

Zdeněk Srna

**PŮLSTOLETÍ
MĚSTSKÉHO
DIVADLA
V BRNĚ**

Svědectví diváka, recenzenta, kritika i historika
o životě jedné divadelní scény

Období proměn a fúzí. Hledání smyslu scény - 1960-1966

Sezóna 1960/61 znamenala nepochybně předěl v práci Divadla bratří Mrštíků v mnoha směrech. Byla to sezóna nejen bohatá na vnitřní události v souboru, ale i signalizující, třeba nesmělý, počátek proměny společenského klimatu. V září nastoupil na místo ředitele divadelní praktik **Jaroslav Tumlíř**. Brnem se mihl někdy v roce 1924 jako člen Gamzova Českého studia a po celý čas se pohyboval jako režisér či umělecký ředitel menších českých divadel, ale i jako šéf administrativy Divadla na Vinohradech. V roce 1947/48 byl Kuršovým dramaturgem v Divadle města Žižkova Praha. Hlavním pojítkem usedlého Pražáka s brněnskou scénou byl Antonín Kurš. Když ten zemřel na konci měsíce, v němž Tumlíř nastoupil, odhodlaně vydržel jako ředitel ještě čtyři sezóny, aby v rámci připravované reorganizace brněnských divadel odešel do penze. Třebaže nezanechal po sobě výrazných stop, poctivě se snažil udržovat změnami rozkmitaný organismus v dobrém stavu a svým divadelnickým instinktem přál dobou umožněnému rozmachu dramaturgického spektra. S divadlem se rozloučil také L. Pleva a z režisérského týmu zůstal ještě po tři sezóny Z. Dopita a po dvě nepříliš zkušený J. Jaroš. Z hereckého souboru odešli jen nemnozí – Zd. Braunschläger, K. Šebesta r. 1960, J. Somr r. 1961, J. Hlišáková, F. Šnábl r. 1962. Jádro souboru tu zůstávalo dále a teprve násilným administrativním sloučením s Divadlem J. Fučíka r. 1965 se začal rozpadat dobře sžitý a určitým tvůrčím způsobem laděný soubor. Bylo přirozené, že během těchto čtyř sezón za řed. J. Tumlíře (a v nemalé míře i v dalších dvou za vedení L. Plevy) bylo třeba vyhledávat hostující režiséry, v některých případech se taková volba ukázala velmi šťastná jak pro režiséra, tak i pro soubor, který se setkal s jiným tvůrčím přístupem. V podzimní části šestnácté sezóny se do historie tohoto divadla hluboce vepsal Evžen Sokolovský, v té době vycházející hvězda politického divadla Mahenovy činohry. Měl už za sebou sedm režii na mateřské scéně (mj. Zadržitelný vzestup Artura Uie, Mysterii buffu, Julia Caesara) a v pohostinském nastudování Janovského dramaturgie **Evžena Oněgina** zkusil zcela jinou kombinaci svých postupů v divadle nepolitickém. Ve scénicky poetickém pojetí veršovaného klasického textu popustil uzdu své lyrické fantazii a zvolil polohu koncertu rámovaného karnevalovými prvky. Opřel se o tři protagonisty zdejší scény. Pro Dagmar Pistorovou byla Taťána vrcholným bodem dosavadní vzestupné dráhy, neboť Sokolovský dokázal potlačit občasný její sklon k sentimentální rozbředlosti a pomohl otevřít její schopnost přímo zalít diváka čistým a hlubokým citem, akordy znělými a harmonickými, bez nejmenších stop zjevné námahy. K herecké ukázněnosti a zároveň k vnitřnímu uvolnění vedl režisér Jaroslava Dufka jako Oněgina do střední poetické roviny. Pomohl také Ladislavu Lakomému v postavě Lenského, když jej směřoval do romanticky nadech-

Jaroslav Tumlíř, ředitel 1960-1964





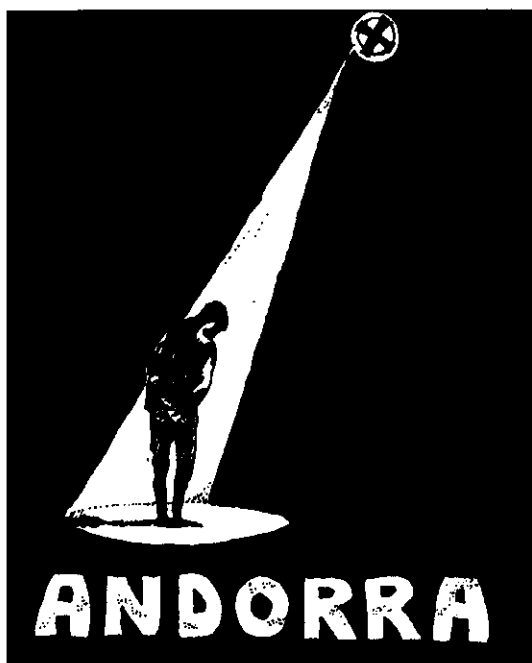
Tři kamarádi – Jaroslav Dufek, Ladislav Lakomý, Josef Somr, 1961

nuté zkratky něžného milence. Výtvarník M. Tomek j.h. vytvořil scénu velkého prostoru na šikmě představující tvar horní desky koncertního křídla – scéna se mění lehoučkými závěsy a mobiliářem. Na dva klavíry na scéně a třetí za scénou se hraje scénická hudba jednoho z nejlepších našich skladatelů té doby Jana Nováka (za jeho osobní účasti), která se stala vnitřní součástí inscenace. Sokolovského maximalismus přinesl v tomto odskočení mimořádně umělecké dílo, které přesáhlo brněnský kontext.

Oněch 13 premiér v této sezóně bylo tak trochu výsledkem snahy vyhovět tomu či onomu požadavku doby, či režiséra. Příkaz české současné hry byl naplněn bezbarvým Dopitovým pojetím nenáročné veselohry J. Dietla **Pohledte, pokušení** (přijímané díky komedianství J. Somra, J. Tomka, J. Prokšové a J. Duška). Čárku ve správné rubrice náhledu dramaturgie DBM pro nadřízené orgány přinesla i ne-

věřitelně špatná prvotina (stejně tak jako režie J. Jaroše) Miloše Rejnuše **Američan v Poříčí**, o níž se kritika z neřádných důvodů vyjadřovala jako o práci „nadějněho“ dramatika a v tom se nemýlila. **Nebezpečný věk** B. Brezovského (rež. Dopita) měl na mušce problematiku soudobých rodinných vztahů a tím přece jen poutal pozornost. Režisér Jaroš zapojil všechny „živé“ do **Zpívajících Benátek** (Billová, Hlíňáková, Prokšová, Papírková, Severinová, Vosáhlová, Dušek, Lakomý, Tomek ad.) a výsledek se potkal s neutuchající přízní publika. Pro funkci šéfrežiséra byl přizván **Jan Fišer**, do té doby umělecký šéf Vesnického divadla. Už od jeho nástupu po první „tiskovce“ bylo jasno, že je to setkání jen přechodné, ba příležitostné, a jeho odchod do Plzně po dvou sezónách to potvrdil. Od března 1961 do května 1963 nastudoval Fišer sedm inscenací a k nim patří i několik v té době dramaturgicky přitažlivých titulů. Po klasických Tylových **Kutnohorských havířích** prezentoval řemeslně efektní Remarqueovy **Tři kamarády** v sovětské dramatině a v ní bez váhání vsadil na osvědčenou hereckou trojici Dufek, Lakomý, Pistorová, byť se tak dalo ve vyšlápnutých už kolejích. To Millerovy **Čarodějky ze Salemu** v sezóně následující nesly výraznější rysy práce s hereckým souborem (V. Pavlar, R. Michalová, A. Růžičková, V. Pfeiffer) a **Majitelé klíčů** M. Kundery, v těsném závěsu po Praze, byli jevištně náročným, ale úspěšným celkem. Spoluúčast na dramatině Čapkovy **Války s mloky** umožnila Fišerovi formovat si rozsáhlou jevištní kompozici podle chuti a možností a **Andorra** Maxe Frische v čs. premiéře byla důstojným závěrem jeho brněnského působení, neboť původní hra domácího autora F. Bohdala **Jen si nezvyknout** mu neposkytla už žádnou příležitost. Ve Frischově hře přesvědčil o vyzrávajícím talentu Ladislav Lakomý, který dokázal vzepnout oblouk dramatické postavy do tragických rovin, pro něž mu dal režisér prostor. Není sporu o tom, že Jan Fišer přinesl tomuto divadlu po intelektuálně zahloubaných předchůdcích (Plevovi, Kuršovi) lehčí, méně problematizující notu efektnější polohy těžící i ze zvýrazněného sentimentu, který ani v režisérově výborné schopnosti vytvářet napětí neztrácel své místo. I v poměrně krátkém čase jako bystrý divadelník dokázal spolehlivě poznat a využít to, co divadlo skýtalo, tj. zrající soubor, ale divadlu nepřinesl trvalejší vklad.

1962



Probíhající změny vedoucí složky divadla přinesly také vyslovené prohry – ať už vinou nevhodného výběru režirujícího hosta (**Tři sestry**, rež. N. Kodatová), nebo nízkých nároků (Tumlíř–Havlíček **Křest sv. Vladimíra**, Molièrův **Amfitryon** v Tumlířově režii) atp. Dozvukem Kuršovy koncepce bylo představení Experimentálního studia DBM, kde Dopita a Jaroš dali dohromady **Pásmo veršů, scén a songů B. Brechta**.

Další sezónu 1961/62 zahájilo pohostinské nastudování šéfrežiséra družebního Divadla Pobřeží z Gdaňska Brechtovy **Opery za pár grošů**. J. Goliňski ukázal nápaditou režii precizní úrovní, kdy nenechal diváka ani na okamžik odpočinout a pro zúčastněnou část hereckého souboru to byl v poznání jiného přístupu umělecký přínos. Duškův Peachum se stal jedním z hercových nejlepších výkonů na zdejším jevišti, J. Dufek si v sytých barvách brilantně zahrál hlavní roli a D. Pistorová poskytla zážitek z prudkého střídání výrazu i z ostrého kontrastního tónu, jímž obohatila svou paletu o nové, drsné barvy. Stejně tak se prosadila L. Billová se svými songy v roli Jenny. Dopitova režie **Profesora Poležajeva** dala příležitost Vilému Pfeifferovi stejně jako J. Hliňákové. Kruczkowského **První den svobody** v režii Ladislava Smočka j.h. přinesl síce do repertoárové skladby hloubavý tón polské proveniencce, ale zápas s dramatikem o drama, tj. aby nezůstalo při scénické diskusi na tezi, se zdařil jen zčásti. Zatímco Hliňáková znovu prokazovala rozsah, růst i mnohotvárnost svého talentu, L. Večeřa zvládl především první plán hlavní postavy.

Sezóny 1962/63 a následující 1963/64 byly vlastně střídou, v níž se odrážely připravované změny brněnského divadelnictví. V té první odešel šéfrežisér J. Fišer, stejně jako bývalý ředitel Z. Dopita, který tak ukončil po třinácti letech v DBM svou praktickou divadelnickou dráhu. Koncem té druhé sezóny odešel dosavadní ředitel Jaroslav Tumlíř. Obě dvě sezóny zde působil rozhlasový režisér Josef Henke, s jehož jménem jsou především spjaty dvě inscenace povahy uměleckého přednesu. Jedna nazvaná **Cirkus z poezie Miloše Macourka**, druhá **Kompozice ze sonetů W. Shakespeara a veršů J. Šotoly**. Inscenátor, stejně jako recitátoři, mj. J. Dušek, L. Lakomý, L. Billová i H. Trýbová spolu s R. Waltrem, jehož to bylo poslední vystoupení v DBM, sklídili uznání i na Neumannových Poděbradech. Kultivovaná byla i divadelní představení Henkeho – např. Gibsonovi **Dva na houpačce** znamenali jistý mezník v hereckém sebevědomí J. Duška i J. Prokůvové.

Zmiňovali jsme se o tom, že těsně po válce, kdy bylo založeno Svobodné divadlo, vzniklo také Divadlo dětí a mládeže, zprvu v poloamatérské činnosti, od r. 1946 jako **Městské divadlo mladých**. Dne 2. 6. 1945 mělo svou první premiéru v sále DOPZ, brzy dostali sál Týposu, dnešní sídlo České televize, soubor tvořili žáci konzervatoře a režii měl jejich kolega Libor Pleva. Ten byl až do r. 1947 kmenovým režisérem této instituce, která si pod správou Národního divadla v Brně a za vedení Miroslava Zejdy získala diváckou oblibu, jež jí zajistila samostatnou existenci. Mezi soubory pro děti a mládež si dobyli Brněnští významné postavení, potvrzované v pravidelných přehlídkách. Jako **Divadlo Julia Fučíka** za ředitelování ctižádostivého Zdeňka Dintera stalo se nejen vedoucím souborem své kategorie ve státě, ale umělecky se v letech 1956 až 1959 prosadilo i v běžném činoherním životě města Brna, díky tomu, že jako kmenový režisér nastoupil nedávný absolvent pražské DAMU Ladislav Smoček. Jeho průbojnost, talent, nápaditost, ale hlavně neotřelý pohled nové generace se prosadily nejen ve hrách určených pro mladé publikum, ale i v inscenacích pro dospělé. Jimi každoročně doplňovalo DJF kulturní nabídku pro návštěvníky Výstaviště s jeho Strojirenskými výstavami. Smoček nikdy nesměřoval jen k dětem, ale snažil se vytvá-

JEAN
ANOUILH



VALČÍK
TOREADORŮ

1963



1963



Smutek sluší Elektře – Jiřina Prokšová, Dagmar Pistorová, 1967
(viz *Etuda pro Lavínii* na straně 59.)

Libor Pleva, ředitel 1964–1966



řet divadlo, které počítá s diváky všeho věku. Pavlíčkova adaptace Andersenova **Slavíka** se silným etickým akcentem dosáhla ve Smočkově režii mimořádného ohlasu nejen v kontextu českého divadla pro mládež, ale vyhrála i Divadelní žatvu. Když tento režisér nastudoval s Blaženou Holišovou dramaturgii **Deníku Anny Frankové**, byl výsledek oceněn znovu vítězstvím v Divadelní žatvě a představení bylo hodnoceno jako jedno z nejlepších v tehdejší Československu. B. Holišové se dostalo angažmá u O. Krejčí v pražském Národním divadle, L. Smoček a Z. Dinter v r. 1960 také změnili působiště.

Za ředitelování herce **Viléma Lampartera** s režiséry Zdeňkem Kaločem a Karlem Weinlichem se podařilo ještě nějaký čas udržet kvalitní úroveň. Troufli si dokonce ve spolupráci Stanislava Fišera, zdejšího výrazného herce a později úspěšného režiséra brněnské zpěvohry, za Högerova režijního vedení nastudovat Millerovu **Smrt obchodního cestujícího**. Karel Höger konečně našel příležitost ukázat rodnému Brnu jednu z vrcholných kreací moderního herectví té doby – svého Williho Lomana. Není sporu o tom, že spolupráce s Místrem znamenala pro soubor vzpruhu, ale nejvýrazněji obstála Libuše Přichystalová. Weinlich záhy odešel, a tak se ještě vedle Kaloče objevili pohostinsky L. Smoček, ostravský S. Lichý, J. Henke, J. Jaroš, V. Lamparter. Když se v roce 1963 konala v Brně přehlídka mládežnických divadel, Brněnští nedopadli zrovna dobře. Divadlo J. Fučíka se dostalo do velké krize, ovlivňované i vnitřními problémy v jeho souboru. Když doba přinesla stranickou směrnicí snížit počet divadel, JmKNV navrhl spojit divadlo Slovácké s gottwaldovským a dva soubory brněnské DJF a DBM. I když se tento záměr nazýval eufemisticky fúzí, ne-

boli sloučením, šlo zjevně o likvidaci divadel. K té první díky houževnatosti Uherskohradištských nedošlo, v druhém případě se jednalo fakticky o zrušení divadla pro mládež bez adekvátní náhrady. Historik DJF F. Pavlíček zjišťuje, že podle dobových dokumentů zde hrála i svou roli snaha zachránit Satirické divadlo Večerní Brno, které by podle nových předpisů jako mimostátní organismus muselo zaniknout. Ředitel Divadla bratří Mrštíků (J. Tumlíř) na příkaz odb. kult. JmKNV již 7. 2. 1963 odesílá předběžný návrh na sloučení s DJF s tím, aby nově vzniklé divadlo (pod hlavičkou DBM) převzalo úkoly tvorby pro mládež. Není nezajímavé, že ministr školství, jak uvádí Pavlíček, tento návrh zamítl. Nicméně krajský výbor strany i JmKNV si prosadily svou.

Pro realizaci tohoto obtížného a ne příliš populárního kroku byl vybrán dosavadní umělecký šéf žilinského divadla Libor Pleva, který přirozeně toužil po návratu na brněnské působiště. Nabídka ředitelského postu zanikajícího divadla s oficiálním ujištěním, že dostane dva roky na vytvoření nového celku DBM, s příslibem dalšího působení v Brně, byla tak lákavá, že opustil místo, kde se mu dařilo a byl i vážen (viz Encyklopédia dramatických umění Slovenska). Jak se později ukázalo, stranické a státní orgány své závazky nedodržely. Umělecké výsledky tohoto Plevova návratu byly sice proměnlivé (vynikající nástupní režii Topolova **Konce masopustu** následoval složitý zápas s možnostmi souboru v nezdařeném **Romeu a Julii** atd.) a ani pohostin-

ská režie v DBM R. Bolt **Člověk pro všechny časy** – s výborným P. Kunertem a J. Tomkem – nebyla víc než průměrná, ale je třeba vzít v úvahu už i atmosféru očekávaných proměn.

Postavením nové divadelní budovy se teprve r. 1965 realizoval sen několika generací českých obyvatel Brna, které se nechtěly spokojit s trvalým provizóriem Staré budovy na Veveří ulici (sloužila 68 let do r. 1952). Do nového prostoru nazvaného Janáčkovovo divadlo se přestěhovalo operní těleso St. divadla, budova divadla Na hradbách se pak stala danajským darem Mahenově činohře. Do bývalého kina na Lidické ulici, nedávno upraveného pro státní činohru, se nastěhovaly oba sloučené soubory DBM. Divadlo u Jakuba, někdejší domov DBM, převzalo Večerní Brno, zatímco Výstaviště po DJF sloužilo ještě nějaký čas jako divadelní provizorium pro Mahenovu činohru i pohostinská představení různých souborů.

Snad jen divadelník může plně pochopit, co znamená proměna prostoru, v němž se odehrává jedinečná komunikace jeviště–hlediště. Divadlo, které neslo název DBM, proměnilo nejen prostorové vztahy, ale posun nastal i ve složení návštěvníků a změny doznala i vnitřní struktura. Do vlnku dostalo značně předimenzovaný soubor, přesahujícím počtem uměleckých míst i tzv. velké kamenné soubory, např. i Mahenovu činohru. Nadřízené úřady dávaly sice pokyny k „zeštíhlení“, ale pro obtížnost tehdejšího sociálního systému se k radikálnější změně nikdo neodhodlal. Žádný z ředitelů neměl tolik politické záštity, aby takový proces bez úhony přestál.

V sezóně 1964/65 pracovaly soubory zčásti ještě každý zvlášť, pak už začaly vytvářet jedno těleso. Po určitou dobu zůstalo ještě rozlišování mezi Fučíkovci a Mrštíkovi a zanedlouho, když si další nový ředitel přivedl svou skupinu „hradeckých“ herců, proces sjednocování hereckého projevu pokračoval. Mechanismus sloučení proběhl k 1.1. 1965, kdy došlo k fúzi a 1. srpna 1965 pak k přestěhování na Lidickou ulici. Pro provoz, který doznal jen nepatrného zvýšení premiér na 13, bylo třeba ke stávající trojici Z. Kaloč, P. Špirk, L. Pleva, zajistit externí režiséry. Na **Strýčka Vánu**, přes dobrý výběr herců, neměl Pleva potřebné soustředění. Klímův **Zámek** byl pod drobnohledem ideologického odd. KV KSČ a inscenaci se podařilo udržet na repertoáru zamlžením příliš zřetelně politického textu, což přirozeně nedošlo kladné odezvy u kritiky a přece jen vzbudilo nevoli mocných. Po Renčově úpravě **Toma Sawyera** pro mládež a nezdařené Dykové **Revoluční trilogii** poslední Plevovou režii v Brně byla detektivka **Deset malých černoušků**. Končil hrou, s níž se bezmála před 20 lety uváděl ve Svobodném divadle.

I když žádná z deseti **Kaločových** inscenací v tomto divadle neznamenal výrazný čin, mnohé z nich dávaly alespoň v něčem tušit, že tu nazrává režijní talent, jemuž zatím chybí soustředění, vyváženost, síla tvůrčí fantazie, zkrátka vědomí koncepce, jíž se později vyznačují práce Kaločova zralého období. Bude mít asi pravdu Sergej Machonin, který si zajel na čs. premiéru Mrozkova **Tanga** do Brna, že tu talent mladého režiséra skládá svou maturitu. Také poslední Kaločova režie před odchodem do Mahenovy činohry, Casonova **Jitřní paní**, jako jed-

Werichův dopis k premiéře Golema

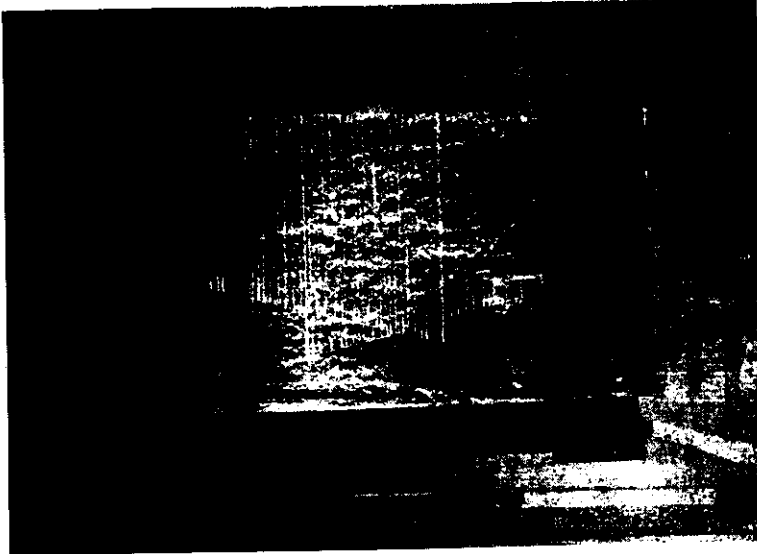
JAN WERICH

Páni Kunerti a Tomka
a ostatní v Golemu,
chtěl bych vám
povídat za to, že je to složitá
vzrušit trochu ho třeba dělat.
Jsem skeptický na
divočinu, nevíte, ale vaše
objevy bylo překrásné, mizelo jste
mezi nimi – už je výborné – a jest
jste si ho ve koleji kvůli jasu
lesemotiva. Za to vám děkujeme
Ruk. (i manu)
Sednu vám, můžete se složit
vám Jan W.



14/8 67.

P. S. A valatu jader, to lady tary,
a mlca.



Jed z Elsinoru – scéna Karel Zmrzlý, 1967

na z mála inscenací té doby v DBM našla v očích kritičky Jaroslavy Suchomelové příznivou odezvu a k oceněným kladům patřil i výkon D. Pistorové. „Titulní roli *Jitřní paní* – básnická personifikace smrti – obdařila D. Pistorová zvláštní vlídností a líbezností, která však v sobě stále nese stopu chladu a strnulosti, a proto v lidech probouzí zlé dohady a předtuchy. Pistorová dokonale ladí pohybový a slovní projev, její jemné, plynulé, vláčné gesto se doplňuje s hloubkou, temně modulovanou polohu hlasu v obraz snové bytosti, která přichází vyplnit vyšší spravedlnost.“ (J. S., MF, 25. 5. 1966.) V této etapě Kaločova nalézání se začíná také jeho pozoruhodná spolupráce se známým brněnským výtvarníkem B. Matalem (*Kat a blázen*, *Vajíčko*, *Tango*, *Jitřní paní*), která pak dále pokračovala.

K domácím režisérům patřil ještě Pavel Špirk, čerstvý absolvent DAMU, jemuž se slušně dařily spíše veselohry (Goldoni, Pristley, Calderon) než tragicky laděná Hofmannova hra *Syn*, v níž se brněnské divadlo rozloučilo s Marií Waltrovou, herečkou, která bezmála 20 let živořila „ve stínu“, v mládežnickém divadle na Výstavišti, kde nemohli jejího talentu odpovídajícím způsobem využít.

