



322600021622

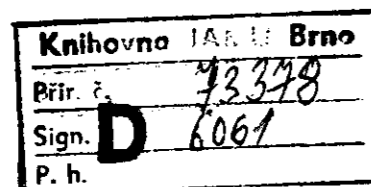
3 Ú

- 4 Bohumil Samek** / Dějiny úsilí o tvář nové budovy českého divadla v Brně
- 22 Jiří Vitula** / Opera a balet Janáčkova divadla v zahraničí
- 14 Jiří Fukač** / Hudební divadlo v labyrintu realizace
- 34 Vladimír Vašut** / Poválečné metamorfózy brněnského baletu
- 44 Karel Bundálek** / Podíl scénografické tvorby v inscenační tvorbě Mahenovy činohry
- 62 Viktor Kudělka** / Pokus o specifikaci režijních rukopisů v Mahenově divadle
- 76 Jiří Fukač – Ivo Osolobě** / Dialog o zpěvohře
- 92 Oldřich Nový** / Dopis do Brna
- 98 František Tenčík** / Brněnské divadlo pro děti a mládež od včerejška k dnešku
- 104 Jindřich Uher** / Balada o Maryši
- 112 Zdeněk Srna** / Cesta za činoherním dialogem
- 132 Dušan Jeřábek** / Kolik příležitostí má satirické divadlo
- 138 Václav Renč** / Divadelník velké víry
- 142 Ludvík Kundera** / Objekt: Evžen Sokolovský
- 145 Vítězslav Gardavský** / Konce zvonce
- 146 Jindřich Uher** / Tvář Radosti
- 153 František Tenčík** / Pomyslný interview s Jiřím Jarošem
- 155 Miroslav Plešák** / Divadlo v provincii
- 158 Jiřina Telcová** / K profilu Antonína Vorla

Anketa (3, 16, 34, 36, 42, 46, 67, 75, 76); Miloš Štědroň / Co je avantgardního v dějinách opery? (19); Jiří Stýskal / Meandr (55); Viktor Kudělka / Rozhovor s Ludvíkem Kunderou (68); Miroslav Plešák / Rozhovor se spisovatelem a dramatikem Milanem Uhdem (100); Zdenko Nováček / Přátelská glosa (110); Milan Pásek / Jubilat mimo hlavní scény (131); Václav Friedmann / Hospodaření divadelní (140).

Divadlo je divadlo

- 1884 * *Státní divadlo* 85 let
 1945 * *Divadlo bratří Mrštíků* 25 let
 1949 * *Loutkové divadlo Radost* 20 let
 1959 * *Satirické divadlo Večerní Brno* 10 let



Divadlo je divadlo

Sborník statí, úvah a glos
 k 85. výročí českého divadla v Brně
 Redigovala Jaroslava Suchomelová

Výtvarná redakce a grafická úprava Oldřich Bárta
 Technický redaktor Vítězslav Švalbach
 Vydalo Krajské kulturní středisko v Brně
 Brno, prosinec 1969, Tisk, n. p., Brno, závod 2

Výročí není událost. Je to ozvěna události, něčeho, co bylo. V hluku, který ozvěna působí, dá se popřípadě přeslechnout, co se děje nebo neděje zrovna teď. Ale přece jen: sejdou-li se v jednom městě čtyři divadelní výročí najednou (a vlastně pět, protože i Divadelní studio JAMU má své dvacetileté jubileum), může to být důvod k zastavení, k oslavě a ke sborníku.

Ale nechtělo se nám jenom slavit a jenom vzpomínat. Hledali jsme v tom několikanásobném jubileu příležitost podívat se na brněnské divadelnictví v jeho úhrnu: na jeho přítomnost i jeho možnosti, na jeho vnitřní členění a napětí i na jeho místo v souvislostech, které překračují hranice Brna. Měl to být sborník nesentimentální a nepatriotický, pokud možno věcný, spíše kritický než oslavný, spíše obrácený k tomu, co je a co by mohlo být, než k tomu, co bylo před deseti, dvaceti, pětadesáti lety.

Tato hlediska určovala charakter sborníku. Měla mu dát jistou vnitřní jednotu, která jinak — tím, že sborník zahrnuje několik divadel a ještě více souborů — byla už předem nejistá. Jak už to bývá, a v těchto neklidných dobách více než kdy jindy, je výsledek kompromisem mezi záměry a realitou. Zejména lze litovat toho, že se nepodařilo ve větší míře konfrontovat pohledy brněnské s mimobrněnskými.

Divadlo je divadlo, nemůže jinak než žít se svou dobou. Spoluvytváří dobu, a doba si je utváří k svému obrazu. Několikrát za těch dlouhých 85 let se brněnské divadlo vzdálilo od svého vlastního určení a znovu zas hledalo k němu cestu zpět, když poznalo, že může být něco platné věcem obecným, jen pokud bude ve shodě se svou podstatou. Co lepšího přát oslavencům, než aby zachovali věrnost tomuto poznání a aby mohli mluvit se svým divákem společnou řečí, jak si to sám nejzákladnější zákon existence divadla žádá.

Red.

a

V roce 1899 zahájil Josef Merhaut v 1. ročníku *Moravské revue* diskusi o situaci brněnského divadla. Stálému českému divadlu v Brně bylo tehdy 15 let.

V roce 1929 diskutuje se v 1. ročníku měsíčníku *Index* znovu o postavení, možnostech a úkolech brněnského divadla. Národní divadlo v Brně slavilo v tom roce své pětáctýřicátiny.

Do roku 1969 se brněnské divadelnictví rozrostlo natolik, že jubilují hned čtyři divadla současně. Ale zdá se, že od chvíle, kdy se poprvé otevřelo staré divadlo na *Veveří* ulici, ta „podivná budova, ve své chudobě a prostotě až neobyčejná“ (Honzl), až do dneška dědí jedna divadelnická generace od druhé otázky a problémy, které jako by nikdy neměly být zodpovězeny a vyřešeny s konečnou platností. Tak aspoň vyznívá naše anketa. Pradědům z konce století, jejich dnešním pravnučkům i generaci otců z období meziválečného jsme položili jednu jedinou otázku:

Čeho je brněnskému divadlu v přítomné chvíli nejvíce zapotřebí?

Odpovědi najdete na následujících stranách.

Cesta za činoherním dialogem

O druhou brněnskou činohru se usilovalo už od konce dvacátých let. Motivem tu nebyla jen snaha kvantitativně posílit divadelní život moravské metropole, ale hlavně přispět k osobité kvalitě jeho umělecké úrovně. Působilo tu vědomí nemalého významu umělecké konfrontace, konkurence, partnerství a vzájemného dialogu, které v bezprostředním dotyku pomáhají vytvářet a udržovat tvůrčí kvas divadelního umění v zápase s institucionální základem a jejími provozními požadavky a omezeními. Z výlučného postavení českého Národního divadla v Brně jako národně budítelského střediska začal se stávat v kulturním prostředí zemského hlavního města monopol tzv. oficiální scény. Zaštiľovala se jím někdy tvůrčí pohodlnost, bezradnost a třeba i neschopnost. Byl považován za skutečnou překážku rychlejšího vývoje brněnské činohry k překlenutí izolace od prudce se rozvíjejícího divadelnictví pražského, k tomu, aby velké ctižádosti první moravské scény nezůstávaly začasť jen nereálným provincionálním komplexem.

Skutečné divadelní centrum, které chce žít osobitým a samostatným uměleckým životem, musí mít dostatek sil, aby samo v sobě dovedlo vést tvůrčí dialogy.

