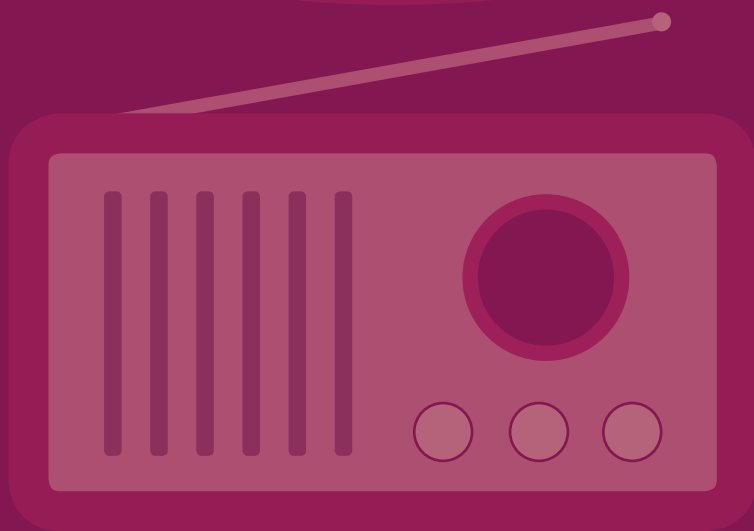




HEREC A REŽISÉR
V ROZHLEASE

KAPITOLY Z TVORBY
JIŘÍHO HORČIČKY
A JOSEFA MELČE

TOMÁŠ BOJDA



Herec a režisér v rozhlase
Kapitoly z tvorby Jiřího Horčičky a Josefa Melče

Tomáš Bojda

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

HEREC A REŽISÉR V ROZHLESE

KAPITOLY Z TVORBY
JIŘÍHO HORČIČKY A JOSEFA MELČE

TOMÁŠ BOJDA

OLOMOUC 2020



Vydavatelství



Český rozhlas

Edice Rádio a televize – svazek 3

V edici dosud vyšlo:

Řezníčková, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: podoby české rozhlasové detektivky*, 2018. – svazek 1 (nečíslováno)

Jedličková, Jana, a Jansová, Iveta. *Ženské hrdinky a jejich zobrazování v českých televizních krimiseriálech*, 2019. – svazek 2 (nečíslováno)

Recenzenti: prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.
Mgr. MgA. Eva Schulzová, Ph.D.
prof. MgA. Jan Vedral, PhD.
prof. MgA. Přemysl Rut

Kniha vyšla za finanční podpory IGA_FF_2020_007 –
Interdisciplinární výzkum kulturního pole (texty, autoři, struktury).

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv
a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

1. vydání

© Tomáš Bojda, 2020
© Univerzita Palackého v Olomouci, 2020
© Český rozhlas, 2020

DOI: 10.5507/ff .20.24456980
ISBN 978-80-244-5698-0 (UPOL; tisk)
ISBN 978-80-86762-42-5 (Český rozhlas; tisk)
ISBN 978-80-244-5699-7 (UPOL; online: iPdf)
ISBN 978-80-86762-43-2 (Český rozhlas; online: ipdf)

Tato e-kniha byla zakoupena na vydavatelství.upol.cz. Další šíření je zakázáno.

Mým rodičům

OBSAH

Předmluva	9
Úvod	15
Téma a cíl výzkumu	16
Struktura práce	19
Metodologie a teoretická východiska výzkumu.....	20
Původní rozhlasová teorie	21
Strukturalismus jako metoda zkoumání rozhlasového artefaktu....	32
Režie	47
Herectví.....	52
Rozhlasová dramaturgie prózy	65
Specifika rozhlasové dramaturgie.....	66
Problém objektivace v rozhlasové dramaturgii (Jan Lopatka)	82
Dramaturgie jako interdisciplinární problém	88
Československý rozhlas v období normalizace	95
Organizace, struktura, prověrky.....	97
Dramaturgie.....	105
Dramaturgie–režie.....	117
Jiří Horčička	127
Život a dílo	127
<i>Vojna a mír</i>	152
<i>Tichý Don</i>	191

Josef Melč	233
<i>Život a dílo</i>	233
<i>Zločin a trest</i>	258
<i>Idiot</i>	288
Komparace režijních stylů	320
Typologie látek a způsob dramatinizace.....	320
Zvuková koncepce, struktura zvukových složek	327
Vedení herců	332
Shrnutí	343
Závěr.....	346
Ediční poznámka	350
Prameny	352
Bibliografie	361
Přílohy	372
Jmenný rejstřík	382
Abstract	390
Poděkování	392

PŘEDMLUVA

Značné uznání si zaslouží už jen stavba a struktura celé této velmi rozměrné práce, jež je při veškeré své bohatosti a šíři postihované a analyzované matérie naprosto přehledná, logická, nikde se neutápí v bezvýznamných detailech, jednotlivé prvky výstavby se navzájem propojují (a leckdy i komentují), což přispívá k autorem jistě žádoucímu pochopení tohoto textu jakožto úsilí směřujícího k integrálnímu pohledu na tvorbu dvou zvlášť významných a stále v mnohém inspirativních osobností moderní rozhlasové režie druhé poloviny 20. století, Jiřího Horčíčky a Josefa Melče, a to jak v přesvědčivých detailních průhledech do „anatomie“ jejich režijních poetik a postupů, tak i v pohledech na horizonty daleko širších panoramat konkrétních dějinných situací, v nichž oběma bylo dáno pracovat. Bojovou volbu režisérské dvojice Horčíčka–Melč považuji za velmi šťastnou, i když se samozřejmě tak trochu nabízela pro nepominutelný, až klíčový význam jejich zásahu do podoby moderní rozhlasové režie. (Srovnatelný význam by bylo možno přisoudit snad už jenom režijní tvorbě Josefa Henkeho, ta však, pokud jde o Bojdu sledované období, tj. pro sedmdesátá a osmdesátá léta dvacátého století, nemohla být vzata do úvahy, neboť v tomto dvacetiletí nesměl Henke v rozhlase vůbec pracovat.)

Již v úvodních, obecně koncipovaných kapitolách textu autor připomíná, že metodologickým základem jeho výzkumu byly především principy českého strukturalismu (Mukařovský, Jakobson, Mathesius aj.), především potom dílo neobyčejně významného, ale donedávna naprosto nedostatečně vytěžovaného analytika této orientace, sémiotika Jiřího Veltruského, který výchozí, převážně literárně (a jazykově) analytické impulzy tzv. Pražského lingvistického kroužku dále významně rozvinul i do teatrologické oblasti. Veltruský se ovšem nijak významněji nezabýval

rozhlasovou tematikou, a tak k cenným aktivům Bojdovy práce patří mimo jiné také její, myslím, velmi produktivní a hlavně úspěšný pokus o modifikaci a aplikaci Veltruského teoretického modelu i pro svět artefaktů rozhlasové dramatiky a k ní přidružených žánrů rozhlasové slovesnosti. Je mu cenným metodologickým východiskem i významnou oporou při jeho detailních analýzách konkrétních tvůrčích počinů obou dominantně sledovaných režisérů a jejich osobnostních specifik. A je mu také jakýmsi rastrem, podkládaným pod leckdy jinak obtížně (i terminologicky!) specifikovatelné interakce mezi dramaturgickou a režisérskou komponentou vznikajícího rozhlasového díla, mezi režisérem a herci, jakož i mezi ním a dalšími spolupracovníky, např. tvůrci hudební či obecně řečeno celkové zvukové podoby díla.

Kvalitu tohoto textu pak významně obohacuje i trvalé autorovo přihlížení k zobecňujícím výtěžkům, jaké ke zvolené problematice přinesly teoretické analýzy mnohých estetiků a rozhlasových publicistů (zejména) posledního půlstoletí, s nimiž je ovšem Bojda obeznámen s mimořádnou, až suverénní zevrubností! Například z *Estetiky dramatického umění* Otakara Zicha, pokud jde o novější dobu pak zejména z textů fenomenologicky orientovaného Jana Czecha, v některých aspektech také Aleny Štěrbové ad., za zvlášť objevené považuji zejména připomenutí velmi cenných a málem už zapomenutých studií Jana Lopatky z šedesátých let, týkajících se pro Bojdovu práci zvlášť „specifické“ problematiky, totiž právě dramatizací klasických literárních předloh.

Především díky svému pevnému systémovému ukotvení Bojdova práce nikde neklesá na úroveň jakési vágní a jen deskriptivní, případně pocitově rozbředlé „dojmologie“, jaká v minulosti vyznačovala mnohé, zejména publicistické reflexe rozhlasových artefaktů, o současné, kvantitativně velmi chudé a hlavně celkem provozně nahodilé produkci tohoto typu je vůbec až těžko mluvit. A ačkoli ani zdaleka neznám veškerou aktuální teoretickou literaturu tohoto zaměření, považuji Bojdův text za jeden ze vzácných současných příspěvků k diskusi o rozhlasovém slovesném díle s podobně náročným i ctižádostivým gnoseologickým zaměřením a odbornou akribií, jaké už odedávna přirozeně patří k vysokému standardu studií o dílech umění tzv. „základních“, primárních, jakými jsou „krásná literatura“, jevištní dramatika apod. Průzkum, jaký provádí Bojdova práce, nevnímá

rozhlasovou realizaci strukturálně náročných adaptací velkých literárních předloh jako nějakou zkrácenou, případně nějak „poutavější“ variantu výchozího knižního textu, jako auditivní procházku slavnými příběhy, ale dobře ví, že tu vzniká nová, svébytná estetická kvalita, která přestože se chová k výchozí předloze s maximálně možným respektem, přece jen se od ní ve své výsledné podobě odděluje a žije svým vlastním osobitým životem, jaký mu natrvalo vdechly nezaměnitelné individuality jeho tvůrců, především režiséra a herců. Tyto kvality se ovšem v plné, žádoucí míře samozřejmě neprojeví v každé rozhlasové realizaci, ale právě ona setkání výchozí textové matérie s vnitřním i vnějším prostředím rozhlasového média, jakož i právě ty dvě režisérské osobnosti a čtyři jejich díla, která si pro svůj analytický výzkum Bojda zvolil, jsou, jak se ukazuje po několika desetiletích po jejich odchodu stále jednoznačněji, výjimečným dokladem o jejich mimořádných individuálních kvalitách, k jejichž inspirativnímu a v mnohém příkladnému působení rozhodně stojí za to se vrátet.