Deset pohostinských režii během těchto dvou sezón – L. Skrbková, O. Ševčík, A. Hajda (přeneseno z DJF), J. Horan, I. Šarše, K. Jernek, J. Budínský, J. Novotný, K. Pokorný, P. Rímský – nemohlo většinou přinést víc, než na nejrůznější úrovni snahu nepropadnout. Nejvýrazněji uspěl Pavel Rímský. Vizitku svého pojetí divadla vnitřně aktualizovaného předložil v Tylově *Janu Husovi*, pojatém jako morální apel dnešku, jako výzva ke statečnosti hájit pravdu. V dosavadní produkci divadla to bylo jedno z nejsilnějších umělecko-politických poselství, které souznělo s pocitem přece jen uvolňující se doby. Ziskem tu byl výkon L. Lakomého, který se definitivně zapsal mezi protagonisty zdejšího divadla. V této situaci, kdy zcela zřetelně dochází k uměleckému propadu divadla, kde ze 42 premiér za čtyři sezóny lze uměleckými úspěchy označit sotva čtyři, pět, kdy se nad uskutečňovanou dramaturgií pozastavuje kritika, v této nejistotě žilo divadlo popularitou, kterou do té doby získal herecký soubor ve vědomí svého publika. Spolu s mladistvým entuziasmem a nakažlivým nadšením přinášel i své zrající kvality. Tento stav přesně charakterizoval Otakar Rydlo v závěru recenze na inscenaci nezdařeného textu Pavlíčkova *Zápasu s andělem* (rež. Henke). „Divadlo bratří Mrštíků má záviděníhodné, až fandící obecenstvo, které stojí za to, aby pro ně posunulo laťku v druhém poločase výš.“ (MF 29. 3. 1964.)

Dramaturgie přinášela rozmanitou směs s řadou atraktivních titulů – za téměř devět sezón uvedla L. Bařínková 13 československých premiér – , ale byla to skladba nutně nahodilá. Sloužila především divácké přitažlivosti, v jisté míře i možnostem dne hrát autory tabuizované (Mrožek, Frisch aj.) a v neposlední řadě i hereckým příležitostem. Pravda je, že se občas mýjeli autor, režisér i soubor (Anouilh). Dramaturgie zde nevytvářela spoluurčující komponent, ale byla službou, servisem nejrůznějším potřebám a požadavkům. V čele divadla v té době nestála osobnost s vyhraněnou koncepcí. To byla základní příčina propadu divadla, a zvláště vynikala v konfrontaci s jednostranným směřováním Mahenovy činohry. A protože divadlomilovné publikum většinou středních vrstev nemalou měrou odmítalo v době politického tání ortodoxnost avantgardně politického divadla, obracelo se na druhou činoherní scénu a fandilo tomu, co tam bylo nejpřijatelnější: začalo se chodit na herce. Herecký obraz této etapy

Karel Adam – autoportrét



tvořili Dagmar Pistorová, Jiřina Prokšová, Jana Hlišáková, Helena Trýbová, Libuše Billová, Růžena Michalová, Alena Růžičková, Markéta Rauschgoldová, Jaroslav Dufek, Ladislav Lakomý, Jiří Tomek, Ladislav Večeřa, Vilém Pfeiffer, Vladimír Pavlar, dílem i Josef Somr (do r. 1961) a Jaroslav Kuneš (od r. 1964).

Jaroslav Dufek strávil v tomto divadle od r. 1956 deset let, které formovaly jeho talent. Už v začátcích si vysloužil charakteristiku „*mladistvě mužný, jiskrného zevnějšku, pohybově i mimicky nevšedně nadaný, připomínající nezkrotný temperament bujného hříběte*“. Stal se nejčastějším ztělesnitelem rolí mužských hrdinů blízkých ženským srdcím, ale i mužskému obdivu, ať už sólo, nebo často s partnerkou D. Pistorovou. A třebaže někdy polevil a zopakoval už dosažené, dokázal své herecké úkoly plnit v neomylně intuitivní jistotě a precizní jevištní dikci. Patřil k diváckým magnetům a r. 1965 odešel pokračovat ve svém růstu do Mahenovy činohry. Ve stejný čas nastoupil do DBM i **Ladislav Lakomý**, umělecký antipod a povětšinu herecké dráhy i partner Dufkův. Jestliže první čtyři léta na prknech DBM byla mu léty učenickými, kdy v jeho kreacích převládala především intelektuální složka, Lenský v Oněginovi se stal jeho skutečným uměleckým nástupem, vrcholem pak titulní role Tylova Jana Husa, kde strhoval intenzitou vnitřního vyjádření. Za tento výkon dostal krajskou cenu a také jemu se otevřela cesta r. 1965 k dalšímu uměleckému růstu v Mahenově činohře.

Zmiňujeme-li se právě tady o herečce **Dagmaře Pistorové**, která přišla do DBM r. 1953 a dosloužila zde až do své smrti r. 1989, pak proto, že nejpodstatnější a neúspěšnější část své herecké kariéry prožila spíše do r. 1967, tj. za prvních necelých 15 let, než za další více než dvacetiletí. Jemný ženský půvab neuplatnila hned po nástupu do KOD Brno, kam přišla ze zpěvohry St. divadla, v Ostrovského Bouři si dokonce sama vyžádala roli stárnoucí Kabanichy. Teprve obsazením Helenky z Pohádky máje vynikly její jevištní přednosti. Patřila k nim nejen okouzlující, dráždivá ženskost, ale v neposlední řadě osobitá, podmanivá melodie kultivovaného hlasu. Byla mimořádným talentem s jevištním charismatem, které propůjčovala svým mládím nejen Gvendolíně, ale hlavně Manon, Taťáně, Polly, Kateřině, Anně Karenině a dalším, i za tyto role sklídila uznání nejen kritická, ale i společenská. Ještě po sloučení souborů, kdy se při stejném počtu premiér zmenšilo množství hereckých příležitostí, dostalo se Pistorové skvělých rolí, mezi něž patřila vnitřně vznešená Marie Stuartovna (Schiller, rež. Horan, r. 1966), melodramatická Lady Torrancová (Williams, Sestup Orfeův, rež. Nebeský, 1967), oslnivá Kristýna (O'Neill, Smutek sluší Elektře, rež. Pásek, 1967), která je vrcholným dílem hereččina zralého ženství. Emilie Marty (Čapek, rež. Mihula, 1969) je už začátek etapy, kdy se herečka vyrovnává s nezbytností fáze ženství odkvétajícího a posléze stárnoucího. S tou první skutečností se umělkyně vyrovnávala lépe než divadlo, které jí poskytlo jen poměrně malý počet závažných uměleckých úkolů: Princezna Kosmopolis (Williams, Sladké ptáče mládí, rež. Rímský, 1972), Iokasta (Sofokles, Oidipus, rež. Pásek, 1973) a vnitřní vznešenost zářící, smířená Wanda (Staal, Návrat do Varšavy, rež. Rímský, 1976). S tou druhou, poslední fází si nedovedla poradit herečka ani divadlo. Když si r. 1979 i pro divadlo vzala příjmení svého manžela Karásková, bylo to, jako by vnitřně uzavřela svou uměleckou dráhu. Geneveva z Casonova Domu se sedmi balkóny (rež. Moša, 1983) prokázala, že předčasně a zbytečně.

K těm, které svým talentem vtiskly mladému souboru v této etapě osobitou tvář, patřily i **Jana Hlišáková** a Jiřina Prokšová. Celých 11 sezón 1951 až 1962 představo-



Sestá žena Jindřicha VIII. – Jana Ebertová,
Markéta Rauschgoldová, 1966



Sladké ptáče mládí – Dagmar Pistorová, Jiří Papež, 1969

vala Hlišáková ženský antipól lyrizujícímu typu Pistorové a celým svým založením živá, jasná, bezprostřední dokázala naplnit jeviště svým temperamentem. Byla vytížena hereckými úkoly, a byť si prožila své herecké krize, její Blažena (Shakespeare, *Mnoho povyku*, rež. Pleva, 1956), Šura (Gladkov, *Věčně mladá historie*, rež. Dopita, 1958), jejíž svěžest, chytrost a roztomilost se v partnerství J. Dufka hluboce zapsala do paměti diváků, Jessika (Shakespeare, *Kupec benátský*, rež. Kurš, 1959), Vivie (Shaw, *Živnost paní Warrenové*, rež. Dopita, 1961) i poslední psychologicky náročná Inga (Kruczowski, *První den sváteční*, rež. Smoček, 1962), stejně jako řada dalších, byly hodnotným vkladem k umělecké podobě, oblíbenosti a přitažlivosti celého souboru.

Jiřina Prokšová odehrála od svého nástupu v r. 1949 do sezóny 1964/65 nejméně půl stovky rolí (což je bezesporu v té době největší počet z celého souboru), od Haničky v Lucerně přes Toničku v Chroustu, Dorotku Trnkovou a dlouhou řadu naivek, herečka uplatnitelná v každém úkolu, s obrovskou pamětí i schopností v nejkratším čase převzít záskok. Za umělecké mezníky této etapy jejího mládí lze považovat dramatickou Kateřinu (Ostrovskij, *Bouře*, rež. Pleva, 1955), Mari (Háy, *Zločin Mari Árvové*, rež. Pleva, 1955) a Gítu (Gibson, *Dva na houpačce*, rež. Henke, 1963), za niž rovněž sklídila poklonu kritiky. Herecký vzestup a zrání J. Prokšové se odehraje v dalších etapách DBM, neboť svou více než čtyřicetiletou hereckou dráhu uzavřela v tomto souboru.

Vedení divadelní katedry a Činoherního studia JAMU převzal po Kuršově skonu r. 1961 šéf Mahenovy činohry Miloš Hynšt a přivedl s sebou svůj tým – Sokolovského, Srbu, Fialovou, Karlíka a později další. Během necelé desítky let se za jeho vedení velmi citelně zvedla úroveň zdejší divadelní výchovy a po návštěvě Číny prosazoval i obnovení hereckých oddělení konzervatoří, míněné ovšem jako příprava pro vysokoškolské studium. Velkoryse se snažil nahradit odcházející starou generaci (J. Kurandová, J. Urbánková atd.) příležitostmi pro co nejširší okruh schopných externistů, aby našel nové, kvalitní pedagogy. Platilo to i pro teoretické a obecně vzdělávací předměty a vedle K. Bundálka, Z. Srny a B. Srby tu přednášeli V. Jestřáb, I. Zhoř, H. Široký, M. Uhde, V. Gardavský aj. Z členů DBM vyučovali tehdy J. Dušek, A. Růžičková, A. Vorel, jistý čas i J. Fišer. Je třeba zaznamenat, že od šk. r. 1961/62 projevil zájem o spolupráci Milan Pásek, tehdejší ředitel divadla VÚ v Hradci Králové, a v seznamu pedagogů figuruje až do šk. r. 1964/65. Po dvouleté přestávce se pak od šk. r. 1967/68 objevuje jako stálý člen učitelského sboru až do půle let 80. Kvalitativní posun výuky, směřující výrazně k rozšíření obzorů a zvýšení nároků na studenty, se nesporně projevil i v širším dosahu. Stojí za připomenutí např. vznik divadla Husa na provázku, nové experimentální, opoziční scény, k níž vyšel podnět ze spolupráce studentů režie a pedagogů.

Zaznamenat je třeba i opětovný vznik studia teatrologie, které od r. 1963 vedl A. Závodský se Zd. Srnou na filozofické fakultě tehdejší brněnské univerzity. Tato katedra se iniciativně podílela na bohatém kritickém a teoretickém ruchu brněnského divadelního prostředí 60. let, mj. i veřejnými diskusemi o brněnském divadelním životě, a tedy i o tvorbě DBM. Její absolventi v závěru těchto let nacházeli nezřídka uplatnění u divadel (P. Oslzlý, M. Plešák, O. Roubínek, M. Weimann aj.).

Konečně stálé činoherní divadlo.

Vzestup s Milanem Páskem – 1966–1975

Trvala méně než 20 let, měla několik etap a svůj obraz do ní vtiskla nejen umělcova osobnost – v rozvoji a rozmachu, posléze v jisté stagnaci se závěrečnou snahou udržet se co nejdéle, ale v první řadě i bouřlivá doba kolem r. 1968, tvrdá normalizace let 70., stejně jako znehybnělá tuň začátku let 80. V počáteční své fázi znamenala tato éra úsilí o vyšší stadium umělecké práce Divadla bratří Mrštíků, v klíčových momentech pak dosažení plného partnerství s historicky první brněnskou činohrou. Že se na přelomu 60. a 70. let stalo DBM i společenským centrem zdejšího divadelního dění, patřilo k brilantním začátkům této éry. Méně slavný byl už její závěr.

Výhled dokončení nové operní budovy r. 1965 a následná složitost chodu velkého kolosu St. divadla si vyžádaly nového ředitele. Stal se jím M. Barvík. Z tehdejší politické praxe však vzešel problém, co s M. Zejdou, neboť nomenklaturní kádry této funkce byly určeny na ředitelská místa, ať střídaly divadlo, televizi, nebo cirkus. Protože krajské orgány strany nechtěly dodržet L. Plevovi oficiální časové ujednání, vzešel návrh na Zejdovo přesunutí za ředitele DBM. Ve snaze vyhnout se pouze formálnímu obsazení vedoucího místa u divadla, které se octlo v propadu, byl na odboru kultury JmKNV podán návrh požádat o příchod Milana Páska. Zejda byl posléze přesunut za ředitele Večerního Brna a poměrně záhy podlehl srdeční chorobě.

O Páskovi bylo známo, že má trvalé bydliště stále v Brně, že se sem vrací a že se zájmem sleduje zdejší divadelní život a jako externista se vrátil i do pedagogického procesu divadelní katedry JAMU. Že od sezóny 1945/46 do 1952/53 byl velmi zaměstnaným režisérem St. divadla, učil na konzervatoři, odkud přešel na JAMU, a při personálním pohybu (před příchodem nového šéfa a ředitele St. divadla A. Podhorského a A. Kurše jako děkana na školu) ne zcela dobrovolně odešel řídit Beskydské divadlo. Po jedné sezóně byl povolán za ředitele Klicperova divadla v Hradci Králové. Zde si vedl nadměrně iniciativně a průbojně, dostalo se mu obdivu za budování souboru a pozornosti pražské kritiky za tehdy neběžnou režijní práci s proměnami divadelního prostoru, jejichž historická existence jako by vymizela z povědomí doby (uplatnění ringového jeviště v Médei, atd.). Třebaže nešlo o působení v činohře St. divadla, o němž podle slov svých přátel nepřestal uvažovat, Pásek překvapivě vyslovil s nečekanou nabídkou na vedení DBM okamžitý souhlas. Podmínkou bylo poskytnutí sezóny, aby připravil Divadlo Vítězného února pro příchod svého nástupce. Tak se stalo, že v sez. 1966/67 stál na čele DBM ve funkci zástupce uměleckého ředitele Jan Moravec (od r. 1954 do r. 1980 vzorný provozní ředitel), zatímco M. Pásek ke své hradecké ředitelské funkci přijal v Brně jako šestačtyřicetiletý postavení uměleckého šéfa. K dosavadní dramaturgyni L. Bařinkové, s níž se koncem sezóny roz-

Milan Pásek – ředitel 1967–1988





Král Jan – Libuše Přichystalová, Jiří Papež, 1970

loučil, přijal Evu Marii Kavanovou, aby připravila půdu pro nástup Marie Loucké, která tu potom setrvala až do roku 1975, tj. osm sezón.

Brno skutečně stálo o vůdčí osobnost Páskovu, neboť předmětem dohody byl i souhlas, aby nový ředitel angažoval nejen svůj režisérský tým (Pravoš Nebeský z Hradce Králové, Richard Mihula z Pardubic a Pavel Rímský z Uherského Hradiště), ale přišli s ním i hradečtí herci: Maxmilián Hornýš, Jiří Chalupa, Naděžda Chmelařová, Miloš Jahoda, Jana Janovská, Lumír Peňáz a Stanislav Zindulka. Nově přichozím byly vesměs zajištěny byty, a i když během dvou sezón několik členů DBM odešlo (mj. i Helena Trýbová do

Mahenovy činohry), bylo třeba počítat s jistým posílením směrného čísla souboru, který se svými 140 zaměstnanci stal po pražském ND a Divadle na Vinohradech třetím největším činoherním tělesem v zemi. Samotný nástup Páskův neprovázela sice břeškný zvuk fanfár, ale neobešel se bez jistých prohlášení a představ. Předchozí „slučovací“ šéf L. Pleva byl zavazován jakousi nejasnou koncepcí komorního divadla, vzniklou hlavně ve vedení krajské pobočky Svazu čs. divadelních umělců. Pojem komorní se v různém významu traduje v brněnském divadelnictví už od dob Mahenových. Tehdy se s ním spojovala spíše náročnost a kvalita, později se rozuměla intimnost, malé obsazení. Pro pestrost žánru i divadelního výrazu se zdálo, že komorní podoba druhé scény bude vhodným protějškem velkým plátnům a rozlehlému jevišti Mahenovy činohry.

Ještě před přestěhováním do prostor po St. činohře na Lidické ulici nechal Pleva upravit jeviště do tlumeného, vypolstrovaného, spíše intimního prostoru. Pásek, jehož názor byl naprosto jiný, neboť chápal svou tvorbu jako „lidovou společenskou událost“, nemohl už do hotové úpravy zasáhnout a dlouho to cítil jako hrubý protimluv svému směřování. Příštímu šéfovi bylo také naprosto jasné, že nemůže plnit úlohu divadla pro děti a mládež, a velmi záhy dal jasně najevo, že pohádky zatím dělat nehodlá a mládeži je určena většina jeho repertoáru. Do nástupu funkce si ujasnil, že se musí vymanit z povinnosti zájezdového divadla, aby soubor hostoval jen ve vzájemné dohodě s pořadatelem a za vyhovujících podmínek. To se podařilo od 1. 1. 1969, kdy provozovatel konečně tento záměr akceptoval.

V přípravné sezóně 1966/67, kterou vedl Pásek tak říkajíc „pod vývěskou“, nastoupili noví režiséři už od samého začátku, zatímco příchod hradeckých herců se udál o sezónu později. Odcházející režisér J. Horan měl štěstí, že pro inscenaci Schillerovy **Marie Stuartovny** získal dvě herečky, které byly špičkou dámského souboru a dokázaly „udělat“ představení. Ocenilo to kritické „unisono“, včetně pražského hlasu, jenž hovoří o dvou velkých hereckých exhibicích: „*Dagmar Pistorová Stuartku, zcela v duchu staré hvězdné tradice, zušlechťuje na těle i na duchu, dá-*

vá jí dojímavou hrdost a uměřenost, bolestný rys kolem krásných úst, ale nezlomnou elegancí vystupování. Expresivnější Jiřina Prokšová ochotně převzala roli té nesympatičtější strany: ještě žensky atraktivní, ale už „staropanensky“ zneprístupnělá, s jemným tikem bezbranné tvrdosti.“ Věta, kterou provází Jindřich Černý závěr své recenze v čas. Divadlo (r. 1963, č. 3, str. 16), „...lze jen ocenit chytrou politiku dramaturgickou, že se opírá o tyto dvě, zdá se nejsilnější individuality souboru“ odkrývá složitost situace proměny tohoto souboru. To, co (už po zhlédnutí následné Páskovy režie O'Neillova Smutku) pokládá kritik za záměrné, ukáže se spíše dílem okamžité situace. Pásek přinesl do Brna režijní koncepcí některých svých hradeckých inscenací a **Smutek sluší Elektře** patřil k nim. Charakterizuje-li jiný kritik toto opravdu úctyhodné představení jako vizitku nového ředitele, pak je to v obdivu k dynamickému režijnímu pojetí, oscilujícímu mezi monumentalizující antickou vznešeností a mezi moderní senzibilitou, plnou vnitřního neklidu, nervozity a vibrujícího napětí. Je to obdiv i k tomu, že režisér dal příležitost „představitelkám, nad něž vhodnějších by v současném divadelním Brně těžko hledal“. Končí-li tato rozsáhlá recenze konstatováním, že „Představení takové intenzity už dlouho nebylo na této scéně a je, bohužel, i nepřilíh časté v celém brněnském divadelnictví“ (Z. S., Práce, 19. 11. 1966), autor netuší, že píše vlastně o epilogu nejen ve spolupráci této dvojice hereček, ale i o vrcholu hereckého stylu, který tu dozrál. Páskovo „divácké divadlo“ bylo jiného, spíše nepsychologického typu. Následující sezóny jsou dost dlouho poznamenány procesem sžívání herců tří rozdílných skupin, stejně jako režisérského ladění.

A tak se v „předkole“ představil každý z režisérů, kteří v tomto divadle (nebo ve spolupráci s ním) prožijí budoucí svou kariéru do samého jejího závěru. Představili se způsobem, v němž byly obsaženy i základní charakteristické rysy jejich uměleckého naturelu.

Pravosi Nebeskému, když přišel do Brna, bylo 40 let. Od r. 1945 střídal po sezónách různé pražské scény i VČD Pardubice, po dvou sezónách pak divadla v Plzni, Novém Jičíně a v Trutnově, až od r. 1958 zakotvil u M. Páska v Hradci Králové. Svou brněnskou dráhu začal dvěma ryze spotřebními komediami a pak dvěma přitažlivými tituly. Pro milovníky laskavého, dojímavého divadla uvedl v pořadí už třetí Casonovu hru ve zdejší divadle, **Stromy umírají vstoje** (poskytnutou příležitost využila A. Růžicková) a představil Brnu dosud zde neuváděného T. Williamse hrou **Sestup Orfeův**. Byl to začátek série Nebeského „Williamsů“ pro příštích 20 let a nesl na sobě stopy prvního setkání souboru s novou poetikou. O něco uceleněji než D. Pistorové se dařilo R. Michalové.

Pavel Římský byl o rok starší než Nebeský. První dvě poválečné sezóny trávil ve slovenských divadlech (Prešov, Košice), od r. 1947 byl dva roky v pražském Armádním uměleckém souboru, dvě sezóny v Pardubicích, dvě v Ostravě, v letech 1953 až 1956 šéfoval v Kolíně, pak dva roky v Jihlavě a po epizodě v Armádním divadle v Martině se r. 1964 objevil jako šéf Slováckého divadla. V DBM se před časem představil Tylovým **Husem** a pro nástupní uve-



Marie Stuartovna – Jiřina Prokšová, 1966

Frank V. – Maxmilián Hornýš, Dagmar Pistorová, 1971





Don Carlos – Lumír Peňáz, Jiří Chalupa, 1969

dení féerie bratří Čapků **Ze života hmyzu** si zvolil osobitý úhel pohledu. Cirkusová poloha hry (v budoucnosti u tohoto režiséra nezřídka a různě opakovaná) se ukázala být atraktivní, zajímavá a „chytrá“, ale zatím jaksí nad možnosti realizace režijní, stejně jako herecké (V. Lamparter v roli Tuláka).

Richard Mihula byl nejmladší z režisérů (nar. r. 1932). Po absolvování JAMU nastoupil r. 1955 v Hradci Králové, od r. 1964 se stal šéfem VČD Pardubice a do DBM přišel jako čtyřiatřicetiletý. Ve Vrchlického **Soudu lásky** dosud hledal svou parketu a bude ještě chvíli trvat, než ji najde.

Milan Pásek přenesl koncepci obou svých režii této sezóny z Hradce. Připomínanému O'Neilovu *Smutku* předcházela replika Renčovy a Páskovy úpravy Rejnušova *Urhamleta* pod titulem **Jed z Elsinoru**. V jedné z recenzí byla inscenace nazvána „blýskání na časy“, oceňován byl tvůrčí zápas s nedokončeným textem. V herecké podobě (snad až na J. Duška a J. Ebertovou), stejně jako v režijně dramaturgické rovině prošla inscenace bez jednoznačného uměleckého výsledku.