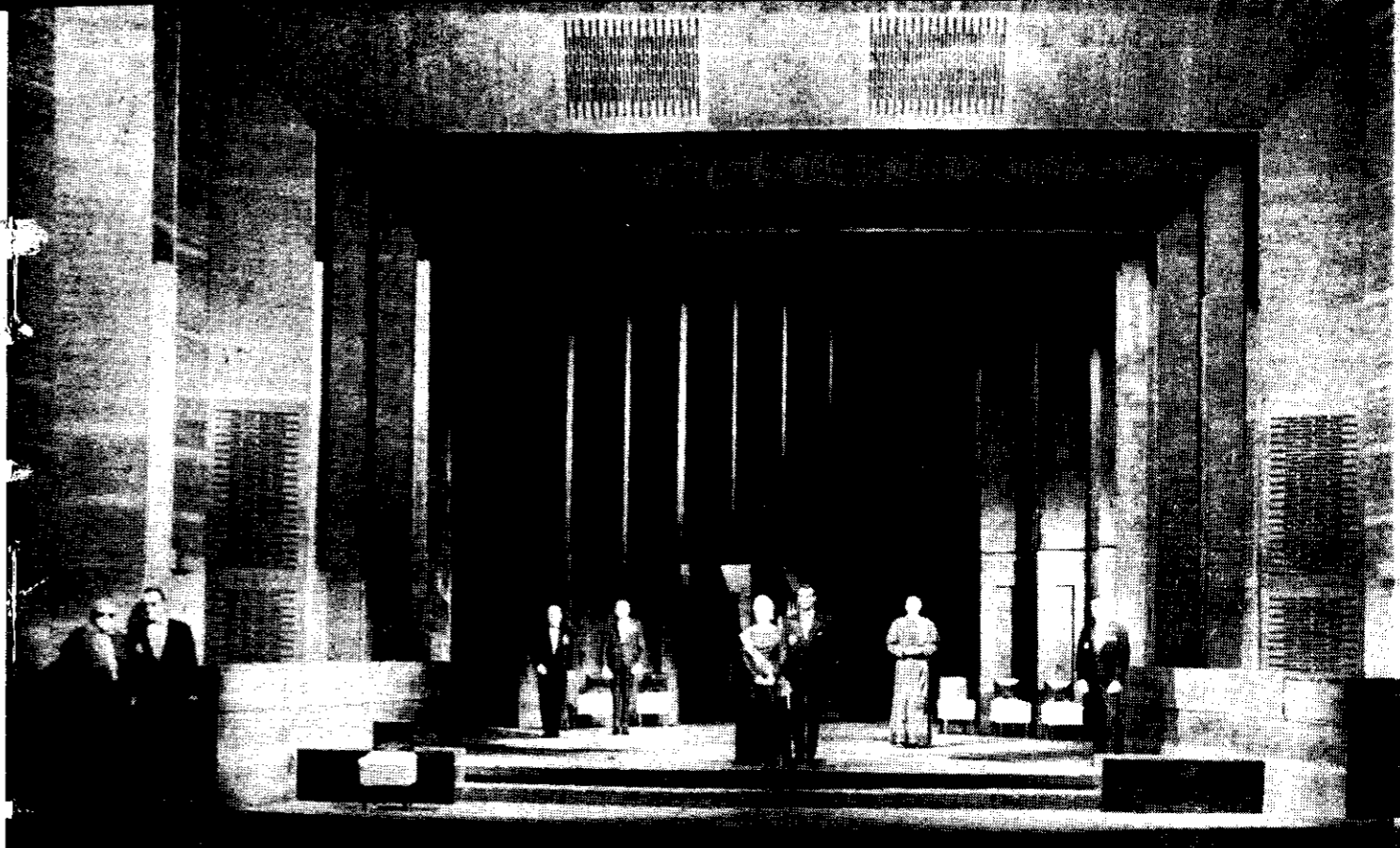
Je tak trochu ironií, že náběhy k činohernímu dialogu v Brně nemívají dlouhého trvání. Do r. 1945 se nepodařilo vytvořit v Brně dva české divadelní organismy. Pokus o Studio NDB spojený se jménem E. F. Buriana a J. Honzla záhy ztroskotat; jako impuls se trvale zapsal do naší divadelní historie. Za připomenutí stojí skutečnost, že v meziválečné době bylo Brno sídlem dvou národních kultur, české a německé, a tedy přinejmenším dvou divadelních institucí. Těžko uvěřit v jejich naprostou a úplnou izolaci, jestliže pracovaly převážně ve stejných budovách a pro obecnost v nemalé míře dvojjazyčné. I když tu kontakt nebyl vždy stejně silný, přece ho nelze zcela vyloučit a popřít.

V roce 1945 se konečně objevuje vedle činohry Zemského divadla profesionální scéna s názvem Svobodné divadlo. Přípravné koncepce jsou spojeny se jmény nejmladší herecké generace, která už během války přemýšlela o samostatné základně pro své názory a experimenty. Ti, kteří nejintenzivněji promýšleli svou příští protioficiální scénu, ocitli se pak zásluhou tehdejšího ředitele E. F. Buriana v souboru zemské scény. Patřil mezi ně především Milan Pásek jako režisér a vůdčí osobnost své generace.

Svobodné divadlo naplnilo jen jednu část poslání. Posílilo počet divadelních institucí. K tvůrčímu dialogu tu nedošlo. Pod vedením prof. Waltra stalo se komorní scénou s obecně vzdělávací dramaturgií, doplňkem rozšiřujícím obzory studentů, odříznutých za protektorátu od mnoha kulturních hodnot. Scéna nedávných i čerstvých absolventů a studentů konzervatoře s Waltrovým uměleckým eklekticismem nedosáhla vyhraněného uměleckého profilu. Pozice se vyhranily zcela opačně. Nositelkou experimentu a umělecké nekonvenčnosti se stala velká činohra, zatímco mladá scéna zůstala vlastně trochu konzervativním zátiším, pedagogickou dílnou.

Po třech sezónách, v r. 1948, bylo Svobodné divadlo shledáno nevyhovující a sloučeno se zájezdovou středomoravskou scénou; nově vzniklé Městské divadlo bylo záhy přeměněno na Krajské oblastní divadlo. Brno se stalo jen výjezdní stanicí a druhá brněnská činoherní scéna tak zmizela z jeho kulturního života. Divadelní život nyní krajského města postaveného na roveň Jihlavě, Českým Budějovicím atp., uvízl i při existenci dalších dvou profesionálních mládežnických scén ve stagnaci a izolaci. Státní divadlo jako monopolizovaný oficiální institut se dostalo do osamění, jako nikdy v historii předtím. Právem a prokazatelně lze hovořit po Únoru 1948 nikoliv o rozkvětu, ale o stagnaci a poklesu intenzity a úrovně divadelního dění v Brně, i když materiální a institucionální zajištění tu připravilo podmínky pro sedm souborů ve čtyřech divadlech.

A přece scéna vykazovaná do oblasti a kraje sehrála v Brně svou iniciativní roli. Touha i ctižádost neztrácejí vztahy s tradičně silným kulturním prostředím vedla k postupnému rozšiřování její brněnské působnosti. Zároveň sem vnesla i první náznak snahy rozbít dosavadní násilnou uniformitu postihující v padesátých letech celé naše divadelnictví. Oblastní divadlo, nesoucí po r. 1955 název Divadlo bratří Mrštíků, přichází s touhou po vlastní osobité tváři. Srbovo zaměřením dramaturgie na tézi (Zweig, Rolland, Weissborn, Brecht, Brandstaetter aj.), Kuršovy vynikající inscenace Tolstého Křížové cesty, poprvé u nás uvedeného Brechtova Dobrého člověka



Scéna ze hry M. Rejnuše Jed z Elsinoru,
R Milan Pásek V Karel Zmrzly, 1967

Fotografie Miloše Budíka

ze Sečuanu aj., to jsou výrazné rysy, jimiž se tato scéna zapisuje do povědomí Brna a usiluje přesáhnout jeho kontext. Od r. 1958 pozvolna klesá počet zájezdových míst. Konsolidující se divadlo začalo se uplatňovat v brněnské kultuře a získávat své divácké zázemí. Slibný rozmach byl podvázán Srbovým odchodem, Krušovou smrtí a postupným rozpadem perspektivního hereckého souboru, k němuž patřili např. Josef Somr, Ladislav Lakomý, Jaroslav Dufek, Helena Trýbová, Jana Hlíňáková, Karel Šebesta, Zlatomír Vacek a dosud věrní Dagmar Pistorová, Jiřina Prokšová, Jiří Tomek aj.

Konec padesátých a začátek šedesátých let přinesly pestrou a rozmanitou práci brněnské divadelního centra; konfrontaci Smočkových režii v Divadle Julia Fučíka (1958–59), Sokolovského režii i Srbových dramaturgických koncepcí v Mahenově činohře. a významný, i když krátký vzestup Večerního Brna.

V polovině šedesátých let zasáhly důsledky tehdejší kulturní politiky hluboko do brněnské divadelního života. Restriktivní divadelní síť padlo v Brně za obětí divadlo pro mládež, administrativní sloučení s Divadlem bratří Mrštíků stejně nepříznivě postihlo oba partnery. Vzápětí nato uzrálo i ovoce reprezentativních tendencí padesátých let, které prosadily stavbu velké opery, zatímco naléhavá potřeba samotného Brna vyžadovala třeba skromnější sídlo činohry a koncertní sál. Nastalo kuriózní stěhování divadel ve stylu dětské hry „škatule hejbejte se“, a v době počítající s odlivem publika se v Brně dosti podstatně rozšířil počet míst v divadlech.