Bojda si samozřejmě nemohl nepovšimnout některých zásadních rysů, které Horčičku s Melčem spojovaly, především tedy hlubokého vnitřního, až vášnivého zaujetí pro tvůrčí práci, odporu k jakékoli řemeslné rutině a tuctovitosti a také toho, že oba byli ve své celoživotní tvorbě (až na krátkodobé výjimky ze začátku profesní dráhy J. Melče) prakticky výlučně vázáni jen na rozhlasové médium, ale i těch, které je rozdělovaly. Velmi stručně a nahrubo tu vyznačím onu základní diferenci, z níž pak vyrůstají všechny další: zatímco Horčička přicházel do studia už s hotovou představou výsledného tvaru, Melčovi se takový tvar teprve postupně vnořoval z urputných zápasů o co nejhlubší a nejpřesnější postižení smyslu studovaného textu.

Také je důležité připomenout, že se tu autor ocitl u obou režisérů v situaci heuristicky velmi odlišné. Zatímco v pohledu na Horčičkovu tvorbu a její nejrůznější aspekty mohl v nejednom ohledu těžit z existující podrobné pramenné základny a také se ledacos dovídat i z řady vlastních režisérových výpovědí, vyznání, rozhovorů s ním ad., o Melčově osobnosti a tvorbě vzniklo dosud jen několik, většinou jen krátkých příležitostných textů a ještě sporadičtějších vlastních výpovědí či rozhovorů (jakékoli publicitě se totiž ze všech sil vyhýbal). Bojda tedy musel těžit převážně jen z pamětnických svědectví (z velké části se ovšem navzájem shodujících)

a pak už pouze z velmi obtížně dohledatelných materiálů archivní povahy. Tento text je tedy především díky neobyčejné Bojdově výzkumné péři vůbec prvním široce založeným, zasvěceným a odborně relevantním pohledem na Melčovu osobnost a jeho dílo – zásluha to téměř výjimečná!

Jako přímo optimální z hlediska zobrazení charakteristických mentálních znaků obou režisérských osobností i obzvláště silných stránek jejich tvorby se mi jeví i Bojdův výběr jejich detailně zkoumaných děl. Jestliže z tvorby spíše extravertně a bytostně „dynamicky“ založeného Horčíčky zvolil dramaturgizaci rozsáhlých románových panoramat Tolstého *Vojny a míru* a Šolochovova *Tichého Donu*, z díla Josefa Melče, tvůrce koncentrovaného na vnitřní poselství realizovaných děl, analyzoval adaptace hluboce introspektivních příběhů Dostojevského *Zločinu a trestu* a *Idiota*.

S dostatečnou přesností i diferencovaností popisuje Bojda i kulturně politické kontexty, v nichž tato díla vznikala, a také konkrétní kádrové i obecně zaměstnanecké poměry v Hlavní redakci literárního a dramatického vysílání a jeho jednotlivých pro autorův záměr relevantních oddělení, především specifickou situaci, jaká v nich vznikla po politických prověrkách z počátku sedmdesátých let, tedy i včetně toho, čím se odlišovala od daností, jaké byly naprosto rigidně platné zejména pro politicky bezprostředně angažované redakce publicisticko-propagandistického typu a zaměření. Na rozdíl od těchto redakcí, které postihly kádrové represe mimořádně tvrdě a likvidačně, udržela se totiž v literárně dramatických segmentech tehdejšího Československého rozhlasu významná část talentovaných a erudovaných dramaturgů i režisérů, a to také včetně těch, kteří se podíleli na rozvoji rozhlasové slovesnosti už v šedesátých letech. A řada z nich tedy usilovala o to, aby i do nových, po mnoha stránkách tísnivých poměrů pronášela z mnohem lepší minulosti, co se dalo. Snažili se tedy aspoň čelit všudypřítomnému náporu ideologického primitivismu, myšlení v dogmatických šablonách, tupé služebnosti propagandistickým cílům apod. Nemohli se přitom pochopitelně úplně vyhnout úlitbám na oltář tvrdě vyžadované angažovanosti, ale řada jejich děl z této doby přesto nepřestává vykazovat podstatné znaky kontinuity se šedesátými léty, především ve své realizační komponentě, ale v dílčích aspektech i v počinech dramaturgického charakteru (profil vysílání vylepšovaly mj. i texty zakázaných autorů, vysílané pod krycími jmény!). Významnou šanci pro udržení

úrovně slovesné rozhlasové produkce, ba v jistém ohledu i její rozvíjení, ovšem nabízely právě dramaturgické velkých děl světové literatury, které nebyly ani v nejmenším zatíženy dobovou lživou propagandistikou a umožňovaly tedy vyvázat se z jejich pout do oblasti nadčasově platných hodnot a v jistém smyslu zároveň i jaksi kompenzovaly tehdejší nedostatek skutečně vynikajících původních dramatických textů. Tato dramaturgická intence, která v průběhu sedmdesátých a osmdesátých let vydala celou řadu velmi cenných plodů, s nimiž se mohou z četných repríz setkávat i dnešní posluchači, byla ovšem řídicími a kontrolními útvary rozhlasu spíš trpěná z nezbytí, než jakkoliv preferována, zato tvůrci samými, „rozhlásáky“ i externisty, především herci byla samozřejmě velmi vítána a také vděčně přijímána. Z dnešního pohledu ony výjimečné kvality některých těchto inscenací (zejména třeba při jejich porovnání se žalostnou úrovní a odpudivým primitivismem produktů politického vysílání) jako by málem až vyvolávaly představu o rozhlasu vysloveně „dvojí tváře“. Ta tvář normalizačně politická je díky mnoha mediálním i odborným reflexím už naprosto dostatečně, málem až axiomaticky známá, ona mnohem skrytější a nenápadnější však svou hodnotu začíná nacházet teprve až dnes, a to právě díky takovým seriózním a do potřebné šířky a patřičné diferencovanosti rozvinutým pracím, jakou je právě i tato Bojdova!

Praha, 9. října 2020

Rudolf Matys

ÚVOD

„Styl je pro spisovatele, podobně jako pro malíře barva, nikoli otázkou techniky, ale otázkou způsobu vidění.“¹

Marcel Proust

Francouzský romanopisec Marcel Proust věnoval umění a také jeho vnímání monumentální román *Hledání ztraceného času*. Podle Prousta je to právě umění, které jediné dokáže zachytit, umělecky znázornit, a tím fixovat esenciální okamžiky života. Tématem mu je vyvolání zpětného obrazu, rekonstrukce esence prostřednictvím poznávání, především prostřednictvím paměti. Touto metodou se dobírá rovněž stylu, jímž dílo formálně vypravil. Říci o některém umělci, že „má styl“ nebo že se vyznačuje „tím a tím stylem“, bývá vágní a obtížně exaktně doložitelné, o to více v dramatických uměních, která vznikají spoluprací více umělců, a tak nevycházejí vždy z jediného hlediska konkrétního autora jako v případě literatury nebo malířství.

Tato práce se zabývá vztahem režiséra a herce v rozhlase, jejich koexistencí v tvůrčím procesu vzniku rozhlasového artefaktu a vlivem jedné složky na druhou. Pojímá herce jako klíčového interpreta režijního záměru a reflektuje, jak prostřednictvím herce režisér konstituuje vlastní tvůrčí styl, originální rukopis, podle nějž režisérovy inscenace identifikujeme i po mnoha letech od prvního uvedení. Postupným rozborem dílčích segmentů i celých inscenací se pokouším zjistit, nakolik se režisér s hercem při své spolupráci vzájemně podmiňují a jak společným obohacením docházejí ke způsobu interpretace konkrétních látek. Styl zde neodhaluji apriorně či s přímočarou účelností jako předem daný princip tvorby.

¹ PROUST, Marcel. *Hledání ztraceného času*. VI, *Uprchlá. Čas znovu nalezený*. 1. vyd. (v Odeonu) Praha: Odeon, 1988, s. 503.

Text, jehož úkolem je být vědeckou a poučenou reflexí určitého tématu, nemá a nemůže mít ambice prezentovat definitivní poznání, završení výzkumu. Může pouze nabídnout analytický postup, který bude nejučinnější a nejvhodnější ke zkoumání dané problematiky. Úlohou badatele je vedle pozorného vnímání artefaktů také shromáždění materiálů, detailní prozkoumání kontextu a zejména nalezení ideální analytické cesty, kterou se ve svém výzkumu vydá.

Umělecké dílo, a tedy i jeho tvůrci, cílí na představitost diváka, jeho schopnost dekódovat specifický systém řeči, který konkrétní médium používá. Rozhlasový posluchač musí být aktivním vnímatelem, namáhat vlastní interpretační schopnosti. Jinak totiž dílo, založené pouze na akustickém sdělování, vyslechne bez hlubšího zásahu a skutečného prožitku.

S vědomím Proustova esenciálního principu nebudu usilovat o vzkříšení inscenací či hereckých kreací, nevyvolám ani doslovný obraz režijního záměru. Pouze co nejdůkladněji prozkoumám vymezenou etapu českého rozhlasového umění, navrhu metodu analytického postupu a zejména odhalím aspekty režijní a herecké práce v rozhlase.