Třebaže nový umělecký ředitel přejímal odpovědnost za divadlo až příští sezónu 1967/68, bylo už od jeho příchodu patrné, že brněnské divadelnictví získává energickou, dynamickou, umělecky ambiciózní osobnost, která na rozdíl od mnohých zvolila zdejší kulturní prostředí za trvalé působiště. Třebaže, jak ukázal čas, se Pásek nestal tak výjimečnou osobností svého oboru, jakou byl v jeho době O. Krejča (jehož věhlas mu byl dlouho vzorem i v herecké rovině), A. Radok, J. Grossman nebo E. Schorm, patřil k tvůrčím divadelním režisérům, kteří jako R. Koval, M. Hynšt, E. Sokolovský, A. Hajda a mnoho dalších vtiskovali v ten čas vysokou úroveň českému divadlu „na venkově“.

Za pozornost stojí orientace Páskovy osobnosti, která je prodchnuta divadlem, cele nastavena tomuto jedinému životnímu smyslu i cíli. Divadlo bylo Páskovi, stejně jako jeho učiteli R. Waltrovi, řeholí, jíž sám obětoval vše, a totéž žádal i od svých spolupracovníků. Je ostatně známo, že každá debata či rozhovor s ním, ať začínaly u jakéhokoliv tématu, velmi záhy vyústily do divadelní problematiky. Lidé od divadla byli vždy jeho společností, a dovoluje-li už dnešní odstup shrnující charakteristiku, pak si troufám tvrdit, že divadlo bylo mírou Páskova obzoru a ctižádost pak náplní jeho činů. A že to byla v ten čas let 60. a počátků příštího desetiletí ctižádost především umělecká, tvůrčí, přineslo úctyhodné ovoce.

První, nástupní projev nového ředitele na zahájení sez. 1967/68 byl naplněn snahou vyjádřit vlastní divadelní názor, který chce svému divadlu vtisknout. Divadlo je pro něj silnou a vzrušující podívanou do zrcadla současné doby, politicko-filozofickou tribunou současných pocitů. Páskovo divadlo je angažované, se silným emotivním nábojem, preferuje divadelnost divadla, hlásí se k neoexpressionismu, čímž rozumí tzv. dynamický realismus. Odmítá divadlo hlubokých intimních ponorů, skryté myšlenky, absurdní divadlo a prohlašuje, že jeho poetice je hluboce vzdáleno divadlo epické. Není nepodstatné, že Pásek vstupuje na brněnské kolbiště v čase už uvolňující se ortodoxní vyhraněnosti Mahenovy činohry. Pokles návštěv přivedl její prvotní dobro-

volné omezení na politickou avantgardu antiiluzivního divadelního projevu k postupnému rozšiřování dramaturgického okruhu, včetně úlitby na pobočné scéně v Redutě (Kdo se bojí V. Woolfové, A co láska?, Obchodník s deštěm atd). Už v prvním zahajovacím projevu srovnává Pásek své myšlenky s dlouhodobými programovými vyhlášeními Mahenovy činohry a u vědomí mnoha styčných bodů se snaží podtrhnout odlišnosti: svůj odstup od epického divadla, svou vzdálenost od tzv. velkých historických pláten, včetně shakespeareovských, svou potřebu formovat nový patos naší doby atd. Nástupní a programová prohlášení jsou jakýmsi užitečným ukazatelem směřování nebo cílů, historie pak vždycky nabídne srovnání úmyslů a naplnění.

Za skutečné režisérské entrée podle svých představ považoval Milan Pásek až inscenaci Maryši bratří Mrštíků v sez. 1967/68. I když je to opět návrat ke hře, kterou několikrát inscenoval, naposledy před odchodem z Hradce, přece právě tu dovršuje svá poznání a zkušenosti. Tvrdý, urputný boj s tradicemi, vžitými konvencemi, s naturalistickou poetikou, se vším, co přinesl za sedmdesát let scénický život této hry. Pásek se pokusil dostat jako režisér mezi text a jeho realizaci, vydobýt prostor, do něhož by se vešla i jiná poetika, než je ta, jíž je dílo vázáno a určeno. Zápasí se samou strukturou dramatu, které svou podstatou vyrůstá z lokality, snaží se vystříhat folklorismu. Znovu pracuje svým vzrušeným temporytmem, v němž jde o rozvolnění jednotlivých složek, které se tu 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 jednotlivých 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, a tu ne všichni představitelé byli schopni naplnit. Pásek dal A. Vorlovi výtvarné mantinely, dvojici hlavních rolí svěřil E. Hradilové a J. Kunešovi, kteří tu teprve ověřovali svůj talent, a vedle zkušených V. Pfeiffera a J. Janovské si pro roli Stařenky pozval k pohostinskému vystupování osmdesátiletou Zd. Gráfovou. Dá se říci, že se tu odehrál skutečný režisérský zápas s klasickou hrou českého realismu o její moderní ztvárnění, zápas, jehož smysl přerostl ve výrazném činu do kontextu celého našeho divadelnictví.

V soutěži ministerstva kultury k 50. výročí Československa dostala inscenace po právu první cenu. Ve srovnání se soutěžními inscenacemi, nesoucími spíše dobovou atmosféru příštích vzrušených dní, volila porota za předsednictví pražského teatrologa a kritika Jana Císaře tuto Maryšu jako dílo hlubokého uměleckého ponoru. Stojí za připomenutí, že síla divadelního účinku vyvolala básnický esej Jindřicha Uhra, cítěný spíše než literární parafráze jako „odlitek“ inscenace (J. Uher, Balada o Maryši in Divadlo je divadlo, s. 104. Nepochybně je počátkem následné pozornosti herectví DBM v příležitostných sloupcích Etuda pro..., které uveřejňoval v l. 1967–1970 v Rovnosti.). Dnes po letech je možno také konstatovat, že tato Páskova Maryša stojí jako jeden z prvních pokusů o nový přístup v pozadí pozdějších zpracování A. Hajdy, J. Grossmana a dalších. Pro svůj přístup stojí snad také někde mezi předchůdci obdivuhodné cesty Kaločových básnivých překonání realismu dramatu G. Preissové.

Druhá Páskova režie, Wedekindovo **Procitnutí jara**, byla ceněna jako osobitá konfrontace dávného mládí se současným, nicméně kritika J. Černého hovoří o tom, že „tragická“ interpretace utrpěla matným hereckým vyjádřením. Třetí práce sezóny, komedie W. Shakespeara **Večer tříkrálový** v podobě muzikálových variací, byla rovněž ověřenou akvizicí z Hradce, ale její čas aktualizované improvizace přišel až po srpnu 1968.



Miroslav Knoz v kresbě Karla Adama

Logo scénické výtvarnice a maličky Věry Fridrichové



Je třeba si všimnout tvrzení, že následky srpnové okupace r. 1968 se nijak zvlášť nedotkly DBM a že se nedá hovořit ani o nějakém přerušení kontinuity. L. Schováňková ve své rukopisné studii si položila otázku: „*Čeho je to ale důkaz? Páskovy taktiky, šéfovských kvalit, odvahy zaštitit své lidi? Nebo naopak přestrašenosti, vypočítavosti, loajálnosti k režimu, přístupu kam vítr, tam pláští? Anebo šlo o bezmezně naivní, ale celkem čistou víru ve svou stranu a z toho plynoucí oddanost? Patrně od všeho trochu, ale snad nejvíc bylo toho posledního!*“ Je to nesporně brilantní vyjádření obecného, možného a snad i pravděpodobného, nicméně konkrétní materiál (podepřen i osobním poznáním vývoje Páskovy osobnosti ve sledovaném půlstoletí) poskytuje možnost pohledu na ono „individuální“, specifické. Ke každé z citovaných možností by se dala snést řada důkazů pro i proti, ale mým úkolem je snažit se postihnout vývoj v čase.

Znovunastolení funkcionáři nejrůznějších partajních výborů si v nastalé normalizaci od r. 1970 vyřizovali účty s neposlušnými reformátory, pravicovými oportunisty a heretiky komunismu nejrůznějšího druhu. Ve sféře divadla to byly namnoze vedoucí umělecké osobnosti, které se protistalinsky angažovaly a staly se tak nepohodlnými. Pásek si už dávno ve svém systému hodnot nadřadil vůli k tvůrčí a řídicí práci v divadle všemu ostatnímu a vždycky se choval podle toho. Dokázal hájit i na stranické půdě potřeby a zájmy divadelní kultury obecně a svého divadla zvláště, ale nepatřil k reformátorům. Zachované rukopisy ze závěrečných hodnocení uplynulých i z nástinů perspektiv nových sezón svědčí o tom, že způsob vyjadřování, myšlení i slovník se silně, ale přece jen postupně měnil. Projev ze září 1969, jakkoliv umírněně opatrný a nabádavý, vyjadřuje se k dobové nejistotě všech výrazně prostřednictvím uměleckých záměrů, bez ideologizující či politizující „omáčky“: „*Loňská sezóna nás ostatně poučila, že všechna naše divadla dovedou okamžitě reagovat na vývoj politické a společenské situace a nezavírají se do věže z kosti slonové... Obecenstvo, které prošlo v minulých desetiletích přetěžkými dějinnými zkouškami, dodnes rádo vytrhává z divadelního díla jednotlivé myšlenky a repliky, dychtí po navazování netušených krátkých spojení a že tato spojení mají pro ně mnohdy větší význam, než celek divadelního díla. I takováto krátká spojení jsou v divadle nezbytná, potřebná a svědčí o bystrosti ducha v našem obecenstvu, nicméně patří spíše do divadelního žánru kabaretního, politicko-satirického a mnohdy do oblasti lehké múzy a divadelní ústav našich cílů a našich perspektiv by se měl vyhýbat veškeré laciné a povrchní podbíživosti, která vždycky brzdí skutečný a hluboký úchvat z divadelního díla, které chce být uměním s velkým U.*“ Tady lze zaznamenat vlastní zkušenosti Páskovy s nejčastěji reprízovanou komedií toho času, v dubnu 1968 uvedenou muzikálovou variací Na večer tříkrálový pod názvem **Aprilová komedie**. Byl šlo rovněž o repliku původní hradecké podoby, její stavební rozvolněnost poskytovala bohatou možnost variabilní improvizace. Ve své rozpustilosti, kterou s neustále rozvíjenou komediálností nesli především S. Zindulka, J. Kuneš, L. Billová, L. Mareček ad., byla zprvu jen mírně kořeněná aktuálními narážkami, podzemní představení pak prošpikovaly šlehy, inektivy s dobovými jedovatostmi, netušená krátká spojení a Pásek se tomu nebránil. Není divu, že na hru chodilo publikum několikrát, neboť její podoba se improvizacemi měnila od představení k představení a ona krátká „*spojení mají pro ně mnohdy větší význam než celek divadelního díla*“. Byl-li však Pásek sám pro sdělení či poselství celým uměleckým dílem, zvolil v této sezóně dvě inscenace: přepracovanou někdejší podobu Jarišova Boleslava I. v **Boleslava Ukruťného**, díla, které v umělecké po-

Milan Pásek, 1969

Domnívám se, že nejjistější předpoklad skutečných kvalit naší jubilejní 25. sezóny je důsledný návrat k zásadám našeho ideového i stylotvorného úsilí, nejednou už proklamovaného. Znovu a dále nám půjde o maximálně divadelně citěnou tvorbu filozoficko-politického divadla, divadla, v jehož středu bude vždy silná fascinující lidská osobnost, divadla, které bude neseno velkou humanistickou myšlenkou a které bude vycházet z nejlepších tradic české i světové klasické tvorby. Proto se náš připravený dramaturgický plán opět vyhýbá pomíjivým módním vlnám, dramaturgickým experimentům pro exkluzivního diváka i divadlu tezí a ideových schémat. I tak zvaná oddechová část našeho repertoáru vychází především z tradic lidového divadla a ignoruje bulvár všeho druhu. Znovu zdůrazňuji svoje přesvědčení, že nikoliv originální a exkluzivní text, nýbrž honba za tituly, které se dosud na divadelních plakátech neobjevily, nýbrž hledačská a ambiciózní realizace dramatu na jevišti za plné angažovanosti všech divadelních tvůrců vytvoří osobitou a specifickou tvář DBM. Dramaturgický plán musí být kvalitním předpokladem pro práci všech umělců, kteří se podílejí na inscenaci, aby vyslovili svůj názor na svět, jehož je divadlo zrcadlem. Takovým základem pro naši práci budou především hry, které vedou diváka strhujícím uměleckým obrazem k základním problémům lidské existence, k základním etickým normám lidských vztahů, k odhalování společenské podstaty lidského jednání, k základním politickým problémům lidské společnosti, které v této bouřlivě a rychle se měnící době především stojí za to, aby byly v divadle našeho typu zpodobňovány, vykládány a třeba jen pokládány. Náš repertoár nesmí reagovat pouze na potřeby jednoho dne či týdne, nesmí v žádném směru podléhat konjunktuře a suplovat funkci publicistiky, ale musí divákovi umožňovat, aby se naše divadlo na jedné straně stalo místem hlubokých zamyšlení nad základními otázkami lidského života i v lidské či nelidské společnosti, místem vzrušujících emocí a místem, na němž se sestupuje do větších hloubek než na chodníku ulice, na druhé straně pak, aby naše divadlo bylo živnou půdou ušlechtilé a třebas i bujně zábavy, oázou smíchu v poušti stále se prohlubujících našich vrásek a místem skutečného oddechu, kde ze zábavy se nikdy nevytratí humanistická myšlenka.

(Zahajovací proslov, sez. 1969/70, rkp.)

době zůstalo za vývojem soudobé české dramatiky a jeho změna byla jen ideová. Boleslav se nakonec pokoří mocnému sousedu a odtud vychází nejen osobní tragédie hrdinova, který se rozhodl proti logice svých dosavadních činů, proti smyslu svého života, ale i tragédie národa. Hra dostala v souvislostech doby až příliš předvídatý nádech, byť její inscenace byla tvrdohlavým a marným režisérovým pokusem najít pro výročí republiky kvalitní, byť zaktualizovanou hru z 50. let. To dubnová premiéra Schillerova **Dona Carllose** byla v leccčems sporným, ale bez jakýchkoliv pochyb silným a netradičním ztvárněním klasiky s aktuálním poselstvím. Znělo nejen z programu citujícího Dürrenmattův proslav s větou: „Co zůstává, je mohutný impuls, čistá síla, jedinečná odvaha, nic pro velké časy, ale pro těžké!“, znělo ze současného básnického překladu Václava Renče, znělo ve velmi umné a nejednoduché formě, v níž sdružila režie divadelní prostředky (výtvarník K. Zmrzlý j.h.) i dvojí herecké obsazení. Není ani bez významu postřeh kritika, že „*tato interpretace poučená brechtovsko-dürrenmattovským přístupem, jako by pokračovala v tom, k čemu se kdysi dopracovávala Mahenova činohra, snad z trochu jiného konce*“ (Z. S., Práce, 26. 4. 1969). Byla to inscenace ryze režisérská a alternace v pěti rolích umožňovaly obsazení jak někdejších

„hradeckých“ (L. Peňáz ve své životní roli markýze Posy, J. Chalupa, S. Zindulka, M. Jahoda, N. Chmelařová), tak i „brněnských“ (J. Kuneš, J. Kučera, R. Michalová, L. Vaněčková, L. Billová). Všichni plnili na centimetry rozpracovanou koncepci rozmístění v kinetické výpravě na obnažené scéně. Schillerovo dílo jako svědomí doby provázelo konflikt cesty za svobodou básníkovým poselstvím „co načala jedna epocha, byť přerváno, bude dokončeno v příští“, což značná část diváků pochopila a kritika z inscenace přečetla a vyslovila.

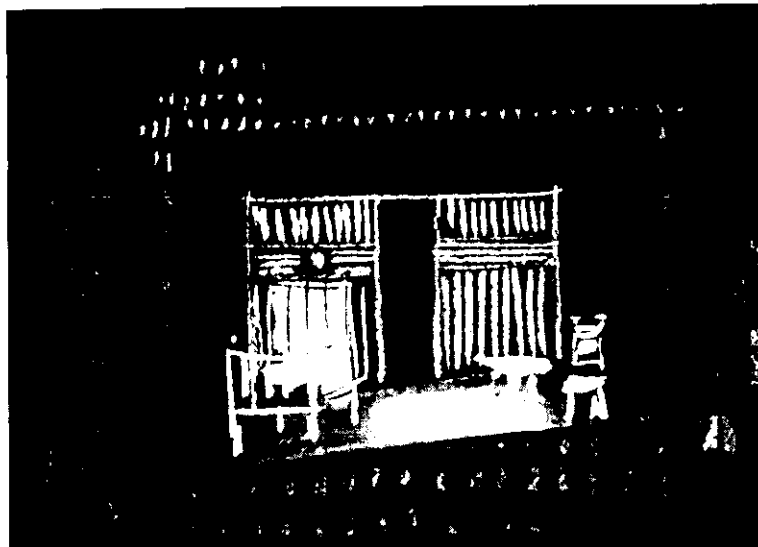
Příčiny toho, že Divadlo bratří Mrštíků nebylo, na rozdíl od některých jiných scén, postiženo personální persekucí, lze hledat nejen v samotném Páskovi (a třeba i v osobě Viléma Pfeiffera a jeho stranickém vlivu), ale nesporně tomu napomohla i skutečnost, že žádný z režisérů, ani dramaturgyně Marie Loucká, se nestačili etablovat v novém působišti od půle r. 1967, kdy do Brna natrvalo přišli, a nedostali se do konfliktu s místními funkcionáři. Herecká aktivita v „pražském jaru“ byla sice postihována stranicky, u mnohých i omezením uměleckých příležitostí a zákazy mimodivadelní činnosti (což leckteří členové zdejšího souboru pocítili), ale ztrátou zaměstnání jen výjimečně.

Dramaturgyně **Marie Loucká**, absolventka pražské teatrologie UK (1965), přešla do DBM r. 1967 po epizodách v Karlových Varech a v Šumperku. Vzdělaná a ctižádostivá bystře rozpoznala, že v této konstelaci je třeba vycházet především z naturelu jednotlivých režisérů a z respektu k jejich zájmům, přičemž je třeba udržovat kvalitu dramatických textů ve všech žánrových rovinách. Po určitou dobu a mez byla Páskovi partnerem. Ale nebyla to jen shoda okolností či osobních důvodů, že po sedmi sezónách (jak se zmiňuje Pásek) uvažuje o změně a v r. 1975 odchází. Bylo to v situaci, kdy už zcela zřetelně poznala, že Pásek vzdává svou vizi ctižádosti tvůrčí a do jeho obzo-



Kočka na rozpálené plechové střeše – Vilém Pfeiffer, Alena Růžičková, 1972

ru začala pronikat ctižádostivost uznání, poct, konformity. Její dramaturgie byla službou náročnosti, s níž Pásek, a třeba i Rímský přicházeli, ale stala se jí také postupně se zužujícím prostorem pro osobitou iniciativu. Že divadlo poměrně dlouho odolávalo politické plakátovosti a servilnosti k režimu, při bližším zkoumání stavu českého divadelnictví té doby to nebude asi výjimkou, je spíše svědectvím, že Pásek po jistý čas cítil a byl přístupný aktuální rezonanci doby a slyšel i na iniciativu své dramaturgie.



Skapinova šibalství – scéna Karel Zmrzlý, 1973

Jestliže v sezóně 1967/68 (o Páskových režiiích už byla řeč) vzbudila pozornost Rímského režie Kohoutova podobenství **August August, august**, jako hry o těch, kteří s tvrdohlavou svěhlavostí touží uskutečňovat své sny, pak nejen aktuálností, pro niž tento režisér vždy projevoval zvýšený cit, ale také precizností, leskem a oslnivostí jevištního provedení, v němž se jako jediný z týmu v té době mohl postavit síle režii Páskových. S. Zindulka spolehlivě dokázal unést hlavní hereckou tíhu představení. Širšího zájmu se dostalo čs. premiéře hry Petra Lotara **Smrt prezidenta** v nastudování Pravoše Nebeského. Aktuálnost divadla faktu o Lincolnově smrti byla dána reminiscencí osudu J. F. Kennedyho. Doba vnímala zjitřeně, a tak se s jistým porozuměním setkal i po-

kus Richarda Mihuly o zesoučasnění hrdinů Molièrova **Dona Juana**. Ve zcela „divadelní“ poloze, bez časového zabarvení, byly vnímány (vedle nepříliš zdařilého **Zlého jelena** a špatné **Maškarády**, obě rež. Mihula) Zvonův **Tanec nad plácem** (rež. Rímský s výborným V. Lamparterem v epizodce Sluhy), a především druhý zdejší T. Williams **Tramvaj do stanice Touha** (rež. Nebeský). V nadprůměrném představení nalezla velkou příležitost pro své osobité herectví J. Prokšová, uplatňujíc v roli Blanche svou schopnost vládnout křehkými a neurotickými postavami. Počet repríz (21) ukazuje, že psychologický typ hry nevyvolával v této vzrušené době příliš pozornosti. Všimla si toho i kritika a J. Suchomelová signalizuje zplošťování divadelního fenoménu na krátkodeché reakce publika.

V sezóně následující 1968/69, kdy v posrpnové době publikum spontánně hledalo z jeviště posilu, poskytovalo zdejší divadlo více než jen krátká spojení. Vedle nezdařeného Boleslava a vnímavě přijímaného Dona Carlose přinesla dramaturgie zcela novou „dějinnou tragikomedii“ P. Ustinova **Neznámý vojín a jeho žena** (rež. Rímský). Jevištně neprověřený, ostře protiválečný text se ukázal vtípným, břitkým, leč příliš dlouhým a intelektuálně zatěžkaným. Tentýž režisér „oprášil“ Tylův text **Tvrdohlavé ženy**, který po stu letech promluvil z duše národa. O svobodě vsutku lidové, o demokracii, o konzervativcích. Režisér rozpoutal svou fantazii k adoraci češství a ve spolupráci s výtvarníkem M. Zezulou připomněli Kašparovy ilustrace a Nebeského scénická hudba rovněž nešetřila národními atributy. To, co by ani ne tak dlouho před tím, a zase brzo potom, nemohlo obstát, to zde promluvalo bez předechní kyčovitosti, neboť – jak značka „jsu“ v recenzi nabádavě připomíná – DBM neslevilo z dosažené umělecké úrovně a je třeba jen „udržet krok se soudobým vývojeovým stupněm divadla po stránce inscenační i dramaturgické“ (MF, 5. 11. 1968). Po vskutku ojedinelé politické hře sáhla dramaturgyně DBM volbou Ibsenových **Nápadníků trůnu**. V nich předkládá svým divákům dialogy „*kteří jsou – tuším – důraznější než všechny současné vnitropolitické komentáře*“. (M. Smetana, Div. noviny, 12. 2. 1969.) Otázka moci ve dnech, kdy probíhal zápas stalinských a reformních komunistů, byla asi věcí

naléhavější než cokoliv jiného. „Kdo má právo vládnout?“ zní z Ibsenovy tragédie. „Kdo má právo stát v čele národa?“ zní z Rímského nastudování, v němž hlavní roli Jarla Skuleho hrál sám ředitel divadla Milan Pásek. Smetana analyzuje hru i tuto roli s tím, že herec vytváří místo tvrdého a statečného válečníka spíše intelektuála týraného sebestpitavými introspekceci, „*postavu doslova démonizuje, opřádá romantickým a rozdíravým afektem a tím vším teatralizuje. Strhává – na úkor celku – pozornost na svou roli a smysl inscenace se poněkud rozostřuje.*“ A protože začasť má v sobě hercova role i výpověď o svém tvůrci, nepostrádala inscenace sama řadu při- tažlivých aspektů. Jiný kritik vytýká, že obrovitý úkol této postavy přesahuje Páskovo herectví, které není s to naplnit postavu krví, a ve snaze vyvarovat se koturnového pa- tosu Waltrovy školy je jeho projev hlasově nevýrazný a místy ztrácí srozumitelnost. Krejčův vzor je i v herecké poloze Páskovi nedostupným (Z. S., Práce, 24. 1. 1969).

Jestli by Dykův **Krysař** (rež. Mihula) a Mussetovo **Se srdcem divno hrát** (rež. Nebeský) míněny jako básnické odlehčení dramatické společenské situace, pak se to zdařilo jen z malé části. Zato plným úspěchem se může pochlubit Nestroyova komedie **Lumpacivagabundus**, kde se v poloze téměř hudební komedie poprvé chytil režisér Richard Mihula. Mohl se opřít o trojici představitelů, z nichž každý modeloval oso- bitý lidový typ a dohromady vytvářeli herecký trojkonzert: Jaroslav Kuneš, Jiří Tomek a Stanislav Zindulka. Představení se stalo šlágrm své doby, rozdávalo tolik potřebný smích a dobrou náladu, dočkalo se vysokého počtu repríz (55), neobvyklého množství recenzí a při derniéře 4. 1. 1974 i článku na rozloučenou.

