezi postavami, jejich dramatických vrcholech, aby dle toho mohl odpočátku přizpůsobit svůj přednes, důrazy či intonace. Viz rozhovor s Viktorem Preissem.

²⁶ Např. pořad *Hvězdný prach* Jaromíra Hanzlíka. Připravili Jitka Škápíková a Tomáš Černý. Natočeno 2008 – 2011, premiéra prvního dílu 14. 9. 2008.

jiní moderátoři dostávali jen ztěží²⁷. Pro velký úspěch pořadu následně vznikla rovněž jeho dvoudílná knižní podoba, prepis jednotlivých dílů, navíc doplněný autorskými kresbami Viktora Preisse. Mezi hosty se mimo jiné objevil režisér Jiří Horčíčka, herečky Květa Fialová a Iva Janžurová, herci Luděk Munzar, Josef Somr, Jan Kačer, Jiří Bartoška či Boris Rösner, ale například i překladatel díla Williama Shakespeara Martin Hilský.

Je až zarážející, s jakou lehkostí dokáže Preiss v rámci svých postav přecházet ze silně dramatických hereckých poloh do poloh odlehčených, vnitřně nikterak komplikovaných, bez hlubší vnitřní motivace. Tato schopnost Preissovi dovolila například takřka zároveň v divadle tvořit mimořádně složitou roli Fausta²⁸, mezitím v televizi natáčet seriál *Nemocnice na kraji města*²⁹, kde ztvárnil postavu hokejisty Přemysla Rezka, v rozhlase přitom v téže době pracovat na složité postavě knížete Andreje Bolkonského ve *Vojně a míru*. Pro Preissovo herectví je typická schopnost tvorby duševního světa a charakteru postavy zevnitř, vnitřním prožitkem, patrná na divadelním jevišti, i v rozhlase. Ve filmu a televizi jsou stěžejními hereckými prostředky Preisse detaily tváře, mimika a minimalistická gesta. Těmi herec buduje emoční rozměr postavy. V rozhlase je klíčový velký detail slova, který prozrazuje duchovní podstatu postavy, její momentální psychické rozpoložení. Preiss díky pečlivé práci na rytmu svého výrazu udržuje vnitřní napětí postavy. Divadelní stylizace umožňuje herci pomoc fyzickou akcí, v rozhlase musí *fysis* nahradit hlasem. Pohyb je v divadle tím, co herec v rozhlasovém studiu dotváří hlasovým rozmachem, citem pro jeho tvárnost.

Preissovo civilní herectví dochází pravdivosti svého výrazu svou přirozeností. Zásluhou herecké tvůrčí přizpůsobivosti, intuice a intelektu si divák, v jehož podvědomí si hercova osobnost za delší dobu vytváří celistvý obraz, nestihne povšimnout, jak složitými a náročnými změnami typologie hereckého přístupu herec prochází a jak výrazně se liší jeho práce na jednotlivých figurách, pochopitelně ještě s ohledem na diferenci jednotlivých druhů (divadlo, film, televize, rozhlas).

Zkušený rozhlasový praktik Jiří Horčíčka v Preissovi odhalil potenciál herce, který dokáže v jemných odstínech profilovat charakter figury a uvádět v život její nejnítější emoce a vášně. Preiss k této schopnosti nevyužívá explicitního zdůraznění momentálních nálad postavy ani patos. Naopak široká výrazová škála projevu herci umožňuje v průběhu

²⁷ Např. rozhovor s Borisem Rösnerem vypovídá o dlouhodobém přátelském vztahu obou herců. Jejich vzpomínky na jednotlivá divadelní představení či herecké kolegy (především na Václava Vosku) signalizují blízkost profesní i myšlenkovou.

²⁸ Friedrich Dürrenmatt: *Urfaust*. Městská divadla pražská, režie František Miška, 1976.

²⁹ Televizní seriál *Nemocnice na kraji města*, scénář Jaroslav Dietl, režie Jaroslav Dudek, 1977.

inscenace měnit tón hlasu, jeho expiraci i intonaci a pomocí nich tak profilovat postavu v odlišných dramatických situacích a rozpoloženích. Dramatický oblouk přesto zůstává dokonale celistvý a pevný.

Andrej Bolkonskij byla po Rastignacovi Preissova druhá velká rozhlasová figura. Tvořil ji již s předchozí zásadní zkušeností. Je impozantní sledovat růst rozhlasového herce Viktora Preisse od Rastignaca či Andreje k dnešním dnům. Samozřejmě lehkost uchopení role a naprostá tvůrčí suverenita, s jakou dokázal již v mladém věku vytvářet charakter postav pouze pomocí hlasu, je pozoruhodná. V průběhu čtyřiceti let³⁰ ovšem zaznamenáváme zřetelné posuny. Preiss se časem propracoval k maximálně komplikovaným figurám, v nichž využil své osobnostní vyzrálosti a nabyté herecké intuice k zachycení podstatných motivů jednání a uvažování postav. Nejzřejměji si to v práci představíme na příkladech jeho Informátora v Carrièrově *Normálním okruhu* a císaři Claudiovi *Roberta Gravesa*.

³⁰ Od roku 1974, kdy Preiss vytvořil postavu Rastignaca v *Otcí Goriotovi*.

5. TEORIE ROZHLASOVÉ HERECKÉ PRÁCE

Při pokusu o analýzu rozhlasového herectví docházíme nutně již v samém úvodu ke značně omezenému množství odborných publikací. Způsob vnímání rozhlasového díla, potažmo rozhlasového hereckého výkonu, podléhá specifickým vlastnostem rozhlasového média, které ho vymezují vůči divadlu, filmu i televizi. Z existující literatury se v této kapitole kompilativní metodou pokusíme pojmenovat a vymežit zásadní styčné body možností hereckého výrazu v rozhlase. Kompilativní metoda využije poznatků rozhlasových teoretiků i praktiků. Vyjde přitom primárně z teze režiséra Jiřího Horčíčky, který hovoří o tom, že „rozhlasové herectví neexistuje, je jenom herectví a teď je otázka, jak ho umíš modifikovat.“³¹ Jednotlivé podkapitoly budou mít za úkol pojmenovat konkrétní specifické složky rozhlasového hereckého výrazu a jeho možností.

Specifika rozhlasového média ve vztahu k herectví

Renomovaný francouzský teatrolog Patrice Pavis se ve svém zásadním divadelně – teoretickém spise *Divadelní slovník* soustředí také na imaginativnost rozhlasového světa. V samostatné podkapitole v rámci hesla *Rozhlas a divadlo, nazvané Přísliby a zklamání*, se pokouší pojmenovat specifičnost rozhlasového média. Začíná v historii rozhlasové tvorby, jakožto autonomního žánru. Odkazuje se přitom na Jacquese Copeaua a jeho myšlení o rozhlase z hlediska herce³². Typickým prvkem hereckého projevu v rozhlase je jeho anonymita před posluchačem. Herec je zbaven trémy a odkazu na vlastní paměť, jelikož má text před sebou. Spoléhat se může pouze na vlastní hlas.

Rozhlasové médium specifičností svých výrazových možností vymezuje hereckou práci jako ryze technický obor, na rozdíl od herectví divadelního či filmového ovšem herci poskytuje maximální prostor a klíčovou pozici nositele dramatické informace. Zatímco divadelní představení dokáže stejně jako film působit samo o sobě i bez přítomnosti herecké osobnosti, jakákoli rozhlasová inscenace je již principiálně ovlivněna přítomností herce. Jeho

³¹ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2003. s. 43. Čas, akce, prostor, sv. 4. ISBN 80-86151-83-2.

³² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 356. ISBN 80-7008-157-0.

hlas se stává ústředním hybatelem děje. Jelikož je herecký výraz v rozhlase ochuzen o možnost vnějšího gesta, mimiky tváře či pohybu herce, dostává se o to většího prostoru hlasu, který musí ve svém sdělení vytvořit celistvý dojem o postavě, jejím charakteru.

Režisér Jiří Horčíčka se díky své celoživotní praktické rozhlasové zkušenosti opakovaně zabýval možnostmi herecké práce před mikrofonem. O rozhlasovém herectví uvažoval jako o jedné ze součástí herecké práce, její odlišnost od příbuzných oborů přitom viděl v techničnosti a promyšlenosti rozhlasového hereckého projevu. „*Silný přetlak, který herec na jevišti nebo při zkoušce u stolu vyjádří mohutným výkřikem, vyjádří před mikrofonem třeba těžkou pauzou, která následuje po vychrlené replice. Hercův náboj je v tomto případě totožný jako při mocném výkřiku, ovšem jeho vyjádření je zcela odlišné, zato odpovídající vlastnostem rozhlasového prostoru.*“³³

Viktor Preiss ztotožňuje přípravu a způsob rozhlasového ztvárnění dramatické postavy s prací divadelní. Stejně jako v divadle je pro herce nutné i v rozhlase pracovat předem s textem postavy, na rozdíl od divadla ovšem v rozhlase bez možnosti použít *fyzis*, ale pouze hlas jako jediný prostředek sdělení. Hovoří proto o rozhlasovém herectví jako o výsostně technické disciplíně, v níž herec musí sdělovat nejen hlasem, ale i myšlením.³⁴

Při tvorbě dramatické postavy v rozhlase herec užívá především obsahu postavy, jejího vnitřního dramatu a napětí. Hercova osobní lidská zkušenost mu pomáhá při budování charakteru a způsobu uchopení postavy. Jelikož je herec nezbytným a nejdůležitějším elementem rozhlasové inscenace, jeho výraz klíčovým způsobem ovlivňuje celou její výslednou podobu. Například při vysoké expresivitě hereckého projevu, častých emočních výbuších či dramatickým vrcholech se stejně tak intenzivně spoluvytváří napětí celé inscenace, její vyznění.

³³ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2003. s. 99. Čas, akce, prostor, sv. 4. ISBN 80-86151-83-2.

³⁴ Viz rozhovor s Viktorem Preissem.

Možnosti percepcie auditivní dramatické postavy

Postavení herce coby spolutvůrce v rozhlase dostává zvláštní rozměr identifikace posluchače s postavou. Zatímco v případě divadla či filmu divák vizuální zkušeností dokáže hercův projev vnímat jako syntézu mnoha vyjadřovacích možností (pohyb, řeč, gesto, mimika, kostým), v rozhlase je posluchač odkázán pouze na hercovu práci s hlasem, díky níž si ve své fantazii představuje možnou fyzickou podobu herce či prostředí, společnost, v níž se pohybuje.

Viktor Preiss ve svém uvažování o vztahu rozhlasového herce k posluchači hovoří o mikrofону jako neviditelném divákovi³⁵. Nutnost věrohodného zobrazení postavy prostřednictvím hlasu je v rozhlase zásadním prvkem v kontrastu k divadlu již proto, že hercovy vyjadřovací možnosti jsou v divadle širší, stejně jako možnosti percepcie diváka. Ten musí v rozhlase vnímat vytvářenou postavu skrze hlasovou identifikaci herce. Je proto dobré, když se do konkrétních rolí s typickým osobním dramatem obsazují herci s hlasem snadno identifikovatelným, nezaměnitelným. „*Herec bude divákovi dávat jakýsi návod k absolutnímu pochopení figury.*“³⁶ Myšlenky postavy herec předává divákovi k jeho interpretaci a vizualizaci ve vlastní fantazii. Preiss ve svém uvažování sice striktně vymezuje techničnost rozhlasové herecké práce, fyzickou i psychickou investici herce ovšem srovnává s prací na jevišti.

Podle přední české rozhlasové teoretičky Aleny Štěrbové si vztah percipienta a interpreta v případě rozhlasu zachovává zvláštní intimitu, charakteristickou pro osobní vnímání posluchače. „*Percipient sice nemůže ovlivnit tvorbu herce, jak tomu je například při divadelním představení, ale nicméně lze předpokládat množství jednotlivých, individuálních reakcí, v nichž se mimo jiné projeví i aktuální společenská situace, za které je záznam vysílán. Posluchač tak může v rozhlasové inscenaci najít významy, které nebyly a případně ani nemohly být určovány subjektivními záměry rozhlasových tvůrců.* Teprve přítomností posluchače tedy vzniká rozhlasový artefakt. Ve svém bádání se Štěrbová pokouší pojmenovávat jednotlivé prvky tvořící rozhlasovou hru a postupně charakterizovat jejich možnosti a souvztažnost.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž.