Téma a cíl výzkumu

Dvojí předmět výzkumu, tedy rozhlasové herectví a rozhlasová režie, na jednu stranu implikuje dvojí teoretický rámec, zároveň však obě profese úmyslně nahlíží ve vzájemném vztahu jako nedílné umělecké partnerství. Herec je pro rozhlasového režiséra stěžejním nástrojem, složkou, která zásadním způsobem ovlivňuje budoucí podobu inscenovaného díla. Otomar Krejča říká, že „*mluvíme-li o režijně-hercké spolupráci, akcentujeme mimoděk podíl režiséra na výstavbě inscenace. Představujeme si režijní projekt, který herec naplňuje svou tvorbou.*“² Viktor Preiss podobně hovoří o „*spoluautorství*“ herce v rozhlase.³

Primárním cílem práce je analyzovat vztah režijní a herecké složky v rámci existence rozhlasového artefaktu a zjistit, do jaké

² KREJČA, Otomar, GLANCOVÁ, Helena, ed. a KRAUS, Karel, ed. *Otomar Krejča – Divadlo jsou herci*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011, s. 54.

³ Viktor Preiss, osobní rozhovor s autorem, 4. října 2014.

míry jedna složka ovlivňuje druhou. Režisér Josef Melč zdůrazňoval tvůrčí povahu spolupráce režiséra s hercem. Vztah těchto dvou profesí Melč rozdělil do tří etap: 1) tvořivá práce režiséra samého, 2) tvořivá práce režiséra s hercem, 3) tvořivá práce herce samotného.⁴ Z rozdělení je patrný režisérův důraz na sounáležitost obou složek, na jejich propojení. Na stanovené výzkumné ploše budu charakterizovat možnosti a způsoby režijně-herceké spolupráce, vzájemného ovlivnění a tvůrčí závislosti jedné složky na druhé. **Cílem práce je také navrhnout nový metodologický přístup k analýze rozhlasové inscenace, potažmo analýze režie a herectví v rozhlase.** Tento přístup vychází ze strukturalistické teorie Jiřího Veltruského, kterou reviduji pro účely rozhlasového výzkumu. Jasně formulovaný metodologický rámec v české rozhlasové teorii dosud chybí, ambicí práce je takový postup definovat a prokázat jeho funkci na konkrétním výzkumném vzorku.

Pro výzkum byli vybráni režiséři **Jiří Horčíčka** a **Josef Melč**, tedy tvůrci, kteří na začátku šedesátých let dvacátého století spolu s Josefem Henkem vytvořili novou generaci rozhlasové režie.⁵ S nástupem normalizace v rozhlase nuceně skončil Josef Henke, zatímco Jiří Horčíčka i Josef Melč přes narůstající politický nátlak zůstali. Jejich tvorba, podobně jako celá slovesná dramaturgie pražského studia Československého rozhlasu, však v této době nutně získala odlišný charakter, zejména z hlediska typologie adaptovaných látek, ale také způsobu jejich nastudování. Dvojice Horčíčka–Melč se v metodě rozhlasové režie zásadně liší, přes různost přístupů však oba tvůrci akcentují práci s hercem jako klíčovým zprostředkovatelem režijního záměru. **Komparace jejich metod práce s herci bude jedním z ústředních výzkumných cílů této práce.**

⁴ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 31.

⁵ V odborné rozhlasové literatuře se opakuje názor, že právě teprve generace režisérů v čele s Jiřím Horčíčkou, Josefem Melčem a Josefem Henkem etablovala rozhlasovou režii jako svébytnou uměleckou režijní disciplínu. Rozhlasové médium se až v této době definitivně vydalo hledat vlastní inscenační postupy, oprostilo se od zatíženosti divadelní tradicí a přebírání divadelních metod i způsobů práce. Cesta ke specifické výrazové formě rozhlasu započala ve druhé polovině padesátých let a vyvrcholila v letech šedesátých, především díky dramaturgickému uvolnění a tvorbě nových rozhlasových autorů.

Vzorek vybraných interpretů slouží jako míra kvalitativního výzkumu – konkrétní tvůrci byli zvoleni coby umělci, jejichž práce v rozhlase obsáhla kompletní sledované období a kteří zároveň dlouhodobou uměleckou kvalitou svých inscenací udávali směr literárně-dramatického vysílání Československého rozhlasu. Časový rámeček bádání je vymezen **obdobím tzv. normalizace**, které jsem zvolil pro jednoznačný dramaturgický příklon k adaptacím epických literárních předloh, jejichž rozhlasové nastudování dalo hereckým protagonistům dosud nejrozsáhlejší možnost specificky auditivního vytváření dramatických postav. Zkoumanými inscenacemi Jiřího Horčičky budou **Vojna a mír** (1978) a **Tichý Don** (1982), v případě Josefa Melče se jedná o dramatizovanou četbu **Zločinu a trestu** (1981) a inscenaci **Idiota** (1982). Díla byla po dlouhodobém zvažování vybrána jako zvukově vrcholné inscenace sledovaného období. Jejich kompozice ideálně dokládají specifika rozličných uměleckých přístupů tvůrců, charakterizují originální režijní rukopisy Jiřího Horčičky a Josefa Melče a nabízejí široký prostor pro analytické dekódování režijní a herecké práce v rozhlase.

Vedle uvedených budou pro výklad nejrůznějších jevů a uměleckých postupů režijních či hereckých sekundárně traktovány také další inscenace jmenovaných tvůrců, zejména pokud konkrétní případ přispěje k demonstraci určitého záměru, inscenačního řešení, výrazového prostředku apod.

Z hlediska jednotlivých herců, objevujících se ve sledovaných inscenacích, analyzuji zejména výkony protagonistů ústředních rolí; především pak těch, kteří s režiséry Jiřím Horčičkou či Josefem Melčem pracovali dlouhodobě, jejich spolupráce se vyvíjela a navzájem se ovlivňovali. Někteří herci přitom dostávali srovnatelně významný prostor u obou režisérů, tudíž právě analýza jejich herectví bude zásadní pro poznání odlišností a metod režijně-herecké spolupráce v rozhlase. Mezi tyto herce a herečky patří například **Eduard Cupák**, **Václav Postránecký**, **Josef Somr**, **Rudolf Hrušínský** nebo **Jana Hlaváčová**. Vedle uvedených se s Jiřím Horčičkou zásadně pojí rovněž rozhlasové kariéry **Viktora Preisse**, **Lud'ka Munzara**, **Jiřího Adamíry** či **Daniely Kolářové**, u Josefa Melče pak hovořím především o **Janu Hartlovi**, **Radovanu Lukavském** nebo **Kláře Jernekové**.

Struktura práce

Knihu tvoří šest kapitol, které spolu vzájemně souvisejí. První se věnuje teoretickým východiskům výzkumu, zahrnuje kritiku primární i sekundární literatury a metodologii. Tuto kapitolu dále rozvíjí druhá část zabývající se problematikou rozhlasové dramatisace prozaické literární předlohy. Následující třetí kapitola systematizuje situaci v Československém rozhlasu v období normalizace a má za cíl objasnit okolnosti, za nichž režiséři své vrcholné inscenace natáčeli, popsat způsoby cenzurního dohledu a charakterizovat dramaturgické změny v tehdejší Československém rozhlasu. Čtvrtou a pátou kapitolu zahajují přehledové studie o životě a díle Jiřího Horčičky a Josefa Melče, po nichž následují jednotlivé analýzy vybraných inscenací obou režisérů. Analytické kapitoly tvoří výzkumné jádro práce. Analýzy se opírají o ukázky z pracovních scénářů, fonetickou transkripci konkrétních monologů či dialogů, popřípadě grafické znázornění zvukových stop vybraných scén. Výzkum završuje komparace režijních stylů, která sumarizuje zkoumání vytyčených témat a zobecňuje poznatky o režijních stylech Jiřího Horčičky a Josefa Melče, především s akcentem na vedení herců.

Soupis pramenů a literatury doplňují přílohové materiály, v nichž jsou uvedeny detailní informace o obsazení a tvůrcích jednotlivých inscenací, seznamy klíčových inscenací obou režisérů v období normalizace či kopie vybraných pasáží z digitalizovaných pracovních scénářů. Zacházení s grafickým odlišováním písma a způsob citací ze scénářů vysvětlují v ediční poznámce.

METODOLOGIE A TEORETICKÁ VÝCHODISKA VÝZKUMU

Cílem následující kapitoly je objasnit teoretická východiska a metodologický postup předkládané práce. Vedle základního přehledu původní rozhlasové teorie a stanovení jejího využití v rámci tohoto výzkumu představuje kapitola především metodologickou reflexi strukturální sémiotiky Jiřího Veltruského. Pozornost zde upírám k oběma předmětům zkoumání: rozhlasové režii i rozhlasovému herectví.

V odborné literatuře věnující se rozhlasové teorii dosud neexistuje ucelená monografie zaměřená na rozhlasové herectví, nemluvě o režii. Absence této literatury naznačuje obtížnost, s jakou se badatel na počátku výzkumné cesty potýká, chce-li sledovanou problematiku teoreticky ukotvit a vytvořit metodologický rámec, jehož prostřednictvím by režie i herectví v rozhlase jasné teoretické vymezení získaly. Nedostatek primární literatury nutí badatele systematicky vyhodnocovat dílčí texty zabývající se problematikou režijní či herecké práce, ať už z oblasti rozhlasové teorie nebo teatrologie.