Profil této sezóny v DBM dokresluje i Anouilhova černá komedie **Cestující bez za- vazadel** (rež. Nebeský) v dobrém průměru, s vynikajícím výkonem Zdeňky Gráfové, který obohatil diváky o mimořádný zážitek. Inscenace Čapkovy **Věci Makropulos** (rež. Mihula) se ukázala jako málo náročná a Syngeho **Hrdina Západu** (rež. Nebeský) nenašel mnoho odezvy. Dramaturgická volba autora u nás tehdy stále ještě neznámé- ho Ödöna von Horvátha s jeho **Figarovým rozvodem** byla volbou hry politicky anga- žované. Deziluze z rozpadu revolučních ideálů, hra o emigraci i o návratu je trpkým tragikomickým soustem. Rímský použil opět své osvědčené „druhé roviny“, tentokrát kabaretu, a J. Tomek s J. Prokšovou v hlavních rolích nezůstali kvalitě předlohy nic dlužni. Zato od „vrchnosti“ se divadlu pochvaly nedostalo.

Po této výrazné tříleté uvertuře, v níž došlo k nespornému růstu prestiže DBM, při- šlo období pěti let, které jsou poznamenány zápasem o udržení tohoto vzestupu, o po- sun k metám, vytčeným Páskovým programem. Šlo o zápas Milana Páska, aby tvůrčí umělecká svoboda divadelního vyjádření zůstala v jeho rukou. Pro tento záměr se od- hodlal už dávno sloužit politickým silám, které mu poskytovaly potřebný prostor, a bláhově doufal, že i v těchto zostřených podmínkách normalizace se mu to s udržé- ním určitých pozic bude dále dařit. Vyznával pokyny stranického centra kraje a ne- zřídka stál zcela osamocen proti mínění divadelníků. V předsednictvu krajské poboč- ky SČDU jako jediný hlasoval pro zachování existence této organizace i ve změněných podmínkách (přičemž není zřejmé, zda se počítalo s jeho osobou v čele). V interních projevech při závěru dalších sezón je zprvu patrné, že jsou určeny uměleckému hod- nocení, kde věcnému tónu vysoké náročnosti jsou nezbytná politická klíšé jakýmsi or- namentem, zatímco ty zahajovací (jak nevzpomenout na Zahradní slavnost!) slouží k vytváření politického a ideologického obrazu instituce, kterou představoval. Velmi záhy se musel Pásek jako ředitel vyrovnat se skutečností, že „*zamýšlená důsledná re- organizace uměleckého souboru se ukázala z mnoha důvodů, v neposlední řadě so-*

Smutek sluší Elektré – Dagmar Pistorová, Ladislav Večeřa, 1967





Hoře z návratu – Jana Gazdíková, Ladislav Večeřa, 1969

ciálních, *neuskutečnitelnou* (podtrhl M. P.), a chtěl bych, abychom s touto skutečností my, kritika i naše obecenstvo počítali“. (Zahajovací proslov 1969/70.) I tady padlo jméno O. Krejčí, jako jediného příkladu, jemuž se v našich poměrech podařilo budovat skutečný kompaktní soubor. Stejně tak se musel smířit i s divadelním prostorem, který tu byl dán, a nemohl se nikdy stát variabilním divadlem Páskových představ. Pásek byl nesporně reálný člověk, postupně chápal, že se mu podaří uskutečnit jen málo ze svých plánů, ale dosti dlouho trval na vysokých nárocích – na sebe i na své spolupracovníky.

Co je však podstatné pro toto údobí do r. 1975, že politické změny klimatu se poměrně málo podepsaly na dramaturgickém plánu DBM. Jubilejní 25. sezónu 1969/70 DBM, v níž zároveň oslavil i své padesátiny, zahájil Pásek původním dílem proskribovaného divadelníka a spisovatele Václava Renče **Hoře z návratu**. Je v něm obsaženo mnoho osobních prožitků, když autor, na 20 let vyobcovaný ze společnosti, líčí životní situaci Marka Pola, navrátilivšího se po 20 letech do Benátek. Ředitel vědomě zaštil svého dávného a nyní stálého spolupracovníka, využívaje „svého prostoru“. V režii se naprosto výjimečně zapřel natolik, že ve snaze sloužit autorovi se zdržel zásahů do gradace a potřebného rytmu. L. Večeřa tu podal v Markovi snad nejsilnější roli své nedlouhé herecké dráhy.

Dramaturgicko-režijním počinem bylo uvedení Dürrenmattova přepracování Shakespearova **Krále Jana**, hry, slovy autorovými, „politické konfliktem mezi autoritou moci a hlasem rozumu, mezi autoritou státní a duchovní“. V plné míře tu Pásek uplatnil autorovo přání, aby se jeho hry hrály jako lidové frašky, a nechal si pořídit V. Renčem výraznější a drsnější překlad. Byť se druhá půle představení jaksi rozdrobila, i kritik tak přísný jako D. Jeřábek uznal, že při všech výhradách patří tato inscenace k tvořivým realizacím děl tohoto autora na českých jevištích, a to na pozoruhodné jevištní úrovni. Srnova recenze hovoří o „totálním divadle“, srovnávajíc Krejčovo směřování jako polymorfní, Kaločovo jako polyfonní a Páskovo jako monofonní. Charakterizuje inscenaci jako virtuozytu na jedné struně: „*jediný nápěv pijácké písně v mnohonásobném ztvárnění rytmickém i nástrojovém, variace jediného kostýmu pro všechny postavy a jediného materiálu výpravy – surového mořeného dřeva, variace jediné barevné tóniny – hnědi, bohaté variace hereckých výkonů na jediné téma – nadhledu frašky – nadhledu herce nad figurou. Toto podřízení jednomu cíli, omezení v mnohosti, nutí k vynalézavosti, ale může být někdy pocitováno jako monotónní*“ (Z. S., *Práce*, 27. 2. 1970). Tam v hloubi režisérovy duše je možno nalézt dávnou zálibu ve formě, patrnou už od brněnských začátků, touhu si vyhrát v divadelních prostředcích, afinitu, kterou doba raných 50. let nesmyslně nazývala formalistickou a Pásek tímto cejchem byl dlouho zraňován. I tady byli herci vedeni především v přísné službě režijního směřování a S. Zindulka, M. Hornýš, J. Dušek a také J. Papež je plnili do puntíku.

Tato jubilejní sezóna byla kýmsi trochu posměšně nazvána „sezónou žalu“. Opravdu, začala Renčovým **Hořem z návratu**, v **Králi Janovi** přišlo hoře bastardovo, následovalo pak **Hoře z rozumu** (Gribojedov), Williamsovo **Sladké ptáče mládí** přineslo hoře z ženského odkvétání; hoře z české historie, o níž rozhodují jiní, přináší Daňkův biskup Jan (**Vrátím se do Prahy**). Sezónu pak uzavírá v Páskově režii Anouilhův **Becket** jako hoře z přátelství. Je to trochu dramaturgický nedostatek, když jsou v jedné sezóně uváděny dvě historické hry, mající k sobě tak blízko (Král Jan a Becket) a ještě v režii jednoho tvůrce. Pásek řeší věc tak, že v druhém případě vsadil

na herecké výkony. Jiří Tomek v jednom z příštích, snad nekončících řady mimořádných jevištních výkonů, s protihráčem L. Večeřou úkol se ctí splnili. Režisér se tentokrát snažil pečlivou přípravou všech jevištních složek, aby udržel pro herecký duel „ring volný“.

Abrahámoviny zastihly Milana Páska na vrcholu tvůrčích sil, a napsal-li jeden z gratulantů, že „Páskovy režie jsou vždycky událostmi a stojí za zhlédnutí, ať už jsou výhrami nebo občasy i prohrami, nejsou nikdy nezajímavým průměrem“, pak to v té době skutečně platilo.

Úsek Páskova působení v DBM, který trvá zhruba deset let – od r. 1966 do r. 1975 – čítá dvacet dva režii (stejně tolik, ne-li o vous více, než každý z trojice jeho režijního týmu) a dal by se obecněji charakterizovat jako plný dynamismu, tryskajícího tvůrčího temperamentu, pečlivých příprav a úvah nad přístupem ke zvoleným úkolům s převládající, leč poznenáhlu ustupující suverenitou.

Uvedení dalšího Schillera v první trojačce sezóny 1970/71 je **Spiknutí Fiescovo**. Po dvou stech letech nalezenou třetí verzi v mluvném překladu připravil Václav Renč, jemuž duch pracovní zběsilosti umožňoval vyhovět dramaturgickým potřebám brněnských divadel. Konstatuje-li recenzent: „*Hry o občanských ctnostech a společenské problematice jsou vlastně divadlem politickým, daleko více mobilizujícím než sada nezávažných frašek či komedií*“, patřilo to v plné míře dramaturgii. O inscenaci samé hovořila Zd. Jeřábková do rozhlasu jako o režii akademického chladu.

O nic menší zásluhu má Marie Loucká v odvaze prosadit na jeviště DBM Giraudouxovu **Bláznivou ze Chaillot**, kterou před více než dvaceti lety na jevišti

Dva šlechtici z Verony – Martha Elefteriadi,
Libuše Vaněčková, 1975

brněnského ND tak suverénně odmítli socialističtí ideologové jako odbytou věc. Soudobá kritika ocenila Páskovu vnímavost pro poezii metafory zvláštního světa paní Aurelie (i básnickovy úzkosti nad vývojem světa), i když mu vytýká nedostatek žádoucí lehkosti, přílišnou vážnost a doslovnost. V imaginativní výpravě A. Vorla uplatnila svůj lyrismus Alena Růžičková a její čistá naivní bezelstnost tu při příležitosti životního jubilea slavila skutečný úspěch. Třetí Páskovou režii této sezóny byl Dürrenmattův **Frank V**. Dramaturgicky je inscenace přínosná v tom, že poprvé u nás uvádí tzv. bochumskou verzi v úplné podobě. Režisér připravil do nejmenšího detailu až strojovou přesnost průběhu inscenace, a to i u hereckých výkonů. Dürrenmatt svým divadelním názorem je autorem Páskova srdce. Prokázal to v sez. 1972/73 návratem k **Návštěvě staré dámy**, s níž se setkal už v Hradci. Ohlas byl mimořádný. Těsně před premiérou uveřejnil Pásek v Rovnosti jakýsi otevřený dopis „Váženému panu Dürrenmattovi“. Jeho účelem bylo nejspíše posílit politickou pozici režisérovu tím, že rozhlásil ideovou polemiku s dílem dramatika, který u nás nebyl politicky vítán. Efektivní, ideologická dýmovnice nebránila tomu, aby její pisatel odvedl obdivuhodnou inscenaci. Vystavěl tříhodinové představení a kritika je zcela shodně označuje za silné a neobyčejně kompaktní. „*Režisér Pásek je mistr monofonního projevu, pracuje v obrovské kázni, ve formové oblasti vědomě omezuje paletu užitých prostředků. I když se tu v Návštěvě staré dámy nerozpakuje užit potřebné hudby, stylizovaného tance, písní, určité barevnosti kostýmů, všechno je tu střídme a s vypočítaným záměrem. Své herce nechává Pásek tančit jen na úzkém provaze vymezené linie, směru, teze. Je*





Bláznivá ze Chaillot – Alena Růžičková, 1971

opravdu jen na herci samém, zda v oné úzkosti udržet se na laně je kdo schopen předvést svou vlastní ekvilibristiku“ (Z. S., Práce, 10. 1. 1973). V alternaci hlavní postavy dal příležitost dvěma herečkám J. Prokšové a J. Janovské a každá po svém odezdala přesvědčivý výkon.

Dá-li se pochopit, že Shakespearova **Bouře** (sez. 1971/72 opět v překladu V. Renče), pojatá ve vnější aktualizaci jako kosmická vize, byla neúspěchem, pak je překvapující, že si tento, na kvalitu dramatického textu velice náročný umělec vybral pro svou první režii sovětské hry od nástupu ve zdejším divadle Pogodinovu neukončenou a dopisovanou hru **Albert Einstein**. Jestliže brněnská kritika buď mlčí, nebo se vyjadřuje opatrně (RP si posílá svého kritika), V. Štefko v bratislavské Smeně si ubrousek před ústa nebere: „Predloha je viac scenickou montážou či leporelom, než zovretým dramatickým útvarom. Nepomohli jej ani mnohé ďalšie úpravy – Pallov preklad upravovala ešte M. Loucká a dramaturgicky upravoval ešte aj režisér M. Pásek. Priveľa kuchárov na jednom jedle. A tak sa nemožno prakticky čudovať, že inscenácia má aj tomu zodpovedajúcu formu a úroveň... Je torzovitá, v kresbe postáv fragmentárna až sucho lakonická a zjednodušujúca... Predstavenie má inscenačný stereotyp, monotónne tempo i rytmus...“ atd. Situaci pomáhá vysvětlit v archívu uložené poděkování J. Švorcové a A. Krause za účast divadla na ostravské přehlídce ruské a sovětské dramatiky r. 1972, již nově založený Svaz českých dramatických umělců začínal svou aktivitu. Nehodláme vyčítat divadlu, že se chtělo zúčastnit této přehlídky, to odpovídá ambicím Páskovým, ale nelze než konstatovat, že se tak stalo pod dosavadní úroveň náročnosti a noblesy umělcovy.

V sez. 1972/73 po Návštěvě staré dámy nastudoval Pásek Sofoklova **Vladaře Oidipa** (opět provázeného otevřeným dopisem „Vážený pane Sofokle“). Hrdinu pojímá jako revolucionáře, a to nikoliv z antické, ale daleko dávnější barbarské doby, zatímco jeho chór je náš současník s moderními šansony a songy. Režisér vzal na sebe tíhu autorství překladu (což se v pozdější době dostalo i do oficiálního přehledu českých překladů Sofokla) a Janu Skácelovi opět poskytl příležitost k práci i k výdělku. Vytvořil hlučné expresionistické představení, v němž pod oslnivým leskem výpravy a kostýmů, pod decibely hřmotící hudby se ukázala bezradnost. „Není to tak dlouho, co jsem obdivoval tvůrčí Páskovu kázeň v onom ‚monofonním‘ užívání jevištních prostředků, kde se objevoval v mistrovské podobě. Jeho expresionismus, citové vnitřní chvění a zároveň společenská síla vycházely z vnitřku jevištního díla, z přesvědčivě rozjitřeného nitra hereckých představitelů a uvážlivě a adekvátně užívaných jevištních prostředků (nezapomenutelný O'Neillův *Smutek*, vítězná *Maryša* aj.). Už v posledních dürrenmattovských inscenacích v pomyslném tíhnutí k vyhraněné stylovosti začínal proces hromadění, vrstvení jednoho nebo i více prostředků. Režisér začal věřit více perfektnosti tanečních kroků mizanscén a hromadění hudebních výplní než jejich významotvorné funkci, pravdivosti herce. Zatímco síla a monumentalita ‚moderní expresivity‘ inscenace O'Neillův vycházela zevnitř postav, z pravdivosti vztahů a jim sloužících všech prostředků, aktivita jednání, hledání, útoků, vyšetřování i odhalení Oidipova je pohříchu ve zcela vnějších prostředcích – v bezhlavém, nervózním, afektovaném pobíhání kolem stále se zvedajících a spouštěných plátů kaširované mědi, v disharmonii myšlenkově hutného významově nasyceného textu s jeho určeným, křečovitým, nepřiliš srozumitelným přednesem v udýchaném gestu, předstíraných rvačkách, v náhlých pokusech o světelné a hudební šoky“ (Z. S., Práce, 9. 2. 1973). Kritik nazval svůj pro noviny pře-

Vladař Oidipus – Zdeněk Maryška, Dagmar Pistorová, 1973



dlouhý elaborát mnohoznačným titulkem *Tragédie nevědomosti*. Po letech pak trochu zaváhal, zda by tu nešlo kvalifikovat Páskův přístup jako snad intuitivně předvídavý projev chaosu postmodernismu.

Třetí režii této sezóny byl návrat Arbuzovovy **Irkutské historie**, kterou se pokusil režisér s dramaturgií přiblížit současnosti. Písničky V. Pantůčka a hudba P. Blatného spolu s vyrovnaným rytmem a spádem inscenace přinesly na jeviště DBM radost a pohodu. Hlavním kladem tu byly herecké výkony J. Gazdíkové, J. Tomkové a dalších. Dokonce jim byla věnována další samostatná recenze.

Poslední čtyři Páskovy inscenace ve 29. a 30. sezóně divadla, tj. 1973/74 a 1974/75, Lorcova **Marianna Pinedová**, Zeyerův **Radúz a Mahulena**, Tylova **Lesní panna** a Nezvalova fantaskní **Atlantida**, nesly souhrnnou charakteristiku, s níž končilo interní hodnocení 1973/74, které Pásek nedokázal přijmout a které předvíдалo kus jeho dalšího vývoje. „*Nicméně, už ve Staré dámě ještě ne s plným vědomím, kam se situace rozvine – začal jsem pocítovat určitou převahu vnějších prostředků artistních postupů, jejich hromadění, opakování. V posledních režiiích Milana Páska cítím ještě jeden rys, a to je vůle k monumentalitě právě prostřednictvím kumulování.*“ (Z. S., 30 let DBM, str. 44). Jako by se tu něco lámalo a Milan Pásek přešel zenit svých vysokých nároků, svého usilování o umění s velkým U.

V tomto okamžiku je třeba přiznat Páskovi jeho „principálské“ přednosti. Ačkoliv jinak tvrdý a důsledný šéf s železnou zásadou neodvolat přestavení pro různé, byť i závažné individuální, tj. i zdravotní důvody herců, projevoval starost i péči o členy svého divadla. Hluboké vážnosti se u něj těšili přední představitelé nejstarší herecké generace a mnohým z nich poskytoval čestné vstupenky na premiéry atp. V čase vrcholu svých sil velkoryse (a asi ojediněle) dbal o to, aby se každému jubilatovi jeho souboru dostalo příslušné pozornosti. Nelze mu vyčítat, že tak činil ve stylu své doby. Těm nejpřednějším uspořádal benefiční představení i s proslovem (např. J. Tomkovi), jiným byla připravena velká role a gratulace na konci představení před obecenstvem (např. V. Lamparterovi), jiným se blahopřálo po představení v klubu atd. Těm, co odcházeli do důchodu, se dostalo v té či oné formě poděkování a uznání. Pásek uskutečňoval zásadu, že „budeme-li si my sami vážit svého poslání a dáme-li to dostatečně najevo, budou si nás vážit i druzí“. Jiná osobitá přednost jeho ředitelování byla, že už od hradeckého údobí vytrvale zval pro celkové hodnocení sezóny svého divadla externistu, zpravidla kritika, který buď psal, nebo byl vyzván ke sledování všech inscenací sezóny. I když se mnoho z tohoto materiálu při rekonstrukci divadla DBM poztrácelo a zničilo, provázel prakticky každou z dvaceti Páskových sezón pohled zvenku. Nebyla to lehká úloha, neboť se vyžadoval osobní přednes, a tedy i následná obhajoba pronesených myšlenek tváří v tvář souboru, a chtělo to tedy i odvahu „nést kůži na trh“. Vystřídala se zde řada osobností kritiky pražské – F. Černý, O. Blanda, J. Císař, J. Procházka, V. Procházka, J. Träger, A. Fuchs atd. – stejně tak i brněnské – K. Bundálek, V. Kudělka, Z. Srna, J. Suchomelová, J. Uher, Š. Vlašín, A. a V. Závodští aj. Tuto praxi pak alespoň na čas přejala většina jihomoravských divadel a pro mnohá



Vrátím se do Prahy – Nada Chmelařová, Vilém Pfeiffer, 1970



Sestup Orfeův – Jaroslav Kuneš, Vladimír Pavlar, 1967

z nich to byla jediná příležitost k soustavnému pohledu zvenčí, když novinářská kritika chyběla.

Milan Pásek, především v této etapě, byl osobností, která reprezentovala Divadlo bratří Mrštíků a vtiskovala mu nejsilnější uměleckou tvářnost, ale nebyl osobností jedinou. Jeho tvorba představovala jednu čtvrtinu uváděných titulů.

Pavel Rímský byl jedním z trojice režisérů, který se v samém začátku mohl v některých svých kreacích postavit na roveň výsledkům Páskovým. Je až s podivem, jak průběh dalších sezón nepotvrdil vzestup režisérově tvorby, jako by zůstával namnoze na běžném průměru. V sez. 1969/70 nastudoval texty, o něž se dramaturgie opírala – **Daňkovo Vrátní se do Prahy** a jubilejní **Manon Lescaut** (což nebyla lehká povinnost). V následující sezóně připravil dvě komedie. Klasickou maďarskou hru **Liliomfi**, pro niž byla vytvořena hudební součást z textů I. Fischera a hudby L. Štancla a kde excelovala trojice J. Tomek, J. Kuneš a S. Zindulka, spolu s M. Dürrovou. Dramaturgicko-režijní úpravu nesla i klasická ruská komedie Ostrovského **I chytrák se spálí** s občas ještě hostující Zd. Gráfovou. Mahenův **Jánošík** v sez. 1971/72 se stal pochybným folklorizujícím pokusem, Čechovův **Višňový sad** byl inscenací vysloveně nepodařenou. V další sezóně přišel Rímský opět s Daňkovou hrou **Dva na koni, jeden na oslu**, s úspěchem průměrným. U Gorkého **Nepřítel** se soudy diametrálně kříží. Zatímco Š. Vlašín v Rudém právu píše o jedné z nejlepších gorkovských inscenací na našich jevištích, Vladimír Čech naopak už v titulu recenze Brněnského večerníku kladě otazník a kloní se spíše k hodnocení negativnímu. Recenzi je pomálu, ale je možno říci, že přece jen je tato další z inscenací Gorkého v DBM na vyšší úrovni než před časem uvedení **Letní hosté** a byl do ní uložen pěkný kus herecké práce. V sez. 1973/74 režíroval Roščinovu veselohru **Valentín a Valentina**, pro niž rovněž psal texty písní I. Fischer na hudbu J. Dlouhého a nadto pro hlavní role získal oblíbeného Pavla Trávníčka a Evu Gorčicovou – a tak diváky nezarmoutil. Těžko co udělat s podprůměrným textem slovenského dramatika O. Zahradníka **Epitaf pro živého**. Po dlouhé řadě nevalných výsledků se stali Nezvalovi **Milenci z kiosku** příležitostí, v níž ukázal režisér schopnost postihnout jak poetickou uvolněnost, tak i sarkastický autorův tón. Mohl se opřít o J. Duška, Z. Maryšku, P. Trávníčka, J. Tomka, J. Gazdíkovou aj. A protože ani **Bílá nemoc**, ani **Ženský zákon**, ba ani brněnská novinka **Zakutálená jablka** F. Bohdala nepřekročily jakýsi tvůrčí útlum, režie P. Rímského nesplnily v této etapě to, co zprvu naznačovaly: druhý hlas, či partnerství pro šéfa.

Tanec nad pláčem – kostýmní návrh Antonína Vorla, 1968



AV 2017 1968

Pravos Nebeský byl už od zdejších začátků smířen, že bude inscenovat to, co situace vyžádá. Už úvodní tři sezóny ukázaly, že má svou zálibu v uvádění her T. Williamse. V čs. premiéře nastudoval **Sladké ptáče mládí** a hlavní podíl na tom, že představení nepropadlo při konfrontaci s právě probíhajícím americkým filmem, má Dagmar Pistorová, pro niž to byl mezník v určité fázi její herecké kariéry. Jiří Papež tu zahrál svou první velkou úspěšnou roli v tomto divadle. Kdysi Václavem Vydrou nejst. proslavená **Lilofee** se ukázala jako plačtivě sentimentální večer. Následovaly další neúspěchy s Gorkého **Letními hosty**, s Vančurovým **Jezerem Ukereve**, stejně jako s estrádní komedií **Já nejsem Eiffelovka**. Této řadě se vymyká citlivá inscenace předlohy, která se v našem divadelnictví proslavila. První české uvedení I. Örkényho **Kočíci hry** odkrylo kvality hereckých možností textu a snad i otevřelo cestu do ND Praha k legendárnímu ztvárnění s Danou Medřickou. M. Tůma z Tvorby poukazuje sice na jakýsi rozpor režie se strukturou tragikomické předlohy, že z groteskna a černého humoru se pokouší Nebeský těžit spíše dramatické a filozoficky zobecňující podobnosti,

ale plně oceňuje výsledek, který se s herci podařilo vytěžit. „*Jana Janovská v Erži Orbánové předvedla svůj životní výkon. Po celé představení nesejde z jeviště a na něm se dokázala maximálně soustředit, aby využila toho, že role souzní s jejím hereckým naturelem. Je to hádavá, nehezka, nepořádná, neseriózní a mnoha dalšími nectnostmi vybavená Eržika, a přece je to člověk s vnitřním nábojem a s láskou k životu. Přes všechny nectnosti hrdinky dává jí Janovská vnitřní hodnotu člověka, který žije ve svých malých podmínkách a omezených možnostech plným životem.*“ (Z. S., Práce, 18. 4. 1972.) Partnerkami na úrovni jí byly – v pohybově omezené a vnitřně bohaté roli sestry Gisely A. Růžičková a v osobitě komediální poloze Myšky J. Prokšová.