Jedním z nejzásadnějších významotvorných prostředků rozhlasového herce je hlasový detail. Jeho pomocí je herci umožněno profilovat postavu na jemných odstínech vnitřního napětí, na momentálních emočních stavech, náladách. Jiří Horčíčka hlasový detail zdůrazňuje v kontextu percepce posluchače, který si pomocí detailů hercova dechu či řeči snadněji vizualizuje postavu, prostor i dramatickou situaci. *„Herec v rozhlase nemusí svým hlasem přesahovat rampu. Dominující je detail hercova projevu. Pro nás je důležitý i způsob dýchání, jak se nadechne, než řekne nové slovo, jak rytmizuje.“*³⁷

V rámci percepce auditivní dramatické postavy je nutné akcentovat posluchače jako osobnost, která dramatický prostor i situaci vnímá individuálně. Alespoň v tomto duchu uvažuje nad percepcí rozhlasového díla Patrice Pavis. *„Zážitek i požitok posluchače vyplývá z téměř halucinačního stavu, v němž slyší vše a nevidí nic: text, pronášený herci a vysíláný „na vlnách“, v něm vytváří dojem, že se scéna skutečně odehrála na nějaké jiné scéně: má tedy pocit, že nic nevidí, a zároveň že vidí svým „duševním zrakem“, jak se daná scéna odehrává někde jinde.“* Lze tedy sumarizovat, že posláním rozhlasového herce zůstává vytvořit životnou dramatickou postavu, a to pouze pomocí svého hlasu. Hercovu schopnost dlouhodobou prací a pečlivým přístupem cizelovat výslednou podobu figury, můžeme v tomto případě nazývat nastudováním dramatické rozhlasové role.

Terminologie pro odbornou reflexi rozhlasového herectví

Problém s nedostatkem odborné terminologie je faktem, který provází současné i starší bádání v oblasti rozhlasové teorie. Při analýzách hereckých výkonů bývá užíváno spíše subjektivních hodnotících prvků, autoři hovoří častěji o způsobu ztvárnění než o jednotlivých aspektech hereckého výrazu.

Teatrolog a rozhlasový teoretik a kritik Petr Pavlovský přichází v rámci rozhlasové teorie s pojmem fonografie. Tímto pojmem označuje *„modálněgenetickou a funkční oblast zvukových umění zahrnující zvuková díla vzniklá a vnímaná mimo bezprostřední kontakt tvůrců s posluchači. Do fonografie v širším smyslu tak patří každé umělecké dílo založené na*

³⁷ CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 42. Dramatická umění.

*strojové (bez aktuální účasti člověka) produkci (popř. záznamu a reprodukci) zvuku.*³⁸ V návaznosti na tuto teorii pak Pavlovský o hlasech rozhlasové inscenace hovoří jako o hlasech *fonogenických*.

Pavlovského teoretické teze se díky své pregnantnosti stávají užitečným materiálem pro konkrétní analytickou práci rozhlasového herectví. Podle Pavlovského můžeme hovořit o jednotlivých hlasových prostředcích, které dělíme na „*jazykové (spojené s řečí a přednesem textu) a nejazykové, spojené s neartikulovanými zvuky (kvílení, smích apod.)... Při využívání hlasových vyjadřovacích prostředků herec moduluje svůj tónbr (zabarvení hlasu), expiraci (sílu hlasu) a intonaci (tónovou modulaci hlasu, melodii, tempo a rytmus hlasového projevu).*“³⁹ Pavlovským jmenované hlasové prostředky se stanou součástí konkrétních analýz, jsou proto jedním z terminologických zdrojů práce.

Také rozhlasový teoretik Jan Czech přichází ve své studii *O rozhlasové hře* v rámci analýz několika vybraných rozhlasových inscenací s konkrétními hodnoceními jednotlivých hereckých výkonů, při jejichž popisu využívá termínů, které se staly cennými také pro tuto práci. Czech si všímá jednotlivých složek hereckého výrazu. Používá přitom pojmů jako *fyzilogie hlasu, stylizace hlasu, intonační kolísání, hlasový detail, mluvní gestikulace, mluvní mimika, řečové gesto*. V úvahách o hlasovém projevu herce se Czech následně podrobně zabývá termíny *rytmus* a *tempo*, jakožto významotvorných činitelů sdělení. Při zmínce o *mluvní gestikulaci* či *mluvní mimice* Czech hovoří o sémantické hodnotě těchto prvků. Pod pojmem *fyzilogie hlasu* zase percipient má vnímat *dýchání, polykání, deformace hlasu, přerывy*⁴⁰, kteréžto pojmy všechny slouží jako zvláštní součásti celkového hercova výrazu.

Hlas jako zásadní elementární artefakt hercova výrazu zmiňuje ve svých teoretických zápiscích také herec Karel Höger, jehož osobnost je s rozhlasovým herectvím spojena po desítky let. Högerovy podnětné postřehy a názory nepřestávají překvapovat svou trvalou platností, neobyčejnou hutností sdělení stejně jako přesností vyjádření a teoretickou cenností podloženou vlastní bohatou praktickou zkušeností. Herec se přitom vyjadřuje ke vztahu interpreta v rozhlasovém studiu a mikrofonu: „*Mikrofon má jednu zásadní schopnost: odhalí*

³⁸ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7258-171-6.

³⁹ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004. s. 112. ISBN 80-7258-171-6.

⁴⁰ CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. Dramatická umění.

plochou rutinu, obratnost bez vynalézavosti, neměnný standard, řemeslnost bez uměleckosti...“ Högrovo uvažování o hereckém výkonu vychází z praktické zkušenosti rozhlasového interpreta. Jeho schopnost pojmenovávat herecké prostředky v rozhlase proto vyznívají o to zajímavěji ve srovnání s teoretickým výzkumem badatelů.

Sémantická hodnota rozhlasového hereckého výrazu

Hovoříme-li o sémantických prvcích hereckého výrazu, hovoříme zároveň o hercově schopnosti pomocí jednotlivých znakových prvků vytvářet významy. Rozhlasový herec tyto významy nemusí tvořit pouze slovy, ty však bezpochyby zůstávají klíčovým artefaktem hercova projevu. Petr Pavlovský v tomto smyslu hovoří o rozhlasové hře jako „*nehudebním druhu zvukových umění, jež má převážně verbální charakter, specifickou dramaturgii a režii, popř. i herectví, neboť zde jde o umění zvuku produkovaného (vytváření znaku), zaznamenaného (fixování znaku kódováním) a poté reprodukováného (vytváření metaznaku dekódováním)...*“⁴¹

Kromě slova jako takového můžeme v kontextu sémantiky hovořit o způsobu hercova intonování, jeho dikci, tempu řeči, rytmu hlasu, barvě hlasu, síle hlasu, stejně tak ovšem o zámlkách, nadechnutích, vnitřní emoci hlasu, napětí, chvění. Individuální schopnost rozhlasového herce před mikrofonem zhmotnit dramatickou postavu pomocí práce s jednotlivými prvky výrazu umožňuje plné ztotožnění a autentičnost hercova projevu. Důležitým prvkem je v tomto případě rovněž hercova osobní lidská i umělecká zkušenost, hlasová vyzrálost, identifikace s postavou, intelekt a vnitřní pochopení dramatu.

Vrátíme se v tomto místě zpět k Janu Czechovi, který ve svém spise *O rozhlasové hře* vysvětluje úlohu rozhlasového režiséra, coby sémantizujícího tvůrce. „*Rozhlasový režisér sémantizuje nejen na základě výpovědi, ale i na základě organizace slov, jejich zvukové podoby, na základě jejich vzájemných pozic vůči sobě navzájem a vůči jiným vyjadřovacím*

⁴¹ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004. s. 99 - 100. ISBN 80-7258-171-6.

prostředkům: zvukům, hudbě apod. Zvuková realizace slov, vedená určitým režijním směrem, znamená jejich vyšší integraci, uspořádanost, konturovanost.“⁴²

Jan Czech, stejně jako Jiří Horčička, spatřuje zásadní sémantický význam ve zdánlivě nenápadných, ovšem o to významově důležitějších aspektech, jako je pauza, gesto řeči, mimika řeči či hlasový detail⁴³. Czechova teoretická zamyšlení opakovaně pracují s hlasem rozhlasového herce jako s jedním z nástrojů zvukové složky díla. Hlas zde slouží jako zvukový prvek, jako součást celkového auditivního díla. Rozhlasová herecká práce musí přirozeně ve svém výrazu fungovat v kontextu s dalšími složkami rozhlasové hry. Ať již se jedná o hudbu (diegetickou či nediegetickou), zvuky, ruchy.

Hluboká znalost veškerých detailů inscenační rozhlasové práce je patrná ze slov režiséra Jiřího Horčičky. Jeho desítky let ověřená zkušenost se promítá v pregnantnosti vyjadřování, ve schopnosti pojmenovat specifické prvky typické pouze pro herectví rozhlasové. Horčička v rozhovorech s divadelním i rozhlasovým dramatikem a dramaturgem Janem Vedralem naráží na širokou škálu možností rozhlasových hereckých prostředků. Tvrdí sice, že herectví je jen jedno, z toho ovšem přirozeně vychází následné herecké modifikace, mezi něž patří rovněž herectví rozhlasové. Horčička se dotýká vztahu režiséra s hercem, hovoří konkrétně o režii, o herectví, o zvuku v rozhlasovém studiu, o úloze vypravěče příběhu, ale i o nejmenších detailech hereckého výrazu, jakým může být *pauza* coby sémantický artefakt hereckého projevu. Horčička o pauze v hercově řeči hovoří takto: „*Pauza není ticho, pauza je slovo, které nezní. Když uděláš pauzu, tak v podstatě myslíš dál, ale projevuješ se jakoby tichem.*“⁴⁴ V jednotlivých analýzách bude pauza jako významový činitel akcentován v rámci výrazu Viktora Preisse.

⁴² CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 81. Dramatická umění.

⁴³ Tyto pojmy rovněž lze zahrnout do předchozí kapitoly zabývající se terminologií rozhlasového herectví.

⁴⁴ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2003. s. 51. Čas, akce, prostor, sv. 4. ISBN 80-86151-83-2.

Spolupráce rozhlasového herce a režiséra, herec a struktura rozhlasové inscenace

Zatímco Petr Pavlovský ve svém *Teatrologickém slovníku* hovořil o konkrétních prvcích hereckých vyjadřovacích prostředků, Patrice Pavis se herce drží spíše coby nástroje a interpreta. V kapitole *Herec* samostatně charakterizuje *statut herce a komedianta*, zmiňuje se o hercově *tělu* jako vůdčím typu či *emancipaci herce*. V rámci dramaturgie rozhlasové hry posléze hovoří o rozhlasové herecké postavě: „*Postava existuje pouze prostřednictvím hlasu, který musí být velmi typický a odlišný od postav ostatních. Vhodný radiofonní hlas je neobvyklý, nenapodobitelný. Hlasy postav musí být jasně rozlišitelné a musí se vybírat podle systému, který charakterizuje jednotlivé mluvčí. Obsazení je jeden ze základních prvků rozhlasové režie.*“⁴⁵

Vzpomínky a komentáře režiséra Jiřího Horčičky jsou bohatým zdrojem informací, například o vztahu režiséra a herce v rozhlase. Při úvahách o práci na svých rozhlasových inscenacích se vrací k principům budování rozhlasové dramatické postavy. Hovoří o vedení herců i svých vlastních režijních tvůrčích záměrech a zvyklostech. Horčička dlouhodobě upozorňuje na svébytnost rozhlasové hry jako druhu a zabývá se především strukturou rozhlasové inscenace ve vztahu k dynamice a správnému načasování hereckého výkonu: „*Chtěl jsem, aby si herec fixoval vrchol postavy a aby podle něj rozmístil své prostředky a síly po celé hře. To mělo svůj význam i pro mne, abych si podle akcentu, podle rytmu a tempa hlavní scény odvodil půdorys ostatních scén...*“⁴⁶

Horčičkův typický režijní rukopis je spojen s několika hereckými osobnostmi, jejichž práce neodmyslitelně spoluvytvářela výslednou podobu rozhlasové inscenace. Jednou z takových osobností byl Karel Höger, který potvrzoval, že Horčičkova režijní práce s hercem „*nejde jen po linii slova a jeho melosu, ale především po složité křivce dramatického napětí a senzitivní naléhavosti hereckého projevu. A to, v obráceném poměru, zase patří mezi základní požadavky rozhlasového herectví.*“⁴⁷

⁴⁵ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 357. ISBN 80-7008-157-0.

⁴⁶ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčička – rozhlasový režisér*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2003. s. 96-97. Čas, akce, prostor, sv. 4. ISBN 80-86151-83-2.

⁴⁷ HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva - JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. s. 194. ISBN neuvedeno.

Osobnost herce, jeho tvůrčí individualita, doplňují režijní záměr a na rozdíl od filmu či divadla, kde je herec součástí mizanscény a tudíž jednou ze složek celku, je herec v rozhlasu dominantním nositelem děje. Jeho hlasový projev funguje jako klíčový artefakt sdělení. Spolupráce herce s režisérem je autentickým tvůrčím procesem vzniku samostatného fungujícího dramatického celku. Jiří Horčíčka k tomu dodává: „...*Jakmile při zkouškách místo ideální představy počne pracovat skutečný herec, mizí z představy vše, co bylo falešně ideální, protože herec disponuje prostředky, které si režisér již přesně představit neumí. A to je právě to, co je součástí takzvaného přínosu herce. Přínosem nemyslím, že by herec začal viklat režisérovu představu, i to se však někdy může stát, nelze to vyloučit.*“⁴⁸

Stejně jako Horčíčka také Viktor Preiss hovoří o důležitosti hercova přínosu v konečné podobě rozhlasové inscenace, používá přitom dokonce termín „*spoluautorství*“⁴⁹. Hercův osobní přínos se v jednotlivých případech přirozeně liší dle typologie dané role i hereckého představitele, například konkrétně u Viktora Preisse však můžeme hovořit o herci schopném svým nastudováním vytvořit pomocí nezaměnitelného uměleckého stylu postavu plně životnou, doplnit tak představu režiséra o uvedený přínos osobní. Je-li tedy řeč o postavení herce v rámci struktury rozhlasové inscenace, docházíme k závěru, že právě on je klíčovým činitelem výsledného díla.