Nesourodé těleso, kterému byl ponechán název Divadlo bratří Mrštíků, se přestěhovalo do dosavadního působiště Mahenovy činohry na Lidickou ulici. První sezóna tu neukazovala nadějně výsledky a obecnost teprve hledala „své“ divadlo. Nová instituce se starým jménem dostala do vinku suplovat úkoly dosavadních scén. Stejně tak administrativně, jak vznikla, bez ohledu zda a jak je schopna je zvládnout a plnit. Pobočka SČDU vycházela z názoru požadujícího dělbu práce mezi brněnskými divadly a přisoudila této scéně úlohu tzv. komorního divadla s „malým“ repertoárem. Její přijetí by muselo znamenat vmanévrování do přibližně stejné pozice jakou zaujímal svého času Waltrovo Svobodné divadlo. JmKNV vyžadoval plnění úkolů zájezdového divadla a z obou stran se kladl požadavek suplovat zrušenou



Libuše Billová (Lulu) a Stanislav Zindulka (August) ve hře Pavla Kohouta August, August, August, R Pavel Rimský, V Milan Zezula, 1958
Fotografie Miloše Chmelaře



Jiří Dušek (Arcibiskup) ve hře P. Ustinova Neznámý voják a jeho žena

mládežnickou scénu. Doporučovalo se, naléhalo a nařizovalo instituci co má plnit, aniž by se respektovalo divadelní umění. Mechanické sloučení dvou zcela odlišných souborů, v převážné většině členů sotva dosahujících průměru, neschopnost a nemožnost vyřešit alespoň nejkřiklavější případy herecké nemohoucnosti, aby se uvolnilo místo pro nové, kvalitní sily, to byl vpravdě danajský dar do začátku nového organismu. Vzbuzoval dost chmurné perspektivy a předpovědi. Ředitel Libor Pleva se dostal do nezáviděníhodné situace, hrozící na řadu let uměleckým živořením na periferii brněnského kulturního života.

V té době, kdy se řešily problémy s příchodem nové vedoucí osobnosti Státního divadla, navázal provozovatel jednání s dosavadním ředitelem Divadla Vítězného února v Hradci Králové. Pásek se už na začátku své umělecké dráhy velice konkrétně zabýval ustavením i úkoly, které měla na sebe vzít příští druhá brněnská činohra (vzpomenutými okolnostmi se ovšem dostal v r. 1945 do svazku Zemského divadla) a po dlouhá léta sledoval peripetie brněnského divadelnictví velice zblízka. Jestliže se odhodlával k nepochybně riskantnímu kroku převzít odpovědnost za Divadlo bratří Mrštíků, pak to činil s představou divadla, které by usilovalo rozvíjet tvůrčí dialog brněnských divadelních poměrů a které by chtělo a mohlo přinést i hlas schopný sóla ve sboru divadel československých. Záměr nesporně ambiciózní, předpokládající řadu let úmorné práce, organizační schopnosti i houževnatou trpělivost. Byla to však jediná cesta, jak udržet Brnu charakter tvůrčího divadelního centra, nezmarit příležitost, která se tu po řadě let znovu nabízela.

První co se Páskovi daří rozbit na samém začátku jeho nástupu, je předem vnucená koncepce, která nevycházela ze zaměření a osobitosti vůdčích uměleckých osobností, ale z apriorních představ a přání. I když v některém směru se jím naznačovaný program příliš nelišil od směřování Mahenovy činohry (angažované politické divadlo), konkrétní představa se ukázala (už v Hradci) v uměleckých prostředcích a realizaci zcela odlišná. Pásek právem odmítl omezení zahrnutá v požadavku „komorní scény“. Snadno tu přesvědčil, že je to termín velice vágní a přibližný, v jistém smyslu vlastně historický. Odmítl rovněž koncepci požadující, aby tato scéna mimo svůj profil a program produkovala jaksi na okraj představení pro děti a mládež. Hájil se tím, že velká část jeho repertoáru bude určena dospívající mládeži. Zájezdovou činnost vzal v této situaci za samozřejmou součást stávajícího typu divadla.

Nezbytnost okamžitého převzetí funkce, aby se nevytvářela nová provizoria a povinnost dostát závazkům v Hradci, řešila se kompromisem. Milan Pásek nastoupil v Brně od začátku sezóny 1966/67 jako umělecký šéf Divadla bratří Mrštíků, vykonáváje ještě funkci ředitele hradecké scény.

I když začíná ve staronovém působišti tak říkajíc „pod vývěskou“ (zdůrazňuje kritikům, že se ještě necítí odpověden za dramaturgii, kterou přejímá po svých předchůdcích, že nemá možnost cokoliv měnit na personálním obsazení) a nepublikuje žádná velká programová prohlášení, přece jen lze usuzovat, že do Brna přišla vyzrálá umělecká osobnost, která miní zasahovat do nového formování brněnských divadelních poměrů jako celku a vědomě bere na sebe úkol pokusit se o vybudování druhé činohry, schop-



Fotografie J. Hamrly

Helena Trýbová (Krútová) a Jiří Dušek (Krúta) ve hře Milana Kundery Majitelé kličů, R Jan Fišer, V Marian Kolodziej, j. h., 1962

né uměleckého dialogu a aktivního přínosu. (Ostatně není příznačné, že poměrně zřídka a s obtížemi přicházejí do Brna vyzrálé a hotové umělecké osobnosti a daleko větší je odliv těch, kteří vyrostou ze zdejšího zázemí a hotoví odcházejí anebo těch, kterým je toto prostředí jen přechodnou stanicí? Nemálo k tomu přispívá okolnost, že jen velmi váhavě a líně se tu vytvářejí odpovídající podmínky pro trvalé umělecké působení.)

První a „provizorní“ sezóna r. 1966/67 ukázala, že Pásek ihned zasahuje do dramaturgie a to, co je ponecháno, stalo se součástí jeho záměrů anebo provozních potřeb. Došlo ke kolizi s dramaturgickými výhledy Mahenovy činohry (O'Neill aj.). Vedení Mahenovy činohry velice záhy pochopilo, že existence umělecky ambiciózního partnera mohla by umožnit přesněji formování uměleckého názoru jeho vlastní scény.

Jestliže dramaturgická tvářnost této první sezóny vzbuzovala určité obavy z mechanického přenášení už dříve uskutečněných inscenací na hradecké scéně, většinou se ukázalo, že jevištní podoba v nových podmínkách přinesla i novou a namnoze vyzrálejší podobu. Počáteční slabá detektivka Paní Piperová a Scotland Yard, Feillerova pruská satira Šestá žena Jindřicha VIII. i Vrchlického veselohra Soud lásky byly nepřilíh dobrými improvizacemi, avšak Rejnušův Jed z Elsinoru a O'Neillova hra Smutek sluší Elektře se naopak ukázaly jako změny dramaturgicky i inscenačně šťastné. Z původního plánu zůstala Schillerova Marie Stuartovna, Ze života hmyzu, Naši furianti, Sestup Orfeův a Stromy umírají vstoj.

Páskovo a Renčovo zpracování Rejnušova časově aktuálního pokračování Hamleta s názvem Jed z Elsinoru ukazovalo se jako „blýskání na časy“; stěžejní inscenací sezóny znamenající skutečný umělecký přínos brněnskému divadelnictví stala se Páskova inscenace O'Neillovy hry Smutek sluší Elektře.

Na str. 116 a 117:

Jilina Prokšová (Lavinie) a Dagmar Pistorová (Kristina) v O'Neillově Smutek sluší Elektře

Dagmar Pistorová (Marie Stuartovna) a Jiří Dušek (Robert Dudley) v Marii Stuartovně F. Schillera

Fotografie Miloše Budíka





Bylo to představení skutečně úctyhodné, důsledně vycházející z vnitřních vazeb díla, dramaturgicky upraveného do jediného večera. Pásek jím předložil svou režisérskou vizitku: hluboká emocionální intenzita, dynamismus, expresivnost, důsledná spolupráce a využívání jednotlivých složek divadla, které jsou nositeli dramatického účinku.

I když jde, jak přiznává sám tvůrce, do značné míry o přenesenou kompozici hradeckého představení, přece jen ve svém celku je to nový tvůrčí čin, o jehož uměleckou úroveň se zasloužila v plné míře jak vynikající kompozice scénického prostoru Karla Zmrzlého, rozšiřující hrací prostor proti dosavadním zvyklostem DBM až do hlediště, tak i dva pozoruhodné herecké výkony. Dynamika režisérova pojetí osciluje mezi monumentalizující anticou vznešeností, osudově drtícím tragismem velebné statickosti antického půdorysu a mezi moderní senzibilitou, plnou vnitřního neklidu, nervozity, vibrujícího a vybičovaného napětí. Silné magnetické pole vznikající mezi těmito dvěma kontrasty vtahuje divákovu pozornost a zaujetí a také umocňuje herecké výkony, povyšujíc je do roviny na tomto divadle vídané jen zřídka. U Dagmar Pistorové se režisérovi podařilo pročistit hlubokou intenzitu výrazu, Jiřině Prokšové se dostalo v této spolupráci veliké příležitosti ukázat ryzí stránky talentu, doposud spíše jen potenciálně tušeného.