Další Williamsova hra v začátku sez. 1972/73 **Kočka na rozpálené plechové střeše**, označená všemi hlasy kritiky jako nejslabší Nebeského režie z doposud uvedených her tohoto autora, přinesla jen výrazný výkon A. Růžičkové v úloze Mamky. Třebaže v poloze dramaturgické byla volba Isaaka Babela s jeho fragmentem **Marija** oceňována, neboť nesla příchuť objevování zakázané literatury, výsledek nebyl nijak výrazný. Nevalný pokus o novou českou hru o důchodcích K. Třebické **Cesta k domovu** (1973/74) neskýtal prakticky žádnou příležitost než několika hercům starší generace (J. Janovská, K. Adam, V. Pavlar ad.), Pirandellova **Sicilská komedie** byla zase příležitostí pro J. Tomka a dámský soubor a Shakespearova **Zimní pohádka** nenašla prakticky žádnou kritickou odezvu. Režisér s dramaturgyní uvedli úpravu, kterou podle jejich představ mohli hrát kočovní angličtí komedianti na cestách Evropou. Bohužel to nebyl experiment, neboť tu chybělo skutečné tvůrčí úsilí, byl to zmetek. Nebeský dál sbíral „vycpávký“ repertoár: s naprostým polotovarem J. Knitlové nazvaným v této verzi **Noc k otvírání studánky** (1974/75) si nevěděli rady ani režisér, ani herci. Leonovův **Zlatý kočár** k výročí VŘSR byl provázen pověstí vynikající podoby pražského ND, ale ani dobrá vůle Nebeského a J. Janovské nedokázala naplnit myšlenkově závažnou předlohu.

Z více než dvaceti režii Nebeského v tomto období se dají ty, které něco umělecky přinášely, spočítat na prstech jedné ruky a to bylo spíše pro dramaturgické a herecké kvality. Jak i další léta ukázala, Nebeský byl velmi obratným režisérským řemeslníkem, praktikem, který se vždycky snažil najít schůdnou cestu, aby vytvořil alespoň slušné představení pro běžný provoz. Jeho postřeh, úsudek i nadhled stejně jako talent (zcela pravidelně provázel produkci DBM scénickou hudbou) daleko převyšovaly jeho vlastní ctižádost i vůli. Miloval divadlo a spokojil se zde s rolí politicky spolehlivého člena vedoucího týmu, ochotného splnit, co bylo třeba.

Richard Mihula, nejmladší z režisérského týmu DBM, se po svém nástupu jaksi nemohl najít. Vážná dramatická tvorba mu – jak ukázaly *Maškaráda*, *Don Juan* aj. – vůbec nesešla. Daleko slibnější se ukázal žánr komediální. Z české dramatiky sáhl po sérii děl Klicperových: **Zlý jelen** (1967/68), **Ženský boj** (1969/70), **Hadrián z Římsů** (1971/72) a posléze **Každý něco pro vlast** (1973/74). Jaroslava Suchomelová v jedné z recenzí shrnuje Mihulův přístup k tomuto klasikovi: „*Pokaždé si Mihula Klicperu upravuje, a to tak, že původní text provádí komentářem. Konferenciérské slovo či písnička publikum, uvádí do problematiky.* V *Zlém jelenovi* převzali kastelánskou funkci představitelé pytláků, v *Ženském boji* přednášel úvod před pohyblivým



Palečkův úsměv a pláč – Jiří Papež, Jaroslav Kuneš, 1974



Jezero Ukereve – kostýmní návrh Milana Zezuly, 1971

(1974) pásem ilustrací, v *Hadriánovi* převzal roli jarmarečnického zpěváka sám režisér ve spolupráci s Libuší Billovou. Zvláštností Mihulových úprav je, že dávají hře vnější rámec (vyšperkovaný ještě spoluúčinkováním orchestru Jožky Karena) a tento rámec nabízí divákovi úhel pohledu umírněně, laskavě parodizující.“ (jsu, MF, 2. 9. 1971.) Tato charakteristika také přesně vystihuje, proč ten poslední Klicpera **Každý něco pro vlast**, kterého dramaturgie předložila v satiricky vyostřené Burianově úpravě, nemohl za Mihulova přístupu dojít jednoznačného vyznění. I když už v této fázi poskytovala dramaturgie Mihulovi také veselohry, jako B. Wilderovu **Jen o chlup** (1970), nebo **Gangstery z Valence** (1970) – věc tak slaboduchou, že ji nemohl postavit na nohy ani trojlístek komiků Tomek, Kuneš, Zindulka – moudrou komedii Ustinovovu **V půli cesty na strom** (1971) a Bukovčanův černý humor **Luigioho srdce** (1973), nebyly tu výsledky jednoznačné. Snad nejlépe mu v tomto žánru vyšla americká hra **Motýli jsou volní** (1974/75), jejíž tragičnost dokázal Mihula prozářit životním optimismem. „Režisér Richard Mihula se začal během svého brněnského působení specializovat na veseloherní žánr, díky umělecké a režisérské konstelaci Divadla bratří Mrštíků. Poměrně záhy se ukázalo, že právě veselohra se zpěvy a tanci je silnější stránkou jeho režijního umění. Dnes můžeme říci, že Richard Mihula patří k těm, kdo spoluvytvářejí osobitou tvář DBM, a je třeba ho počítat k nemnoha výrazným talentům svého druhu v celém našem divadelnictví. Jeho humor je spíše úsměvný, dobromyslný než škodolibě anebo ironicky výsměšný, je hřejivý s dosti velkou dávkou cudně ukryvané lyrčnosti. Zdá se mi, že se Mihula zcela programově vyhýbá humorným neomalenostem, lascivnostem či laciným hrubostem a jeho doménou je právě humor jako chytré a nápadité pohrávání si se slovy, pohybem, situacemi...“ (Z. S., Práce, 28. 2. 1973.) Tuto charakteristiku podal recenzent na okraj jiné série z české dramatiky, a to „rakousko-uherských muzikálů“, hudebně doplněných komedií Šamberkových **Jedenácté přikázání** (1969/70) a **Palackého třída 27** (1972/73), později v trilogii „secesních šou-revů“ dovršených kontaminací Šamberkovy a Štolbovy frašky pod názvem **Hurá do Paříže** (1975/76), která se už tolik nepovedla.

Je zcela přirozené, že od tohoto typu hudebně zábavného divadla mířila Mihulova cesta i k muzikálu, a to nejprve k domácímu, českému a pak si troufl i na americké. Jako první nesmělá snaha vykročit tímto směrem byla česká „muzikalizace“ americké hry M. Schisgala **Jimmy Shine** s texty písní I. Fischera a v hudbě L. Štancla. Bylo to tak trochu ve stylu dohasínající slávy Večerního Brna a zcela přirozeně se ptá Vl. Čech v Brněnském večerníku titulkem recenze „Nevím proč“. Klade řadu otázek jako: proč uváděné nazývají muzikálem, když vše má tak daleko k nezbytné profesionalitě – zpěvu, pohybu, hudebního charakteru atd. Zanedlouho následující zpracování *Lysistraty* V. Renčínem, J. Brabcem a H. Čihákovou pod názvem **Nejkrásnější válka** (1971/72) dosáhlo jen o něco málo výš a jeden z kritiků je nazval „opereta v pop-music“. Mihula prokázal nápaditost k vylehčení i k podpoře hereckých akcí, ale chudé zpracování klasické předlohy nemohl překlenout. Šestinásobná alternace měla zřejmě charakter konkursu, s kým ze souboru bude moci režisér počítat dál. Pomalu formující se tým – Kuneš, Tomek, Janský, Billová, Gazdíková, doplnila Eva Gorčicová, tehdy ještě posluchačka JAMU. Další muzikál se už objevil jako původní novinka P. Rady a J. Brabce **Palečkův úsměv a pláč**. Mihula se mohl opřít o choreografickou spolupráci L. Ogouna a J. Kuneš tu prokázal všestranný talent herecký i pěvecký. Inscenace „voněla“ jistou společenskou aktualizací bláznů a moci, a i když nebyla bezvýhradně přijata, byl

tu obecně oceněn zase posun vpřed. A další krok znamenalo r. 1975 uvedení skutečného amerického muzikálu, který získal r. 1972 v New Yorku ocenění muzikál roku, **Dva šlechtici z Verony**. Není sporu o tom, že to byl dosavadní vrchol Mihulova usilování už i proto, že se tu prosazuje mladá a nejmladší část souboru, a to včetně posluchačů katedry syntetických žánrů na JAMU. Elán, nadšení, mládí, pohyb, tanec, profesionální perfektnost bez známek upachtěnosti, námahy. Vavříny večera určeného nejmladší divácké generaci si spolu s Mihulou a choreografkou M. Turkovou odnášel P. Trávníček, E. Gorčicová, J. Gazdíková, K. Janský, J. Kuneš, J. Tomek a posluchači 2. a 3. ročníku JAMU. Snad přílišnou snahou o perfekcionismus se vytratila závažnost protiválečného protestu, kterým se tato variace klasiky obrací k současnosti.

Pohyb souboru byl v těchto letech skutečně minimální. Nebylo míst pro mladé absolventy a z nejstarší generace byli v DBM na odchodu jen dva představitelé. **Alena Růžičková** vystřídala v meziválečné době řadu pražských divadel a do Městského a oblastního divadla v Brně přišla r. 1949 už jako zkušená představitelka charakterových dramatických rolí. První z řady postav realistického repertoáru byla Madlena Vojnarová (rež. Pásek, 1949/50), Kostelníčka (v níž se střídala s V. Nováčkovou, r. Dopita, 1949/50), Dulska (rež. Pleva, 1956/57), k velkým úkolům patřila i Čapkova Matka (rež. Panovec, 1953/54). Její doménou však byly dámy z konverzačních her – paní Warrenová (rež. Dopita, 1960/61), Lady Bracknellová (rež. Pleva, 1957/58) a ženy tajemného psychologického nitra a poetického patosu, jako Ettl Savageová (r. Henke, 1962/63), Babička (Stromy umírají vstojе, r. Nebeský, 1971/72), vrcholnou kreací pak byla Aurélie (Bláznivá ze Chaillot, r. Pásek, 1970/71), kde dokázala uplatnit především silné lyrické rysy svého talentu. Po desítkách rolí nejrůznějšího typu odešla r. 1975 do důchodu, ale neztratila své spojení se souborem a byla ještě dlouhá léta zvána na hostování. Tečkou její herecké dráhy byla Máma ve hře N. Normanové **Kdo zabil Jessii** pro Studio DBM, kde za režie Vl. Morávka podala silnou a nelomenou plochu výrazného tónu, jaká byla v její dráze ojedinělá.

Její generacním druhem byl **Vilém Pfeiffer**, který rovněž prošel za první republiky více než tucet hereckých společností a divadel, objevoval se i v českém filmu a do Brna se dostal díky přátelství s A. Kuršem r. 1959. Jako jediný po Páskovi dostal titul zasloužilého umělce, ale až v r. 1976 k odchodu do důchodu. Uplatňoval se v rolích statných, rovných, charakterních mužů a později starců, jako byl Opat (Kutnohorští havíři, r. Fišer, 1960/61), Poležajev (r. Dopita, 1961/62), Chižňakov (Nedohledné dálky, r. Kurš, 1959/60) a První herec (Korczak a jeho děti, r. Kurš, 1960/61), Prospero (Bouře, r. Pásek, 1971/72) atd. Zápasil s tvrdými či urputnými rysy svých postav a plně se mu to zdařilo v rolích Lízala (r. Pásek, 1967/68), Biskupa Mikuláše z Nápadníků trůnu (r. Rímský, 1968/69) a např. v Baronu Krügovi z Bílé nemoci (r. Rímský, 1975/76).

V r. 1976 odešel také **Vladimír Pavlar**, absolvent brněnské konzervatoře z r. 1937. Angažmá v MOD nastoupil v r. 1953 jako sedmatřicetiletý (po epizodách v Čs. rozhlasu v Plzni i v Brně), a proto ho nalézáme už v charakterních rolích. V Tylově Drahomíře se objevil jako Boleslav (1953/54), v další sezóně se střídal s L. Večeřou v roli Pickeringa v Pygmalionu, v Pohádce máje hrál Revírníka. Byl užitečným hercem

Kdo zabil Jessie – Alena Růžičková, Miloš Jahoda, 1986



a po řadě menších a středních úkolů dostal hlavní roli např. v sovětské komedii **Obyčejný člověk** (r. Pleva, 1957/58), hrál Lízala v Maryši (r. Dopita, 1958/59), kde střídal L. Lakomého (!), v Kupci benátském střídal R. Waltra v Shylockovi, v Čaroděj-
kách ze Salemu hrál Pastora Parise, ve Spiknutí Fiescově hrál u Páska Andrea Doriu (1970/71), v Bílé nemoci pak ztělesňoval dr. Sigelia (1974/75).



Manon Lescaut – Jana Gazdíková, Miloš Jahoda, 1970

Pro předěl této „Páskovy éry“, který nacházíme v půli let sedmdesátých, svědčí řada dů-
vodů souvisejících jak s vlastní situací divadla i jeho principála, tak v neposlední řadě i s obecným stavem českého divadla i české společnosti. Léta těsně před pohnutými událostmi r. 1968 a následný postupně stále tvrdší proces normalizace se, jak jsme si ukázali, musel dotknout DBM přímo, ale i ve vztazích brněnských divadelních poměrů. Připomeňme si doznívající popularitu Večerního Brna, jediné satirické scény té doby, která se ihned po srpnu stala útočištěm publika toužícího po aktuální odezvě a za Zejdova vedení se nebála alespoň na sezónu angažovat na Slovensku zakázanou dvojici komiků – Lasica–Satinský (1970/71). Do tohoto údobí patřil vznik zprvu amatérského divadla profesionálů, záhy pak profi scény podporované městem Brnem – divadlo Husa na provázku, vrchností nazvaného Divadlo na provázku. Studiová scéna mladých, zahrnovaná z jedné strany až módním zájmem mladého publika, hledajícího jakousi opozici, a z druhé strany nevraživostí, nedůvěrou, podezříváním, ba i jakýmsi žárlivým pocitem některých divadelníků. Propuštění ředitele St. divadla M. Barvika záhy poté, co likvidoval vedoucí tým Mahenovy činohry (M. Hynšt, A. Hajda), stejně jako rozpuštění krajské pobočky SČDU – a po čistkách zase ustavení Svazu českých dramatických umělců (ve své prvé podobě jako sdružení herců a režisérů straníků), to byly záležitosti, které se dotýkaly a také poměřovaly se stavem v DBM. Očividně, po určitém vzmachu první doby, kdy se pojilo úsilí uměleckého vzestupu i obecně cítěná odezva občanského tématu, stávalo se toto divadlo stále více konformním.

Jak svědčí dochovaný materiál, jisté problémy se objevovaly ve vztahu soubor–ředitel. Ve zprávě hodnotící průběh sezóny 1972/73 se zřetelně ukazuje ostrá konfrontace názorů v souboru i vůči šefovi a jeho autoritativnosti, ale on sám se v ní choval s jistou velkorysostí. Byl si příliš dobře vědom, že „*dlouholetá personální stagnace nepřilíš šťastně složeného uměleckého souboru bude stále těžší zátěží výraznějšímu vývoji divadla*“ (str. 5).

Svůj vliv tu měly i další okolnosti. Zprvu se zdálo, že Pásek převzal někdejší linii anti-iluzivního politického divadla Mahenovy činohry, o jejíž blízkosti svému programu na začátku hovořil. Odvaha mu vydržela jen krátce, termín sám se svým nešťastným „anti-“ dostal v ústech funkcionářů do blízkosti politické anti-terminologie.

Statečnost nového ředitele Divadla pracujících v Gottwaldově, někdejšího člena brněnské zpěvohry Miloše Slavíka, zaštitila politickým kreditem z Brna vyobcované divadelníky. Přijal režiséra A. Hajdu, v Jihlavě exkomunikovaného dramaturga M. Pavlovského, kritika a posléze dramaturga Miroslava Plešáka a řadu „pomýlených herců“ a po ča-

se angažoval i M. Hynšta, L. Tokoše a další. Brzo se tu vytvořilo tvůrčí centrum a Hajda pod Slavíkovou záštitou začal budovat a ladit soubor, který v poměrně krátkém čase získal pozornost a umělecký kredit. Byli daleko od dozoru a měli v čele nebojácného umělce se silnou politickou pozicí nejen v kraji, ale i v centru. Pásek nelibě nesl tuto konkurenci jistě svobodomyšlnosti, která v nastalé bídě divadelní produkce 70. let si svou tvůrčí práci spolu s několika „venkovskými“ scénami a studiovými divadélky získávala pozornost celostátních divadelních tamtamů. Byla to nevole tak mimořádná, že překročila jeho většinou rezervovaně noblesní postoj ke kritice, a slova o tom, že odmítá úsudek interního hodnotitele především proto, že „píše oslavné sloupce a kamufluje výsledky“ Divadla pracujících, vyústila výhrůžkou celé kritické frontě. „*že Svaz českých dramatických umělců a příslušné stranické a státní orgány jistě ani tuto oblast divadelní práce neponechají živelnému vývoji ani kalným vodám minulosti*“ (Hodnotitelská zpráva o výsledcích kulturně-politické práce Divadla bratří Mrštíků v sezóně 1973/74, o výsledcích umělecké tvorby a výklady práce divadla do budoucí sezóny 1974/75, rkp., s. 3). Že se věc dotýkala i existenčních otázek mnoha (J. Suchomelové bylo předtím zakázáno pokračovat v interním hodnocení DBM uprostřed sezóny), není třeba dodávat, neboť autor končí tuto pasáž svého projevu: „*Jsem si vědom, že těmito svými otevřeně říkanými myšlenkami házím divadelní kritice rukavici a že ta rukavice bude jistě zvednuta...*“

Nebylo třeba zvedat rukavici, neboť brněnská divadelní kritika, která tu působila v půli 60. let, z generace starší K. Bundálek, D. Jeřábek, A. Závodský, ze střední pak soustavně psali Zd. Jeřábková, V. Kudělka, Zd. Srna, J. Telcová, mladé zastupoval pak V. Čech, M. Plešák, J. Suchomelová a V. Závodský, smrškla se po roce 1971 na několik trpěných jmen. Vedle stranicky uznávaného Bundálka oba Závodští uveřejňovali s obtížemi a pod značkami, manželé Jeřábkoví se tu a tam střídali v brněnském rozhlase, Suchomelovou postíhl zákaz publikování, Plešák musel změnit zaměstnání, Srna se držel benevolentnější odborářské Práce a Čech Večerníku, jehož byl redaktorem, a z Prahy jezdil pro Tvorbu recenzovat Martin Tůma. Stále tíživěji se však ukazovalo, že likvidace teorie a kritiky po r. 1969 v úloze hlavního viníka „zcestné orientace umělců“ se začíná projevovat i tím, že byly zrušeny všechny divadelní časopisy, stav pro českou kulturu od obrození opravdu unikátní, a že rozsahu i kvalitě novinových recenzí byla věnována malá pozornost.

Ve vztahu k Divadlu bratří Mrštíků se projevila i skutečnost, že normalizační čistky tvrdě postihly také hereckou katedru JAMU, kde museli odejít nejen M. Hynšt a mnozí herci činohry St. divadla, ale i B. Srba, M. Uhde a řada dalších. Vedení převzal Oldřich Vykypěl a pro kádrové posílení učitelského sboru byli přijati mnozí členové DBM. Kmenovými pedagogy se stali P. Nebeský, především pro výuku režisérů, R. Míhula pro katedru syntetických žánrů v 80. letech, J. Janovská, M. Kročil, jako externisté P. Rímský, M. Loucká a po ní Z. Jíndrová, později i S. Moša, J. Jurásek, E. Jelínková, J. Tomek, St. Jabůrek, Zd. Bureš a další. Vliv této scény na hereckou i režijní výchovu se rozhodujícím způsobem zvýšil a postupně se stal zcela dominantním, když Vykypěl ve funkci vedoucího katedry vystřídal M. Pásek a po něm R. Míhula. A třebaže se způsob přípravy musel nutně změnit a nezřídká převládla politická měřítka nad oceňováním odborných schopností učitelů a talentu žáků, vyšla z této školy řada kvalitních herců i mnohý schopný režisér. V období 1966 až 1975 přešlo do DBM pouze pět absolventů JAMU – J. Gazdíková (1967), M. Dürrová (1969), Zd. Maryška (1972), E. Gorčicová (1973) a P. Trávníček (1973).

Etuda pro Lavínii

Soudce držením těla, leč bez taláru, jen pomstychtivá, nenahunutých ramen, zprudka vrženého pohledu tu děle. tu krátce zkoumajícího vyhlédnutou oběť, nyní zmateně pobíhá a plaše drobí krok pod světelným obdélníkem okna ložnice, ukryta v černé tmě, padnoucí k jejímu šatu, a chvěje se, naráz děčko, vzlyká, bezbranná, volá otce, jenž dosud neví, že uléhá s ženou nevěrnici. Dobrou noc, tatínku! Lisání v hlase, jenž dosud byl jen říz a prásk, švihnutí, nejvyšší syčící píšť nenávisti? Odkopnuta! – Ještě úpornější zprkení její tělo, když matka zavraždí otce. Vzlyk dospod hlasu, bílý květ obličje na černý štihlý stvol. Mlčící přízračnost i staccato obžalovaných slov; neústupně žene matku k sebevraždě. Dokonáno. Černá lampa, v níž mrtvý měl mít světlo věčné spravedlnosti, chce nyní vzplanout jasem. Avšak je pozdě, sudby už se zbýt nelze. Je poštetilé zmládlým hlasem předstírat úlevu, měnit černou masku za barevný šat, nechat si růst vlasů délky dívek z tichomořských ostrovů a lokty, dosud přísně stažené při těle, činit chapadly, chtivými objetí. Osud, za jehož spravedlnost se vydávala, to nedovoli... Znovu tedy v tuhý černý smotek, ukáznit objetí, trpce zúspornit gesto. Znovu strnulá šíje a zlý pohled lapené ovce. Taková je Lavínie Mannonová v podání **Jiřiny Prokové** na prknech Divadla bratří Mrštíků v O'Neillově tragédii Smutek sluší Elektře.

(jur)
/Jindřich Uher/

viz. fotografie z inscenace na straně 36.

Páskův zápas o udržení úrovně – 1975-1982

Druhá část údobí, které jsme nazvali Páskovou érou, je časově o něco kratší než ona první, na režie méně početná a v mnohém ohledu přece jen o něco méně přínosná, než ta první. Odehrávala se za stagnace společnosti, která se ve své většině snažila přežít: Ukazuje se, že tvorba ředitele a dosud hlavního uměleckého reprezentanta DBM začíná podléhat neúprosnému tlaku doby a touha i vůle po tvůrčích činech nalézají stále silnější překážky jak v osobnosti umělce, tak i ve vnějších podmínkách. Nepolevující ctižádostivost být v čele instituce, sbírat uznání (titul zasloužilého umělce mu byl udělen v dubnu 1975) vyplývají z potřeby udržet sobě i souboru volnější prostor tvůrčí i občanský. Do popředí pozornosti se dostává také tvorba jeho režijního týmu. Připomeňme si, že stejná sestava režisérů tu působila od r. 1966 do r. 1979 (a protože čerstvý absolvent P. Pecháček přinesl po dobu svého působení málo pozoruhodného a R. Mihula se pravidelně pohostinsky vracel ke svému muzikálu), vlastně až do r. 1982. Čtrnáct, resp. sedmáct let Pásek jaksi programově bránil jakékoliv pohostinské režii na vlastní scéně (s výjimkou hosta z družebního divadla za protislužbu), ačkoliv sám přijímal hostování činoherní, ba se slušným úspěchem i operní. Vytvářel v DBM uzavřené prostředí, v němž se postupně „vydýchal vzduch“. Kdosi to nazval „fabrikou na divadlo“. Protože však od sezóny 1982/83 se v divadle mnohé začalo měnit a začala se objevovat jména hostujících režisérů nejmladší i nejstarší generace, bylo možno pociťovat závan čerstvého vzduchu, a protože Páskovy režie už nebyly osou tvorby v tomto divadle, můžeme mít za to, že „éra Páskova“ v DBM skončila. Trvala šestnáct sezón – těch zbylých sedm let, co Pásek zastával funkci šéfa, mělo už ráz očekávané a prodlužované výměny generací. Odumíralo staré a nesnadno se rýsovalo nové.