O to cennějšími se stávají teoretické postuláty Jiřího Horčíčky, které jsou zachyceny v několika odborných či publicistických svazcích: v monografii Jana a Honzy Vedralových *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*,⁶ v rozhovoru Jiřího Lederera s Jiřím Horčíčkou *O práci s hercem, hudbou a zvukem, vůbec o rozhlasové režii* uveřejněný ve sborníku *Lidé kolem mikrofonu*⁷ a ve sborníku *Režisér v rozhlase*,⁸ kde Horčíčka publikoval

⁶ VEDRAL, Jan a VEDRAL, Jan. *Jiří Horčíčka – rozhlasový režisér*. 1. vyd. Brno: Větrné mlýny, 2003.

⁷ LEDERER, Jiří. *Lidé kolem mikrofonu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963.

⁸ ŽATEČKA, Zdeněk, ed. *Režisér v rozhlase*. Praha: Čs. rozhlas, 1980.

vlastní teoretickou studii *O rozhlasové tvůrčí metodě*. Hodnota Horčíčkových textů spočívá v teoretických zobecněních metodických režijních poznatků, které sám dlouhodobě uplatňoval ve vlastních inscenacích. Horčíčka reflektuje nejen obecné principy, způsoby natáčení a vůbec možnosti a specifika rozhlasové režie, ale zároveň na konkrétních příkladech dokládá, jak sám v dílčích případech jednotlivé teze využíval pro vlastní práci a jak uvažoval o herecké interpretaci a režijním řešení konkrétních scén. Horčíčkovy texty nemohou samy o sobě vytvořit metodologickou ani teoretickou koncepci výzkumu, avšak lze je využít v pasážích reflektujících některé vybrané inscenační jevy. Na rozdíl od těch Horčíčkových zůstaly Melčovy teoretické reflexe takřka nezaznamenané. K dispozici máme pouze několik krátkých přepisů Melčových konferenčních vystoupení, např. čtyřstránkový příspěvek ze symposia Svazu rozhlasových tvůrců, jež proběhlo v září 1993 v Plzni.⁹

Důležitým pramenem pro analytickou část práce budou scénáře jednotlivých inscenací, které vedle textového materiálu obsahují mnohdy podrobné informace o zvukovém řešení, návrzích prostorového uspořádání zvuků, dokládají režijní záměr organizace zvukových složek, jejich hierarchii apod. Za digitální kopie scénářů vděčím Evě Ješutové, vedoucí Archivu Českého rozhlasu, a za množství poskytnutých pramenných materiálů a publikací knihovnici Českého rozhlasu Evě Kopřivové.

Původní rozhlasová teorie

Teoretický diskurs rozhlasových studií prochází v posledních letech značným vývojem.¹⁰ Ve výzkumu rozhlasového vyprávění se důležitou postavou stala holandská teoretička Elke Huwiler, která pracuje s metodologií

⁹ In PLECHATÝ, Josef. *K otázkám vývojových cest rozhlasové hry*. Praha: Svaz rozhlasových tvůrců, 1994, s. 31–34.

¹⁰ HANÁČKOVÁ, Andrea. Autor v rozhlasovém dokumentu jako téma oboru radio studies. In *Přednášky o divadle a umění 2: habilitační a profesorské přednášky pedagogů Divadelní fakulty JAMU*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2018, s. 363–370.

tzv. audionaratologie.¹¹ Soustředí se především na zkoumání metody zvukového vyprávění rozhlasového díla, přičemž akcentuje zvukovou kompozici a vyjádření děje či časoprostorových přechodů pomocí zvukové plasticity. Huwiler se detailně nezabývá otázkou herectví a výrazovými prostředky herce, předmětem její analýzy je především zvukový design. Audionaratologický přístup se jeví jako výhodný pro zkoumání současné postdramatické rozhlasové hry, která se žánrově odklonila od dřívější literární podstaty a vychází z odlišných žánrových i uměleckých záměrů; pro analýzu herecké a režijní práce však nenabízí ani dostatečný teoretický aparát, ani komplexní analytický rámec. Postdramatické texty principiálně nestojí na klasických dramatických obloucích děje a postav a nenabízejí hercům zásadní prostor pro koncepční budování charakteristiky postavy. Audionaratologický diskurs Elke Huwiler proto v rámci práce nepřebírám, byť jej vnímám jako inspirativní zejména z hlediska akcentace zvukové kompozice.¹²

Anglicky i německy psaná rozhlasová teorie se opakovaně obrací k sémiotice, zejména s ohledem na možnosti zvukového vytváření významů. Andrew Crisell¹³ upozorňuje na znakovou podstatu jednotlivých zvukových segmentů, především hudby; Martin Shingler a Cindy Wieringa¹⁴ akcentují sémantiku ticha¹⁵ jako součást zvukové hierarchie. Jednotlivé analytické črty sice skýtají podnětné inspirace pro rozbor znakovosti

¹¹ HUWILER, Elke. A Narratology of Audio Art: Telling Stories by Sound. In MILDORF, Jarmila a TILL, Kinzel (eds.). *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2016.

¹² Kolegyně Zuzana Pejpková využila metodu audionaratologie pro výzkum české rozhlasové detektivky. Viz ŘEZNIČKOVÁ, Zuzana. *Pátrání po neviditelném vrahovi: podoby české rozhlasové detektivky*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2018.

¹³ CRISELL, Andrew. *Understanding Radio*. London: Routledge, 1994.

¹⁴ SHINGLER, Martin a WIERINGA, Cindy. *On Air. Methods and Meanings of Radio*. London: Arnold Publishers, 1998.

¹⁵ O sémantickém potenciálu ticha psal také režisér Josef Henke. Tím, kdo vytváří prvotní významový potenciál pro použití ticha, je podle Henkeho autor rozhlasové hry: „Bez dobře napsané situace a postavy a jejich naplnění je ticho prázdnota. Pauza nepůsobí. Nenese představu, emoci, sdělení, smysl. Nepůsobí ani při špatně vystavěném dialogu, ani při nedostatečné gradaci; ničí rytmus.“ HENKE, Josef. Ticho v rozhlasovém vysílání. *Svět rozhlasu*. 2001, č. 6, s. 10.

zvukových prostředků, málo se však věnují herectví a režii, tedy dvěma složkám, které zkoumá tato práce. Podobně je tomu v případě německé teorie, kdy se například Götz Schmedes¹⁶ zabývá sémiotickou funkcí zvuku nebo Antje Vowinckel¹⁷ hudbou v rozhlasových hrách. Ucelenější využití jejich přístupů však naráží na odlišný oborový akcent, ale také na nedůsledné teoretické ukotvení, které nepostačuje mému výzkumnému zámeru. Schmedes sice vymezuje analytický model segmentace výrazových prostředků, dokonce hovoří o hierarchii zvukových znaků (obdobně jako Jiří Veltruský), ve srovnání se strukturalismem však nenabízí srovnatelné koncepční systém analýzy. Autoři jako Werner Klippert¹⁸ nebo Vito Pinto¹⁹ se sice místy uchylují k sémantické, potažmo strukturální analytické metodě (Klippert si všímá např. znakových významů samohlásek a souhlásek, provádí tedy v případě rozhlasových her výzkum podobný Mukařovského rozborům básnických děl²⁰), ani u těchto autorů však nelze hovořit o systematickém zkoumání herecké a režijní práce. Spíše než o převzetí dílčích analytických modelů usilují pro splnění svého cíle o získání trvalého metodologického rámce, pro nějž mi uváděné zdroje neposkytují dostatečně pevné teoretické zázemí.

V rámci české rozhlasové teorie má strukturalistická metodologie kořeny již v myšlení Václava Růta, průkopníka rozhlasové teorie u nás a mimo jiné žáka Otakara Zicha. Růt vycházel ze strukturalismu zejména ve své klíčové monografii *Divadlo a rozhlas*,²¹ kde jako první český teoretik důkladně prozkoumal specifika auditivního média, vymezil jeho funkce

¹⁶ SCHMEDES, Götz. *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster: Waxmann, 2002.

¹⁷ VOWINCKEL, Antje. *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.

¹⁸ KLIPPERT, Werner. *Elemente des Hörspiels*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1977.

¹⁹ Význam Pintovy monografie spočívá především v mezioborovém uvažování o rozdílném nakládání s hlasem a dalšími výrazovými prostředky. Pinto věnuje samostatné kapitoly divadlu, rozhlasu i filmu a ukazuje specifické odlišnosti těchto médií. Viz PINTO, Vito. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar, 2012.

²⁰ S tím rozdílem, že Mukařovského studie pocházejí z třicátých let, kdežto Klippertova monografie z roku 1977.

²¹ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964.

i umělecké možnosti.²² Růtův spis *Divadlo a rozhlas* původně vznikl jako autorova disertační práce: Růt ji obhájil v roce 1936 pod názvem *Estetika rozhlasu*.²³ Práce byla dlouhou dobu považována za ztracenou, v archivu Univerzity Karlovy ji až v roce 1962 objevil rozhlasový teoretik a klinický psycholog Václav Smitka.²⁴ O dva roky později Růtovu disertaci vydalo Studijní oddělení Československého rozhlasu, knihu edičně připravil Jan Lopatka.²⁵ Lopatka upozorňuje na zásadní vliv estetiky Otakara Zicha, od něž Růt přebírá nejen způsob teoretického uvažování, ale také terminologii: „*Jde o svého druhu konkretizaci této zichovské teoretické dramaturgie v rozhlasových podmínkách.*“²⁶ Růt vedle jmenované disertace publikoval také řadu odborných článků, v nichž zkoumal různé aspekty rozhlasového umění.²⁷

Na témata, která jako první reflektoval Růt, později navázalo několik dalších teoretiků úvodní vlny rozhlasové teorie jako František Kožík,²⁸

²² Vedoucím Růtovy práce byl původně Otakar Zich, ten však v roce 1934 zemřel. Růt se proto obrátil na Václava Tilleho a Otokara Fischera, kteří také vypracovali závěrečné posudky. Viz HRAŠE, Jiří a MARŠÍK, Josef. *Václav Růt, rozhlas, 1936–1996: sborník ze semináře*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1997, s. 7.