Pásek zde v konkrétním uměleckém činu postavil svůj program a umělecký názor, jímž zamýšlí vést divadlo. Je to v plné míře a v dobrém slova smyslu koncepce divácky přitažlivého, emocionálně vzrušivého divadla, jehož základ není v literárně atraktivních polohách, ale především ve vyvážených a účinných prostředcích divadelní inscenace. Ovšem jeho režie jsou jen částí repertoáru divadla, nemalá část úkolu leží i na schopnostech režisérského týmu. Koncem sezóny odešel režisér Jaroslav Horan. Nový šéf přivedl od začátku své dva hradecké spolupracovníky, Pravoše Nebeského a Richarda Mihulu a angažoval dosavadního šéfa Slováckého divadla Pavla Rímského. Rímský v nástupním zpracování hry bratří Čapků Ze života hmyzu prokázal režisérský spár, a také jako jediný z trojice Páskových spolupracovníků ihned naznačil, že je v jeho silách vytvářet uměleckou protiváhu uvnitř divadla. Nekonvenční pojetí této férie v poloze divadelní revue, revuálního kabaretu úspěšně působilo jako šokující podívaná. Práce Pravoše Nebeského (Sestup Orfeův, Stromy umírají vstojě, Šestá žena Jindřicha VIII.) nepřesáhly z různých příčin standardní meze slušného oblastního průměru. U Williamse ztroskotávalo režijní úsilí na nedostatku vhodných hereckých představitelů, v případě Feillerovy hry je možno připsat neúspěch dramaturgii a režii společně. Jediná režie Richarda Mihuly Soud lásky se ukázala zcela neúspěšná.

Vážíme-li tuto první sezónu nového rozběhu divadla, u níž se muselo předpokládat, že bude plná improvizací a výkyvů, je třeba říci, že svými úspěšnými stránkami překonala očekávání. Podařilo se tu nejen naznačit, ale dokonce ve stěžejní inscenaci dokázat, že herecké síly souboru a bilance, jakkoliv zdrcující a krutá, přinesla přece jen některé kladné výsledky spolu s kategorickým požadavkem soubor posílit. Pracemi Karla Zmrzlého se tu oživila i jevištně výtvarná složka. Tento poměrný úspěch skrýval v sobě i nebezpečí, že bude v příští sezóně očekáván vyrovnanější a ve svém prů-

Jan Kučera (Šašek), Ladislav Mareček (Rytíř
Tobiáš Bečka) a Jaroslav Kuneš (Rytíř Ondřej
Bledule) v Aprilové komedii aneb cokoli chcete
od W. Shakespeara

Fotografie Karola Halámka

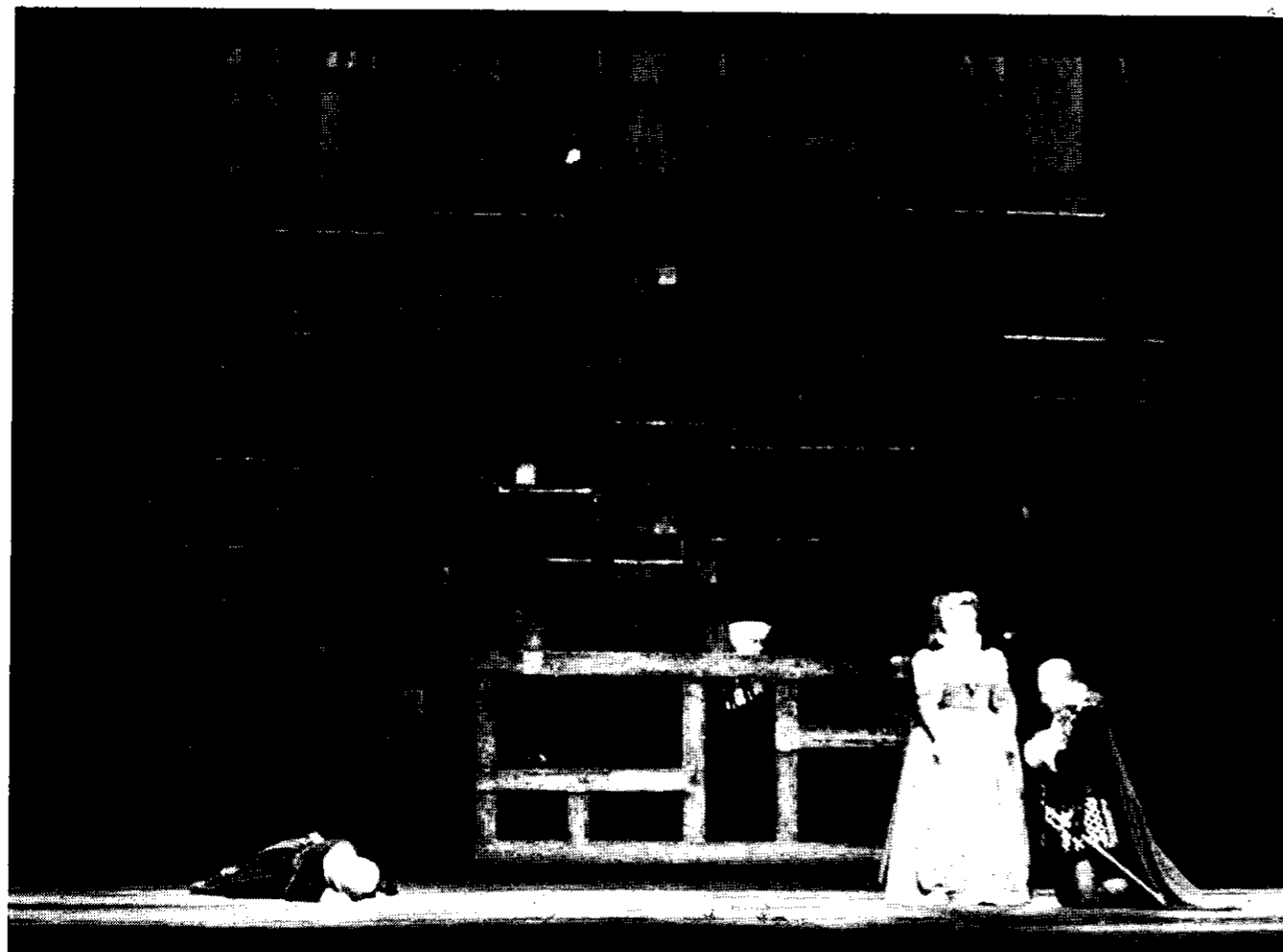
Vilém Lamparter (William Davison) ve hře
Friedricha Schillera Marie Stuartovna, R. Ja-
roslav Horan, V. Antonín Vorel, H. Pavel Blatný,
1966

Fotografie Miloše Budíka



Jiřina Prokšová (Agnes) a Jiří Dušek (Krysař)
ve hře V. Dyka Krysař, R. R. Mihula, V. A. Vorel,
1968

Fotografie Miloše Chmeláře



Scéna z Schillerovy Marie Stuartovny
Fotografie Miloše Budíka

měru vyšší standard, než jsou skutečné síly a možnosti. A to na obou stranách, v souboru i u diváků, což mohlo vést (jak ukázaly náznaky) ke vzájemnému rozladění; nervozitě u souboru a nedočkavosti u kritiky. Sezónu 1967/68 zahájil nyní už ředitel divadla Pásek zřetelně vyslovovaným náznakem svých koncepcí. Znovu a nezakrytě klade tu záměr být partnerem Mahenově činohře, ve stejné rovině náročnosti. Vychází z pojetí divadla jako politicko-filosofické tribuny současných myšlenek, pocitů a společenských proudů, silné a vzrušující podívané do zrcadla současné doby. Volá po náročném, angažovaném divadle se silným emotivním nábojem, které by zdůrazňovalo všemi prostředky divadelnost divadla. Při důležitosti spolupráce všech složek divadla klade na první místo herce a jeho poselství. Chápe divadlo jako lidovou společenskou podívanou, která nesmí ztratit svůj přímý a bezprostřední styk s obecností. Jakkoliv byl zavěšen nad soubor Damoklův meč vysoké náročnosti v nemalém počtu závažných úkolů, Páskovi se podařilo při svém definitivním nástupu získat důvěru převážně většiny. Dospěl také k závěru, že otázky reorganizace souboru a přílivu nových hereckých sil se ukázaly složitější a méně snadno řešitelné, než jak se jevíly zpočátku. Nový ředitel přivedl s sebou několik herců z hradeckého divadla a začal vlastně s třemi skupinami (fučikovci, mrštíkovi a hradečtí) úmornou cestu za jednotným divadlem. Složitější je pohled na dramaturgii této sezóny. V situaci schylující se k listopadovému a lednovému střetnutí politických sil v naší společnosti ukázala se ve své první polovině trochu víc repertoárově spolehlivá a méně angažovaná, než by si bylo přát. Detektivka z prostředí francouzských odbojářů po dvaceti letech Marie Octobre, Lermontovova Maškaráda a Maryša byly společně uváděny k říjnovému výročí, Zlý jelen Klicperův je následoval. Složíme-li si však obraz celé této bouřlivé sezóny, který po novém roce doplňuje Wedekindovo Procitnutí jara a Kohoutův August, Zvonův Tanec nad