Zahájení sezóny 1975/76 se dalo s novou dramaturgyní **Zuzanou Jindrovou**, čerstvou absolventkou DAMU, když výběr repertoáru pro tento běh pomáhala vytvořit Eva Bezděková, zkušená překladatelka i autorka libret, figurující zde v předchozí sezóně jako lektorka. V první trojačce se objevil Shakespearův **Hamlet** a Pásek si připravil složitě aktuálně politicky motivovaný výklad hrdiny jako intelektuálsky idealistického, ztroskotavšího reformátora společnosti. To se zdálo jako příliš zjednodušující, ba ahistorické pojetí dokonce i krajskému ideologovi Josefu Veselému z pedagogické fakulty, který si v Rovnosti vyžádal recenzi sloupek. Nešlo však jen o to, co napsal režisér v programu, ale i o to, co nemohl uskutečnit v inscenaci. Po odchodu Zd. Maryšky do Mahenovy činohry koncem loňské sezóny neměl v souboru pro hlavní roli představitele. Určitý čas už muselo být jasné, že inscenace nemůže dopadnout dobře, ale tvrdohlavost (nebo zaslepenost?) režiséra nepřipustila možnost vyměnit titul. Marně trápil Pásek dva slušné herce naprosto jiných typů a rozpětí L. Peňáze a M. Kročila, nebylo to v jejich moci. A když ještě řadu vhodných představitelů pro

další role přenechal politicky důležité inscenaci k VŘSR a nechal si v leccěms obsazení nouzové, byl to skutečně výbuch, proti všem zásadám, jež Pásek dosud proklamoval. (Že si toho byl vědom, svědčí mj. pohlednice z jakéhosi shakespearovského festivalu z NDR s jeho vlastnoruční poznámkou „jsou tu i horší inscenace než můj Hamlet!“.)

Druhá závažná inscenace Páskova byla Tylova **Drahomíra a její synové**, s obdivem přijatá místními recenzenty jako „objevná“. Daleko blíže pravdě je však pražský pohled Miloše Vojty v Tvorbě: „*Milan Pásek už i v programu naznačuje, že tu stály mocnější síly než vůle matčina a nerozhodnost synova, které určovaly vývoj dějin, avšak tuto myšlenku nedokázal tlumočit ze scény, zůstala zamlžená a nesdělná, ponechávala diváka chladného i nepřesvědčeného – dokonce bych řekl zmateného.*“ Závěr této recenze však charakterizuje nejen inscenaci samu, ale celou situaci Milana Páska jako režiséra: „*Avšak hlavní bolest představení zůstává nevyřešena: snaživé úsilí po stylu a jednotě výrazu, o kultivovanost jevištního výrazu je jen tehdy skutečným uměním, slouží-li k podtržení hlavní myšlenky. Bohužel, v Páskově inscenaci se stalo něco opačného: inscenační snaha dosáhla jen vnějšího lesku a nositelku hlavní režisérovy koncepce – Drahomíru (J. Janovská) – odsunula do nesrozumitelných poloh. A to je škoda, neb k úspěchu schází jen malý krůček.*“ (Tvorba, 1. 12. 1976.)



Třináct vůní – skupinový snímek, 1985

Ani další Dürrenmattova hra **Novokřtěnci** se nestala Páskovým triumfem, neboť režisérova obvyklá polemika s autorem se ukázala lichou a inscenačně nerealizovatelnou. „*Připomeneme-li si dávná Páskova pojetí Dürrenmattova Krále Jana, Franka V. a Návštěvu staré dámy, uvědomíme si, jak režisér dokázal postihovat svět vykořisťovatelů s odstupem, zatímco tady, kde je nahlédnuto do světa vykořisťovaných, ztratil jednotu autorova divadelně zcizujícího pohledu, aniž ji dokázal vyvážit či nahradit.*“ (Z. S., Práce, 13. 5. 1977.)

Slavinova **Intervence** byla s velkým úsilím vypracovanou povinnou roční daní zlému drakovi, či spíše jeho domácím nohsledům, jevištní debut Antonína Hořavy **Kdo je nevinen** byl zase daní 30. výročí Vítězného února jako drama socialistického svědomí. Čechovovy **Tři sestry** v sez. 1978/79 byl zjevný Páskův nezdár, neboť se ve většině recenzí hovoří o skice, polotovarů apod., zato Langrova **Dvaasedmdesátka** znamenala zase po čase Páskův úspěch. Spojilo se v něm dramaturgické objevování české dramatiky čapkovské generace a výborné herecké výkony, neboť i kritika v Praze, kam byli Brněnští pozváni J. Větrovcem do Divadla E. F. Buriana, ocenila trojici herců: Libuši Vaněčkovou, Jiřího Tomka a Stanislava Zindulku. K úspěchu však přispěla i skutečnost, že Pásek dal své tvárné úsilí s divadelním prostorem v náznaku ringového jeviště (scénografie Antonín Vorel) do služeb vyjádření myšlenky. Konečně zase našel svou notu divadla expresivního i emociálního.

První české uvedení Brechtova **Coriolana** (1979) jako kdyby vrátilo režiséra do jeho slavnějšího období. Předloha se ubránila inscenátorovu výkladu o dvojí tváři

a skryté podobě, která vede k vlastizradě Gaia Marcia. Kunešův hrdina zůstal mužem jedné, byť prchlé a nediplomatické tváře. Ubránila se i dalším pokusům o šroubovaný výklad a „*pomineme-li uveřejněné úmysly a hledíme-li k naplnění inscenace, pak je třeba říci, že je to představení v DBM z nejvýraznějších*“. Příznačný dynamismus svých režii svěřil Pásek i tady v oblasti výtvarné kinetickému řešení výtvarníka Karla Zmrzlého.

Brechtova **Matka Kuráž a její děti** v sezóně 1980/81 vychází sice ze základního modelu, zachovává text i Dessauovu hudbu a songy, ale v řešení scény se ve spolupráci s Karlem Zmrzlým Pásek opět snaží uplatnit rysy svého pohybového výtvarného řešení. Pečlivě a precizně vypracované představení však jako celek zůstalo na poněkud studené intelektuální rovině. Zasahující citová místa vytvářely pak společné výstupy trojice J. Janovská (Matka Kuráž), J. Tomek (Kuchař) a E. Hradilová (Katrin).

Nezvyklou reklamou provázená světová premiéra polských autorů **Lesk skleněné koule** (1980/81) se ukázala velkou bublinou formy bez obsahu, Euripidova **Médeia** (1981/82) je pokus o spolupráci s nejmladší hereckou generací, která oživila soubor (alternace S. Peková a S. Talpová, A. Jarý a J. Jurásek). **Nebe na zemi** (1981/82) Osvobozených ukázalo, že Pásek má už příliš daleko k improvizaci, k uvolnění, k oné skutečně werichovské „srandě“ a že nemůže obstát ve srovnání s kreacemi Mihulových režii her V + W. Ve sterilní kompilaci textů a písní museli Tomek se Zindulkou zápasit o místo pro svou komediálnost.

Jestliže se **Pavel Rímský** v druhé půli předchozí etapy hledal, pak lze po právu konstatovat, že tady už našel svou režijní jistotu. Přispěla k tomu série dramát Daňkových, který byl ochoten svěřit Rímskému do Brna i první uvedení některých svých textů. **Válka vypukne po přestávce**, 19. hra dramatikova, měla premiéru v červnu 1976 v DBM a Rímský vsadil na talent Jiřího Tomka – a vyhráli oba. Režisérovi se podařilo kompozičně sjednotit roztržštěnou a poněkud monologickou předlohu a Tomek předvedl brilantní výkon, který došel uznání i v rámci celostátním. Píše-li pražský kritik: „*Režisér Pavel Rímský zdařile inscenaci napověděl, že jeho talent je v rozkvetu, dramaturgie a Divadlo brí Mrštíků s kolektivem herců, ale zejména s Jiřím Tomkem, vytvořili snad nejzdařilejší inscenaci české divadelní sezóny*.“ (M. V., Tvorba, 18. 8. 1976), stručně tak shrnul svůj názor v přehledu o současné české dramatece; za pár dnů ho zopakoval v zamyšlení nad uplynulou sezónou v českém divadelnictví. (M. Vojta, Tvorba, 15. 9. 1976.)

Vedle jedné z mála holandských her, které se objevily na českém jevišti (**Návrat do Varšavy**, 1975/76, s výborným výkonem D. Pistorové), si dokázal Rímský dobře poradit s **Madam Sans-Gène** (1975/76) L. Billová v alternaci N. Chmelařová), snažil se objevit specifickou poezii bulharské hry **Sníh se smál až padal** (1976/77), neuspěl s klasickou tragédií **Fuente Ovejuna** (1976/77). Zato se mu podařilo postihnout poezii Nezvalovy **Loretky** v Henkeho úpravě (1976/77 s M. Dürrovou a L. Vaněčkovou) a navázal tak na své pojetí Nezvala v **Manon** a v **Milencích z kiosku**. Plnil i řadu běžných úkolů (Kákoš, Arbusov atd.) na slušné úrovni. V celostátním kontextu na sebe upozornil opět čs. premiérou Daňkova textu **Střelec** (1977/78). Hra na tezi, příliš zjednodušeně koncipovaná, nepatří k dobrým dramátům autora, ale všichni, tedy i režisér, stejně tak jako „*představitel Radka, Jiří Tomek, je kongeniálním hereckým spoluvůdrcem autorovým a režisérovyým...*“ (J. Lexa, Tvorba, 15. 3. 1978), ve zvýšeném počtu recenzí obstáli. Daleko méně slavné to bylo s realizací **Žebrácké opery** (1978/79), kde přes pečlivou přípravu s řadou spolupracovníků nevyšla sázka na K. Janského

Kostýmní návrh Milana Zezuly, 1976



v hlavní roli, nezdařila se ani rytmická kompozice celku. Inscenací, za kterou zaslouží Rímský poklonu – a to zase ve spolupráci s Jiřím Tomkem – je klasický **Tartuffe** (1979/80). Oběma dvěma se podařilo z běžně ohraného veršového kolovrátku udělat napínavou hru, která sice neměla velikost Planchonova teatrálního ohromení, byť scénické řešení K. Zmrzlého s pocitem monumentalitě koketovalo, ale citlivá kompozice režisérova dostala ve zkušených rukou J. Tomka punc skutečného zážitku. Herec dokázal rozehrát malého, příšlápnutého darebáka v mimořádné kreaci, kdy „*Tomkovi se od té chvíle začne dařit to, co je*



v divadelním herectví nejkrásnější: silou emocionální pravdy převážit racionální vědomí diváka. Ačkoliv nezvratně víme, jak musí děj dopadnout, přece v nás vzbuzuje nejistotu a skutečnou zvědavost na další průběh děje.“ (Z. S., *Scéna*, 29. 4. 1980). Bylo to skutečně společné dílo, kde režisér citlivě rytmizoval a gradoval mizanscenu pro herce. Podobný vztah režisér–herec se Rímskému podařil i v inscenaci Osbornova **Komika** (1980/81), v příběhu známém z filmu i z Radokova ztvárnění v Tylově divadle, které se stalo legendou. Po letech, po návratu hry do Realistického divadla, v poněkud studeném představení (O. Sklenčka exceloval jako Billy a nezadal si s někdejší výkonem J. Marvana), ukázalo se Rímského nastudování jako živé a aktuální. Režisér dokázal obrazivými divadelními prostředky, promyšlením situací, šťastnou rukou při obsazení a v dostatečném prostoru poskytnutém hercům vytěžit z textu jeho lidskou i společenskou naléhavost. V Ogounově pohybové spolupráci dokázal Stanislav Zindulka uplatnit všechny stránky svého herectví a využít je k účinné vnitřní charakteristice složité postavy Archieho.

Příští léto v Locarnu – Maxmilián Hornýš, Karel Janský, Ladislav Mareček, Lumír Peňáz, 1983

Daňkova **Zpráva o chirurgii města N** (1980/81) byla opět první inscenací po Realistickém divadle a přes filmový a televizní charakter předlohy byla režisérova snaha po metafoře hry – fugy, včetně nevyužitého znaku klavíru jako operačního stolu, dobře přijímaným kompozičním prostředkem. Následující Daňkovou hrou P. Rímského se stala **Vévodkyně valdštejských vojsk** (1981/82). Bylo to po ohlasu premiéry v pražském ND. Text prošel během nedlouhé doby dramaturgickými úpravami a Rímský se mu po svém zvyku snažil dát jasný a sdělný výklad. A zase je třeba říci, že interpretace se osobitě opírá o pečlivou práci s herci. Nesporným jejím oceněním tu bylo i pozvání Maxe Hornýše na záskok v roli Rejtara do Národního divadla, a ten se protáhl až do derniéry Macháčkovy inscenace.

Právě při této příležitosti se pokouší kritik charakterizovat Rímského režijní práci: „*Režisér Pavel Rímský patří k vyhraněným osobnostem českého divadelnictví a jeho inscenace v DBM jsou očekávány se zájmem, neboť nebývají vlažné. On je také inscenátorem her O. Daňka, nezřídka jejich čs. premiér, především na brněnské scé-*

ně, ale také mimo ni – v Praze, v NDR, a jak na besedě předcházející premiéru u Mrštíků konstatoval sám autor, interpretem nijak trpně oddaným, ale nezřídká i tvrdohlavě osobitým, který obohacuje základní vidění dramatika... U tezovitých předloh dojde Rímský někdy až k ploché přímočarosti a u bohatých – myšlenkově i tvarově – dosahuje obvykle úspěchu. Tady ho dosáhl nejen přesným členěním, režijní akcentací, ale i ve zdejších divadle ne zcela běžnou, inspirativní práci s herci.“ (Z. S., Rovnost, 19. 2. 1982.)

Pravoš Nebeský byl režisérským dělníkem této scény v dané etapě ještě výrazněji než předtím. Jako pragmatikovi mu záleželo na tom, aby divadelně obstál v každé situaci, a nelze než mu přiznat, že se to snažil dokázat i v případech dosti překárných, tj. v dramatické klasice, která nebyla jeho doménou. Uměl postavit současnou hru v slušné obstojné poloze – **Ostrový zdánlivé** (1976/77), **Bláznivá vůně čerstvého se-**



Komik – Stanislav Zindulka, Karel Adam, 1981

na (1976/77), **Jak si osedlat delfina** (1978/79), **Vosí hnízdo** (1979/80), **Dřevění koně** (1981/82), vesměs inscenace v běžné rutině současné průměrné divadelní produkce. Premiéra, dokonce světová, italské dramatičky L. Wertmüllerové **Láska a magie v maminčině kuchyni** (1978/79) nesla stopy snahy po režisérově tvarovém úsilí, jakkoliv to byla předloha značně naturalistická. Z díla svého oblíbeného autora Williamse uvedl **Skleněný zvěřinec** (1977/78) a dá se říci, že nastudování nedosáhlo potřebné atmosféry, kterou dýchají hry tohoto autora. Režisér, místy i herci podleli vnějšímu přístupu, plně obstála jediné M. Dürrová (Laura).

Klasická dramatika byla vždy v Nebeského pohledu „zábavným divadlem“, při němž se divák nenudil. Hrát **Cyranu de Bergerac** (1975/76) v naprosto novém „civilně všedním“ překladu E. Bezděkové, s J. Kunešem jako spíše veselým a lehkomyšlným chlapíkem současnosti, a vést večer v lehce nadsazeném tónu, to byl pokus vymykající se nejen tradici, ale samotnému principu mravní opravdovosti hry samé. Nedá se to nazvat ani předchůdcem osobitých pojetí pozdějších, neboť tu chyběla umělecká rovina důslednosti. A přece byl tento „Cyrano, jak jsem si ho nepředstavoval“ na jevišti živým divadelním představením (v nápadité přílehlavé výpravě M. Zezuly), jakousi velmi, velmi volně vzdálenou a zjednodušenou variací na známé téma. Ne nepodobné to bylo třeba u Shakespearovy komedie **Jak se vám líbí** (1978/79).

Jako Jacques se obsadil Milana Páska, který měl pocit, že by stáčil na stárnoucího filozofa s proslulým „monologem“, ale výsledku tím nepomohl, spíše naopak. Ale i tak se podařilo vykřesat místy zábavné představení s radostí ze hry, ale ta byla jen v některých herecích (M. Dürrová, S. Zindulka ad.). Třebaže pro **Macbetha** měl Nebeský k dispozici dvojici Tomek–Prokšová a Janského, byl to večer bez vnitřní hloubky, bez šťávy a síly, bez režisérské invence.

Z necelé dvacítky Nebeského režii v tomto časovém úseku je možno podstatnou většinu nazvat službou potřebám repertoáru a produkci užitkové průměrnosti, v níž však nezřídká zajiskřil režisérův intelekt.

Richard Mihula je také spjat s DBM vlastně až do závěru let 80., ale už v sezóně 1978/79 působil tu na poloviční úvazek a přijal angažmá jako režisér Městských diva-

del pražských. Po čtyři následující sezóny se ještě pohostinsky uplatňuje jednou inscenací v DBM. Když se pak po roce 1985 vrátil do Brna, do vedení katedry herectví na JAMU po Milanu Páskovi, objevil se ještě na jevišti DBM ve dvou inscenacích.

Třebaže komedie **Paruka z Hongkongu** (1975/76), **Veselé paničky windsorské** (1976/77), **Ideální manžel** (1977/78/), Goldoniho **Lhář** (1977/78) a pohádka **Sůl nad zlato** (1975/76) nepřesahují běžný průměr soudobé

úrovně, nesou si přinejmenším stopy nápaditosti a nesporný cit pro daný žánr. Hlavní zájem Mihulův se však upírá k hudebně zábavné hře a k muzikálu. Po komediích české dramatiky sklonku století (Štech, Šamberk, Štolba) obrátil se k tvorbě Osvobozených, z níž nastudoval tři hry: **Balada z hadrů** (1978/79), **Slaměný klobouk** (1979/80) a po letech hru **Osel a stín** (1987/88). Ohlas především prvních dvou, kde dominovala herecká dvojice J. Tomek a J. Kuneš, byl velmi příznivý, neboť režisér nechal celý svůj tým „vyřádit“. I když se Viktor Kudělka zamýšlí nad tím, zda předvedený gejzír ga-

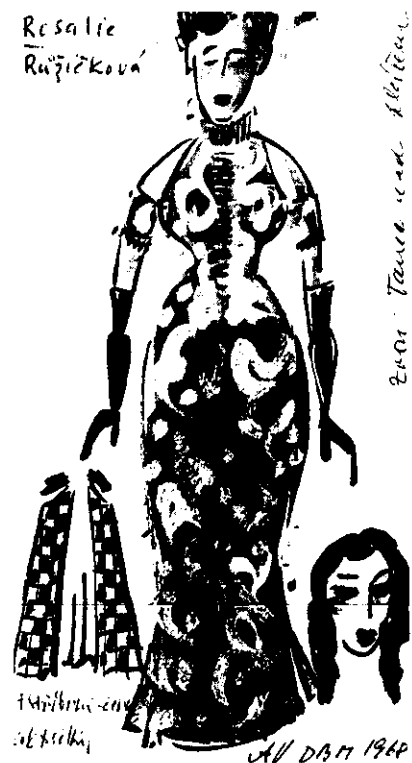


Ekvinokce – Jiřina Prokšová, Zdeněk Maryška, 1975

gů, legráček a špilců se nebezpečně neblíží poloze humoru oněch „rakousko-uherských šourevý“ (B. večerník, 26. 6. 1980), i on uznává, že oba protagonisté, stejně jako Zindulka, Lamparter, Jahoda i další, „to po čertech dobře umějí“. Poslední Mihulova režie na jevišti DBM, komedie **Osel a stín**, byla přijata jednoznačně v tom smyslu, že v politické situaci roku 1988 se stávají hry V + W historickou připomínkou a sama komediálnost, v jakkoliv osvědčené herecké sestavě (Tomek, Janský, Mišurec, Kunert), nemá už takovou společenskou aktuálnost, jakou politická situace umožňovala.

V sezóně 1976/77 sáhl Mihula po u nás poměrně dosti frekventovaném muzikálu cervantovského tématu **Muž z kraje La Mancha** (s J. Duškem a J. Tomkem v hlavních rolích) a v téže sezóně přijal dobově módní úkol: ve formě hudební komedie s beatovou hudbou přiblížit mladým lidem některou z klasických sovětských her. V Mahenově činohře uvedli Mladou gardu, Mrštíci pak Pogodinovy **Aristokraty** s hudbou J. Brabce. Této „nastavované kaši“ nepomohl ani osvědčený tým Tomek, Gorčicová, Janský a další, aby se stala víc než komediálním hybridem.

V poslední sezóně svého plného úvazku v DBM si Mihula připravil opět ryze americký muzikál drsnějšího tématu **Chicago**. Dosáhl skutečného úspěchu, na němž měly podstatný podíl dvě mladé herečky E. Gorčicová a L. Kafková, zvládající své úkoly na vysoké kvalitě herectví, zpěvu i pohybu. Velice příznivé přijetí domácí kritiky, včetně jinak dosti skeptického Vl. Čecha, spojujícího vždy měřítko divadelního kritika s požadavky muzikologa, doplňují i ohlasy tisku odborného: „Značný podíl na úspěchu inscenace má vedle dramaturga, režiséra a výtvarníka také choreografie Marie Turkové. Taneční čísla jiskří nápady, speciálně neškolený mužský sbor a především pak sextet konzervatoristek odvádějí práci leckdy nevidanou u profesionálů, působících v tomto žánru.“ (J. Dvořák, Scéna 1979, č. 1.) Vítaný úspěch měl však i svou stinnou stránku. V pravidelném toku jedenácti premiér bylo stále nesnadněji nalézt čas i místo, aby se soubor i všichni spolupracovníci mohli soustředěně věnovat svým způsobem nejnáročnějšímu žánru moderního divadla. Zápasily s ním i specializované zpěvoherní soubory v Praze, v Brně i v Ostravě, vyrostlé na operetách i hu-



Tánc nad pláčem – kostýmní návrh Antonína Vorla, 1968

debních komediích. Režisér Mihula zkoušel usnadnit práci souboru a zároveň schopné a talentované herce vést ke zvládnutí základních požadavků muzikálového stylu. Jestliže si už divadelní publikum zvyklo na používání mikrofonů, což bylo zprvu poctíváno jako prvek porušující divadelní specifičnost, pak pokus s playbackem při dalším americkém muzikálu **Pipin** pobouřil spíše některé kritiky. Pro toto historické podobení nikdy nekončícího lidského hledání sebe sama použil inscenátor v hudební složce nikoliv obvyklého doprovodu orchestrem Jožky Karena, ale jen jeho magnetofonové nahrávky, herci zpívají do mikrofonu, který vyjímají z kostýmů současně s anténkou, neboť mikroporty byly tehdy nedostupné. Sborové scény byly posíleny hřmícím playbackem. Recenzent P. Pavlovský se nad tím v *Dikobrazu* pozastavuje jako nad ztrátou divadelní autenticity. Je pravda, že na svou dobu a cítění bylo té techniky trochu mnoho, ale publikum si zvyklo a představení nepostrádalo nadšením i vitalitou herectví. Martin Hrabák ve *Scéně* (13. 1. 1981) na konci dlouhého referátu konstatuje: „Muzikál *Pipin* je přitažlivý i hudebně rockovou formou, je přínosným oživením naší hudebně-dramatické produkce.“ Pohostinská Mihulova režie v sezóně 1981/82 byla hudební komedie pro dva herce **Každý má svého Leona**, na text mistra zábavně dramatické produkce N. Simona. Hrál se pod označením discomuzikál, a třebaže šlo o dobře strážnou zábavnou konfekci, vše bylo na profesně spolehlivé úrovni. Oba



Neznámý vojín Vilém Pfeiffer, Jana Gazdíkova, Jiří Dušek, 1968

představitelé, jak K. Janský, tak i L. Kafková, ve vrchovaté míře osvědčili vše, co tento žánr potřebuje. Režisér Mihula měl ulehčenou situaci, neboť úkol s takto disponovanými herci nekladl (i při spolupráci s posluchači JAMU) mimořádné nároky. Posledním Mihulovým muzikálem amerického ražení na jevišti DBM byla **Žena roku** v evropské premiéře. Tady už narazil režisér na strop možností a nezbytností. Nedalo se jinak, než jít – jak analyzuje kritik tehdy nejmladší generace V. Cejpek – cestou kompromisu a rozměry velké show zmenšit do daných poměrů. Nebylo prostředků na velkorysou výpravu, na mikroporty, světelný park nedosahoval ani úrovně našich předních amatérských hudebních skupin, choreografie byla nápaditá, ale poměrně chudá atd. „Škoda všech těch vyjmenovaných překážek, neboť herci na to mají. Dominantou Ženy roku je Libuše Kafková jako Tess. Je pravou muzikálovou herečkou s velkým citem pro žánr.“ Tak si povzdechl kritik a v charakterizaci dalších účinkujících pou-

kazuje, že v tomto činoherním divadle se vypěstovalo porozumění pro tento druh divadla jak u skupiny herců, tak i u publika. Ale při srovnávání se stavem v sousedních zemích konstatuje, že „...vlak nám dávno ujel, a DBM je na tom bez viny. Tvzení, že *Žena roku* je v současnosti nejlepším muzikálem v Brně, by sice byla pravda, ale takové uspokojení by bylo vskutku velmi laciné. Zůstává tedy řada otazníků a zdaleka se netýkají jen této inscenace. Najde se někdo, kdo se pokusí situaci řešit, nebo se spokojíme s postavením „chudých příbuzných“?“ (Rovnost, 27. 1. 1987.)