Jestliže má herec k dispozici dramatický text a interpretuje jej před mikrofonem, je to on, kdo vytváří dramatický přesah tohoto textu a oživuje děj příběhu pomocí hlasu. Ten může být doplňován zvukovými detaily, ruchy, diegetickou či nediegetickou hudbou, stříhem a dalšími prvky. Barva a tón hlasu přesto zůstávají klíčovým nositelem dramatické informace. Jan Czech k tomu dodává, že „*rozhlasové technické možnosti by neměly popírat podstatu hereckého projevu, který nemá být zahlcen kontextem zvukových vyjadřovacích prostředků rozhlasové inscenace, ale v jejich hierarchické struktuře získává dominantní postavení.*“⁵⁰ Czechovo zamyšlení se následně obrací ke zvukové organizaci rozhlasové hry. Czech vnímá herce jako součást zvukové výpravy, v níž je herecký představitel hlavním protagonistou. „*Na zvukové organizaci rozhlasové hry se podílejí prvky, které jistým způsobem tento systém ekvivalencí narušují, které narušují organizovanost jistou inkompatibilitou a růzností – to je*

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Viz rozhovor s Viktorem Preissem.

⁵⁰ CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 34. Dramatická umění.

*dialektická jednota prvků integrujících a dezintegrojících, které však všechny směřují k vyšší jednotě – k jednotě celku rozhlasové inscenace.*⁵¹

Cílem této kapitoly bylo představit zásadní teoretické poznatky o specifice rozhlasového herectví. Zmíněním zvláštní specifičnosti rozhlasového média byly stanoveny možnosti vnímání posluchačů, stejně tak i herecké prostředky tvůrců. Jednotlivé teze autoru práce výrazně pomohly k ucelení osobních poznatků. Uvedené studie i odbornou terminologii autor využil ve vlastním bádání, zaměřil se přitom na jejich konkrétní aplikaci na rozhlasový herecký projev Viktora Preisse.

⁵¹ CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 81. Dramatická umění.

6. ZÁSADNÍ ROZHLASOVÉ ROLE VIKTORA PREISSE

Při výběru rolí analyzovaných v následujících kapitolách postupoval autor podle širší výrazových možností, které jednotlivé postavy Preissovi nabídly. Řeč je o dramatických postavách, které v konkrétních rozhlasových inscenacích zaujímají stěžejní postavení a jejichž vlastní prostor je natolik široký, že Preissovi jako hereckému představiteli umožňují profilovat jednak daný charakter dramatické figury, stejně tak ovšem i sebe sama jako osobnost tvárného rozhlasového herce s vlastním tvůrčím přístupem. Témata nastíněná v předchozí teoretické kapitole budou v jednotlivých analýzách rozpracována a doložena konkrétními příklady z Preissovy herecké tvorby. V závěrečné syntéze budou konkrétní specifika hercovy práce sumarizována, aby tak vytvořila co nejcelistvější představu o jeho rozhlasové herecké metodě. Z více než tří desítek studovaných rozhlasových rolí byly pro vlastní analýzu vybrány tři. Uvedeny budou chronologicky dle roku svého vzniku. Tyto tři stěžejní Preissovy role vznikly v časovém úseku dvaceti sedmi let pod vedením tří různých režijních osobností.

6.1 VOJNA A MÍR – ANDREJ BOLKONSKIJ

Adaptace románu Lva Nikolajeviče Tolstého *Vojna a mír* (1978) se stala jednou z nejzásadnějších rozhlasových prací nejen sedmdesátých let dvacátého století, ale vlastně celého tuzemského literárně – dramatického vysílání. Velkorysost projektu režiséra Jiřího Horčičky a dramaturgů Jaroslavy Strejčkové a Jana Strejčka si nezahladila s filozofickým přesahem původní předlohy. Náročná a do té doby nevídaná výprava čtyřdílné inscenace byla podpořena mimořádně propracovaným hudebním doprovodem Vladimíra Truce stejně jako hereckým obsazením, v němž se objevila špička tehdejší české herecké školy.

V souvislosti se vznikem dramatizací rozsáhlých epických předloh hovoří rozhlasový kritik Jan Czech o „zvláštním epicko - dramatickém druhu, který se zde konstituoval.“⁵² Ivana Straková na Czecha navazuje v podobném smyslu, když říká, že „*adaptace a dramatizace poskytují dodnes rozhlasovým tvůrcům nejen možnost aktuálního výkladu díla, ale také mohou touto cestou úspěšně demonstrovat svoji koncepci rozhlasovosti, jak to dokazují i současné vrcholné inscenace.*“⁵³

Mohutnost a rozmáchlost scén rozhlasovou interpretací v tomto případě nikterak neztrácí na intenzitě, kterou Tolstému umožňují často desítky stran pro vylíčení jediné situace a možnosti epického vyprávění. Podstatnou úlohu v narativní rovině inscenace představuje vypravěč, jehož vytvořil Luděk Munzar. Rozhlasový vypravěč se v tomto případě stává aktivní součástí děje, vstupuje do něj, komentuje jej, ba dokonce i oslovuje jednotlivé postavy a klade jim otázky. Jedná se o *energetický moment děje*⁵⁴, jak o něm hovoří Jan Czech.

Viktor Preiss dostal v roli knížete Andreje Bolkonského rozsáhlý prostor v mnoha proměnách vykreslit charakterové i emocionální proměny své postavy. Ve svých jednatřiceti letech se Preiss pro tuto roli ukázal ideálním typem.

Postava Andreje prochází v rámci příběhu několika osobnostními proměnami. Průběhem děje a pod vlivem válečných událostí, ztráty manželky, osudové lásky či osobních

⁵² CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 172. Dramatická umění.

⁵³ STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha, 1988. s. 73.

⁵⁴ CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 173. Dramatická umění.

sporů s přísným otcem se proměňuje Andrejův způsob vnímání světa, přístup k životu, vojenské občanské povinnosti, lidským vztahům. Andrej je jednou z postav, která v rámci příběhu tvoří samostatnou dějovou linii, ta se však postupně propojuje s ostatními, podobně jako v případě postavy hraběte Pierra Bezuchova, jehož ztvárnil Eduard Cupák. Postavy Andreje a Pierra tvoří základní kostru filozofické i dějové podstaty rozhlasové adaptace. Jejich propojené osudy a především pak vzájemné dialogy vyjadřují zásadní myšlenky díla. Rozdílnost jejich hodnot, povah a poslání představují dva světy, které jsou si blízké, stejně jako vzdálené, oba však spojuje přátelské pouto.

Srovnání hereckých výkonů Viktora Preisse a Eduarda Cupáka, je pozoruhodnou a cennou inspirací, na jejímž příkladu lze pozorovat podobnosti a odlišnosti ve způsobu vytváření a oživování dramatických postav pouze rozhlasovými hereckými prostředky. Stejně jako Cupákův Bezuchov, i Preissův Bolkonskij výrazně střídá polohy svého výrazu. Od vášnivých, emočně zvláště exponovaných scén, přes přísně objektivní, po odtažitě, rezignující, které souvisí s Bolkonského návratem z války a ztrátou víry v lidské hodnoty.

Rozdílnost figur Andreje a Pierra je stanovena již v principu odlišnosti jejich povah. Preiss postupně cizeluje obraz Andreje jako člověka plně oddaného vlasti, schopného však hluboce propadnout milostnému citu, podobně jako válečné touze po úspěchu v boji. Bezuchovův idealismus a střidmost Cupákova projevu připomíná již Tolstým předepsaný Pierrův sklon k dětinskosti, naivnosti a snadnější manipulaci. Jeho dobrotu zde stojí v kontrastu s válečnou neúprosností a chladnou vypočítavostí společenství, v němž se Pierre pohybuje. Bolkonskij je v Preissově podání voják a člověk vědomý si v každém okamžiku svých povinností vůči otci, vlasti i očekávání nadřízených. Ani v nejkrajnějších polohách Preiss nesklouzává k jednoduchosti, jeho Andrej si zachovává vždy jakousi důstojnost, která je mu přirozeně vlastní. Na podobnosti a zároveň odlišnosti interpretace Viktora Preisse a Eduarda Cupáka se profiluje zároveň i podobnost a rozdílnost Bolkonského a Bezuchova, dvou hlavních nositelů dramatického děje. Dvou postav, které nesou Tolstého poselství o komplikovanosti lidské povahy a přístupu, ohraničeného válečnou zkušeností.

Andrej Bolkonskij je figura, která svým rozsahem umožnila Preissovi vytvořit a zhmotnit celistvou dramatickou postavu. Preiss využil schopnosti vnitřního citu vloženého do hlasového projevu, jímž vykresluje Andreje v několika rovinách. O Preissově Andrejovi můžeme hovořit jako o ctižádostivém, sveřepém, autoritativním, odpovědném, odhodlaném, výsostně věrném muži, připraveném bojovat pro svou vlast. Andrej opakovaně zmiňuje svou

touhu po „*vlastním Toulonu*“, čímž míní osobní válečný triumf, jenž by symbolicky orámoval jeho celoživotní válečné snažení. Tato touha je v Preissově podání místy až fanatická. Pod vlivem autoritativního despotického otce, knížete Bolkonského (v přesném podání Čestmíra Řandy), je Andrej vystavován stálému tlaku a nutnosti čelit nebo vyhovět nároku. Preiss stylizuje svůj hlas do uniformované zodpovědnosti Andreje. Slovní detaily odhalují jeho kázeň. Temporytmus Andrejovy řeči je v těchto momentech přísně ohraničen jeho postavením, kde rozum a smysl pro občanskou povinnost vítězí nad citem a osobním zájmem.

Andrejova suverenita a ambice se opírají o jeho odhodlanost. Preiss v těchto momentech postavu kreslí sebejistým projevem a pevně posazeným hlasem. Intonační změny nedocházejí jakémukoli kolísání. Do Andrejovy dikce Preiss přirozeně dostává automatickou vojenskou strohost, sdělnost, přesnost.

Zvláštní mnohvrstevnatost postavy Andreje Bolkonského dobře ukazuje Preissovo umění přecházet v rámci jedné postavy, často jediné situace do různých poloh, nálad a duševních stavů. Hluboké vnitřní porozumění osobnímu dramatu postavy umožňuje posluchači vnímat a vizualizovat si Andreje jako plně životného člověka. Zvláště patrná je tato Preissova schopnost v prvním díle ve scéně, kdy Andrej s Pierrem hraje kulečnick. Zatímco v dialogu s Pierrem je dikce Preissova Andreje rozhodná, sebevědomá, v následném rozhovoru s těhotnou manželkou Lízou (Carmen Mayerová) se však stává rozčilenou, úsečnou. Andrej chce do války proti Napoleonovi, protože jej obdivuje. Vojenská povinnost je jeho posláním a na tomto místě si je sám sebou jist. Hrdost a sveřepost Preissova hlasu představuje Andreje jako odhodlaného muže. Ve chvílích, kdy je ovšem konfrontován s Líziny výčitkami ohledně svého odjezdu, stává se podrážděným. Přízemnost milostného citu jakoby nic neznamenal ve srovnání s válečnou povinností.

V monumentálních scénách bitvy u Slavkova, kde je Andrej vážně raněn, dochází Preissův výraz jednoho ze zásadních emotivních vrcholů postavy. Ležící v bitevní vřavě těžce raněn, blouznící Andrej vzývá nebe, jeho nesmírnost, čistotu, ryzost a nezměrnost. Mimořádně sugestivní, až lyrický obraz, se díky citlivému, tklivému Preissově přednesu, Trucově snové hudbě a detailně propracované práci se zvuky a ruchy bojiště, v té chvíli jakoby na míle vzdálenými, stává takřka hmatatelným. Preiss navzdory absolutní emoční exponovanosti situace nesklouzává k patetickému oslavování nebes. Jeho projev je vyznáním vojáka, který smrtelně raněn na bojišti dochází při pohledu na nebeskou nekonečnost k poznání vlastní nicoty, zbytečnosti války, malichernosti pozemských svárů. Citlivým

frázováním, kdy Preiss hovoří jakoby z dálky, přesto posluchačově vnímání na detail blízko, herec plně využívá specifčnosti rozhlasového herectví. Intimita vztahu percipienta a herce je v těchto chvílích absolutní. Přes tichý hlas, až šepot, Preiss i zde dodržuje přesnost a výraznost dikce. Nízké hlasové polohy odpovídají chvění v hercově hlasu. Výdechy a tempo jsou závislé na intenzitě situace a působí jako zásadní složka projevu, podporující věrohodnost prostorovou i časovou. Když Preiss v agónii hovoří o nebeské nesmírnosti, dosahuje hlasovým gestem vůči nebesům až fyzické blízkosti. Posluchačova percepce je v těchto chvílích soustředěna jednak na obsah vyřčených replik, zároveň ovšem na jejich interpretaci. Preiss umírajícího Andreje vytváří jako člověka blízkého nebi, člověka bilancujícího, který prozřel a dostal se ve svém bytí výše – tedy k nebi. Pomáhají mu v tom velké detaily slova. Unavený témbur těžce raněného vojáka na pozadí hudebního doprovodu budí vizuální dojem světla, náhlého, jasného rozednávání nad bojištěm plným mlhy a prachu. Andrejova blížící se smrt tak působí jako blížící se smíření se světem a poznání míru nebes. Rytmizování šepotem je výhodou intimity rozhlasu, kde herec „vytváří smrt“ pouze hlasem, bez fyzické gestické okázalosti a hlasového přesahu.