Scéna ze hry E. O'Neillů Smutek sluší Elekře,
R Milan Pásek, V Karel Zmrzlý, H Pravoš Nebeský, 1967

plácem, Večer tříkrálový, Lotarova Smrt presidenta, Tramvaj do stanice Touha, Molièrův Don Juan spolu s Ustinovovým Neznámým vojínem a jeho ženou, ukáže se celkový profil přece jen příznivěji. Kohoutův August se v poněkud přímočařejší interpretaci Pavla Římského v lednu 1968 stal politickým „Zeitstückem“, Lotarova hra plnila politickou funkci ve vzrušeném jaru jen vzdáleně a oklikou, u Zvonova Tance nad plácem se nepodařilo vzkřísit jeho dávnou sdělnost, kterou měl koncem třicátých let na Slovensku. Ustinovova náročná hra otvírala už sezónu po srpnu. Hlavními a stěžejními díly této sezóny spolu s Římského Augustem se staly režie Páskovy. Jejich smysl tkvěl především v uměleckém přístupu, v režijním zpracování a zápasu s textem (a v tomto punktu s nimi sousedí i nepřilíš zdařilý Mihulův experiment s Donem Juanem). Je to dost průkazné svědectví, že tato scéna chce velmi konkrétně směřovat k tvůrčí poloze divadelního umění, nikoliv být jen repertoárovou institucí. Vrcholným tvůrčím zápasem sezóny se po mém soudu stala Páskova inscenace Maryši (po zásluze i odměněná v celostátní soutěži k 50. výročí ČSSR). I když se režisér znovu vrátil ke hře, kterou několikrát inscenoval (naposledy před svým definitivním odchodem z Hradce), přece tu vlastně dovršuje svá poznání a zkušenosti. Je to tvrdý, urputný boj s tradicemi, vžitými konvencemi, s naturalistickou poetikou, se vším, co přinesl za sedmdesát let scénický život Maryši. Pásek se tu pokusil dostat se jako režisér mezi text a jeho realizaci; vydobýt prostor, do něhož by se vešla i jiná poetika než ta, již je dílo vázáno a určeno. Zápasí se samou strukturou díla, které svou podstatou vyrůstá z lokality, snaží se vystříhat folklorismu. Znovu pracuje svým vzrušeným temporytmem, v němž jde o rozvolnění jednotlivých složek, které se stávají nositeli dramatického napětí, gradace, ať už je to sama scénická pauza, zvuková kulisa, hudební složka, hercovo gesto, jevištní postava. Není to simultánní syntetismus, je to analýza s postupným odhalováním jednotli-



Jana Gazdíkova (Viola) a Alena Svatošová j. h. (Olivie) v Aprilové komedii aneb cokoli chcete Williama Shakespeara, R Milan Pásek, V Milan Zezula, H Pavel Blatný, CH M. Turková, 1968
Fotografie Miloše Chmelaře



Jaroslav Kuneš (Don Carlos) a J. Chalupa (Král Filip) v Schillerově Donu Carlosovi, R Milan Pásek, V Karel Zmrzlý, 1969
Fotografie Karola Halámka

Dagmar Pistorová (Jitní pani) a Alena Růžičková (Matka) ve hře A. Casona Jitní pani, R. Zdeněk Kaloč, V. Bohumil Matal a Milan Zezula, H Zdeněk Pololánik, CH Jiří Ouřada, 1966

Fotografie V. Pavlara

Alena Růžičková (Matka) a Ladislav Večeřa (Kristlán) ve hře V. Dyka Krysař

Fotografie Miloše Chmelaře



vých stylizovaných složek, které jedna od druhé přebírají, stupňují i uvolňují dramatické významy, napětí, konflikty. Podstatnou část obnažování předlohy přenáší režisér na herce, do jejich vnitřní emocionality, kterou ne všichni představitelé jsou schopni naplnit, i když je Pásek vedl k maximálnímu výkonu. Je to skutečný režiséřský zápas s klasickou hrou českého realismu o její adekvátní, moderní ztvárnění, jehož smysl přerostl do výrazného činu v kontextu celého našeho divadelnictví.

Pokus o znovuzkřížení Wedekindova Procitnutí jara byl experimentem s naturalisticko-symbolistickou poetikou. Jeho význam se ukázal větší v oblasti etické a morální než konkrétně umělecké. Režisér tu zvolil princip konfrontace soudobé mládeže s její předchůdkyní začátku tohoto století. I tu je důsledně uplatňována režijní koncepce, přinášející výsledek především v několika hereckých výkonech.

Jednou z neúspěšnějších inscenací se stalo muzikálové zpracování Shakespeara Večera tříkrálového, inscenace opět v jistém smyslu přenesená z hradeckého působení. V brněnské verzi je propracovanější, profesionálnější a rovnější, i když postrádá půvab hradecké improvizovanosti a jeho dívčích představelek. Základní význam muzikálového přístupu v tomto divadle je v rozšíření žánrové pestrosti a v příležitosti hereckým představitelům; palmu iniciativního počínu odnesla už kreace hradecká.

Kohoutův August je do té doby nejvyzrálejší prací Pavla Rímského za jeho brněnské působení. Dostal se tu do rovnováhy režisérův naturel, hledající vždy v textu plochu schopnou odrážet společensky aktuální problematiku, využívající bohatost divadelních prostředků ke stopování a odkrývání hlubších paralel – a předloha, jež dává k tomuto pojetí bohatou možnost a příležitost. Rímský zde vytvářel v dobrém smyslu aktuální divadelní výklad textu. Od tohoto záměru upustil v další své inscenaci Tanec nad pláčem, kdy zkusil ponechat slovo autorovi bez výraznější režijní pomoci. Ukázalo se, že text hry už neunesl (stejně jako je tomu např. u Nezvalovy Manon Lescaut) takový společenský význam, jakého dosahoval v pohnuté době



Jana Ebertová (Jahelková) a Mojmír Heger (Zlatohlav) v Tylově Tvrdohlavé ženě, R Pavel Rímský, V Milan Zezula, 1968

Fotografie Miloše Chmelaře



Milan Pásek (Jarl Skule) a Eva Hradilová (Margreta) ve hře Henrika Ibsena Nápadníci trůnu, R Pavel Rímský, V Antonín Vorel, 1969

Fotografie Miloše Chmelaře



Jiřina Prokšová (Alžběta) a Vladimír Pavlar (Talbot) v Marii Stuartovně Friedricha Schillera

Fotografie Miloše Budíka

konce třicátých a začátku čtyřicátých let. Ustinovův Neznámý voják a jeho žena neposkytl Rímskému racionálnímu přístupu takovou příležitost, aby si mohl prohlubovat jeho myšlenky, obohacovat je dalšími významy. Autorova konstrukce nedala vyrůst konstrukci režisérovi.

Pravoš Nebeský po ne zrovna šťastné Marie Octobre vrátil se znovu k Williamsovi, a tentokrát – v podstatné míře i zásluhou Jiřiny Prokšové – uspěl se zdarem více než průměrným. Na rozdíl od obou jmenovaných režisérů ostře a zřetelně se prosazujících s pečeti vlastního uměleckého přístupu, Nebeský je režisér „měkčího typu“, sloužící oddaně autorovi. Je (nikoliv ojedinělým) paradoxem, že hudebně nadaný organizátor představení nemá dostatečný cit pro jeho rytmický tok, že hudební složka (již je Nebeský pravidelně autorem) není vnitřně propojenou součástí struktury a oddanou spoluvůdkyní napětí, konfliktu či atmosféry; většinou zůstává neodbytně se vnučujícím doprovodem více nebo i méně vhodným.