Otázka jistě oprávněná, ale žádoucí odpověď přesahovala možnosti tehdejší situace a předpoklady k řešení mohla přinést až doba po roce 1989. Režisér Richard Mihula byl tím, kdo v DBM položil základy k pěstování této moderní formy divadelního projevu, na nichž pak až průbojná generace let devadesátých dokázala pokračovat ve vyšší rovině. Pedagog doc. Richard Mihula se stal jedním z našich nejinformovanějších znalců světové hudebně zábavné produkce a svou specializací k muzikálové výchově vtiskoval osobitou specifičnost brněnskému divadelnímu učilišti. Po roce 1989 se stal vedoucím muzikálového ateliéru znovuzřízené Divadelní fakulty JAMU a vedl jej až do své předčasné smrti.

Když Mihula uvažoval o odchodu do Prahy, angažoval Pásek svého žáka, čerstvého absolventa režie **Pavla Pecháčka**. Ten působil ve zdejší divadle čtyři sezóny, od r. 1978 až do r. 1982. Režíroval jedenáct inscenací, z toho prakticky polovinu určenou dětem či školní mládeži. Vstup první maďarskou komedií **Svátek** byl neúspěšný, nedostatky v druhé inscenaci – **Lištičky** L. Hellmanové – byly přičítány na vrub hereckých výkonů, byť recenzent V. Čech poznal, že vycházejí z nezkoušenosti režisérovny, ve třetí, španělské veselohře **Maribel a podivná rodina**, zaujala mladou kritickou generaci jak záplava decibelů beatové hudby, tak i syžet hry, ale i ona postrádala režisérovy práci s herci. Čtvrtou inscenací Pecháčkovy první sezóny v DBM byla čs. premiéra pohádky Z.d. Kozáka **O ševci Ondrovi a komtesce Julince**. Úspěch patřil autorovi, herci K. Adamovi v roli Dědečka, režisér byl zaznamenán. Pravda, začátky bývají svízelné, ale rozjezd P. Pecháčka byl nepříliš šťastný a průběh dalších sezón to potvrdil. Následovaly dvě komedie – Klicperův **Lhář a jeho rod** v Daňkové úpravě a Kožíkova dramaturgie **Záhořanského honu** A. Jiráska – určené studentské mládeži. Našly i ohlas v recenzích, kde se hovoří o usměvavé a milé atmosféře odpoledních představení. **Ženitba** (Gogol) v následující sezóně byla označena za průměrné představení, v němž excelovala E. Hradilová, zatímco **Strakonický dudák** se stal jen „povinnou školní četbou“ bez invence. A tak v sezóně 1981/82 přidělila dramaturgie Pecháčkovi dvě pohádky pro děti – Vildmanovu **Krakonošovu zahradu** si v divadle cenili – sám si vybral hru barokního dramatika Gryphiuse **Horribilicribrifax** v Kunderově překladu a s brněnským divadlem se rozloučil.

Z předchozího sledování činnosti jednotlivých režisérů také vyplývá, že celková dramaturgie této etapy byla určována jak šéfem, tak i zájmem jednotlivých inscenátorů. Pásek si přinášel svého Dürrenmatta a Brechta, Nebeský alespoň jednoho Williamse, Rímský hry O. Daňka, Mihula pak vyhraněný hudebně zábavný repertoár. Dramaturgyně Z. Jindrová nedostala a také se zdá, že si neprosadila dostatečný prostor pro svou iniciativu. Poctivě sloužila daným potřebám a požadavkům režisérů (překlady, dramaturgické úpravy i spoluautorství dramaturgických i nezbytným požadavkům



Balada z hadrů – Jiří Tomek, Jaroslav Kuneš, 1978

Milan Zezula v kresbě Karla Adama



doby. Na krátký čas (1980/81), kdy musela dát přednost mateřským povinnostem, ji zastupoval Stanislav Jabůrek, který se na konci 80. let zase vrátil.

Z pohybu uměleckých sil je třeba zaznamenat vedle příchodu a odchodu režiséra P. Pecháčka velmi důležitou proměnu v týmu výtvarníků. Do důchodu odešel r. 1980 šéf výpravy **Antonín Vorel**, který se stal členem zdejšího divadla fúzí s Divadlem Julia Fučíka r. 1965 a byl spolutvůrcem podstatné části úspěšných inscenací DBM. Také on byl posedlý divadlem, prošel jako člověk praxe a vynalézavé podnikavosti divadelní



August August, august – Maxmilián Hornýš, Libuše Billová, Stanislav Zindulka, 1968

technikou od píky a spojil své výtvarné i architektonické nadání ve službě divadlu. Záhy se stal pro své organizační schopnosti šéfem výpravy DBM a s jeho jménem je spjata dlouhá řada nejúspěšnějších inscenací té doby v DBM – např. Marie Stuartovna, Sestup Orfeův, Tramvaj do stanice touha, Kočičí hra, Vladař Oidipus atd. Obecně se oceňovala jeho schopnost vytvářet na jevišti dramatický prostor. Ve své době patřil k vyhledávaným českým divadelním výtvarníkům i mimo své působiště. Necelý rok nato odešel do ústraní i **Milan Zezula**, talentovaný malíř, který vnášel do jevištních kreací zvláštní barevnou atmosféru jako punc své bohaté umělecké invence. Patřil do průkopnické generace Svobodného divadla a po téměř dvacet let zcela sám a patnáct let s A. Vorlem vytvářel výtvarnou podobu druhé brněnské činohry. Na uvolněná místa nastoupili jako šéf výpravy **Karel Zmrzlý**, dávný Páskův spolupracovník z hradeckého působiště. Svou schopností postihnout výtvarným řešením dramatické kvality jevištního díla nesl nemalý podíl na největších úspěších Milana Páska, a to už od r. 1966 jako host v trpělivém čekání na možnost zdejšího angažmá. S novým šéfem výpravy byla angažována i kostýmní výtvarnice **Kateřina Asmusová**.

Uprostřed hereckého zrání vyrvala zhoubná nemoc r. 1977 ze středu souboru **Ladislava**

Večeři, jehož sami kolegové uznávali jako člověka čistého srdce a charakteru. Odešel ve věku 48 let, kdy se mu začalo dařit překonávat vlastní bariéry a dobírat se hlubších uměleckých poloh. Titulní role v Becketovi, Richard z Daňkovy hry Vrátím se do Prahy a řada dalších zůstaly mezníky na této nedokončené cestě.

Do důchodu odešla i **M. Rauschgoldová** r. 1975, aby uvolnila místo své dceři Carmen. Také ona patřila k průkopnické generaci začátků Svobodného divadla a sloužila v tomto divadle poctivě 30 let. V roce 1980 odešel do invalidního důchodu **Jiří Chalupa**, r. 1981 ukončil aktivní dráhu **Karel Fajt**, který zde působil od r. 1949 do r. 1956 a sloučením s DJF se stal členem souboru DBM. V r. 1981 přešel do Mahenovy

činohry **Jaroslav Kuneš**. Už od samých hereckých počátků, kdy po absolutoriu pražské AMU r. 1964 nastoupil ve zdejším souboru, patřil k výrazným talentům nejmladší generace a k jeho předním oporám, šel z role do role, byl Valem v Sestupu Orfeově, Orinem ve hře Smutek sluší Elektře, byl Franckem v Páskově Maryši, Moricem v Procitnutí jara, stal se členem party komiků a s J. Tomkem a S. Zindulkou absolvoval řadu komedií v režii R. Mihuly (Lumpacivagabundus, hry V + W aj.), byl Coriolanem, Cyranem, Pipinem v muzikálu – zkrátka byl jedním z nejzaměstnanějších herců tohoto divadla. Troufám si říci, že to bylo nejplodnější období Kunešova hereckého talentu a takové tvůrčí intenzity se mu už nepodařilo dosáhnout. Po krátkém pobytu tří sezón 1972–75, v nichž prokázal vynikající předpoklady pro hlavní role (Oidipus, Scapino atd.) odešel **Zdeněk Maryška** do Mahenovy činohry ještě před tím, než zahrál pro něj připravovaného Hamleta. **Pavel Trávníček** opustil soubor r. 1976 při vzestupu své popularity a odešel do Prahy.

Z nových členů divadla je třeba zaznamenat Josefa Juráska (1975), Libuši Kafkovou (1975), Carmen Rauschgoldovou (1975), Simonu Pekovou (1979), Ilju Kreslíka (1979), Sylvu Talpovou, Danu Baslerovou, Erika Parduse a Aleše Jarého, všichni čtyři r. 1981.



Muž z kraje La Mancha – Libuše Kafková, Jiří Dušek, 1976

Proces výměny generací – 1982–1989

Třebaže Milan Pásek stál v čele Divadla bratří Mrštíků až do předvečera listopadového převratu r. 1989, jeho éra, jak jsme označili období, kdy určoval uměleckou, organizační a společenskou tvář druhé brněnské činohry, skončila už r. 1982. Oněch zbývajících osm let patří do procesu výměny generací s postupným odchodem těch, kteří tuto scénu po čtvrt století (a někdy i déle) vytvářeli, a v nástupu mladých umělců, kteří se teprve hledali a většinou se zatím hleděli uplatnit sami, než aby přemýšleli o tom, jak vést divadlo dál.

Sezóna 1982/83 znamená v první řadě průlom v dosavadní praxi režisérského stereotypu. Vedle stálé trojice, jejíž úvazek se snížil na maximálně dvě inscenace v sezóně, a ještě pohostinsky se vracejícího R. Mihuly objevují se další tři jména hostujících režisérů. Nejstarší generaci reprezentuje Miloš Hynšt – Pavel Doležal a Stanislav Moša byli studenty posledního ročníku režie na JAMU. V průběhu dalších divadelních sezón se do konce 1988/89 vystřídalo ještě několik režisérů mladé a nejmladší generace, jako Z. Mikotová, R. Tesáček, V. Peška, J. Borna. K pohybu dochází i na místě dramaturga, kde koncem r. 1985 opouští divadlo Z. Jindrová, která po dobu svého působení nedo-

Vévodkyně valdštejských vojsk – Maxmilián Hornýš, Jíří Tomek, Stanislav Zindulka, 1982



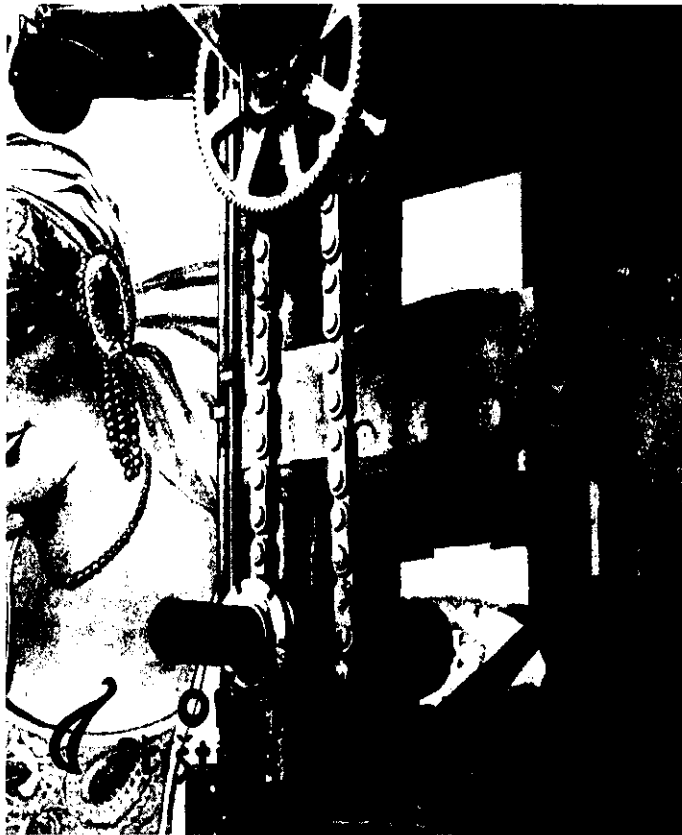
sáhla sice Páskova respektu, nicméně patřila k těm, kteří se snažili prosazovat kurs nových iniciativ. Vystřídal ji vrátivší se PhDr. S. Jabůrek a od 1. 1. 1987 mu sekundoval PhDr. Milan Tříška, oba absolventi filozofické fakulty brněnské univerzity. K nedávno přijatým výtvarníkům přibyl na začátku roku 1983 Emil Konečný, r. 1987 končí K. Asmusová, střídá ji na sezónu Inéz Tuschnerová a r. 1988 je angažována Ilda Pitrová.

Co se však nejpodstatněji dotklo nejen to-

hoto divadla, ale celého brněnského divadelnictví, byla skutečnost, že jakési usnesení vlády o integraci malých organizací opět oživilo po mnoho let na odborech kultury města a kraje dřímající myšlenku o jednotné intendantuře brněnských divadel. Vznikl projekt spojit DBM, Satirické divadlo Večerní Brno a Loutkové divadlo Radost – původně i Divadlo na provázku a Hanácké divadlo, jež obě patřila ke komplexu Státního divadla – pod jednu správní instituci. Šlo o společného ředitele a jemu podřízené umělecké šéfy jednotlivých souborů, o původně zamýšlenou, ale nerealizovanou centrální dramaturgii, o sjednocení dílen, o společnou účtárnu i osobní oddělení atd. Myšlenka přenesená ze vzorů v NDR a v Brně strašící díky funkcionářům JmKNV už po desítku let, znovu ožila a přes neobyčejně silné protesty divadel i pobočky SČDU se přecej jen po jisté době prosadila příkazem. Po dlouhých průtazích byly od 1. 5. 1988 alespoň zmíněné tři soubory integrovány pod názvem BRNĚNSKÁ DIVADLA. Ředitelem se stal dosavadní náměstek ředitele **Vladimír Kulendík**, uměleckým šéfem Divadla bratří Mrštíků byl jmenován jeho původní ředitel Milan Pásek. Tento podivný hybrid nepřežil dlouho listopadový převrat nejen proto, že byl opatřením politickým, ale především pro svou nefunkčnost a absurdně náročné finanční náklady. Od 1. 4. 1990 se stal ředitelem už samostatného DBM **Jan Kolegar**. Na místo uměleckého šéfa byl jmenován **Miroslav Plešák**, dramaturg divadla pověřený touto funkcí. Je víc než ironií, že M. Pásek, který k zahájení sezóny 1968/69 tvrdě kritizuje české divadelnictví, v němž podle jeho slov mimo Krejčovy divadelní dílny není ani jedno divadlo, „které by nezapásilo s podobnými problémy a nemuselo tvořit s umělci, které nesvedla dohromady potřeba a vědomí stejného jazyka a stejných cílů, ale dlouhá léta práce pod různým vedením, s měnícími se názory a úkoly, s neuváženími reorganizacemi a fúzemi a s povlovným návykem dělat divadlo nikoliv jako poslání, ale jako zaměstnání s konečnou, co nejúporněji oddalovanou perspektivou penze“ (Několik slov na zahájení sez. 1969/70, rkp., str. 3), se stává sám spoluvůrcem i obětí této situace. O 20 let později úporně oddaluje perspektivu penze až ke svým sedmdesátinám (což divadlo respektovalo a do důchodu odešel k 1. 3. 1990 pro zhoršený zdravotní stav, † 27. 12. 1990) s neuskutečnitelnou vidinou titulu národního umělce, trpí neuváženými reorganizacemi a fúzemi na vlastní kůži a se závislostí pohlíží na studiová divadla, kde soubory jsou stmelovány pocitem svého vlastního poslání. Pokládám to za tragický závěr umělecké dráhy tohoto divadelníka tělem i duší.

Když měl Pásek v roce 1980 60 let, vyvstala otázka – a položila ji nejen „nepříliš taktní“ kritika, zda uvažuje o svých nástupcích. Jeho režisérský tým není nejmladší a divadlo jako by přešlapovalo na místě. Pásek sám se zcela přirozeně klonil k tomu, aby to byl někdo z mladé generace jeho žáků, aby je mohl ještě čas vést. První pokus s P. Pecháčkem se nepovedl, a po pravdě řečeno doc. Pásek neměl i při své osobní kantorské obětavosti ve svých absolventech příliš šťastnou ruku. Atmosféra studia na JAMU se nelišila od té, která vládla v divadle, a touhou výrazně talentovaných studentů bylo co nejdříve se vymanit z dusící a omezující náruče školy.

Absolventský ročník režie 1982/83 nebyl početný. Oba interní učitelé v něm měli po jednom žákovi. Páskovým svěřencem byl **Stanislav Moša**, který před příchodem na brněnskou školu absolvoval dramatické oddělení Konzervatoře v Ostravě a získal i jiné umělecké zkušenosti. Když mu byla nabídnuta pohostinská režie u Mrštíků v sez.



1983

Milan Pásek, 1987

Je samozřejmě, že klíčové otázky současného světa se na jedné straně soustřeďují na stále tak nesnadný boj za udržení míru v našem komplikovaném světě, na druhé straně se pak především v takové instituci, jako je divadlo, soustřeďují na účinnější působení na každého diváka, na nesnadný boj s přežitky, zatěžujícími náš každodenní život, a na přesvědčivé zobrazení všech pozitivních hodnot, jichž jsme v našem socialistickém zřízení dosáhli. K těmto cílům byla měřena také veškerá jednání sjezdů našich tvůrčích svazů, která proběhla v tomto roce v nebyvale otevřené a bojové atmosféře. Teď půjde o to, aby nezůstalo jen u slov, ale abychom svá předsevzetí dokázali naplňovat tvůrčími činy... Naše cesta v uplynulé sezóně nebyla tedy lehká, zvláště když i uvnitř souboru došlo k otevřenému tříbení názorů a stanovisek a místo toho, abychom ve ztížených podmínkách táhli za potřebný jeden provaz, jsme si tuhle práci sami ještě ztěžovali. Věci zajistě budou teprve nazrávat k řešení, ale nade všecko nám musí být společný tvůrčí výsledek a porozumění většiny našich diváků. A také v tomto směru je situace stále obtížnější. Nejstarší generace našich diváků uprazdňuje pozvolna svá po desítky let obsazovaná sedadla, mezi mladou generací diváků stále nově hledáme potenciální stále návštěvníky a střední generace inklinuje k divadlu myšlenkově i tvarově co nejméně náročnému. Nemůžeme sice si na procento naší návštěvnosti stěžovat, ale to znamená, že i na tomto poli nás bude čekat práce stále obtížnější, chceme-li zachovat, nebo dokonce zvýšit standard výsledků naší práce a neustupovat z ideových pozic.

Každoročně konstatuji, že naše tvůrčí cesta je nelehká a že mnohé se nám nekryje ve svém výsledku se zamýšlenými záměry. Mnohdy se naše názory i výsledek ne zcela kryjí s názory a požadavky odborných kritických hodnocení v tisku, ale také s názory a požadavky jednotlivých členů našeho souboru. Zdá se mi, že v posledních letech jednota a pocit spoluzodpovědnosti v našem souboru se daleko uvolnily a že bude nutno znovu považovat každou naši premiéru za společné dílo. Už fakt, že mnozí členové souboru pod různými smyšlenými záminkami buď naše premiéry nevidí, nebo jen krátce nahlédnou na některou zkoušku, aniž by cítili povinnost své kolegy o premiérovém večeru svou přítomností a pochopením podpořit...

Zdá se mi, že v souvislosti s tím, co jsem zatím řekl, je stále obtížnější soustavně respektovat specifčnost stylu naší umělecké tvorby a udržet osobitou tvář DBM nejen v rámci našeho kraje, ale i ve struktuře celého našeho divadelnictví. Činohra Státního divadla zamýšlí hledat cestu k divákovi obdobným začleněním dramaturgického plánu jako DBM, také Satirické divadlo Večerního Brna inscenuje mnohdy repertoár, který by se mohl objevit na naší scéně, a je to tak i v divadlech oblastních. Navíc i uvnitř souboru nejsou názory na dramaturgické směřování a cesty za divákem vždy zcela jednotné a neopírají se o hluboký rozbor a znalost věcí. K tomu ještě je nutno připojit

1982/83, měl téměř 27 let. Po Drdových **Dalskabátech** na začátku přišel i Casonův **Dům se sedmi balkóny** v závěru sezóny a s ním i stálé angažmá. Obě práce nesly vedle některých znaků režisérské nezkušenosti také pečť rozvážné osobnosti, bez nervozity a u začátečníků obvyklého „originálníčeni“. Ostatně Mošu provázela i pověst odvážného mladého muže, který se na školní scéně nebál směřovat satiru Aristofanových **Ptáku** do naší současnosti. Dostalo se mu (i jeho učiteli) uznání a zkušenosti mohl výhodně uplatnit později. Předností mladého režiséra byla spolupráce s herci, a zvláště v druhém případě mu vděčila D. Pistorová-Karásková za jednu z pozdních příležitostí uplatnit svůj talent v úloze Genovevy a spolu s ostatními účinkujícími herci za pocit závanu jiného přístupu. Nebeského svěřencec **Pavel Doležal**, absolvent střední filmové školy, dostal příležitost v téže sezóně nastudovat Shakespearovu veselohru **Zkrocení zlé ženy**. Ve spolupráci s V. Peškou jako autorem hudby i hudebního nastudování a na scéně pak přítomného v roli mistra kapely zvolil režisér lehce parodický, u Mrštíků spíše tradiční přístup v rovině kabaretní hry na komedii.