Když se následně Andrej vrací fyzicky uzdraven zpět do vlasti, jeho životní přístup je zcela protikladný vůči jeho dřívějším postojům. Z původně odhodlaného muže se po válečné zkušenosti stal zklamaný, odmítavý skeptik, jehož životní filozofie prošla zdánlivě definitivní deziluzí a prozřením. Ve svém jednání zdomácněl, ztratil dřívější ideály a rozhodnost, jeho uvažování je pragmatičtější, zjednodušené. Bere svět jako velké bojiště. Nyní válku odmítá, odmítá se dále anagažovat v armádě, jeho pohled na lidskou společnost se stává lhostejným, postava dochází do nihilistických rovin. Preiss tuto povahovou změnu Andreje vytváří jakousi úmyslnou cynickou nezúčastněností. Cynismus Andrejova nezájmu je cynismem člověka, který ve svém mladém věku vyčerpal představu o osobním štěstí.

Andrejův nihilismus se vzápětí setkává s odmítavostí otce. Jejich spory se před mikrofonem stávají příležitostí pro herecké střety Viktora Preisse a Čestmíra Řandy. Řandovo vůdčí autoritářství stojí v protikladu s mírností Preissova výrazu, jenž ovšem přes svou intonační mírnost obsahovou stránkou sdělení prezentuje Andrejovu definitivní lhostejnost přístupu o to důrazněji. Andrejův nezájem o přijímání informací a lidskou komunikaci je o to patrnější, oč méně razantně jej dává najevo. Dynamizující princip přechodů mezi utlumeným Andrejem a panovačným otcem funguje jako střet dvou odlišných generací.

Andrejovy osobnostní změny a vývoj se v Preissově citlivém přístupu stávají posluchači přístupnými díky vyváženosti jeho emočního vkladu do jednotlivých dramatických poloh. Ať se již jedná o Andreje jakožto sveřepého válečníka, Andreje coby odmítajícího nihilistu, Andreje – čerstvého vdovce navrátilivšího se z války, či zamilovaného, horoucího, něžného Andreje, který nachází nový smysl života v lásce k Nataši, herec vždy tyto emočně zásadní proměny postavy zobrazuje jako stavy absolutní. Jeho Andrej je hluboce citově založen, i přes svou střídmost a zažitě vojenské sklony až k jakési dobrovolné emoční askezi prožívá všechny své momentální duševní stavy nanejvýš spontánně.

Andrejova tragédie je po válečných zklamáních dovršena úmrtím manželky, která nepřežije porod syna. Ten zůstává v péči starého knížete Bolkonského a Andrejovy sestry Marie (Jana Hlaváčová).

Zlomeného Andreje z letargie vytrhne až nové milostné vzplanutí, když se zničehonic zamiluje do podstatně mladší dívky, komtesy Nataši Rostovové (Daniela Kolářová). Jeho život nabývá nového smyslu. Jeho náhlé, avšak o to intenzivnější milostné poblouznění odhaluje emoční rozsah Preissova výrazu. Předchozí lhostejný tón je nahrazen vroucným témbrem plným vášně, něhy a upřímnosti. Preiss v těchto polohách využívá především promyšlené práce s tempem a rytmem řeči. Používá dech jako sémantický prvek. Jeho roztoužená vyznání jsou provázena zrychleným dechem, prudkými nádechy, které prostupují slova vnitřním citem. Preiss zde bezesbytku potvrzuje slova Jana Czecha, který hovoří o tom, že „*dýchání se má k řeči jako gesto k dramatickému postoji*“⁵⁵.

Preiss se v hereckém nastudování zásadně zaměřuje na vnitřní obsah postavy. Díky tomuto přístupu dokáže Andrejovu hlubokou citovost hlasově vytvářet a postihovat maximálně autenticky. K jemnosti a oduševnělosti svého výrazu opakovaně používá hlasový detail, zkratku, mimiku i gesto. Těmito hlasovými nástroji oživuje Preiss rozhlasového Andreje především v klíčových momentech jeho nejniternějších stavů – v agónické scéně z bojiště u Slavkova, kde je Andrej smrtelně raněn, ve scéně vyznání lásky Nataše Rostovové (Daniela Kolářová), ve scénách odmítavých rozhovorů o principu války s Pierrem Bezuchovem (Eduard Cupák) či v opakovaných sporech s otcem (Čestmír Řanda). Dramatický oblouk Andrejovy postavy je svým rozsahem podobně jako oblouk postavy Pierra zásadním hybatelem příběhu.

⁵⁵ CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. s. 95. Dramatická umění.

Ve chvílích, kdy Preissův hlas předčítá vlastní milostné dopisy Nataši ze zahraniční (kam odjíždí na přání otce, který si nepřeje příliš brzkou synovu svatbu), promyšleně sklouzává v intenzitě a míře sdělované vášně až k exaltovanosti. Jeho vroucí projev je výrazem blouznícího člověka, který potřebuje lásku nejen přijímat, ale i dávat. Přívaly něžných vyznání a upřímných citů Preiss ve své pravdivosti doprovází rychlým oddechováním, častějším zalykáním v překotnosti dikce, či zámlkami, které jakoby vystihovaly ústup rozumu před čistým citem. V momentech dychtivých zámlk a pauz Preiss profiluje Andreje jako ryze emočního člověka.

Zajímavostí je, že v rámci inscenace dochází Preiss vroucích scén vyznání nejen vůči Nataše, ale také vůči své vojenské povinnosti. Když hovoří o touze po „*vlastním Toulonu*“, o osobě Napoleona, či o opíjející moci pramenící z válečných úspěchů, je v jeho řeči rovněž rozpoznatelná až pudová touha. Obě tyto výrazové polohy Preiss vytváří odlišně. Zatímco ve vyznáních vojenských je klíčová odhodlaná sveřepost a aristokratická autorita, v milostné dychtivosti dochází platnosti jeho hlasová neokázalost a intuice, s níž dokáže svůj projev naplnit chvějivou naléhavostí a upřímností. Melodičnost a dynamika Preissova hlasového výrazu umožňují i emočně mimořádně vyexponované momenty vnímat bez patetického rozmachu a hlasového přepětí.

Scéna Bolkonského smrti v bitvě u Borodina je dalším z vrcholů inscenace. Andrej se do nového válečného tažení odhodlá s novou motivací – dozví se o nevěře snoubenky Nataši, již svedl rozšafný vyhlášený floutek Anatol Kuragin (Václav Postránecký). Andrejovo zklamání je po předchozích tragických životních zkušenostech definitivní. Vrhá se do boje s hlubokou nenávisí ke Kuraginovi a rozpolceností k Nataše, kterou sice miluje, zároveň ale i nenávidí pro její zradu. Když je v boji smrtelně raněn, setkává se mezi raněnými právě s Kuraginem, jenž přišel o nohu. Ač ve smrtelných bolestech, vzedne se v blouznícím Andrejovi šílená pomstychtivá touha, chce Kuragina zabít. Ve vteřinovém vzepětí vražedné zaslepenosti Preiss Andrejovu hlasu dodává mimořádný emoční nádech, šílenost jeho posedlostí po pomstě je provázena přerývanou dýchavičností zraněného, agresivním křikem. Je naléhavá ve vědomí vlastní fyzické slabosti. Preissův hlas zní ze zastřeného povzdálí, které signalizuje poblouznění knížete. Expresí Preissova výrazu se v těchto chvílích opírá o nepravidelný rytmus řeči a vášnivou agresi témbrou, která je zabarvena zvláštním emočním vypětím postavy.

V následných agónických monolozích smrtelně raněného Andreje, který je převezen na venkovský statek k dlouhodobější léčbě, se Preiss vrací k lyrickému výrazu ze závěru prvního dílu - Andrejova zranění na slavkovském poli. Sebevyrovnání se člověka se smrtí je v Preissově podání smířlivé, uklidňující. Andrej hovoří s Natašou, které se přes křivdu vyznává z trvalé lásky, stejně jako ona jemu. Dramatický oblouk postavy je zde dovršen. Postava původně oddaného válečníka, jemuž je vojenská povinnost na prvním místě, sice umírá po zranění v boji, jeho myšlenky a touhy se ovšem oddávají láskyplnému citu vůči milované ženě. Explicitně projevovaný cit nabízí vůči počátku příběhu nový rámec pohledu na charakter Andreje.

Přes emoční vrcholy a intimitu některých vyznání (ať už k vlasti, životu či milované ženě), je z Preissova nastudování patrná stále přítomná Andrejova příslušnost k vyšší ruské šlechtě. Preiss i zde dokazuje schopnost širokého auditivního gesta citu, které přes svou noblesu nepostrádá pokoru. Naopak, vzájemné prostoupení noblesy a postupně nalezené pokory násobí v postavě Andreje životnou autentičnost Preissova herectví. Zdrženlivost jeho výrazu pramení z Andrejova celoživotního zohledňování všudypřítomného korektivu, ať již ze strany despotického otce, vychování, vojenské povinnosti. Konzervativní společenský názor omezuje Andrejovo chování.

Z širšího úhlu pohledu a se znalostí Preissovy dlouhodobé rozhlasové práce můžeme říci, že se Andrej Bolkonskij stal rolí, která předznamenala herecův osobnostní umělecký rozhlasový profil dodnes. Typ Andreje totiž více než jiný Preissovi umožňuje spojit a využít schopnost charakterové drobnokresby postavy, stejně jako umění postihnout emoční odstín a momentální duševní stav jedince. V Horčíčkově inscenaci Preiss toto své umění potvrzoval na mnoha charakterotvorných detailech, například v monologické agónické scéně zranění v bitvě u Slavkova ze závěru prvního dílu nebo v emotivně gradovaném dialogu s otcem ohledně svého citu k Nataše. Nebývale veliký oblouk postavy a rozdílnost nálad herec vytváří témbrem hlasu, který přechází podle situací od dychtivé vášně po rozhodnou neústupnost. Preiss si přitom většinou nepomáhá přehnanou expirací výrazu, především v projevech milostného citu naopak využívá polohlasu či šepotu, který je v rozhlasovém případě na rozdíl od divadla reálný, nikoli stylizovaný⁵⁶.

⁵⁶ CZECH, Jan: *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. 189 s. Dramatická umění.

6.2 JÁ, CLAUDIUS – CLAUDIUS

Dramatizaci dvou stěžejních románů britského autora Roberta Gravesa v překladu Aleny Jindrové – Špilarové vytvořil zkušený autorský tandem Jaroslavy Strejčkové a Jana Strejčka. Režie rozhlasové adaptace se ujala Markéta Jahodová⁵⁷, dramaturgem byl Pavel Minks, autorem hudby Hanuš Bartoň. Osmidílný seriál vznikl jako adaptace Gravesových románů *Já, Claudius* a navazujícím *Claudius bůh a jeho žena Messalina*. Děj se odehrává v první polovině 1. století v prostředí starého Říma, první Juliánsko – Claudiovské císařské dynastie. Gravesovy romány jsou přitom fiktivními příběhy založenými na skutečných historických událostech.

Rozhlasová adaptace⁵⁸ je založena na rekonstrukci života císaře Claudia až po jeho smrt. Narativním principem díla jsou komentáře samotného Claudia konfrontované průvodním slovem vypravěče. Ústřední role nabídla další výrazný prostor rozhlasovému hereckému umění Viktora Preisse, který se s podobně rozsáhlou postavou setkal v rozhlase při *Vojně a míru* (1978) s režisérem Jiřím Horčičkou. Vypravěčem a hlavním Claudiovým partnerem v rámci rozhlasové adaptace byl Preissův generační současník František Němec⁵⁹.

Vzájemný dialog a kladení otázek a odpovědí mezi vypravěčem a Claudiem se staly narativním principem seriálu. Němcův vypravěč představuje základní orientační fakta příběhu a doby, o níž se bude hovořit. Preissův Claudius následně přebírá slovo a začíná s vlastní charakteristikou pohledem do své minulosti, ke svému dětství, dospívání i dospělým letům. Claudiův život přitom probíhá v kontextu dějinných událostí a představuje cenný obraz soudobé atmosféry starověkého Říma, mocenských politických intrik, závisti, cizoložství i válečných sporů.

⁵⁷ Markéta Jahodová je v rámci tuzemské rozhlasové tvorby známa především díky svým adaptacím dramát Williama Shakespeara – například *Bouře* (2001), *Hamlet* (2001), *Othello* (2005), *Romeo a Julie* (2006).