Ani v této sezóně ještě neuspěl Richard Mihula v romanticky konvenčním, neosobním pojetí Maškarády a v usilovně experimentálním Donu Juanovi, který se, alespoň svým záměrem řadil do směru hledajícího tvůrčí přístup. Naznačil však, že síla jeho talentu bude asi v komediálním žánru, kde si dokáže vytvořit lehkost frašky, má cit pro humornou rozvernost předlohy. Klicperův Zlý jelen, byť v poloze ne příliš náročném, je toho dokladem.



Jiří Dušek (Polonius) a Pavel Kunert (Marcellus)
ve hře M. Rejzův Jed z Elsinoru

Fotografie Miloše Budíka

Herecká složka divadla znovu a dále procházela třídícím procesem. Přihlédneme-li k důrazu, který se ve směřování divadla na ni klade, je situace velice svízelná. A přece jsme zaznamenali řadu hereckých výkonů majících objektivně nadprůměrnou úroveň, ale co hlavně, u některých herců můžeme sledovat zřetelný růst a vývoj. V popředí stále zůstává Jiřina Prokšová, která v postavě Blanche prohlubuje, zjemňuje a násobí své herecké prostředky nalezené v Lavinii O'Neill. Z pánské části souboru upozornil na sebe Stanislav Zindulka v roli Augusta (oceněné svazovou cenou) i Malvolia, Jaroslav Kuneš v rytíři Ondřejovi, v citlivého a precizního tvůrce postavíček na malé ploše vyrostl Vilém Lamparter. Vedle několika dalších rýsuje se možnosti, vedle mnoha průměrné práce je tu v nevyhovujícím složení snad až příliš velký počet těch, jejichž umělecký růst se uzavřel. Nevyužití tu zůstaly také podněty přechodné výtvarné spolupráce Karla Zamrzlého: u obou stálých výtvarníků divadla Milana Zezuly i Antonína Vorla začala se projevovat únava stereotypu neustálé produkce.

Sezóna 1968/69, i když v době těchto úvah není ještě uzavřena, přináší řadu poznatků, v nichž se rýsuje přednosti, ale i nebezpečí, která vyvstávají před divadlem, jež vzalo na sebe ctižádostivou, riskantní, ale nejvýše potřebnou úlohu, dospět v umělecky samostatný organismus, schopný vést dialog v brněnském divadelnictví i mimo ně.

Jedním ze základních rysů, jímž se dovršila po institucionální stránce existence druhé skutečně brněnské scény, je ředitelem divadla vyslovené a provozovatelem akceptované a od 1. 1. 1969 provedené zrušení zájezdové činnosti Divadla bratří Mrštíků. Ukázalo se, že v dnešních podmínkách to neznamená ochuzování oblasti, která se rok od roku zužuje a kde spolupůsobí i jiná moravská zájezdová divadla a odkud je možno s plným zdarem organizovat svaz diváků na mateřskou scénu. Znamená to i úsporu práce a nákladů na dvoji scénické vybavení i vytvoření maximálně příznivých podmínek pro práci hereckou. Je třeba ovšem také poznamenat, že přechodem k tzv. kamennému divadlu nebo lépe do kategorie stálých městských divadel zvýší se přitažlivost pro herce a samozřejmě také nároky na jejich úroveň. Úkol dosti radikální proměny kvality a složení souboru, jakkoliv nesnadný a „nadlidský“, vyvstává před vedením divadla ve stále naléhavější míře. Jestliže vidí Milan Pásek svou cestu k cíli v důsledné tvorbě, která směřuje k vyjádření neopakovatelné osobitosti každé skutečně tvůrčí individuality souboru, tedy nikoliv v úzkém specializovaném zaměření jednoho uměleckého názoru, tónového omezení, repertoárové exkluzivité a dobrovolném eliminování určitých jevištních postupů, ale v polyfonnosti uměleckých, především režisérských individualit a jejich tvůrčího a vysoce profesionálního uplatňování, nemusí to po mém soudu znamenat eklekticismus. A to za základního předpokladu, že se tu sejde několik skutečně osobitých, tvůrčích umělců, vycházejících z přibližně příbuzného pohledu na základní otázky uměleckého názoru, že se tu vytvoří společenství schopné vnitřní spolupráce i rovnocenné konfrontace a konkurence. Tam, kde se stane hegemonek silná a určující osobnost, cesta divadla nutně vede k zvýraznění jediné modifikace, která žije buď v programové izolaci (scéna jediného režiséra), nebo ve faktické podobě nesnáší vedle sebe skutečnou

Jaroslav Kuneš (Klížek), Jiří Tomek (Knejp) a
Stanislav Zindulka (Jehlička) ve hře J. N.
Nestroye Lumpacivagabundus, R. R. Mihula,
V. M. Zezula, 1969

Jiřina Prokšová (Blanche) a Jiří Chalupa (Stan-
ley) ve hře T. Williamse Tramvaj do stanice
touha, R. Pravoš Nebeský, V. Antonín Vorel,
H. Pravoš Nebeský, 1968

Fotografie Miloše Chmelaře



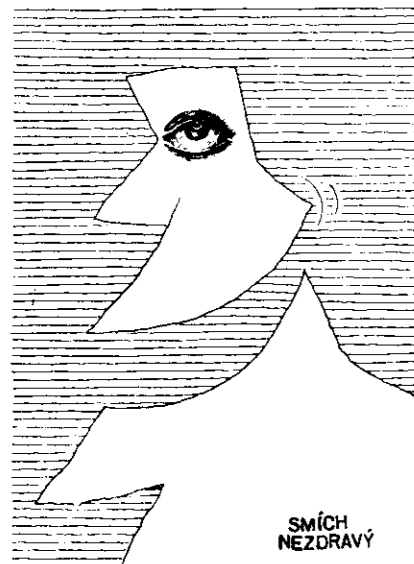


Jana Gazdíkova (Vendla) a Lumir Peňáz (Melchior) ve hře F. Wedekinda Procitnutí jara, R Milan Pásek, V Antonín Vorel, 1968

Fotografie Karola Halámka

tvůrčí osobnost a obklopuje se bezvýrazným pozadím, od něhož se tím více odráží. Systém, k němuž se hlásí Pásek, vyžaduje z jedné strany cílevědomý výběr spolupracovníků, uměleckých prostředků i dramaturgie, z druhé strany pak otevření pro podněty a osobnosti, které, byť třeba pro určitý čas, jsou schopny obohacovat základní formaci. Pevné její uzavření znamenalo by po určitém čase pohyb v kruhu, stagnaci.

Sezóna 1968–1969 byla zahájena Ustinovovou tragikomickou vizí Neznámý voják a jeho žena, nastudovanou v minulé sezóně, zastupující v paletě brněnského divadelnictví orientaci na humanistické drama. V nezbytném zaměření na základní hodnoty národního repertoáru uvedla dramaturgie neselhávající Tylovu Tvrdohlavou ženu, jejíž nestárnoucí aktualita „jara národů 1848“ svým zápasem o svobodu, právo na sebeurčení národů i historický optimismus připomíná znovu a znovu opakující se dějinné peripetie tohoto národa. Pavlu Římskému se opět podařilo uplatnit osobitý smysl pro vazbu díla se současností, aniž by se potřeboval uchýlovat k laciným aktualizacím. Je to inscenace, která má svůj řád. K počtě nadcházejících padesátin republiky vrátilo se divadlo k přepracování kdysi úspěšného Jarišova dramatu Boleslav Ukrutný. Páskova volba vycházela z upřímného přesvědčení o hodnotě této hry, a domnívám se, že v určitém smyslu i její dávný divácký úspěch byl určitou pobídkou k pokusu o její rehabilitaci. Pásek je tvrdošijný bojovník, zápasící z vnitřní potřeby, nespokojující se s jistotou cest vedoucích k bezpečnému a oslnivému úspěchu. A při tom všem, co je možno více či méně právem chápat jako experiment, nebo lépe osobitý přístup k textu jako východisku režijního záměru, naplňovanému svěbytným jevištním dílem, zůstává v Páskovi vědomí nutnosti získat a udržet vnitřní vztah i vnější zájem divadelního publika jakožto podstatné součásti realizace divadelního umění. Je to vědomí konstantní a velice silné, které ho neopouští ani v okamžiku, kdy zkouší nosnost některých prostředků a postupů. Snaha o sdělnost a pokud možno širokou srozumitelnost použitého divadelního znaku, to, co sám označuje za lidovost, jej tu a tam zavede na scestí. V případě Boleslava zastínila mu ideová proměna závěru (ostatně narychlo uháčkovaná ze stejné povrchního jazykového materiálu jako hra sama) skutečnost, že v umělecké podobě se hra nezměnila a vývoj české dramatiky dalších patnácti let jí postavil do úlohy historického dokladu. Ve snaze po jevištním obohacení nakupil tu příliš mnoho prostředků, zapojil variace všech jevištních složek, aniž by se mu podařilo zakrýt či převážit nedostatky hry. Sdělnost znaku se tu stala symbolickým zjednoduše-



SMÍCH
NEZDRAVÝ

Kreslil Vlasta Záborský



Scéna ze hry L. Pirandella Každý má svou pravdu, R Zdeněk Kalož, V Antonín Vorel, 1965

Fotografie Miloše Budíka

ním (Václav je Kristus atp.), Maryša tu dostala svůj negativní protějšek, upozorňující na určitá úskalí režiséřské práce Páskovy.