²³ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 97.

²⁴ SMITKA, Václav. Hledání a objevy teorie v šedesátých letech. In HRAŠE, Jiří, ed. *Bílá místa rozhlasové historie (příspěvky a svědectví k 60. letům v Československém rozhlase)*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1999, s. 24.

²⁵ Lopatkova předmluva je datována k srpnu 1963, stejný údaj se opakuje také v závěrečné nakladatelské poznámce. Oficiální datum publikace na přední straně knihy je však opraveno na rok 1964. Podle rozhlasové historičky Evy Ješutové mohl být rozdíl v dataci způsoben tím, že v původním termínu se nestihla kniha vydat. Uvádím tedy v této práci oficiální datum vydání 1964, takto je kniha uváděna také v zásadní odborné literatuře (Ješutová, Czech, Vedral).

²⁶ Jan Lopatka v předmluvě uvádí, že kromě Otakara Zicha je na Růtově výzkumu patrná také inspirace texty Václava Tilleho. RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 2.

²⁷ Podrobný soupis Růtových článků viz HRAŠE, Jiří a MARŠÍK, Josef. *Václav Růt, rozhlas, 1936–1996: sborník ze semináře*. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 1997, s. 13–16.

²⁸ KOŽÍK, František. *Rozhlasové umění*. Praha: Českomoravský Kompas, 1940.

Olga Srbová²⁹ či Peter Karvaš,³⁰ ačkoli nelze s určitostí říci, zda autoři četli vedle studií i Růtovu disertační práci.³¹ Nutno dodat, že tvůrci tzv. prvního období české rozhlasové teorie se nepouštějí do hlubších analýz jednotlivých inscenací. Pokoušejí se spíše kvantifikovat obecné jevy rozhlasové dramatické tvorby, pojmenovávat specifické vlastnosti média a ideální způsoby, jak v rozhlase inscenovat epiku či drama.³² Václav Růt si všímá „epického základu rozhlasu“,³³ s nímž se pojí apel na imaginaci posluchače: posluchačova fantazie konstituuje zcela svěbytný obraz vyprávěného příběhu.³⁴ Imaginace každého posluchače má specifický subjektivní charakter, jelikož každý posluchačský vjem je autenticky odlišný od jiného a souvisí s množstvím osobnostních předpokladů, zkušeností apod.³⁵

Po iniciačních studiích prvních rozhlasových teoretiků začalo od roku 1948 docházet k výrazné stagnaci auditivní reflexe. Teoretický výzkum se znovu prosadil až v šedesátých letech, kdy byl soustředěn v činnosti Studijního oddělení Československého rozhlasu. Jednou z publikací nového pracoviště byl například sborník redigovaný Jiřím Ledererem *Lidé kolem mikrofonu*.³⁶ Sborník však neměl ambici hlubšího metodologického

²⁹ SRBOVÁ, Olga. *Rozhlas a slovesnost*. Praha: Vyšehrad, 1941.

³⁰ KARVAŠ, Peter. *Kapitolky o rozhlase: k problémom rozhlasovej dramatiky*. Bratislava: Pravda, 1948.

³¹ Explicitně na ni žádný z autorů neodkazuje, pouze František Kožík uvádí Růtu v seznamu pramenů, avšak nekonkretizuje název studie, z níž čerpal.

³² Podrobnější výklad viz HNILIČKA, Přemysl. *Rozhlasová hra a její knižní reflexe*. In HANÁČKOVÁ, Andrea a kol. *Rozhlasová kritika a současné reflexe auditivní tvorby*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2016, s. 13–24.

³³ RŮT, Václav. *Divadlo a rozhlas*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 67.

³⁴ S Růtovým poznatkem souzní také Zdeněk Hořínek, který v doslovu k literárnímu vydání rozhlasových her Friedricha Dürrenmatta konstatuje, že rozhlasová hra vycházela vedle dramatu také z epiky: „*Rozhlasová hra se za půlstoletí své existence, kdy se musela vymaňovat z vlivu ‚rodičů‘, především divadelního dramatu a epiky, formovala v autonomní dramatický žánr.*“ In DÜRRENMATT, Friedrich. *Rozhlasové hry*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966, s. 182.

³⁵ Specifičností posluchačské imaginace se zabýval např. Stanislav Perkner. Viz PERKNER, Stanislav a HYVNAR, Jan. *Řeč dramatu (Umění vnímat umění)*. 1. *Divadlo a rozhlas*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1987.

³⁶ LEDERER, Jiří. *Lidé kolem mikrofonu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1963.

diskursu, spíše usiloval o teoretický náhled praktických tvůrců na vlastní rozhlasovou tvorbu; moderní vidění rozhlasové práce zde projevili především režisér Jiří Horčíčka. Vynucené ukončení činnosti Studijního oddělení na konci šedesátých let znamenalo ztrátu institucionalizovaného výzkumného pracoviště i odborně relevantních publikací. V normalizačním období vycházely především ideologicky zatížené texty a sborníky, jejichž smyslem byla zejména propaganda, např. časopis *Rozhlasová práce*. Opětovné přerušování badatelské kontinuity znemožnilo prohlubování teoretických diskusí, myšlenkově přínosné materiály lze nalézt pouze v příležitostných konferenčních příspěvcích některých praktiků (Jaroslava Strejčková, Jiří Horčíčka).

Přelomovým textem rozhlasové teorie se stala monografie Jana Czecha *O rozhlasové hře: hledání specifiky české rozhlasové inscenace od roku 1945*,³⁷ v níž autor rovněž pomocí strukturalistického hlediska analyzoval moderní rozhlasovou tvorbu. Czech sice vlastní metodologický postup nikterak nereflexuje ani oborově nevymezuje, jeho metoda je však v jádru přísně strukturalistická. Po identifikaci složek provádí sémantické analýzy, pomocí jejichž výsledků hodnotí významovou strukturu inscenací, způsob nastudování, výrazovou škálu, režijní metodu či herecké ztvárnění. Podotýkám, že Czechův přístup nutně vyžaduje prohloubení a teoretické ukotvení, přesto je autor v českém prostředí jedním z mála teoretiků, kteří podobný metodologicky ukotvený oborový výzkum vůbec provedli. Přínos Czechovy publikace spočívá v systematickém analytickém rozboru vývoje české rozhlasové inscenace od roku 1945. Czech chronologicky pojednává vývojové etapy a estetické proměny inscenování rozhlasových her u nás a vychází přitom z rozmanité odborné literatury rozhlasové, estetické i literárněvědné (Mukařovský, Hegel, Ingarden ad.). Inspirace Mukařovským prosvítá zejména v autorově zaměření na akustickou realizaci textu, kdy Czech upozorňuje na Mukařovského tezi o stěžejní pozici umělce, který literární text realizuje.³⁸ Zatímco Mukařovský hovořil o textech básnických, rytmizovaných, Czech se věnuje zejména dramatizacím epiky, jejichž slohová výstavba zpravidla nebývá tolik rytmicky zatížena.

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

³⁸ Tamtéž, s. 40–41.

Czech spatřuje vrchol vývoje české umělecké rozhlasové produkce v dramatinizacích epických literárních předloh, které v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století natáčeli zejména režiséři Jiří Horčíčka a Josef Melč. Všíhá si tak stejného období jako tato práce, přestože tak činí z odlišných pohnutek a s uplatněním jiného metodologického principu. Stanovenou typologii látek, potažmo autory a jejich inscenace, jsem si pro vlastní výzkum vybral především pro mimořádný prostor, jaký v těchto inscenacích získali herci. Naproti tomu Czech poněkud předpojatě pomíjí estetické a dramaturgické přínosy šedesátých let a směřuje svůj výzkum k vybranému období také z ideologického hlediska, které symbolizuje rok vydání jeho knihy (1987). Přes občasnou ideologicky zatíženou argumentaci zůstává Czechova monografie referenčním a nepominutelným teoretickým zdrojem; Czechovy analýzy *Vojny a míru*, *Tichého Donu* nebo *Idiota* mi umožnily konfrontaci s vlastními analytickými stanovisky. Výhodou Czechovy práce bezpochyby zůstává časová blízkost s dobou uvedení inscenací a také možnosti osobních konzultací s režisérem Horčíčkou, které ve své práci hojně cituje. Czech sice vybrané inscenace analyzuje pečlivě, zejména v případě inscenací Josefa Melče však nepodniká detailnější výzkum a argumentačně nezdůvodňuje některé analytické premisy. Také opomíjí žánr dramatinizované četby, ačkoli právě období sedmdesátých a osmdesátých let přineslo v této oblasti řadu význačných rozhlasových realizací. Czech inscenace hodnotí spíše z pohledu komplexního dramaturgického směřování Československého rozhlasu a vývoje rozhlasové poetiky, zatímco předložená práce akcentuje hledisko režijně-herecké výrazové škály. Zvláště v případě analýzy *Zločinu a trestu* pak usilují o prokázání žánrové diferenciacie dramatinizované četby, která ovšem může v konkrétním režijním pojetí představovat srovnatelně významné umělecké rozhlasové dílo jako rozhlasová inscenace. Rozdíly mezi dramatinizovanou četbou a vícedílnými inscenacemi (v obou případech vysílanými na pokračování) koneckonců spočívají především v zárodečné redakční/dramaturgické práci; samotné zvukové nahrávky se k sobě „tvarově“ velmi blíží a bez znalosti okolností často nelze stoprocentně určit, zda posloucháme dramatinizovanou četbu na pokračování, nebo rozhlasovou inscenaci (viz Melčovy režie Dostojevského).