⁵⁸ Podle Gravesovy předlohy vznikla již v roce 1976 také slavná televizní adaptace stanice BBC, seriál *Já, Claudius*. Dvanáctidílný seriál režíroval rakouský režisér Herbert Wise, titulní roli Claudia ztvárnil Derek Jacobi. V dalších rolích se objevili například John Hurt (Caligula), Patrick Stewart (Seianus) nebo George Baker (Tiberius). Seriál se stal již ve své době nesmírně úspěšným, obdržel dokonce cenu Emmy. V českém znění byl seriál reprízován několikrát, ve vynikajícím původním dabingu z roku 1981 roli Claudia namluvil Petr Haničinec. Zajímavostí je, že Viktor Preiss v rámci tohoto nastudování propůjčil hlas přesvědčivému, expresivnímu Johnu Hurtovi jako Caligulovi, tedy typologicky naprosto opačné postavě než Claudius. Preiss sám na tento dabing vzpomíná jako na mimořádnou tvůrčí práci. Viz rozhovor s Viktorem Preissem.

⁵⁹ František Němec je pouze o čtyři roky starší než Viktor Preiss (nar. 1943), v rozhlase se setkali například při *Vojně a míru*, kde Němec vytvořil postavu Nikolaje Rostova.

Časové rozpětí uběhnuvší od dětských po závěrečná léta Claudiova života nabídlo Viktoru Preissovi zvláštní příležitost z hlediska dramatického času. Jeho postava se plynule vyvíjí, reaguje na události, které jej ze zakřiknuté pozice vynášejí až na císařský trůn. Preiss navíc jako jeden z průvodců děje ve svých komentářích sám sebe hodnotí, vzpomíná na své činy, uvažuje o nich.

Jeho Claudius je popsán jako kulhavý, koktavý a nedoslýchavý potomek předků Marca Antonia a císaře Augusta (v hereckém podání Josefa Vinkláře). Zásadním rozdílovým sémantickým činitelem mezi hlasovým projevem Preisse v roli Claudia a v roli starého Claudia – komentátora, je jeho koktání. Zatímco ze své pozice komentátora/vypravěče příběhu hovoří plynule bez koktání jako pozorovatel vlastní životní cesty, v rámci děje je koktavost a s ní spojený způsob artikulace či dikce klíčovým prvkem profilu postavy. Claudius sám sebe hodnotí s břitkou ironií, sarkasmem, sebeodporem, výsměchem, trpkou smířeností se svým handicapem. Na své dětství i dospívání Claudius vzpomíná jako na dobu ponižování a neustálého vypořádávání se s fyzickou determinací.

Preiss odpočátku využívá Claudiovy koktavosti k charakteristice postavy. Jeho projev je plný zajíkání, roztěkanosti, nejistoty a naléhavé nervozity, jakéhosi zažitého automatického strachu a tendencí k sebepodceňování. Němcův vypravěč přitom Claudia navzdory jeho handicapům akcentuje jako muže nesmírně sečtělého, vzdělaného, který svým republikánským postojem nezapadá do všeobecného císařského názoru.

Již v době svého mládí vyslechl fyzicky degenerovaný Claudius v Kampánii osudné proroctví věštkyně Sibily, která mu mimojiné předpověděla slavnou budoucnost. Jeho svolání císařem má ovšem provázet Claudiova osobní samota, izolace vůči společnosti. Claudius je všeobecně shovívavě považován za blázna s pomatenými smysly. Nikdy netoužil po politických počtech. Jeho republikánské přesvědčení bylo dokonce v přímém kontrastu vůči císařskému postavení. Hned v úvodu Claudius trpce poznamenává, že „*mocenské postavení strašně mění člověka.*“ Téma lidského vyrovnání se se svrchovanou mocí úřadu, podlehnutí vlastní síle je jedním ze základních filozofických principů díla. Claudius je vzdělaný muž, který si nástrahy politické moci uvědomuje. V osobních i politických osudech předků a současníků spatřuje odstrašující důkazy a potvrzení vlastního názoru.

Záměrným zveličováním svých fyzických nedostatků Claudius přežil vládu jak své mocichtivé babičky Livie (ve vynikajícím podání Jaroslavy Adamové), tak strýce Tiberia (Jan Vlasák) i posedlého bratrance Caliguly (Lukáš Hlavica). Nenápadné proplouvání životem

v ústraní bylo pro Claudia typické. Zůstal nedotčen krutým politickým intrikováním. Dojem odstrčeného slabocha, jenž přežíval v úmyslném stínu ostatních, Claudia provázal až do doby nástupu na císařský trůn. Fyzický handicap a vada řeči jej omezovaly jak ve společenském, tak v osobním životě. A bylo to nakonec manželské zklamání z nevěry podstatně mladší ženy Messaliny (Kamila Špráchalová), které jej přesvědčilo o vlastní naivnosti, přílišné důvěřivosti a osobní neprůbojnosti.

Viktor Preiss jako Claudius říká, že v rámci příběhu „*nevystupuje jako dějepisec, ale pronáší svou obhajobu.*“ Podle Sibyliny věštby totiž až lidé za devatenáct set let porozumí jeho životnímu osudu a krutým podvodům, kdy jako císař rozhodoval o popravách spoluobčanů. Plynulost vyprávění je založena na střídání promluv vypravěče a Preissova komentáře s jednotlivými scénami z Claudiova života. Autentičnost prostředí je doplňována hudbou, zvuky i ruchy, evokujícími starořímskou dobu.

Při reálných výstupech koktajícího Claudia je Preissův hlas modulován jako hlas bojácného společenského outsidera. Jeho prostota je však pouze záměrná, zdánlivá. Preiss hovoří obvykle ve vysokém tempu, jakoby jeho Claudius dbal na to, aby se projevil co nejpřesněji, aby byl pochopen. Záleží mu na správné interpretaci jeho myšlenek, snad ze strachu následného potrestání či výčitek. Hlasová expirace zpočátku nepřechází do příliš vysokých poloh, k těm dochází především ve scénách z poslední třetiny seriálu, kde již císař Claudius poznává vlastní pochybení, zjišťuje zradu manželky, je zhnusen politickým bojem a tlaky.

Claudius se nechává ovládat vlastní ženou Messalinou. Kamila Špráchalová touto postavou sugestivně vytvořila ctižádostivou ženu, která nenápadnými drobnými krůčky přebírá manželovu vládu. Její vtíravě úlisný tón omamuje Claudia. Preissova hlasová melodičnost a schopnost rychlé artikulace umožňují okamžité přechody od klidných poloh po zanícený překotný pološepot, kterým se podrobuje Messalině. Přerývaný, roztěkaný Preissův výraz naznačuje Claudiovu zvyklost se podrobovat. Stejně jako se i v detailech přizpůsobuje Messalině, podléhá opakovaným absurdním požadavkům šíleného bratrance Caliguly (Lukáš Hlavica). Scéna jejich dialogu ze čtvrtého dílu tvoří jeden z dramatických vrcholů celého seriálu.

Caligula si uprostřed noci nechává předvolat vyděšeného Claudia, aby si nechal potvrdit svou božskou proměnu a vyjádřit věrnost. Dialog mezi nimi je střetem dvou opačných světů. Claudiovi se chvěje hlas, obava z Caligulovy krutosti mu neumožňuje

odporovat císařovým požadavkům. Lukáš Hlavica Caligulu vytváří exaltovaným projevem vášnivé mocenské touhy, důraznou intonací a povýšeností v hovoru Claudia pomyslně degraduje. Hlasová převaha je převahou bezohledné tyranie nad citlivou vnímavostí. Rytmika Preissovy řeči podléhá neustálému přerušování, dusivým nádechům, rozechvělé nejistotě a strachu z Caligulova hněvu. Funguje zde sémantika řečové pauzy, která vystihuje Claudiovu rozpolcenost nad nesouhlasem s Caligulovým jednáním ve vztahu k vlastní obavě z jakéhokoli vyjádření odporu k jeho jednání. Dýchavičnost Preisse kontrastuje s cynickým křikem Lukáše Hlavicy, jehož úmyslně přehnaná hlasová stylizace, ostré frázování a agresivní projev hněvu vytvářejí princip rozdílnosti obou osobností a jejich hodnot.

Když je Caligula zavražděn, na trůn je přes rozpor s vlastním přesvědčením dosazen Claudius. Jeho rozhodovací pozici ovšem záhy počne ovlivňovat Messalina. Preiss jako úřadující císař častěji promlouvá k širším masám, ve svých deklamačních projevech přitom neztrácí svou hlasovou pokoru, ta je však doplněna postupně získávanou autoritou úřadu. Ve scénách, kdy promlouvá k lidu či tribunům používá jazyk oficiálnější, tomu je přizpůsobena i dikce. Preissův projev však zůstává spíše civilnějším, prostým patosu. Vzletnost projevu Caligulova, ve vší své hrůznosti a krutosti, působila jako majestát zla. Naproti tomu Claudiova mírnost a střídmost člověka nepropadnuvšího mocenskému pocitu je chápavější. Ve své snadnější manipulativnosti Claudius ovšem nerozeznává vlastní slabosti v soužití s Messalinou, či například v komunikaci s Herodem Agrippou. Boris Rösner Heroda ztvárnil jako odhodlaného bojovníka. Témbr jeho hlasu je pevný, nekolísá v intonacích, ve svých replikách klade důraz na jejich znělost a naléhavost. Pokouší se Claudiovi radit, jak vládnout, jeho osobní mocenská touha je patrná, jen Claudius si ji neuvědomuje.

Hlasová stylizace jednotlivých postav seriálu odpovídá tématu, času a prostoru příběhu. Vysoká míra hlasové rozmáchlosti a nonšalantnosti, zdůrazňuje prostředí císařského dvora starého Říma. Typickou ukázkou této stylizace je kromě Rösnerova Heroda, Hlavicova Caliguly či herce Mněstera Miroslava Moravce, především Livia (babička Claudia) Jaroslavy Adamové. Její nastudování až archetypální nelítostné intrikánky, jdoucí přes vraždy členů rodiny i poddaných, stojí v ostrém kontrastu k Preissově civilnosti. Preissova herecká výrazová adaptabilita je přesná v mnohovrstevnatosti postavy Claudia. Jedná se o osobu rozpolcenou, která v rámci děje dochází k zásadním osobnostním změnám, ovlivněným jeho postavením a citovými stavy. Adamové Livia je prototypem záporné postavy, jež si pro své nastudování vyžaduje hlas zvláště znělý a výrazný, s přísnou artikulací a expirací.

Vzpomínka na Liviu Claudia provází po celý život. Claudiovo vnitřní rozrušení při hovoru o ní dokáže Preiss pozoruhodně znázornit vnitřním pnutím svého hlasu. Když ztišuje hlas do šepotu či pološepotu a vzpomíná na činy své babičky, je hmatatelný nejen strach z jejích činů, ale také naučený respekt k její osobě.

Preissovo umění postupně cizelovat charakter postavy a její vyznění v rámci mimořádně velikého dramatického oblouku se u Claudia osvědčilo bezesbytku. Dojem nervózního, roztržitého císaře, nejistého ve vlastních činech, který by raději zůstal u studia knih a vlastního psaní, Preiss vytváří nenásilným užíváním řečových zkratk – nedokončená věta, vložená pauza v řeči, zajíknutí. Zvláštní význam v tomto smyslu mají sémantické prostředky jeho výrazu: dech, rytmus a velký hlasový detail. Preiss vášně v řeči rytmičuje nepravidelnými replikami, čímž do Claudiovy řeči dostává potřebné napětí. Při vnějších komentářích, kdy sám na svůj život vzpomíná, přitom artikuluje zcela odlišně. Zde naopak využívá schopnosti plného důrazu na obsah, dokáže zdánlivě lhostejným komentářem sebeironicky shazovat sám sebe, vysmívat se vlastní pozici. Břítka sebekritika Claudia je jeho touhou ospravedlnit se.

Když je Claudiova žena Messalina usvědčena z opakované nevěry a utajovaného připravování státního převratu, nechá ji Claudius popravit. V té době je již císařem, dokonce úspěšným dobyvatelem v rámci vojenské strategie při tažení proti Británii. Claudius na své vítězství nad britskými vojsky v komentářích s láskou vzpomíná, hovoří o něm jako o svém nejšťastnějším období v pozici císaře. Tento válečný úspěch pro něj dle vlastních slov znamenal víc, než oficiální pocty i jeho čtyřicet jedna vědeckých spisů. Jeho radostí bylo uznání lidu, všech Římanů, nikoli senátorů. Pyšně se vrací k momentu, na nějž čekal: z dříve vysmívaného a opovrhovaného slabocha byl najednou uznáván, ctěn, oslavován. Preiss tuto šťastnou Claudiovu vzpomínku vyzývá se zřetelným pocitem zadostiučinění, zároveň však okamžitou změnu všeobecného vnímání akcentuje s lehkým roztrpčením a hořkostí nad jednoduchostí lidského myšlení. Kdo je úspěšný, musí být oslavován.