V Burianovu Krysaři se Richardu Mihulovi opět nevedlo postihnout žánr a vystavět kompozici představení.

V druhé trojačce naplňující první polovinu sezóny vedle bezvýrazného pojetí Mussetova Se srdcem divno hrát (režie P. Nebeský) se našel Richard Mihula v plném lesku úsměvného večera Nestroyovy komedie Lumpaci-vagabundus. Průkazně tu potvrdil, že jeho režiséřský talent patří do oblasti veseloher, až marnotratně rozdává a kupí své nápady v komedii vlastně hudební. Stěžejním bodem uprostřed sezóny se mělo stát Ibsenovo drama Nápadníci trůnu. Přesněji řečeno, stalo se v dramaturgické oblasti, kde položilo velice palčivou a aktuální otázku: kdo má právo stát v čele národa a státu? Římský tu vytvořil kompozici, v níž je obsažen velice zajímavý výklad postavy Jarla Skula jako člověka v jádru dobrého, posedlého jen tížádostí moci, člověka, který dochází k poznání, že právo vládnout mají ti, kteří přinášejí královskou myšlenku. Jestliže v inscenaci jsou vytvořeny některé výrazné herecké postavy (Mikuláš Viléma Pfeiffera, objevují se nové tóniny Večeřovy, opět se v malé roli blýskl Lamparter), přece jen se také tu znovu objevuje standardní nebezpečí Římského režii. Jeho vyhraněný smysl pro časový význam divadelní hry, vědomí, že vytváří jevištní dílo v konkrétním čase a souvislostech, zůstává někdy ve zjednodušujícím schématu, jestliže jeho myšlenkovou konstrukci dostatečně životně nenaplní jevištní spolupracovníci.

Páskovi jako představiteli Jarla Skula se podařilo postavu racionálně vyloužit a především ve svém hereckém záměru postihnout subjektivní problematiku tohoto čestného muže postiženého amokem touhy po moci. Vnější a objektivní podoba, jak ji nabývají Jarlovy činy před tváří ostatních, jak ji nese hra, dramaturgický záměr i Římského režie, tedy podstatný a důležitý protipól tvořící celek jevištní postavy, zůstal mimo Páskovu pozornost. Herecké ztvárnění se pak vymykalo celku svým sólovým civilismem. Nejvýraznějším uměleckým činem této sezóny se stal Schillerův Don Carlos v režii Milana Páska. Znovu a znovu se pouští tento režisér do zápasu

s klasickou hrou, aby ji ztvárňoval jako strukturu, jejíž celek je vytvářen postupně navazovaným vztahem jednotlivých autonomizovaných složek jevištního resp. divadelního výrazu. Po Maryši, Wedekindovi, Shakespearovi, je tento Carlos ve stejné řádové rovině, ale zvolený a zkoušený přístup je v kompozičně-stylové rovině Páskovy práce doposud nejúspornější: vládne tu jen některými složkami, a to ještě nikoliv v plné jejich šíři. Pásek rezignuje na složku hudební, omezuje barevnost, vnitřní dynamiku násobí kinetickým řešením prostoru, antiiluzivně obnaženým, kde světelné vymezení prostoru je zároveň emocionální součástí vypjaté atmosféry. A přece jen tu racionální základ neztrácí svou principiální převahu.

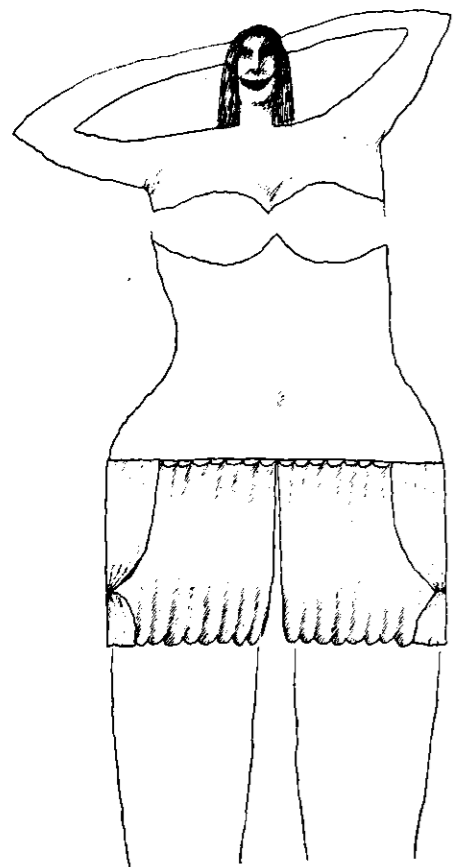
O principy Páskovy práce bývá někdy spor uvnitř i vně divadla. Jeho způsob bývá označován na jedné straně jako režisérismus, který nesnáší resp. omezuje vlastní hereckou tvorbu, na druhé straně pak se mu tu a tam vytýká, že dokáže moderně pracovat se všemi složkami jen ne s hercem, který i pod jeho vedením se vyjadřuje starými, popisnými prostředky.

Po mém soudu objevuje se tu v určité konkrétní podobě onen věčný zápas o velikost podílu režisérského a hereckého umění. Pásek je vyhraněný a výrazný režisér: také tato jeho inscenace je nesena a určována jeho osobností, jeho technickými nápady, světelnými šoky, přísným výběrem použitých scénických prostředků. A přece nelze hovořit o absenci hereckého prvku, spíše naopak ho pocítujeme právě tam, kde vynikají slabší stránky hereckých představitelů. Pásek omezí, nebo lépe vymezí herci jeho plochu a prostor, a pak jej nechává obnaženého bez možnosti skrýt se za masku, kostým, podepřít se dekorací, v nichž by našel milosrdný úkryt pro mnohé své slabiny. Pásek dokonce ani nedovolí příliš využívat některých předností hereckého představitele, pokud nejsou přímo ve směru jeho základní režisérské téze, jeho záměru. Je to samozřejmě pro herce dosti záluďné: ukaž, co umíš právě na této struně, v této tónině, v této barvě. Vyžaduje to neobyčejnou ukázněnost herce, který může uplatnit svou osobnost jen na přesně vymezeném prostoru, v přísně vymezených „značkách“. A odtud vzniká někdy pocit, že v Páskových inscenacích, např. právě v Donu Carlosovi chybí výrazné herecké individuality. Předchozí Smutek sluší Elektře dokazuje, že to není pravidlem.

Schillerův Don Carlos v Páskově režii, výtvarném vyjádření Karla Zamrzlého a ve výborném překladu Václava Renče je sice v ledačems představení sporné a problematické, avšak je ho možno považovat za zákonitě pokračování předchozího úsilí. Liší se snad v tom, že jeho riskantnost tu byla na rozdíl od předchozích, v Hradci už vyzkoušených postupů, mnohonásobně větší. A nemalým úspěchem je i skutečnost, že obecnost tuto inscenaci přijalo příznivě a s pochopením.