Podobně jako Jan Czech se také Alena Štěrbová ve své historiografické publikaci *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*³⁹ (1995) v dílčích pasážích věnuje stejnému výzkumnému období jako tato práce. Czech i Štěrbová naznačují klíčové tvůrčí aspekty některých inscenací a jejich poznatky využijí v konkrétních analýzách. Oproti Czechovi však Štěrbová neusiluje o strukturovanou analýzu, spíše zobecňuje zásadní inscenační jevy a vývoj rozhlasového jazyka, reflektuje stěžejní režijní přístupy a jejich vývoj (zejména u Jiřího Horčičky). Východiskem knihy Aleny Štěrbové je především sledování dramaturgického vývoje české rozhlasové produkce. Autorka si na konkrétních příkladech všímá jednotlivých dramaturgických linií a věnuje se rozhlasovému uvádění dramatu, lyriky, epiky i původních rozhlasových her. Tyto žánrové polohy přitom vnímá v historických souvislostech; vymezuje ideologické vlivy, ale také technologický rozvoj rozhlasového média. Štěrbová vedle jmenované monografie publikovala řadu kritik či kratších teoretických studií,⁴⁰ mimo jiné studii o rozhlasových adaptacích ruské a sovětské literatury.⁴¹ Také tyto texty budu v dílčích pasážích využívat pro vlastní analytické reflexe.

Obsáhlá monografie kolektivu autorů pod vedením Evy Ješutové *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*⁴² zůstává cenným zdrojem především pro historický kontext a podrobnou historiografickou fakticitu zahrnující informace o personální situaci a politicko-ideologických okolnostech uvnitř Československého rozhlasu. Ješutová je spolu s Jaroslavou Novákovou rovněž autorkou knihy *Normalizace v Československém rozhlase*⁴³ zaměřené vyloženě na období sedmdesát-

³⁹ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995.

⁴⁰ Např. ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlas a slovesné umění*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1976.

⁴¹ ŠTĚRBOVÁ, Alena. Ruská a sovětská literatura v rozhlasovém vysílání. In *AUPO, Fac. Phil. – Philologica 58, Olomoucko-lublinský rusistický sborník II*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 53–60.

⁴² JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Český rozhlas, 2003.

⁴³ JEŠUTOVÁ, Eva a NOVÁKOVÁ, Jaroslava. *Normalizace v Československém rozhlase*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998.

tých a osmdesátých let v kontextu uměleckého i každodenního provozu Československého rozhlasu. Později uvidíme, že právě historický kontext byl klíčový také z hlediska ideologického vlivu na směřování dramaturgie, která režiséry přiměla k odlišné inscenační linii, než jakou souvisle vytvářeli v předcházejícím období.

Jakkoli neexistuje ucelená monografie o herectví v rozhlase, jsou dostupné dílčí reflexe v různých pramenech – recenzích, odborných či popularizačních publikacích a také v hereckých memoárech. Jednotlivé texty tak sice nemohou sloužit jako primární teoretické východisko, ale přesto poskytují rámcový vhled do některých aspektů herecké práce v rozhlase: například hledisko technické náročnosti, rozdíly mezi rozhlasovým herectvím oproti herectví v divadle či ve filmu a podobně. Více materiálů než o rozhlasovém herectví bylo publikováno o recitaci, ať už rozhlasové, nebo scénické (např. na komorní scéně Divadla Viola⁴⁴). Některé sborníky textů o mluveném slově a recitaci nabízejí nový náhled na problematiku mluveného slova, který často koresponduje s teorií rozhlasového herectví. Jedním z nich je antologie esejů o recitačním umění *Slyšet se navzájem*,⁴⁵ kterou editoval Vladimír Justl. V jednom z textů zde herec Radovan Lukavský formuluje nároky, které na herce klade umělecký přednes a jež lze zcela doslovně akcentovat také v souvislosti s herectvím v rozhlase. Lukavský hovoří o nutnosti eufonie, tedy libozvučnosti přednesu, který žádá „jasnost a zřetelnost slova, schopnost jemného odstínění hlasové barvy, dynamického odstínění hlasové intenzity, cit pro intonaci, tempo a pomlku – jinými slovy právě to, čemu říkáme ‚umět s hlasem‘, když pružně ovládáme všechny jeho složky, barvu, sílu i melodii“.⁴⁶

Specifickou podobu odborných knih o řeči v jejích různých podobách představují publikace Přemysla Ruta a Markéty Potužákové. Rutovy texty přinášejí o hlasové interpretaci i řeči často novátorská a neotřelá zjištění; akcentují tento problém v dlouhodobém časovém rámci i na speciálně

⁴⁴ JUSTL, Vladimír. *Slovo a hlas /podruhé/*. [neprodejný tisk] Praha: Restaurace a jídelny, 1983.

⁴⁵ JUSTL, Vladimír. *Slyšet se navzájem: 60 hlasů o uměleckém přednesu*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1966.

⁴⁶ Tamtéž, s. 127.

vybraných případech.⁴⁷ Kniha Markéty Potužákové *Psáno ústy, čteno ušima*⁴⁸ zkoumá oblast uměleckého přednesu a mluvní interpretace vůbec. Potužáková, podobně jako Rut, neanalyzuje primárně herectví ani rozhlasovou interpretaci, ohniskem jejího zájmu je řeč jako nástroj sdělování, sebe prezentace, způsob interpretace textu, případně autora. Všímá si mimo jiné naturelních dispozic recitátora/interpreta a jazykových předurčeností, kterými konkrétní umělec disponuje: „*Jako jsou různé typy herců vhodné pro různé postavy, jsou i hlasy vhodné pro určité texty. Nabízí to přinejmenším dvojí způsob práce: hledání souladu, nebo naopak kontrastu, kdy mezi textem a hlasem vzniká napětí.*“⁴⁹ Myšlenka Potužákové o souznění mluvčího s textem jistě rezonuje také v myslích režisérů, kteří při obsazování uvažují nad typologií postav a při výběru vhodných protagonistů odhalují předpoklady herců pro danou postavu.

Lingvista František Daneš rozebírá v souvislosti s mluveným slovem jednotlivé aspekty řeči.⁵⁰ Přestože svůj výklad neorientuje na herectví, jeho obecné charakteristiky řečových prostředků jako intonace, větný přízvuk nebo rytmus jsou podnětné pro uvažování o herectví v rozhlase díky teoretickému vymezení pojmů, které Daneš provádí. Podobně jako Daneš také Radovan Lukavský⁵¹ usiloval o reflexi slova a řeči jako interpretačních nástrojů. Oběma autorům je společný zájem o kulturu mluvené řeči, v jejímž rámci vymezují prostředky verbální komunikace a na řadě příkladů dokládají správné zacházení s nimi. Inspirativní je také návrh grafického znázornění, tedy fonetické transkripce mluveného projevu, s níž oba autoři zacházejí a kterou přebírám v analytické části práce.

⁴⁷ POTUŽÁKOVÁ, Markéta, ed. a RUT, Přemysl, ed. *Téměř vždycky trapným dojmem: antologie textů o verši básnickém a dramatickém se zřetelem k tzv. přednesu*. Praha: NAMU, 2018.

⁴⁸ POTUŽÁKOVÁ, Markéta. *Psáno ústy, čteno ušima: pokus o využití francouzské zkušenosti pro český přednes a jeho pedagogiku*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2013.

⁴⁹ Tamtéž, s. 96.

⁵⁰ DANEŠ, František a HRAŠE, Jiří, ed. *Mluvená próza i verš: o kultuře mluveného projevu*. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2008.

⁵¹ LUKAVSKÝ, Radovan. *Kultura mluveného slova*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000.

Problém absentující tradice teoretických reflexí rozhlasového herectví vybízí k mezioborovým inspiracím. Teatrologický výzkum se herectví věnuje podstatně širěji a některé stěžejní monografie budou užitečné i pro tuto práci, byť spíše ve formě impulsu k dalšímu zkoumání konkrétní herecké problematiky. Jde například o publikace Miroslava Rutteho,⁵² Jaroslava Vostrého,⁵³ Zuzany Sílové,⁵⁴ Jana Hyvnara⁵⁵ a Michala Čunderleho.⁵⁶ Interdisciplinární inspirace kritickými reflexemi herectví mezi rozhlasovou teorií a teatrologií ostatně nejsou výjimkou ani v opačném smyslu – Alena Štěrbová upozorňuje například na éru původních rozhlasových nahrávek inscenací klasické světové dramatiky z padesátých let. Tyto produkce byly založeny právě na herecké interpretaci velkých činoherních umělců (Růžena Nasková, Leopolda Dostalová, Zdeněk Štěpánek, Václav Vydra st., Saša Rašilov st., Jan Pivec, Karel Höger) a podle Štěrbové prokázaly potenciál „*být neocenitelným zdrojem poznatků i pro českou teatrologii*“.⁵⁷

Odborné biografie českých herců se obvykle rozhlasovému herectví příliš nevěnují, a pokud ano, tak jen v krátkých dílčích zprávách o zásadních rolích či režijně-hereckých setkáních. Málokdy se autoři uchylují k detailnější analýze či alespoň deskriptivnímu přehledu rolí. Jednu z výjimek tvoří biografie Eduarda Cupáka z pera Jindřicha Černého, kde autor reflektuje také Cupákovu herectví v rozhlase, a dokonce některé vrcholné hercovy role analyzuje také z hlediska způsobu interpretace.⁵⁸ Popularizační sborník Ivany Strakové *Neviditelné herectví*⁵⁹ je sestaven ze

⁵² RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém: k estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*. 1. vyd. Praha: Jos. R. Vilímek, 1946.

⁵³ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví: osobnost a umění*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998.

⁵⁴ SÍLOVÁ, Zuzana. *Radovan Lukavský*. 1. vyd. Praha: Achát, 1999.

⁵⁵ HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT pro Akademii múzických umění, 2008.