Osobní Claudiova rozpolcenost, jeho vzdělání a zažitá příkoří, existence v jemu nevlastním světě, je ústřední myšlenkou díla. To není vyprávěno jako drama historické, ale lidské. Klíčová je osobnost Claudia a téma lidské manipulace. Viktor Preiss vnitřní Claudiov svět buduje pečlivě a promyšleně. Jím užívané jazykové prostředky jsou přes svou úmyslnou úspornost zřetelně výrazné. Claudiovy koktavosti Preiss nevyužívá k přehánění a naddimenzování její funkce v celkovém sdělení. Používá ji jako součást projevu postavy,

pomocí níž lze budovat její charakter. Ve svých komentářích Preiss dokazuje Claudiův intelekt, vzdělání. Ty ovšem v důsledku ustupují citovému podlehnutí, omámení vlastní ženou i politickými našeptávači. Claudius doplácí na svou důvěřivost, potřebu lásky, vlastní nezkaženost.

Věkový oblouk, který se vrací do dětství Claudia, umožnil v té době čtyřiapadesátiletému Preissovi ztvárnit třináctiletého chlapce, nervózního z prvního milostného opojení, jenž si je navíc vědom vlastních fyzických nedostatků. Dohoda mezi režisérkou Markétou Jahodovou a Viktorem Preissem ovlivnila přístup ke složité Claudiově osobnosti i některým zvláště emočně exponovaným scénám. Například scéna z besídky, kde se mladý Claudius vyznává své lásce, je po režijně – herecké domluvě vedena v šepotu. Explicitněji tak zdůrazňuje intimitu a důležitost tohoto aktu z pohledu nesmělého Claudia. Kontrast mezi citlivým základem Claudiova jednání a pragmatickým cynismem babičky Livie se zde odráží v její samozřejmé autoritářské likvidaci této lásky. Hlasová exprese Jaroslavy Adamové je podmíněna sebejistotou a vládnoucí dominancí postavy Livie. Automatická submisivnost Preissova Claudia zároveň odpovídá zvyklosti k ústupkům, ponižování.

Viktor Preiss postavou Claudia vytvořil rozpor mezi rozumovou a citovou stránkou lidské osobnosti. V kritických zpětných komentářích hodnotí vlastní osud, prokazuje tím empirickou zkušenost i schopnost sebeironického výsměchu vlastní naivitě a slabosti. Citovou bohatost charakteru dokazuje v konkrétních scénách z Claudiova života, především v rámci jeho milostného života a vztahu k zrádné Messalině. Po své smrti je Claudius symbolicky provolán bohem, ironicky tak končí životní osud intelektuála, jehož osobní ambice byla do důsledku popřena a zavedla jej na opačnou cestu vlastní touhy a životní filozofie.

6.3 NORMÁLNÍ OKRUH – INFORMÁTOR

Autorem původního textu je francouzský dramatik a scénárista Jean-Claude Carrière, jehož mezinárodně oceňovaná rozsáhlá tvorba zahrnuje mimo jiné spolupráci s filmovými režiséry Luisem Buñuelem, Peterem Brookem, Jacquesem Derayem či Milošem Formanem. Z francouzského originálu drama *Normální okruh* přeložil Michal Lázňovský, premiéra hry proběhla 24. listopadu roku 2005 v rámci Českého rozhlasu 3 – Vltava. Režisérkou české adaptace Carrièreovy hry byla Hana Kofránková, dramaturgem Hynek Pekárek.

Dvaapadesátiminutová rozhlasová inscenace je postavena na dialogu dvou postav – Komisaře v podání Jiřího Lábusa a Informátora Viktora Preisse. Mimořádná kvalita textu nabídla oběma hercům široký prostor k vytvoření sevřeného, emočně naléhavého dramatu, jehož dějová linie se překvapivě otáčí ve druhé polovině hry. Dramatický oblouk postavy Informátora je na ploše několika desítek minut naplněn s určitostí a vybroušenou vyzrálostí hlasového projevu. Role Informátora Preissovi vynesla *Zvláštní uznání* na soutěži Prix Bohemia Radio 2006, zároveň se stala jeho zásadní rozhlasovou prací tohoto roku a nepochybně přispěla k vítězství v posluchačské anketě *Neviditelný herec*⁶⁰. *Normální okruh* s Viktorem Preissem a Jiřím Lábusem byl následně uváděn rovněž jako činoherní představení v pražské Viole⁶¹.

Sám Viktor Preiss o původním Carrièreově textu hovoří jako o textu mimořádném. Vzpomíná, že mu režisérka Kofránková v tomto případě nabídla zajímavý herecký protiúkol, stejně jako Jiřímu Lábusovi⁶². Typologie postav totiž představovala opak vůči většinové předchozí tvorbě obou herců. Preissovi Informátor nabídl pro něj netradiční zápornou roli s možností citlivého budování profilu postavy. Komornost inscenace je v tomto případě pouze zdánlivá. Dialog mezi Komisařem a dlouholetým Informátorem v sobě nese nadčasové téma zrůdnosti totalitního myšlení, manipulace a udávání. Scénář sice neobsahuje explicitní indicie k časové či místní orientaci, téma samotné ovšem nepříjemně mrazivě evokuje dobu a prostředí politických procesů, potažmo tendence nacistických či komunistických výslechů, udávání, utajování informací, intrik.

⁶⁰ Další zásadní prací Preisse v tomto roce bylo rozhlasové čtení románu *Mozart* Valerije Brjusova, rovněž v režii Hany Kofránkové.

⁶¹ Premiéra: 22. 9. 2006, režie: Hana Kofránková.

⁶² Preiss hovořil o tom, že typem svého herectví podobné role příliš nedostával, stejně jako Jiří Lábus v případě charakteru postavy Komisaře. Viz rozhovor s Viktorem Preissem.

Informátor přichází ke Komisaři na základě předvolání. Komisař jej vyslýchá ohledně opakovaných udání, děj se následně otáčí a pomalu gradující dialog přechází v překvapivé vyústění, kde původní předvolaný vyslýchá předvolávajícího.

Preiss postavu svým hlasovým výrazem tvoří jako osobu roztržitou, nervózní, nejistou, zajíkáající se, roztěkanou. Lábusův Komisař je naopak sebejistý, jeho civilní tón a hlasová rozmáchlost představují ležérnost Komisařova projevu, působící v náznacích úmyslně neformálně. Preiss jako Informátor hovoří zapáleně o lásce k procesu udávání. Tuto práci bere jako vlastní celoživotní poslání, v němž došel k naprosté profesionalitě. Vyznává se z pocitu potěšení, které mu udávání poskytuje, jeho exaltovaný projev je výrazem chorobné, napůl jakoby šílené dogmatické oddanosti vůči systému tzv. normálního okruhu. Tímto okruhem se zdá být okruh osob a zájmů, jichž si on jako Informátor má všímat, jež má zapisovat a informovat o nich Komisaře. Zvrácenost myšlení a priorit navozuje zmiňované totalitní uvažování, zaslepení láskou k úřadu, předpisům, šablonovité povinnosti, které Informátor slouží a nepochybuje o ní, či spíše ani nepřemýšlí o správnosti svého počínání. Anonymita udavačství zde přitom působí jako potěšení, jako rozkoš.

Zaníceností a překotností projevu Preiss v úvodu inscenace dokonale charakterizuje postavu Informátora, jako specifický typ člověka. Člověka pohlceného systémem, pro nějž oddaně pracuje, bez možnosti jakéhokoli jiného východiska. Psychologická převaha Lábusova Komisaře spočívá v jeho profesním postavení. Je Komisařem, který předvolává, Preissův Informátor zde proto působí jako svým způsobem podřízený. Jako osoba, která se přichází zodpovídat ze svých činů. Význam jejich postavení tak v úvodu inscenace jakoby determinoval jejich vzájemný vztah a s tím spojený hlasový projev. Lábusova sebejistá nenucenost je v ostrém kontrastu k Preissově roztržité vroucnosti, zanícenosti pro vlastní úkol. Naléhavost Preissovy dikce, dýchavičnost, nervózní zámlky či množství kratších pauz v řeči, symbolizují nejistotu Informátora, který při hovoru o své udavačské povinnosti sklouzává k vášnivé lásce vůči své profesi, v dialogu s Komisařem ovšem působí zřetelně bojácně.

Dusivá, těžká atmosféra, napětí z nejistoty dalšího vývoje sugestivně navozuje pocit skryté hrozby. Přítomné napětí je postupem děje stále více patrné, působí dráždivou vášnivostí, především prostřednictvím skrytých emocí v hlasech obou herců. Preiss dokáže citlivými, jemnými přechody mezi roztěkanou nervozitou a lačným udavačským zájmem své figury budovat vnitřní svět postavy s nevidanou intenzitou. Jeho projev přitom postrádá

jakýkoli patos. Postava Informátora se v Preissově podání prezentuje naopak nanejvýš civilním výrazem, jeho jazyk je jazykem člověka bez zvláštního poslání, který jen plní svou pracovní povinnost. Preiss profiluje Informátora jako běžného pracujícího občana, neobvyklost jeho profese v tomto případě absolutně není patrná, je naopak brána s nepochybnou samozřejmostí. Informátor se vlastní prací ukáží. Ve chvílích, kdy Informátor hovoří s Komisařem o principu udávání, získává Preissův projev zvláštní rozsah rozjímajícího člověka, plně pohlceného svým výkladem. Temporytmus Preissovy řeči je modulován nadšením Informátorova projevu. S radostí hovoří o své udavačské práci, na některé momenty vzpomíná doslova s patologickou láskou. Principem profese je „*možnost páchat zlo...*“, možnost rozhodovat o osudech jiných, bez osobního prospěchu, spíše pro vlastní potěšení. Jedná se o zvrácenou touhu po dokonalosti své činnosti.

V rámci osobní zповědi Informátora, který se vyznává ze svého chorobného nadšení k udávání, je jediným sdělným artefaktem inscenace hlas Viktora Preisse. Výsostně rozhlasová možnost velkého hlasového detailu⁶³ umožňuje herci odhalovat vnitřní svět dramatické postavy. Preiss charakterizuje Informátora jako člověka posedlého, který je svou prací natolik pohlcen, že si neuvědomuje její hrůzné důsledky. Naopak se svými profesními možnostmi opájí, stejně jako svou anonymitou. Spatřuje v ní svou největší výhodu. Preiss napjatou dychtivost řeči Informátora kromě zvýšeného tempa doplňuje rychlejšími nádechy mezi replikami, dýchavičnost a občasné jemnější zalknutí signalizují zaujetí Informátora pro vlastní slova, dělá mu dobře, může-li udiveného Komisaře poučovat o zvláštnostech své profese.

Preissův Informátor se v rozhovoru s Komisařem dostává k jednotlivým součástem vlastní práce. V hovoru přitom nenápadně zmíní, že udává rovněž sám sebe a udal i bývalého komisaře Hortoga, který je proto nyní uvězněn. Dělá to z principiálních důvodů, jako součást profesionálního přístupu k práci. Sebeudávání přitom hodnotí jako nejvyšší slast, jako pocit určitého sebenaplnění. Hovoří o rafinovanosti svého postupu, o jeho důslednosti a propracovanosti. V jeho chování je detailní promyšlenost prozrazující přesnou znalost důsledků svého počínání. Od chvíle, kdy se Komisař dozvídá o udání kolegy Hortoga a sebeudávání Informátora, se nenápadně, ale zcela jasně, láme oblouk celé inscenace. Preiss, původně podřízený a roztěkaný, nejistý zaměstnanec zřetelně přebírá iniciativu a postupně

⁶³ O tomto termínu, jakožto výsostně rozhlasové možnosti, hovoří herec Pavel Soukup v knize *Neviditelné herectví*. STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha, 1988.

Komisaře zcela zastíňuje. Preissův hlasový projev, způsob jeho dikce a intonování přechází k odměřené chladné sebejistotě. Jeho Informátor najednou diktuje tempo dialogu, tlačí Komisaře do kouta. Vědom si své vlastní převahy Preiss zvyšuje expirací svého hlasu, zvyšuje tím nátlak na Komisaře. Svého zkušeného udávání v kontrastu s Komisařovým začátečnictvím.

Sám Preiss hovořil o zvláštní kvalitě Carrièrova textu ve smyslu jeho dramatické výstavby.⁶⁴ Podle Preisse se jedná o text, jenž by se mohl odehrát i pozpátku a přesto by si udržel stejné dramatické napětí a funkci. Hovoří v tomto případě o principu „hry kočky s myší“, kdy v počátku inscenace dominuje ležérní Lábusův Komisař, který zprvu bere případ Informátora jako řadový úkol. Když se postupně dramatický oblouk otáčí ve prospěch Informátora, má zřejmou převahu on. Kvalita textu je doplněna vyrovnaností hereckých výkonů. Díky nenápadné hlasové gestice si posluchač může vizualizovat fyzická gesta a spontánní fyzická jednání herců. Mimika hlasů rozkrývá hluboké vnitřní napětí a intenzitu osobních prožitků protagonistů. Hlasová stylizace umožňuje posluchači vnímat děj jako naléhavě aktuální problém, nepřikrášlený, prostý jakéhokoli patosu či uměleckého odstupu.