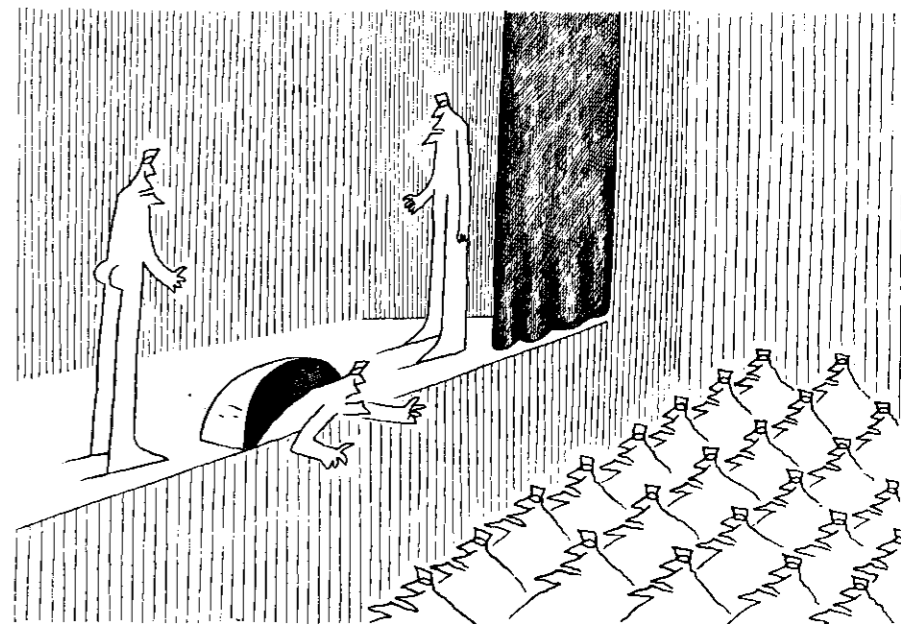
Závěr této bouřlivé sezóny přinesl už jen průměrnou inscenaci Čapkovy Věci Makropulos s pozoruhodným výkonem Dagmar Pistorové v roli Emilie Marty, nepříliš zdařilou „domácí“ úpravou Anouilhova Cestujícího bez zavazadel, kde v titulní roli upozornil na některé své nové možnosti Ladislav Večeřa, a Rímského nastudování Figarova rozvodu Odöna von Horvatha jako československé premiéry. To jistě patří mezi lepší průměr dosavadní úrovně divadla. Jestliže se nestalo výrazným úspěchem, pak především proto, že Pavel Rímský nakupil příliš mnoho scénických metafor, které zahlcují jinak herecky výborné ztvárnění Jiřího Tomka jako Figara a Jiřiny Prokšové jako Zuzanky.

Činoherní dialog divadelního Brna je zatím v samém začátku, avšak tři sezóny Páskova vedení dávají tu reálné naděje, že potřeba a touha brněnského divadelního centra bude naplněna.



ZÁBRANSKÝ

Kreslil Vlasta Záborský



Jubilant mimo hlavní scény

Nechce se ani věřit, že je tomu už dvacet let, kdy na nově ustavené vysoké umělecké škole v Brně začala působit školní scéna její divadelní větvě – Studio JAMU, ústav, tolik potřebný všem činoherním scénám našeho státu.

Měl jsem možnost být svědkem prvních uměleckých rozletů mnoha mladých divadelních umělců, kteří jsou dnes n-mnoze významnými herci, režiséry či dramaturgy v našich divadlech.

Byla to doba doslova „her a malin nezralých“ tam v těch počátcích Studia na brněnském Výstavišti od Biňovcova zahajovacího pásma Na nás záleží, přes Zpívající Benátky, Romea a Julii, Mordovou roklí, Mladou gardu, Čerta na zemi, Dalekou cestu – k provizoriu, do něhož jsme se uchýlili na krátkou dobu dvou let pod křídla divadelní budovy U Jakuba (Evžen Oněgin, Poplach, Gazdina roba a další), abychom v říjnu 1952 mohli poprvé zvednout oponu v nově upravených prostorách sálu Marty na Bayerově ulici, v dnešním Divadelním studiu JAMU. Tu oponu jsme doslova věšeli v hodině dvanácté, deset či patnáct minut před zahajovacím představením hry lotyšské autorky Anny Brodele Učitel Straume. Kolik to bylo úsilí a opravdového nadšení studentů i pedagogů, kolik stovek brigádnických hodin na stavbě nového divadelního stánku, kolik práce mimo vlastní dobu vyučování, aby se dílo podařilo a Brno dostalo důstojný stánek pro začínající mladé divadelní umělce!

A už na novotou vonící prkna vstupují Bohumil Slezáček, Vlasta Kalendová, Vladimír Menšík, Helena Dubovská, Jiří Papež, Jiří Tomek, Milan Plášil, Olga Doležalová a Milan Vágnér, aby zahájili novou éru Studia. A v jiných představeních spolu s nimi Franc, Kostelka, Kuncová, Pokora, Roštlapil, Vidlák, Zapletal. To už opustili školu s diplomem promovaného umělce Ascherlová, Celenýn, Kružíková, Karlík, Květa Fialová, Hlíňáková, Hornýš, Berger, Bohdanová,

Cupák, Mohelská, Baženovová, Frantová, Kordula, Matalová – abych jmenoval jen namátkou některé, dnes už obecně známé herečky a herce. Po nich pak následuje předlouhá řada umělců, kteří šlapali prkna Studia na Bayerově ulici, z nichž pěkná řádka jsou dnes našemu divadelnictví nepominutelnou posilou. Jen namátkou opět vzpomínám na jména Mecnarowski, Olijnyk, Polanská, Snábl, Čaněk, Večeřa, Výlet, Brož, Husník, Liškutín, Malý, Vácena, Billlová, Somr, Lakomý, Dufek, Holířová, Navrátil, Vaněčková, Částek, Galatíková, Molčík, Frej a celá řada dalších, mladších, jejichž význam pro naše divadlo ověřil teprve čas. Nemalé jsou opravdu výsledky práce na této škole, v tomto Studiu, připočteme-li ještě řádku jmen absolventů režisérských – Ferd, Ondráček, Pražáková, Zéda, Hajda, Jaroš, Nováček, Texel, Mihula, Janík, Neubauer, Ševčík a absolventy dramaturgie, nejvýrazněji dnes reprezentované jmény Srba, Vavroš, Bařinová a Žák. Jak tedy nevzpomenout dvacetiletí brněnského divadélka budoucích profesionálů, scény, která zdaleka neexistuje jen na periferii brněnského divadelnictví!

Není ovšem účelem tohoto krátkého připomenutí vypočítávat předlouhou řadu inscenačních výsledků činoherního Studia, na jehož prknech jsme se setkali s Aischylem, Sofoklem i Euripidem, s mnoha Shakespeary a Moliéry, s Tylem, Klicperou a Jiráskem, s Čechovem i Lermontovem, s Dykem, Nezvalem, Čapkem, Burianem, V&W, Brechtem, Dürrenmattem, Steinbeckem, Millerem, Williamsem, Ionescem, Lorcou, Karvašem i Topolem, s celou plejádou světových i našich dramatiků, kteří se stali vynikajícím materiálem pro začínající tvorbu budoucích divadelních interpretů.

Jak vidno, doplňuje i prohlubuje už dvacet let činoherní Studio JAMU významně repertoár brněnských divadel a obohacuje divadelní život moravské me-

tropole. Eo ipso je pokládána už dvacet let otázka, zda má být tato školní scéna další brněnskou činoherní scénou, zda tedy má dramaturgicky i stylově specifikovat svoje směřování, či zda má být prostě učednickou dílnou, která je nezávislá na produkci ostatních divadel v městě a jejíž zaměření je zcela podřízeno potřebám výuky budoucích divadelních profesionálů. Domnívám se, že odpověď nemůže být jednoznačná. Běžná divadelnická měřítká však na školní scénu nelze klást. I když dramaturgická a stylová originalita je vždy obrazem v našem divadelnictví tak často bohužel postrádaného skutečného divadelního názoru, musí být podle mého soudu činnost školní scény zaměřena především k výchově mladých umělců se vši různorodostí jejich talentů. Nemůže to být scéna, která by umožňovala seberealizaci pedagogů v oblastech, které jim jejich mateřské divadlo neotvírá, ani scéna, jejíž vůdčí dramaturgickou devizou by byla diferenciací nebo vzájemně doplňování brněnské dramaturgie. Pedagogické cíle musí být ve školním divadle vždy prvotní a činnost Studia se musí bezpodmínečně podřizovat především potřebám žáků, jejich tvůrčímu zaměření, jejich generačním záměrům. Studio musí rozvíjet dané i potenciální předpoklady talentů velmi různorodých.

Činoherní Studio JAMU má vskutku důvod k zastavení na svém dvacetiletém mezníku, má důvod k rekapitulaci, aby načerpalo posily do dalšího nelehkého díla. Ambice stylově vyhraněné specializované divadelní dílny nejsou nezbytnou podmínkou úspěšnosti jeho práce. I s ambicemi dílny, v níž každý učeň nejbystřejším svým výrobkem může složit zkoušku tovaryšskou, lze vykonat mnoho úspěšné práce. Dík za výsledky této práce všem, kdo do stále mladého ohně tvorby ve Studiu přikládali či neúnavně přikládají své polínko.

Milan Pásek