⁵⁶ ČUNDERLE, Michal. *Dialogy řeči: tucet studií o hercích a o řeči*. 1. vyd. Praha: Brkola, 2013.

⁵⁷ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Rozhlasová inscenace: teoreticky komentované dějiny české rozhlasové produkce*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 1995, s. 70.

⁵⁸ ČERNÝ, Jindřich. *Eduard Cupák*. Praha: XYZ, 2010.

⁵⁹ STRAKOVÁ, Ivana. *Neviditelné herectví*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988.

vzpomínek a vyznání předních rozhlasových herců, dramaturgů i režisérů, kteří v krátkých črtách reprodukují svůj vztah k rozhlasové profesi. Přes množství rozličných postřehů kniha nepředstavuje (ani to nebylo jejím cílem) teoreticky či metodologicky použitelný zdroj, její přínos zůstává v oblasti popularizace rozhlasového umění.⁶⁰

Strukturalismus jako metoda zkoumání rozhlasového artefaktu

Artefaktem je v rozhlasové teorii míněna konečná zvuková podoba díla.⁶¹ Tou se v rámci tohoto výzkumu stává **rozhlasová inscenace**, v případě *Zločinu a trestu dramatinizovaná četba*. Metodologický rámec, který umožňuje souvislé zkoumání jednotlivých složek rozhlasového artefaktu, jejich vztahů a hierarchie, nabízí strukturalistická teorie.

Strukturalismus, jehož vrcholné období spadá do třicátých let dvacátého století, dnes zdaleka není archivní teorií, jejíž platnost pozbyla v čase na účinku a zajímavosti. Nové revize strukturalistické knihovny naopak napovídají o stále aktuálním zájmu badatelů. O strukturalismu v různých podobách a etapách jeho vývoje, stejně jako o některých klíčových protagonistech tohoto myšlení, dodnes vznikají rozsáhlé monografické studie, publikace, teoretické antologie, pořádají se konference revidující a sumarizující strukturalistickou školu.⁶² Důležitými příspěvky k modernímu strukturálnímu myšlení se staly publikace Ondřeje Sládka. Tento autor v souvislostech přiblížil život a dílo předního českého struk-

⁶⁰ Nejinspirativnější součástí knihy je přehledová kapitola Aleny Štěrbové *Ohlédnutí*, která mapuje historii české rozhlasové tvorby, ale v dílčích pasážích reflektuje také vybrané tvůrce, dramaturgický a inscenační vývoj a občas naznačuje zásadnější teoretická témata, která však více nerozvádí: např. teze o příbuznosti rozhlasového herectví s dalšími hereckými disciplínami – „*Herecká práce u mikrofonu je zvláštní modifikací divadelního herectví, vyvíjí se jedině v dialektickém sepětí s divadelní, filmovou a televizní tvorbou jednotlivých hereckých osobností.*“ Tamtéž, s. 77.

⁶¹ LOPATKA, Jan. *Estetická problematika vztahu rozhlasu a prózy. 1. [díl], Četba*. Praha: Čs. rozhlas, 1964, s. 25.

⁶² DROZD, David, ed., KAČER, Tomáš, ed. a SPARLING, Don, ed. *Theatre theory reader: Prague school writings*. First English edition. Prague: Karolinum Press, 2016.

turalisty Jana Mukařovského⁶³ a edičně připravil také *Slovník literárněvědného strukturalismu*,⁶⁴ který tematicky rozšiřuje a obohacuje dřívější újeji vymezený *Terminologický slovník českého strukturalismu*⁶⁵ Mojžíra Grygara. Hodnota těchto knih spočívá v systematickém slovníkovém souhrnu strukturalistické, potažmo sémiotické terminologie, klíčových myšlenek, tezí, formulací i výzkumných oblastí. Zatímco starší Grygarův slovník pojednává zejména o teorii Jana Mukařovského, kolektiv autorů vedený Ondřejem Sládkem akcentuje strukturalismus jako široké myšlenkové a teoretické hnutí napříč různými přístupy a národnostmi tvůrců: obsahuje také hesla věnovaná francouzskému poststrukturalismu a dalším oblastem i teoretickým proudům, vycházejícím z původní strukturalistické školy a vztahujícím se k ní. Pro účely této práce jsou jmenované publikace užitečné zejména v přehledné systematizaci terminologie a základních teoretických premis, nejsou však zdrojem samotné analytické koncepce.

Sémiotik Miroslav Procházka říká, že „*aplikace sémiologických poznatků v uměnovědných oblastech má splňovat zhruba dvojí účel. Jednak by se mělo ukázat, v jaké míře mají problémy sémiologie možnost uplatnění v různých oblastech a co tato problematika ukazuje nového; na druhé straně zkoumání platností a charakteristik znaků v této oblasti dovoluje širší pohled na sémiologii samotnou*“.⁶⁶ Procházkův poznatek lze jistě přenést také na strukturalismus, jelikož sémiotika se strukturalismem neoddělitelně souvisí. Už jsme viděli, že strukturalistická východiska a sémiotiku využívají někteří světoví i čeští rozhlasoví badatelé. Jedním z cílů této knihy je navrhnout strukturalismus jako specifickou metodu analýzy rozhlasové inscenace, zejména s ohledem na strukturu složek a její organickou dynamiku v rámci rozhlasové inscenace. Strukturalistickým teoretikem, jehož práci reviduji pro teorii rozhlasu, je Jiří Veltruský. Veltruského význam v divadelněvědném strukturalismu byl prověřen

⁶³ SLÁDEK, Ondřej. *Jan Mukařovský: život a dílo*. 1. vyd. Brno: Host, 2015.

⁶⁴ SLÁDEK, ONDŘEJ A KOL. *Slovník literárněvědného strukturalismu*. 1. vyd. Praha: Host, 2018.

⁶⁵ GRYGAR, Mojžíra. *Terminologický slovník českého strukturalismu: obecné pojmy estetiky a teorie umění*. 1. vyd. Brno: Host, 1999.

⁶⁶ PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla: studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988, s. 275.

časem, revize jeho textů probíhá dodnes na brněnské katedře divadelní vědy.⁶⁷ Dlouhodobé revize Veltruského studií prokazují aktuálnost jeho teoretických závěrů a zejména inspirativní východisko pro další výzkum. Rekonstruované torzo Veltruského teatrologických textů vyšlo před osmi lety také v anglickém překladu.⁶⁸

Teatrolog David Drozd upozorňuje na vnitřní souvislosti Veltruského textů, které autor publikoval od čtyřicátých do devadesátých let.⁶⁹ Signifikančním rysem Veltruského pojetí strukturalistické a sémiotické teorie je podle Drozda kontinuita typu tázání, nikoli odpovědi.⁷⁰ Ačkoli Veltruský své teze směřuje prioritně k divadelní teorii, právě způsob kladení metodologických a teoretických otázek spatřuji jako výhodný zdroj dalších úvah také pro rozhlasovou teorii. Veltruský akcentuje především strukturovanost divadelního díla, dynamický vztah jeho složek, usiluje o nalezení dominanty a odhalení znakové podstaty jednotlivých složek struktury. Veltruského postup přijímám pro stanovené výzkumné téma s vědomím nutné mezioborové revize a potřebného metodologického vymezení.

Výhodou Veltruského teorie je její tematická šíře a množství teoretických oblastí, jimž se Veltruský věnoval, které formuloval či pro ně alespoň navrhnul možnosti dalšího studia.⁷¹ Předkládaná práce vychází především

⁶⁷ JOCHMANOVÁ, Andrea (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2016, roč. 19, č. 1.

⁶⁸ VELTRUSKÝ, Jiří a VELTRUSKY, Jarmila F., ed. *An approach to the semiotics of theatre: with an afterword by Tomáš Hoskovec, and with a complete scholarly bibliography of the author*. First edition Brno: Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University, 2012.

⁶⁹ Drozdův poznatek odpovídá konstatování Iva Osolsobého, který v doslovu k Veltruského publikaci *Drama jako básnické dílo* říká: „Přes všechny tyto dílčí posuny neexistuje podstatný rozdíl mezi Veltruským 1940 či 1942 a Veltruským 1976 až 1994. Je to pořád tůž starý (?mladý!) Veltruský, až protivně důsledný tím, jak je totožný sám se sebou (sám se sebou důsledný, tak jak to kdysi, bohužel v nekrologu, napsal o Otakaru Zichovi Jan Mukařovský) či, řečeno termínem poněkud vyšlým z oběhu, jak je věrný sám sobě.“ In VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 2. vyd. Brno: Host, 2019, s. 134.

⁷⁰ David Drozd, přednáška, Katedra divadelních a filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Palackého, Olomouc, 2. října 2019.

⁷¹ Podrobnou zprávu o Veltruského díle, které vedle sémiotiky divadla zahrnuje také texty o estetice, výtvarném umění (např. nedokončená monografie o Toyen) či architektuře,

z Veltruského zásadní studie *Příspěvek k sémiologii herectví*⁷² z roku 1976, v níž autor navrhuje znakovou klasifikaci výrazových prostředků herce v divadle. Studie vyšla ve sborníku Veltruského textů *Příspěvky k teorii divadla*⁷³ v roce 1994. Publikace shrnuje Veltruského stěžejní teoretické texty z různých oblastí teatrologie, strukturalismu a sémiotiky; studie odděluje různá doba vzniku i odlišné náměty úvah, ale v komplexním rámci dokládají kontinuitu a také vnitřní dynamiku Veltruského odborného myšlení.