Když Informátor vysvětluje Komisaři principy udavačské práce, je Preissův hlas náhle prosycen nebývalou úderností výrazu. Přísná dikce signalizuje zjevně nabytou jistotu jeho postavy. V intonaci klade důraz na smysl svého sdělení zvláště pečlivou artikulací a jakousi zdánlivě nenápadnou tezovitostí svých replik. Vlastností Informátorovy řeči je totiž především ve chvílích vysvětlování profesního principu vášnivý důraz na platnost sdělení. Hovoříme-li o tezovitosti jeho replik, hovoříme zároveň o jeho vlastním přesvědčení o faktické správnosti myšlenek. Neříká Komisaři svůj názor, ale své bytostné přesvědčení, tezi, kterou dodržuje.

Komisař Jiřího Lábusa se v reakci na vývoj děje stává obrazem zaraženého, udiveného člověka, kterého z klidné pracovní všednosti najednou vyvede překvapivé zjištění o složité odpuzující systematičnosti udavačské práce. Lábusův ústup do pozice outsidera, který čeká na Informátorovy verdikty, je pokořením Komisařovy prvotní sebejistoty. Lábus zvýšenými intonačními důrazy v otázkách deklaruje ustrašený šok Komisaře, jenž ztratil půdu pod nohama a začíná si uvědomovat vlastní izolaci vůči schematicky fungujícímu systému okruhu s dlouhodobými pevnými pravidly. Preissova přísná sdělnost, vědomí převahy je ve své mírnosti o to nebezpečnější, oč bezbrannější se zdá být nervózní Lábusovo vyvedení z míry.

⁶⁴ Viz rozhovor s Viktorem Preissem.

Rozhlasová koexistence Viktora Preisse s Jiřím Lábusem je spojením dvou výrazných rozhlasových hereckých přístupů, kdy Preiss Informátora tvoří ve své mírnosti zevnitř, vnitřním hlasem postavy, která o převaze vůči Komisaři celou dobu ví. Jednoduchost a přirozenost Komisařových reakcí je v Lábusově podání naopak zřetelná přímostí replik, spontánností.

Vnitřní hluboké pochopení osobního dramatu a motivace postavy Informátora jsou v Preissově případě zřejmé. Jeho repliky nabývají postupného mrazivého cynismu. Preiss však této změny nedosahuje přílišným důrazem na změny hlasové expirace či přehnaným intonačním kolísáním - to je patrnější při hovoru o principu udavačské práce. Cynismus Informátorovy řeči je v samozřejmosti obludného sdělení. V žádném okamžiku neopírá Preiss novou významovou závažnost o hlasovou rozmáchlost a přehánění. Opírá se o mírnost výrazu a typické hlasové nasazení. Mrazivý cynismus je vyvoláván kontrastem mezi mírností Preissova projevu a obludnou závažností jeho replik. Dramatický efekt je zde znásoben rozhlasovou specifikou fungující na vnitřní intenzitě nadřazené hlasovému nadsazování⁶⁵.

Preissův projev postavu Informátora zhmotňuje zcela autenticky, posluchačova vizualizace postavy i prostředí přitom těží z jeho hluboké rozhlasové zkušenosti, s níž vytváří figuru maximálně životnou. Když v závěru inscenace Informátor odchází z původně vlastního výslechu, odchází s ním sebejistý profesionál, který Komisaři vysvětlil nevyhnutelnost svého postavení. Také jemu hrozí udání, kdykoli k němu může dojít, což je základní premisa celého systému, v němž se inscenace odehrává. Tato skutečnost vzbuzuje všudypřítomný pocit stísněnosti a blížícího se nebezpečí.

Výrazný dramatický oblouk postavy a její proměna v průběhu děje Preissovi nabídly příležitost k maximálnímu rozsahu herecké hlasové realizace. Jeho schopnost měnit tempo a rytmus řeči zde nabývají širokých možností uplatnění. Tempem určuje spád a naléhavost dialogu, především pak ve chvílích, kdy vyvíjí tlak na Komisaře a dokazuje mu tak svou převahu. Za jeho replikami se objevují skryté významy, přítomná hrozba Informátorových slov je patrná v mrazivě úderné přímosti hlasu. „*Skutečná sláva je ta, která nemá jméno... Věří se jen tomu, co není pravda. Pravda zní vždycky nepravděpodobně a končí v koši.*“

Preiss jako Informátor opakovaně a s očividnou slastí hovoří o anonymitě udávání. Alarmující nebezpečnost jednoduchosti udání je ve svém celkovém smyslu odstrašující,

⁶⁵ O tomto principu hovořil Ladislav Pešek v rámci svého příspěvku do *Neviditelného herectví*. STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha, 1988. s. 160.

zejména v kontextu znalosti politických procesů. Nadčasovost textu je v jeho tématu a morálním přesahu. *Carrière* upozorňuje na zvrácenost totalitního myšlení jako nástroje lidské likvidace.

Režisérka Hana Kofránková citlivým přístupem umožnila hercům vybudovat naléhavé drama bez výraznějších režijních zásahů. Inscenaci nedoprovází žádná hudba, kromě hlasů slyšíme pouze šustění papírů, kroky po chodbě či zavírání dveří. Úspornost průvodních zvuků a ruchů stejně jako absence hudby jednoznačně prospívají expresivitě a celkovému stylu inscenace. Vrcholný dramatický zlom, k němuž dochází okolo třicáté minuty, je vytvořen hlasovými přechody v intonacích, ténbrech hlasů obou herců. Jiří Horčíčka hovořil o nutnosti herce fixovat si vrchol postavy kvůli temporytmu zbytku inscenace⁶⁶. Viktor Preiss tento vrchol vytváří postupnou exaltovaností Informátorových otázek, jimiž zaskakuje Komisaře. Při otázce „*Už jste někoho udal?*“ sebejistým hlasem zkušeného udavače zřetelně přebírá iniciativu rozhovoru. Dělá mu dobře Komisaře podobnými dotazy poučovat.

Atmosféra falešnosti, intrik, udávání, otázka viny a nevin, princip hry kočky s myší, utajení či téma manipulace člověka, jsou nositeli významu *Carrièrova* textu. Viktor Preiss i Jiří Lábus dokázali v tomto rámci své postavy ztvárnit obdivuhodně životně, sugestivně a plasticky. Dramatický oblouk postavy Informátora je na ploše několika desítek minut naplněn s určitostí a vybroušenou vyzrálostí Preissova hlasového projevu. Schopnost mimořádně autentického okamžitého náladového přechodu a změny motivace postavy v sevřeném prostoru necelé hodiny inscenace je nejpozoruhodnějším prvkem Preissova výkonu.

⁶⁶ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2003. s. 96-97. Čas, akce, prostor, sv. 4. ISBN 80-86151-83-2

7. TYPICKÉ RYSY PREISSOVA ROZHLASOVÉHO HERECTVÍ

Po třech důkladných analýzách vybraných rolí Viktora Preisse (Andrej Bolkonskij, Claudius, Informátor) přistupujeme nyní k syntéze vybadaných poznatků o typických rysech hercova rozhlasového výrazu.

Od roku 1974, kdy se poprvé výrazně prosadil jako Rastignac v *Otci Goriotovi*, slýcháme Viktora Preisse v rozhlasových inscenacích dodnes. Za čtyřicet uběhnuvších let herec vyvrátil v jednoho z nejuznávanějších tuzemských rozhlasových umělců. Šíře jeho rozhlasového hereckého záběru odpovídá množství titulů, v nichž se objevil. Preissovo herectví se sice časem vyvíjelo – v závislosti na postavách, jež postupem času vytvářel – uchovalo si však po celou dobu typickou technickou kvalitou a tvůrčí intelekt, kterými herec vytvářel postavy plně životné. Autenticita Preissova rozhlasového herectví souvisí s tvůrčí intuicí a schopností pochopit vnitřní napětí postavy a budovat její obraz i minimalismem hlasového gesta či mimiky.

Podrobným studiem jednotlivých rozhlasových rolí Viktora Preisse konstatujeme neobyčejnou hercovu schopnost detailní psychologické drobnokresby svých postav. Zvláštní kvalitou Preissova herectví je přitom umění charakteru vytvářet na ploše komorní uzavřené inscenace (*Normální okruh*, 2005) i rozsáhlých dramatických oblouků velkých rozhlasových projektů (*Vojna a mír*, 1978 a *Já, Claudius*, 2001).

Preiss svůj specifický hlasový tón dokáže propracovanou metodou postupného cizelování postavy přizpůsobovat jednotlivým emočním přechodům. Střídání jemných odstínů nálad je v Preissově podání vytvářeno technickou přesností výrazu. Herec je schopen sémantizovat pomocí nádechů, pauz či přerývanosti svého projevu. Zvláště patrná je tato schopnost v rozhlasovém seriálu *Já, Claudius* režisérky Markéty Jahodové. Preiss jako Claudius udržuje drama postavy i příběhu, přitom současně jako komentátor provází dějem a s neskryvanou ironií hodnotí vlastní život.

Režisérka Hana Kofránková Viktora Preisse opakovaně obsazovala do rozhlasových adaptací dramát norského autora Henrika Ibsena. V roce 1996 Preiss vytvořil titulní postavu lázeňského lékaře Thomase Stockmanna v *Nepříteli lidu*, o čtyři roky později právníka Bracka v *Hedě Gablerové* (2000) a v roce 2012 pastora Manderse v *Přízracích*. Pro psychologicky značně náročné postavy Ibsenových dramát se Viktor Preiss ukázal jako mimořádně vhodný

interpret, který vnitřní drama těchto postav vytváří s hlubokým pochopením, citlivým, úsporným výrazem, který se vymezuje vůči hlasovému přehánění či patosu.

Jedním ze zásadních sémantických prvků Preissova rozhlasového herectví je velký hlasový detail. Jeho používáním herec vytváří emoční rozměr postav, jejich vášnivost či naopak odstup. Tato schopnost je ideálně patrná na rozdíl jeho prokurátora Villeforta v *Hraběti Monte Cristo* (1983) a mladého Claudia v seriálu *Já, Claudius*. Zatímco Villefort je Preissovým hlasem profilován jako cynický autoritativní šlechtic, Claudiova nesmělost a roztržitost, vědomá si vlastních handicapů, se odráží v jeho zajíkání, šepotu při milostných vyznáních.

Pečlivá dikce a typická jazyková obratnost herci umožnily vytvořit postavu takového dramatického rozmachu jako je Timon Athénský ve stejnojmenném dramatu Williama Shakespeara (2008). Střídání hlasových poloh od šepotu po zběsilý křik obsáhlo rozmanitost a vnitřní složitost postavy Timona bezezbytku. Posluchačova možnost vlastní vizualizace touto rolí představuje člověka zmítaného v osobní tragédii, který ztratil iluze o domnělých přátelích. Timon si uvědomuje prospěchářské pochlebování poddaných, jejich podbízivou servilitu. V momentech, kdy pomoc potřebuje on, zůstává osamocen. Ztroskotání lidské důvěřivosti je v Preissově podání expresivním obrazem podvedeného vladaře, jehož slávu a obdiv podmiňoval pouze majetek a postavení.

Žánrová rozdílnost jednotlivých stěžejních titulů Preissovy rozhlasové tvorby je obdobně rozsáhlá, jako typologie hercem vytvářených postav. Přes psychologické role (např. v adaptacích Henrika Ibsena) docházíme k postavám historickým jako císař Claudius, Timon Athénský či Jošua Ha Nocri (*Mistr a Markétka*, 1987), komediálním (krejčí Jehlička v inscenaci *Zlý duch Lumpacivagabundus*, 1986) či detektivním (Agent v adaptaci detektivního románu Raymonda Chandlera *Výpalné na Noon Street*, 2002 či Sherlock Holmes nastudovaný devadesátých letech).

Preiss všechny tyto odlišné typy postav dokáže obsáhnout díky své zvláštní jazykové a hlasové přizpůsobivosti. Jednotlivým situacím odpovídají Preissovy intonace, hlasové expirace a další sémantické prostředky, jimiž postavy vytváří, především pak temporytmus výrazu.

Inscenace *Normální okruh* režisérky Hany Kofránkové působí ve své sevřenosti a časové úspornosti pouhých dvaapadesáti minut jako vhodný kontrast k rozsáhlým

rozhlasovým projektům jako *Vojna a mír*. Postavu Informátora shledáváme v dnešní době pro Preissovo rozhlasové herectví charakteristickou. Intimita média je zde jeho největší devízou. Preiss využívá neobyčejné kvality textu autora hry Jeana-Claudea Carrièra k vytříbeným hlasovým přechodům, změnám intonací, tónu. Moduluje Informátorův hlas podle aktuální situace lehkými změnami kladení důrazů, kdy v úvodní části inscenace naléhavě akcentuje především smysl svých sdělení. Ta pronáší ve zvýšeném tempu rozčilení roztržitě. Následně přechází k důrazům na formu řeči. Informátor odhaluje princip své práce, moc, kterou mu profesionalita dává. Tuto získanou převahu nad přítomným Komisařem Informátor naznačuje pečlivou artikulací, poučným výchovným tónem, který se v momentech sebezaujetí do vlastního vyprávění opět navrácí k vášnivě exaltovanosti, oddanosti vůči udávání.