Veltruský se zabývá obecnými metodologickými problémy sémiotiky divadla, inspiračními vlivy strukturalistické teorie, ale také konkrétními konstrukcemi strukturalistického pojetí, například v oblasti sémiotiky herectví. Důkladně reviduje estetické teorie předchůdců i zakladatelů strukturalistické školy. Sám jako žák Jana Mukařovského problematizoval učitelovo uvažování, které vyšlo z prestrukturalistického odkazu Otakara Zicha. Zichova *Estetika dramatického umění*⁷⁴ je ve Veltruského reflexi podrobena zásadní revizi, která se opírá především o novou akcentaci a zdůraznění dramatického textu. Veltruský traktuje dramatický text jako imanentní součást divadelního díla. Všimá si předurčeností, které dramatický text stanovuje budoucím inscenátorům, přičemž zejména poukazuje na zvukové vlastnosti textu, které nabádají k interpretačním východiskům. Veltruský se zdaleka neomezuje pouze na tradiční činoherní divadlo, zkoumá například také znakovost herectví v loutkovém divadle;⁷⁵ upozorňuje, že jelikož se Otakar Zich věnoval primárně složkám realistického divadla,

ale i rozmanité politické studie a publicistiku, podal David Drozd. Viz DROZD, David. Od propozic k systému? aneb „Historisovati“ Jiřího Veltruského. In JOCHMANOVÁ, Andrea (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2016, roč. 19, č. 1, s. 86–127.

⁷² VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvek k sémiologii herectví*. 1976. In *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 117–161.

⁷³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994.

⁷⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1931.

⁷⁵ VELTRUSKÝ, Jiří. *Loutkové divadlo a herectví*. 1983. In *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 189–233.

soustředila se mladší generace badatelů zejména na odlišný materiál, např. Karel Brušák na znakovost klasického čínského divadla.⁷⁶

V sémiologických otázkách Veltruský podobně čerpá z detailního vyhodnocení předchozích strukturalistických textů, zejména se vymezuje vůči Bogatyrevově knize *Lidové divadlo české a slovenské*⁷⁷ či Honzlově teoretické studii *Pohyb divadelního znaku*⁷⁸. Honzl, podobně jako Zich, shledává podstatu divadelnosti v akci. Veltruský se však vydává vstříc spíše hledání sémantických principů divadelního artefaktu. Způsobem podnětným pro další bádání navrhuje **kategorizaci složek**, především v otázce herectví, kde podstatně rozšiřuje dřívější Mukařovského výzkum, který vešel ve známost díky autorovu rozboru hereckého výkonu Charlieho Chaplina ve filmu *Světla velkoměsta*.⁷⁹ Veltruský přejímá **složkovou identifikaci**, princip stanovení **dominanty** a její **sémantickou analýzu**, jak s nimi zachází Mukařovský u Chaplina. Veltruský ovšem dochází k mnohem pečlivější hierarchizaci složek – stanovuje například **dvojí charakter hereckých složek (stálé a proměnlivé)**, akcentuje jejich organické spolupůsobení, variabilitu a neustálou kooperaci, pomocí nichž herec vytváří plnohodnotný komplexní výkon.

Literární teoretička Herta Schmid připouští využití Mukařovského principu strukturální analýzy filmového herectví také pro reflexi herectví v divadle. Naznačuje tak možnost mezioborového diskursu, tedy aplikace konkrétní metody analýzy z jedné vědní oblasti do druhé. Schmid oceňuje Mukařovského intenci vymezit gesto jako dominantu Chaplinova projevu a konstatuje, že „*podmínkou dominance nonverbálních znaků je naprosté*

⁷⁶ BRUŠÁK, Karel. Znaky na čínském divadle. *Slovo a slovesnost*. 1939, roč. 5, č. 2, s. 91–98.

⁷⁷ BOGATYREV, Petr Grigorjevič. *Lidové divadlo české a slovenské*. Praha: Fr. Borový, 1940.

⁷⁸ Studie poprvé vyšla v roce 1940 v časopise *Slovo a slovesnost*, později byla publikována ve sborníku Honzlových textů, uspořádaném Jaroslavem Pokorným. HONZL, Jindřich a POKORNÝ, Jaroslav, ed. *K novému významu umění: divadelní úvahy a programy 1920–1952*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1956, s. 246–260.

⁷⁹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. 1931. In *Studie z estetiky: výbor z estetických prací z let 1931–1948*. 2. vyd. Praha, 1971, s. 254–259.

potlačení verbálního znaku“.⁸⁰ Opačně tedy platí, že pro dominantní postavení verbálního znaku je zapotřebí redukce znaků nonverbálních. Ty ovšem v rozhlase přirozeně neexistují, a pokud ano, tak pouze v imaginaci posluchače, který si konkrétní hereckou či scénickou akci vizualizuje ve své představivosti. Úkolem rozhlasového herce tedy nutně musí být maximální exponování významového sdělování do verbálního znaku. Důraz na řeč nutí herce k technickému zvládnutí některých klíčových mluvních oblastí, zejména ovládnutí pauzy, temporytmu, intonační proměnlivosti apod. Tento klíčový požadavek na herce, totiž vytvářet postavu výhradně verbálními znaky, nikterak nesnižuje možnost tzv. fyziologické přítomnosti herce na scéně. Podle Miroslava Rutteho musí herec fyziologii postavy obsáhnout ve svém hlasovém výrazu: „*Fyziologická bezprostřednost, citová přesvědčivost, zvuková vyrovnanost a sugestivnost, charakterovornost a umírněná prostota jsou hlavní požadavky, jež budeme klásti na herce v rozhlase.*“⁸¹

Při identifikaci dominanty ovšem badatel nemusí zůstávat u jediného izolovaného znaku, např. témbu. Naopak vztah, vzájemné napětí a součinnost více znakových výrazových prostředků může dominantu vytvářet účinněji. Navíc v organickém procesu neustálého přeskupování výrazových prostředků a jejich dynamiky mohou právě dva kontrapunktické znaky vytvářet určující znak – pokud např. herec emočně vypjatou situaci exponuje pomocí zrychlené dechové frekvence, je jeho dechový výraz v těsné součinnosti s odpovídající dikcí hlasu, která v prudkých kadencích přirozeně vystupuje z klidné polohy do exprese. Právě spojení dvou veličin, dechu a dikce, je onou dominantou, pomocí níž herec danou situaci vytváří.

Veltruský se ve svých strukturalistických výzkumech sice nevěnoval vysloveně rozhlasové tvorbě, v jeho textech však nacházíme nadčasové úvahy a zejména přesná vymezení, užitečná také pro rozhlasovou teorii. Veltruského texty na jednu stranu vytvářejí uzavřené pečlivě promyšlené celky, zároveň však vybízejí k dalšímu teoretickému rozvíjení. Miroslav

⁸⁰ SCHMID, Herta. Revidovati Veltruského. In JOCHMANOVÁ, Andrea (ed.). *Theatralia: revue současného myšlení o divadelní kultuře*. 2016, roč. 19, č. 1, s. 138.

⁸¹ RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém: k estetice a psychologii divadelní a filmové tvorby*. 1. vyd. Praha: Jos. R. Vilímeček, 1946, s. 396.

Procházka konstatuje, že „*snahy pochopit důsledky sémiotiky pro divadlo – máme-li na mysli meziválečnou teatrologii – jsou ve světovém měřítku dost ojedinělé. Tady patří Honzlovi, Veltruskému a Bogatyrevovi primát.*“⁸² Procházka rovněž upozorňuje na stálou aktuálnost sémiotického výzkumu, když v souvislosti s Honzlem mluví o neohrazenosti teoretické práce, která nadále poskytuje impulsy k prohlubování sémiotických koncepcí.⁸³ Pozornost upřená v několika dalších odstavcích na Veltruského strukturalismus a sémiotiku připraví podklad pro následné úvahy o **hierarchii složek** a jejich vzájemném vztahu.

Výše zmiňovaná Veltruského klasifikace **stálých a proměnlivých složek hereckého výkonu** ze studie *Příspěvek k sémiologii herectví* předznamenává metodu, s jejímž využitím budu k analýze herectví v rozhlase přistupovat, byť Veltruského rozdělení nutně modifikuji tak, abych jej co nejučinněji využil pro auditivní médium. Veltruský mezi **stálé složky** hereckého výkonu řadí hlas, oči, tvář a nalíčení nebo masku, hlavu, tělo či kostým, mezi **proměnlivé** přednes, pohyby očí, mimiku obličejových svalů, pohyby hlavy, gesta, pózy a tělesné pozice. Je nutné zdůraznit, že podobně jako teatrologické dělení složek divadelního artefaktu také Veltruského klasifikace složek hereckého výkonu je ve svém původním znění pro rozhlasovou aplikaci neplatná a nevyužitelná. Pro respektování specifík auditivního média musíme upustit od prostorově vnímatelných fenoménů, fyzické akce, pohybu a místo nich se soustředit pouze na hlasové a zvukové znázornění těžké akce.

Při aplikaci Veltruského klasifikace hereckých složek ztrácíme u rozhlasového artefaktu duální charakter stálých a proměnlivých složek, jelikož v rozhlase jsou všechny složky hercova výrazu principiálně **proměnlivé**.

⁸² PROCHÁZKA, Miroslav. *Znaky dramatu a divadla: studie k teorii a metateorii dramatu a divadla*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1988, s. 187.

⁸³ „*Honzl vyšel z několika elementárních představ (a koncepcí) spojených s pojmem znaku a pokusil se zjistit, jaké operativní možnosti dává teatrologii. Z hlediska obecné sémiotiky nebylo na jeho koncepci znaku tolik nového. Ale toto jednoduché pojetí znaku spojil Honzl s problematikou divadla takovým způsobem – a zdůrazňuji: především pro znalost živé a konkrétní problematiky divadla a schopnost pochopit také její teoretickou hodnotu –, že otevřel sémiotice jako takové problémy, které musí řešit (např. různé otázky spojené s velkou oblastí ‚věcí‘, jejichž substance prvotně nespočívá v označení, atd.).*“ Tamtéž.