Střídání hlasových poloh je disciplínou náročnou pro stylizaci postavy. Viktor Preiss dokázal citlivým smyslem pro cizelování výsledného tvaru vytvářet postavy emočně bohaté, psychologicky složité. Základní charakteristikou Preissova rozhlasového herectví tudíž může být jeho zvláštní hlasový emoční vklad, díky němuž dokáže odlišovat změny nálad postav a vytvářet jejich charakter zevnitř. Dalšími typickými vlastnostmi jsou rovněž hlasová melodičnost, všestrannost, rozmanitost jeho schopností užívat jednotlivé sémantické prvky. Sémantizování hlasovou zkratkou či velkým detailem slova se stalo typickým pro Preissovo herectví psychologicky složitých postav.

Kvality své rozhlasové herecké práce dosáhnul Preiss rovněž díky precizně zvládnuté technice oboru. Specifika rozhlasového média vyplývají z jeho auditivnosti. Rozhlasový tvůrce je odkázán na posluchačovu spolupráci, představivost, pomocí níž si vnímatel vizualizuje inscenovaný děj či postavy. Intimita sdělení je v tomto případě klíčovým artefaktem herecké práce, která se nemusí soustředit na vlastní doprovodný fyzický pohyb, vzhled, další herce, dekoraci scény, osvětlení či reakce publika.

Auditivní princip rozhlasového jeviště je proto pro hereckého interpreta sice omezující v hlasovém nasazení, touto vyhraněností výrazových prostředků se ovšem zároveň stává nejsvobodnější hereckou disciplínou. Rozhlasová tvorba Viktora Preisse tomuto konstatování plně odpovídá.

8. ZÁVĚR

Cílem této bakalářské práce bylo pojmenovat specifická rozhlasové herecké práce předního českého herce střední generace Viktora Preisse. Na Preissově příkladu se autor pokusil analyzovat výrazové prostředky herce v rozhlasovém studiu, jeho tvůrčí možnosti, význam pro celou rozhlasovou inscenaci a schopnosti vytvářet životné postavy pouze pomocí hlasu.

Viktor Preiss se pro tuto práci jeví jako ideální představitel elity současného tuzemského herectví. Preissova tvůrčí všestrannost našla právě v rozhlasovém studiu prostor pro uplatnění jeho mimořádných hereckých kvalit, které do značné míry těží právě z hlasového projevu.

Přes nedostatek odborných pramenů a literatury konkrétně se zabývajících vyloženě rozhlasovým herectvím autor použil několik existujících studií předních rozhlasových teoretiků a kritiků, na jejichž základě byla vytvořena kapitola zabývající se teorií rozhlasového herectví. V této kapitole autor představil několik zásadních principů, jak vnímat hercův rozhlasový výkon, kterými hereckými prostředky rozhlasový herec může operovat či jaké je jeho místo v rámci celé inscenace. Tyto podkapitoly jsou opřeny o zaznamenané odborné teze a pokouší se vytvořit rámec pro ucelenější uvažování o rozhlasovém herectví jako autonomní herecké disciplíně, svými specifickými možnostmi vymezené vůči divadlu i filmu.

Zvláště cennými se staly poznatky rozhlasových kritiků Jana Czecha a Aleny Štěrbové, významného rozhlasového režiséra Jiřího Horčičky a samotného herce Viktora Preisse.

Ústřední část práce složená ze tří samostatných analýz se pokouší analyticko – syntetickou metodou nabídnout způsob, jak přistoupit k rozboru hereckého výkonu v rozhlase. Na reprezentativní trojici titulů autor zkoumal specifičnost Preissovy herecké práce. Zabýval se sémantickými prvky hercova projevu, jeho hlasovými možnostmi. Tři rozdílné postavy (kníže Andrej Bolkonskij z adaptace *Vojny a mír*, císař Claudius z rozhlasového seriálu *Já, Claudius* a Informátor z inscenace *Normální okruh*) nabídly svým rozsahem vhodný prostor pro detailní výzkum jednotlivých výrazových prostředků Preissova rozhlasového herectví.

Kromě studia teoretických materiálů týkajících se rozhlasové teorie se nezbytnou součástí výzkumu stal poslech více než tří desítek rozhlasových prací Viktora Preisse. Jedná se o rozhlasové inscenace, seriály, četbu či recitaci, které vytvořily praktický základ pro nutnou možnost komparace přístupů a způsobů práce na jednotlivých rolích. Klíčové práce tohoto bádání jsou v textu zmíněny a komentovány.

Pouhá auditivnost rozhlasu je limitem, který se autor pokouší představit zároveň jako největší devízu - pramenící z podstaty rozhlasového média. Hlas herce jako prostředník mezi dramatickým textem a posluchačem má sloužit jako identifikátor děje, prostředí, nálady postavy, jejího smyslu a charakteru.

Rozdílnost typologie rolí, jež Preiss za čtyři desítky své rozhlasové práce nastudoval, stejně jako jejich žánrová různost a hercovy výrazové prostředky, dokumentují individuální umělcův vývoj. Profilují Preisse jako mimořádně všestranného tvůrčího interpreta se schopností cizelovat výslednou podobu postavy drobnými detaily zapadajícími do konečné celistvé mozaiky. Preissova technická herecká zdatnost je právě v rozhlase nejzřejmější.

Rozhlasové herectví je hereckou disciplínou v konkrétních odborných textech značně nedoceněnou a málo akcentovanou. Ze své podstaty je přitom klíčovým artefaktem rozhlasové inscenace, která by se bez hereckého interpreta neobešla. Tato práce proto může sloužit i jako návod a způsob přístupu k samostatné analýze, přemýšlení o rozhlasovém hereckém výkonu.

9. PRAMENY

1.) Osobní rozhovor s Viktorem Preissem, dne 4. října 2014 v Klubu Divadla na Vinohradech. Přepis rozhovoru je k dispozici v osobním archivu autora (délka zaznamenaného rozhovoru – 72 minut).

2.) Rozhlasové inscenace a rozhlasová četba:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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)

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

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

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

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)

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

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

NESTROY, Johann. *Zlý duch Lumpacivagabundus aneb luhácký trojlístek* (režie Jiří Horčička, rok premiéry 1986)

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

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

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

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

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

VEDRAL, Jan. *Delfy: Rozhlasový spotřební Oidipus* (režie Jiří Horčička, premiéra 1989)

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

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

3.) Rozhlasové publicistické pořady:

Báječný svět – moderátor Viktor Preiss, pořad připravila Jitka Škápíková, vysílán v letech 2005 – 2006, Český rozhlas 3 - Vltava.

Hvězdný prach – moderátor Jaromír Hanzlík, pořad připravila Jitka Škápíková a Tomáš Černý. Pořad vysílán v letech 2008 - 2012, premiéra dílu s Viktorem Preissem – 14. 9. 2008, Český rozhlas 2 – Praha.

Výroční průvodce rozhlasovou hrou – připravili Michal Bureš, Jan Vedral, Tomáš Sedláček a další, 2013, Český rozhlas 3 – Vltava.

4.) Prameny obrazové přílohy:

Obr. 1. *Souboj nesmrtelných detektivních legend v souboru Maurice Leblanca* [online]. 2014 [cit. 2014-04-25]. Dostupné z <http://www.klubknihomolu.cz/93732/souboj-nesmrtelnych-detektivnich-legend-v-souboru-maurice-leblanca/>

Obr. 2. *Normální okruh (Premiéra: 22. 9. 2006)* [online]. Dostupné z <http://www.divadloviola.cz/index.php?p=pred&ID=5&SID=18&d=44>

Obr. 3. *Viktor Preiss představil svůj Báječný svět* [online]. 2007 [cit. 2007-03-07]. Dostupné z <http://www.radio.cz/cz/rubrika/kultura/viktor-preiss-predstavil-svuj-bajecny-svet>

10. LITERATURA

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

CROOK, Tim. *Radio Drama theory and practice*. 296 s. ISBN 0-203-00627-5 Master e-book ISBN.

CZECH, Jan. *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1987. 189 s. Dramatická umění.

HÖGER, Karel, HÖGEROVÁ, Eva – JUSTL, Vladimír. *Z hercova zápisníku*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1979. 448 s. ISBN neuvedeno.

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

CHALIZEV, Valentin. *Drama jako umělecký jev*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1983. ISBN neuvedeno.

JEŠUTOVÁ, Eva. *99 významných tvůrců rozhlasových dokumentů*. Praha: Radioservis, 2013. 264 s. ISBN 978-80-87530-31-3.

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

JOUVET, Louis. *Nepřevtělený herec*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1967. ISBN neuvedeno.

LEDERER, Jiří, HORČIČKA, Jiří. *O práci s hercem, hudbou a zvukem, vůbec o rozhlasové režii*. In: HORČIČKA, Jiří: *Lidé kolem mikrofonu*. Praha: Orbis, 1963. s. 80 – 111.

LUKAVSKÝ, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.

MARŠÍK, Josef. *Výběrový slovníček termínů slovesné rozhlasové tvorby*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999. 60 s.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Libri, Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7258-171-6.
- RAUCHOVÁ, Hana. *Besedy o rozhlasové režii*. Praha: Československý rozhlas, 1964. 58 s.
- SRBOVÁ, Olga. *Chvála rozhlasové hry*. Divadelní noviny, 1969, 12, 9, s. 9.
- STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha, 1988.
- ŠKÁPÍKOVÁ, Jitka. *Báječný svět*. Vyd. 1. 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. 149 s. ISBN 80-7067-531-4.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová hra a umělecké kritika*. In: Umění a kritika. Brno, 1980. s. 177 – 181.
- TRAMPOTA, Tomáš a VOJTĚCHOVSKÁ, Martina. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. 296 s. ISBN 978-80-7367-683-4.
- VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka - rozhlasový režisér*. Vyd. 1. Brno: Větrné mlýny, 2003. 207 s. Čas, akce, prostor, sv. 4. ISBN 80-86151-83-2.
- ZINDELOVÁ, Miluše a BEDNÁŘOVÁ, Jana. *Vinohradské listování*. 1. vyd. Praha: Paseka, 1992. 247 s. ISBN 80-85192-47-0.

11. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



Obr. 1. Viktor Preiss při práci na audioknize *Arsène Lupin kontra Sherlock Holmes*



Obr. 2. Viktor Preiss (Informátor) a Jiří Lábus (Komisař) při divadelním provedení rozhlasové hry *Normální okruh* v divadle Viola



Obr. 3. Moderátor Viktor Preiss a producentka Jitka Škápíková při práci na rozhlasovém publicistickém pořadu *Báječný svět*

12. ANOTACE A RESUMÉ

Autor: Tomáš Bojda

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních a filmových studií, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Rozhlasové herectví Viktora Preisse

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

Počet titulů použité literatury: 23

Klíčová slova: rozhlas, rozhlasová inscenace, rozhlasová hra, Viktor Preiss, herectví, role, postava, hlas, výraz, intonace, tempo, rytmus, emoce

Anotace: Bakalářská práce se věnuje analýze rozhlasového herectví předního českého herce Viktora Preisse. Na Preissově příkladu se autor pokusí pojmenovat specifika rozhlasové herecké práce, její možnosti a postavení v rámci celé rozhlasové inscenace. Teoretickým a metodologickým základem této práce budou poznatky ze studií rozhlasové inscenace a herectví. Na konkrétních rolích se autor pokusí analyzovat hercovy typické vyjadřovací prostředky. Jeho osobitý hlasový projev bude rozebírán v kontextu jednotlivých rolí, časového i žánrového zařazení. Pro klíčovou samostatnou analytickou kapitolu byly vybrány Preissovy role Andreje Bolkonského (*Vojna a mír*, 1978), Claudius (*Já, Claudius*, 2001) a Informátor (*Normální okruh*, 2005). Práce se pokouší stanovit způsob, jak k analýze rozhlasového hereckého výkonu přistoupit.

Author: 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 of Viktor Preiss

Supervisor of the thesis: Mgr. Andrea Hanáčková, Ph.D.

Number of used bibliography: 23

Key words: radio, radio adaptation, radio drama, Viktor Preiss, acting, part, character, voice, expression, intonation, tempo, rhythm, emotions

Resumé: The aim of this bachelor thesis is to analyze the radio acting of Viktor Preiss, a prominent Czech actor. Using Preiss's example and building on theoretical and methodological literature on radio adaptations and acting, the author attempts to identify features specific to radio acting, describe its potential and its function in radio drama. A systematic analysis of Preiss's rendering of three characters is presented: of Andrej Bolkonskij in *Vojna a mír* (1978), of Claudius in *Já, Claudius* (2001), and of Informátor in *Normální okruh* (2005). For each part, the author analyzes the actor's typical methods of expression. Attention is also paid to the genre involved.

STATISTIKA:

Počet stran: 71

Počet slov: 19 230

Počet znaků (bez mezer): 121 510

Počet znaků (včetně mezer): 141 015

Počet odstavců: 400

Počet řádků: 2 143