Milan Pásek nastudoval v rozpětí let 1982 až 1989 13 inscenací a rozdělil si je přibližně tak, aby střídal repertoár klasický a současný. Mezi díly světové dramatiky zařadil jména nejzvučnější, od **Oresteie** (1984/85), přes **Romea a Julii** (1985/86), k **Evženovi Oněginovi** (1986/87). Jediná komedie, P. Massingera **Nový způsob jak splácet staré dluhy** (1983/84), byla totální prohrou, neboť klíč, kterým režisér otvíral dílo mladšího Shakespearova současníka, byla rutinní uhlazenost a slovy kritika „ozdůbkovost“. Sřízavá satira, která mohla co říci současnosti, zůstala nevyužita. Naproti tomu **Vassu Železnovovou** (1982/83), v níž dramaturgyně Z. Jindrová ve svém překladu přinesla u nás dosud neuvedený původní, neučesaný text Gorkého dramatu z r. 1910, dokázal Pásek zkomponovat ve vzrušivé drama se silnými hereckými výkony. Karel Zmrzlý, který vytvářel už jistý čas výtvarný profil divadla, dal inscenaci stylizovanou, dramaticky výmluvnou scénu a tu naplnil režisér spolu se souborem zaujatou, hluboce zasahující atmosférou. V díle této síly a expresivnosti jaksi mimořádné jako by doznívalo ono předchozí velké tvůrčí údobí Páskovo. Obě alternace titulní postavy J. Prokšová a J. Janovská odevzdaly vynikající herecké kreace, L. Vaněčková, P. Kunert a A. Jarý, stejně jako ostatní, se skutečně „vytáhli“. Všechna další zpracování klasiky v Páskově režii jsou přijímána s respektem, ale i s pocitem, že v nich převládá sklon k vnější prezentaci. Konstatuje to i většina recenzentů – **Oresteia**: „*Je to inscenace v nejlepší slova smyslu divácká, škoda jen, že své poutavosti nevyužila k pohledu hlubšímu.*“ (P. Doležal, Staré pověsti řecké, B. večerník, 2. 7. 1985.) **Romeo a Julie**: „*Atraktivní záměr však není promítnut do celé plochy a hloubky inscenace. Zůstává v poloze více či méně zřetelných náznaků, uplatňovaných navíc ne dost důsledně. Celek tak působí nevyrovnaně a především nejednoznačně.*“ (J. Teš, Svob. slovo, 17. 7. 1986.) **Evžen Oněgin**: „*Tento Oněgin je přímo určen, aby se stal školním představením pro ty, kteří si přejí vidět respektování dramatického textu „do pís-mene“.*“ (P. Doležal, B. večerník, 10. 11. 1986.) atd. Jsou to svědectví, že režisér tíhne spíše k vytváření „vzorných inscenací“, v nichž by spolu s konstruovanými výklady mohl v plné míře uplatnit své tíhnutí k tvarovému vyjádření. O pohostinskou režii Nezvalovy **Atlantidy** v pražském Národním divadle nedlouho po jeho otevření, kdy se marně pro tuto „povinnou“ inscenaci hledal režisér, byl posléze požádán Pásek, jako osoba politicky vhodná, mající s Atlantidou zkušenosti a ochotná se úkolu ujmout. I když to bylo východisko z nouze, režisér si na tom velmi zakládal. Bohužel, insce-

nace sama dopadla velmi, velmi konvenčně a přes kvalitní herecké obsazení (s nímž si evidentně režisér neporozuměl) stala se součástí onoho oficiálně bezzubého názoru na reprezentační funkci první scény.

Velkou pozornost věnoval Pásek v závěru své umělecké dráhy současnému českému dramatu, třebaže jeho dramaturgický výběr nebyl šťastný. Lošťákově blankversové antikvizující drama z německé okupace **Dubnová noc** (1982/83) bylo sice přijato jako mimořádně zajímavý pokus, ale vnější forma – nejen autorova, ale i režisérova – proměnila dobrý úmysl v nepravdivou, ba falešnou konstrukci dvou principů. Na ostravskou Přehlídku soudobé divadelní tvorby, kam byla kormidlována, se nedostala. **Usedlost** domácího autora F. Bohdala (1983/84) nepřesáhla než uznale kvitovaný pokus, Jílkovi **Rafani** (1985/86) už byla inscenace – po vinohradské zkušenosti – zcela zbytečná. Teprve závěr 80. let přinesl Páskovi dvě hry skutečně talentovaných dramatiků. J. Hubač napsal „optimistickou tragédii“ ze sanatoria – **Modrý pavilón** (1987/88). Původní premiéru měla nedlouho předtím na Nové scéně ND Praha v režii St. Moši a při srovnávání leckterý herecký výkon Brněnských se ctí obstál. Ale Pásek opět obětoval mnohé z vnitřního apelu hry vnějšímu formálnímu pojetí a motivy stejnojmenné skladby v Nebeského scénické hudbě se svou sentimentálností vnucovaly až do omrzení. Po **Fyzicích** (1987/88), kteří byli už jen odvarem a vzpomínkou, vybral si Pásek Vedralovo dramatické zpracování románu K. Manna **Urmefisto**, aniž tušil, že to bude závěr jeho umělecké dráhy. Nevím, do jaké míry si uvědomoval své „drama jedné kariéry“ (inscenace sama neměla především hereckou sílu), ale není sporu, že se její téma alespoň dotýká problematiky jeho vlastního osudu. Ostatně i poslední pokus o pohostinskou režii v hradeckém divadle koncem sez. 1988/89 byla hra na stejné téma morálně prohrané kariéry, Daňkova **Válka vypukne po přestávce**. O složitosti osobnosti Milana Páska svědčí i okolnost, známá v jeho nejbližším okolí, že vedle všech politických aktivit byl zároveň člověkem vnitřně hluboce nábožensky věřícím, mimo Brno se občas zúčastňoval bohoslužeb a jeho církevní sňatek nebyla pouhá formalita. A jestliže v závěru života v proměnách doby projevil Pásek obavu, zda jeho život a dílo nebyly zbytečné, svědčí to o leccčems. Odpověď, kterou můžeme dát už nyní, se nese v tom smyslu, že přes mnohá lidská i umělecká pochybení se zapsal jeho umělecký talent do dějin českého divadla a v mnohém přesáhl omezenost podmínek i nuceně či dobrovolně podstoupenou daň době.

Oněch zbývajících třináct režii do závěru umělecké dráhy **Pravoše Nebeského** už nenabídlo mnoho nového v jeho režijní paletě. U příležitosti Langrova **Obrácení Ferdyše Pištory** charakterizuje kritik při srovnání s ostatními režiséry jeho přístup: „...jeho rukopis se vyznačuje poněkud schopností hledat divadelně vděčný nápad pro realizaci zvoleného dramatického textu... Výsledky jeho režii souvisejí s tím, zda je realizovaný text takové povahy, že jeho dramatická a filozofická síla může být tímto divadelním způsobem divákovi zprostředkována... Výsledek **Obrácení Ferdyše Pištory** je důkazem, že pro zdařilou realizaci tohoto „žánrového obrázku z první republiky“ v naprosto odlišném prostředí dneška nestačí jen atraktivní divadelní nápad...

fakt, že pracujeme v tzv. hospodářském experimentu, uplatňovaném v některých divadlech, a že jsme přímo ekonomicky zainteresováni na příjmech z divadelních vstupenek. Na jedné straně nechceme snižovat ideové politickou, myšlenkovou a uměleckou náročnost našeho dramaturgického plánu a našich inscenací, na druhé straně nás každodenní praxe přesvědčuje o tom, že nejvíce diváků chodí na Tetu z Bruselu, na Kata a blázna, na Ženu roku a Brouka v hlavě, že také myšlenkově náročný Něžný barbar si udržuje vysokou návštěvnost, to svědčí po mém soudu o snobismu určité části našeho občanstva. Vlastně ani ne tak občanstva našeho, jako občanstva nedivadelního, které jde do divadla na Hrabala.

(Hodnotitelská zpráva o výsledcích kulturně-politické práce Divadla bratří Mrštíků v sez. 1986/1987, o výsledcích umělecké tvorby a výhledy do budoucí sezóny, s. 1 až 2, 4)

Příští léto v Locarnu – autor Oldřich Daněk
na čtené zkoušce, 1983



Komediální parodie skupiny Armády spásy naplňuje čas před představením, během něho, o přestávce, ba i při odchodu do šaten.“ (Z. S., Rovnost, 3. 2. 1983.) Herecky se prosadil Ilja Kreslík a zaujal J. Dušek.

Osobitý zájem Nebeského přinesl ještě tři inscenace herT. Williamse. V sezóně 1982/83 to bylo **Léto a dým**, kde inscenátor škrty a vedením postav uhlazoval, mírnil williamsovskou drsnost a tím i hloubku autorovy výpovědi, a vytěžil tak příběh poněkud sentimentální. Herecky ho nesli M. Dürrová a K. Janský. U **Vytetované růže** (1986/87) zůstal režisér jen na povrchu fabule, vedl ho psychologicko-realistickým tónem, jako kdyby už neměl sílu postihnout techniku moderního dramatického sdělení. V Libuši Vaněčkové tu měl představitelku nanejvýš vhodnou, bez problémů zvládající několikeroou proměnu postavy. Zato v poslední z dlouhé řady „Williamsů“, v **Noci s leguánem** (1988/89), prokázal Nebeský, že přece jen T. W. je autorem jeho srdce a citění, jako by uložil do inscenace všechny své zkušenosti s tímto dramatikem. Specialista na anglo-americkou literaturu P. Doležel ocenil, že tentokrát se režisér držel autora, aniž pozměňoval jeho charakteristiky a typy, a vedl výkony Evy Jelínkové (Maxima), A. Jarého (Shanon) a S. Talpové (Hanna) s nezvyklou přesností a herci dokázali udržet vnitřní atmosféru a napětí. To, že režisér vyšperkoval jevištní podobu polopatistickými detaily, byla jakási daň divácké srozumitelnosti.

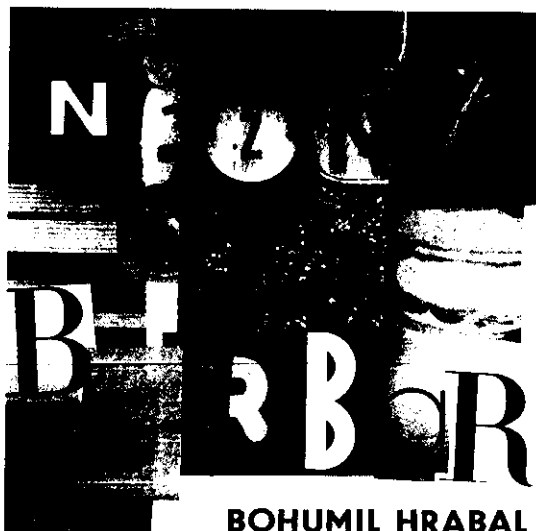
Nejlépe se však Nebeský cítil přece jen v kriticko-realistickém světě 19. století, ať už to byla G. Batyho proslulá dramaturgie Flaubertovy **Paní Bovaryové** (1983/84), nebo **Starorůžová historie**, sága maďarského rodu Jablonczayů ve vlastní dramaturgii autorky románu M. Szabóové (1985/86), případně v komediálním žánru Sabinových **Maloměstských klepen** (1986/87), nebo **Tety z Bruselu** (1986/87). Tam většinou stačil základní divadelní nápad a od něj se s dobrou pomocí herců odvíjelo vše další.

Velký a náročný byl autorský, režisérský i muzikantský podíl Nebeského na poémě vytvořené z dvou románů lužickosrbského spisovatele Jurije Březana a nazvané podle mýtické postavy lidových legend **Krabat** (1983/84). Po pravdě řečeno byla to více společensko-politická záležitost, neboť spíše než družbu DBM mělo nad divadlem v Budyšině (NDR) patronát. Jezdili tam pohostinsky režírovat Pásek, Nebeský, Rímský i Moša, na JAMU vystudoval režii i jeden člen tohoto dvojjazyčného souboru Michael Lorenz. V Krabatovi se nepodařilo vytvořit sdělné a kvalitní dílo a jeho iniciátorem byla dobrá vůle upozornit na osud zanikajícího slovanského kmene. Jedna z nejpopulárnějších sovětských her toho času, I. Druceho **Svatost nejsvětější** (1984/85), patřila k tomu povzbudivému, co se k nám z této oblasti dostalo, a jako poetický pohled zespodu do hlubší morální problematiky získala pozornost i ve standardním režijním provedení a přinesla výborné herecké výkony P. Kunerta a J. Duška.

Nová dramaturgie nabídla Nebeskému na závěr sezóny inscenaci maďarské novinky, dramaturgii románu E. Fejese **Dobry večer, léto, dobry večer, láska** (1986/87), kde v psychologickém pletivu uplatnil své williamsovské zkušenosti a pomohl několika mladým hercům k dobrým výsledkům (E. Pardus, S. Talpová, D. Baslerová, D. Kočová a M. Dürrová). Sartrova úprava **Trójanek** (v Brně uvedena po sovětské okupaci r. 1969 Mahenovou činohrou) neměla v Nebeského podobě potřebnou apelativnost a sílu, aby zaznamenal úspěch. A tak se Pravoš Nebeský rozloučil s divadelní kariérou v maďarské komedii **Porucha-cha-cha** (16. 12. 1989) vyprávějící o tom, co se děje, než přijde opravář. Skončil tak ve stejném žánru, jako zde roku 1966 začínal.

Také **Pavla Rímského** čekalo do konce režisérské dráhy v tomto divadle 12 režii. Připravil ještě tři hry Oldřicha Daňka – **Příští léto v Locarnu** (1982/83), **Životopis mé-**

1986



ho strýce (1983/84) a **Krvavá Henrietta aneb Jedno jaro v Paříži** (1987/88). Třebaže v první z nich odvedl stylově velmi čistou koncepci, přece působivost představení nebyla velká. Je to třeba hledat ve zvláštní podobě textu, který nese podtitul *Hotelové žvanění z časů iluzí a nadějí* a jenž je více dramatickým „fejetonem pro zasvěcené“ než vystavěným dramatickým dílem. Také **Životopis mého strýce** je osobitý experiment nazvaný autorem „hra – proud“ a svým pohledem na život generace první republiky si vysloužil pozornost řady divadel a mnohá se s ním statečně potýkala. Rovněž tato podoba textu se poněkud vymykala poetice DBM, a proto inscenace, byť s předními herci divadla (J. Tomek, P. Kunert, K. Mišurec), nestačila vyvolat v publiku tak silný ohlas, aby hra působila více než svou odvahou. V ději se objevilo mnoho historických situací a zkušeností, kolem nichž se zatím na jevišti chodilo po špičkách nebo se vůbec mlčelo. **Krvavá Henrietta** byla desátým a také posledním Daňkovým dramatickým dílem, které Rímský na jevišti DBM uvedl. Muzikálová podoba, autorem už určená činohercům, našla v souboru, který prošel Mihulovými inscenacemi, perfektně připravené interprety a Rímský toho dokázal v plné míře využít. Unisono kritiky stejně jako divácký zájem ocenily „koncert pro oktet zpívajících činoherců“, kteří se hrávali na jevišti tři desítky rolí. Úspěch patřil opět L. Kafkové, E. Gorčicové, J. Tomkovi, K. Mišurcovi a doplnili je E. Kubálková, K. Riegel, K. Janský a Z. Bureš. Lze opravdu věřit konstatování J. Suchomelové, že **Krvavá Henrietta** bylo to nejlepší, co se dalo v ten čas na brněnských jevištích zhlédnout.

Z české klasiky připadly P. Rímskému dva tituly, které se jednak už v tomto divadle hrály a jednak se režisér s nimi setkával už po několikáté. K jeho cti budiž řečeno, že se nespokojil s „repeticí“, ale snažil se nalézt ve svých intencích jiný, současný pohled. Podobností bratří Čapků **Ze života hmyzu** (1982/83) bylo burcující, apelativní představení, skutečné varování před konci, které by nejen válka, ale i ekologická devastace lidstvu připravily. I když svou původní sílu nepřeneslo v plné míře na ostravskou přehlídku soudobé divadelní tvorby, přece si i tam ponechalo naléhavost výstrahy, kterou spolu s určitou dramaturgicko-režijní úpravou nesli herci, především St. Zindulka jako Tulák. Nezvalova **Manon Lescaut** je už v tomto divadle ustálený symbol dávných začátků a pravidelně každých deset let se opakuje. Rímský se snažil vytvořit koncert, kde je příběh potlačen na minimum a čirá Nezvalova poezie má přednost. Že se tu názory na výsledek značně odlišují, je asi přirozené.

V komediích nebyla režijní síla Rímského, a tak Shawův **Caesar a Kleopatra** byli zásluhou J. Tomka a M. Dürrové náramnou legrací, ale k britské autorově konverzační ironii a stylu měly daleko. **Hodný pan doktor** N. Simona je americkou poctou Čechovovi, avšak lehkost a mělkost tradování příběhu proslulým dramatikem spočívá spíše v komerční rovině. Snaha režiséra „dobrat se něčeho cenného“ se neseťkala s velkým úspěchem. Potlesk právem patřil hercům – J. Duškovi, P. Kunertovi a L. Billové. Feydeauův **Brouk v hlavě** byl zcela mimo režisérovu možnost a stalo se chybou dramaturgie, že to nevzala v potaz. Také Plautův **Pseudolus** ve Skácelově přebásnění nese i ve vynikajícím výkonu Tomkově více nostalgie a přemýšlivosti, než skutečné an-



Noc pastýřů – Jana Gazdíková, Karel Janský, 1985

tické komedii přísluší. Shakespearova tragédie **Richard II.** není snadná k interpretaci a režiséři ji příliš nevyhledávají. Rímský tu opět hledal aktuální vyznění, což postihl titulek jedné z recenzí „*Tragédie zneužívané moci*“. Šlo o zvýraznění neustálého kolotoče zápasu o moc a to se podařilo režisérovu týmu i hercům (M. Kročil, V. Pfeiffer, K. Janský) zřetelně tlumočit do hlediště. Že se už nedostávalo sil k výraznému uměleckému činu, odpovídalo situaci divadla. Poslední Rímského „velkou podívanou“ by-



Příští léto v Locarnu – scéna Karel Zmrzlý, 1983

la Piscatorova drammatizace Tolstého **Vojny a míru** (1985/86). Ve vynikající spolupráci s výtvarníkem K. Zmrzlým udržela režie dvě základní polohy hry – historickou a intimní. To oboje naplňují herci, tentokrát vysoko nad standard. L. Peňáz jako Vypravěč držel svým projevem inscenaci pohromadě a umožnil ostatním představitelům hrát v patriční okamžik naplno, ať už K. Janskému jako Andrejovi, M. Kročilovi jako Bezuchovovi, M. Hornyšovi jako Bolkonskému, D. Baslerové jako Nataše a všem ostatním. Byl to poslední skutečný úspěch Pavla Rímského, neboť **Příběh koně**, kterým se ještě prezentoval na

zdejšími jevišti (1988/89), už nedosáhl potřebné působivosti a obecně byl chápán jako připomínka někdejšího mimořádného Tovstonogovova zpracování, s nímž ruští divadelníci hostovali i v Brně.

Začátek 80. let signalizoval proměny politické situace, která postupně otvírala prostor jak pro návrat některých proskribovaných umělců, tak i pro odvážnější dramaturgii. Jestliže se v sezóně 1981/82 objevil znovu v režiséřském sboru Mahenovy činohry Alois Hajda, bylo přirozené, že i někdejší šéf Mahenovy činohry Miloš Hynšt, jehož dosažených 60 let vyvázalo z „vyhnanství“ ve Slováckém divadle, se ucházel o možnost další umělecké práce. Pásek mu svěřil dvě režie. První byla Hynštova a Hedvábného drammatizace **Švejka** (1982/82), kterou sezónu předtím uvedl v Liberci, druhá Ostrovského komedie **I chytrák se spálí** (1983/84). Soubor i diváci se setkali s naprosto jinými režijními principy, s osobitým pojetím epického divadla, které v obou inscenacích vybavil režisér tolika výrazovými prostředky, že až zrak i sluch přecházel. Hypertrofie divadelních znaků i množování informací byly něčím nezvyklým: jak v prvním, tak i v druhém případě šlo o velkorysou kompozici, v níž však někde zůstal zastutý člověk. J. Tomek jako Švejk dostal daleko méně prostoru než řadu postav gagovitě hrající St. Zindulka, stylizace až do karikatury u Ostrovského přinesly zase nezvyklé úkoly především K. Mišurcovi, ale i P. Kunertovi, K. Adamovi a dalším. To ovšem nebyla cesta, která by v dané situaci znamenala něco víc než připomínku jiných uměleckých postupů a výkladů, než přinášel místní stereotyp. Je zcela přirozené, že

Hynšt se pak ucházel o angažmá v Divadle pracujících, kde v prostředí připraveném A. Hajdou a M. Plešákem uplatňoval své umělecké cítění.

Podstatnou část tvorby DBM po většinu 80. let určoval divadelní názor „...vycházející ze základního proudu tradice naší i evropské. Je to přímý obraz lidského jednání, který ve vsí pravděpodobnostní shodě odpovídá obecné zkušenosti, staví na zajímavosti příběhu a psychologickém postižení motivů jednání. Jinak řečeno: jde ve značné míře o tradiční psychologické divadlo, které modifikováno v nejrůznější podobě současného výrazu, poskytuje divákům nejpřístupnější podobu divadelního zážitku. Návštěvníci DBM většinou nebývají zklamáni ve svém očekávání bohaté, diferencovaně příběhové dramaturgie s jímavým či dojímavým syžetem, někdy vynalézavě stříženým na míru divadelní hravosti, jindy ve slušivé, dobře střížené konfekci pro široký okruh diváků.“ (Z. S., Lidová demokracie, 22. 5. 1985). Bylo to tvrzení, vyslovené sice na okraj jedné z Nebeského úspěšných inscenací a přirozeně nevystihující všechnu tvorbu DBM této doby, ale nesporně převážnou její část. V jeho znamení začal ostatně i **Stanislav Moša**, nejmladší člen režijního týmu, který v letech 1983 až 1989 byl nejzaměstnanějším inscenátorem divadla s šestnácti režiiemi. Po již zmíněných **Dalskabátech** a **Domu se sedmi balkóny**, pro jehož nastudování byl přijat ještě jako student do angažmá, dostal k režii dvě pohádky pro děti. Ta první byla vlastně satira J. Švarce **Nahý král** (1983/84), alegorie namířená proti politické diktatuře, a režisér ji pojal tak, aby hovořila dost srozumitelně: pohádkově pro děti, aktuálně politicky pro jejich rodiče. Spolupráce s J. Tomkem, M. Hornyšem, J. Prokšovou a dalšími dodala celku dosti štávy a výraznosti. Více než po roce v sezóně 1984/85, po vojenské službě, začínal druhou pohádkou – **Byl jednou jeden drak** J. Lady a A. Koenigsmarka. Komedialní interpretace této rozpustilé motanice měla neobvyklý ohlas, provázený i neobvyklým titulkem jedné z recenzí: „Konkurují televizi.“ Přímo akrobatická pohybovost Simony Pekové si získávala obdiv, Zezulova výprava v evokaci pouťového divadla nesla radost a St. Zindulka jako pohádkový dědeček vzbuzoval sympatie. V mírné parodické nadsázce poskytovalo představení dětem pohodu.

Doposud byl St. Moša brán jako slibný, dobře připravený mladý režisér, který se zabydluje v DBM. Jakmile však nastudoval na jaře 1985 svou vlastně první inscenaci soudobého dramatika (a šéfa Ypsilonky) Jana Schmidta s názvem **Třináct vůní**, vzbudil zájem jak u kritiky, tak samozřejmě u diváků, ale tyto „vůně“ přilákaly i pozornost předních českých divadel, která hledala typy k doplnění svých režisérských týmů. Moša umí vyvolávat atmosféru, v níž soubor uvolňuje spontánní hravost, a tedy se mu podařilo docílit vzácné vyrovnanosti v početném obsazení především mladé a střední generace. Tragikomický pohled na léta 1937 až 1945 ve velmi vtípné poloze i režijní a herecké interpretaci našel mimořádný ohlas právě u mladé divácké generace. M. Dürrová v hlavní roli dokázala spojit několik úhlů pohledu – od naivnosti žákyně, přes intelektuální nadhled až k potřebné emocionální rovině role. To byl první, skutečně vážný příspěvek, naznačující reálné možnosti cesty proměny tohoto divadla. Poslední inscenací této sezóny byla **Noc pastýřů**, přepracovaná hra J. Boučka z r. 1967, v níž Moša dokázal spojovat syntézu jevištní bohatosti s myšlenkovým poselstvím a výrazně zobrazit zápas talentu s mocí. Podařilo se mu vést zá-



Lucerna - Eva Gorčicová, 1988

kladní výraz inscenace v silných, rozmáchlých konturách a J. Tomek, který herecky dominoval inscenací, nabídl jako farář Zachar široký lidský rozměr postavy v mimořádné síle a působivosti. Sekundovali mu jak M. Kročil v roli pobočníka, tak K. Janský jako představitel Jakuba J. Ryby. Představení svým směřováním zcela jednoznačné (po celou inscenaci tu zněly citace a pasáže z Vánoční mše), mělo silnou diváckou přízeň nejen v této sezóně, ale hrálo se po řadu let vždy kolem Vánoc až do závěru roku 1990.

Bylo známo, že Pásek uvažuje o Mošovi jako o případném následovníku, a kritika se také vyjadřovala v tom smyslu: „*Inscenace byla svěřena jednomu z nejvýraznějších představitelů nejmladší režisérské generace Stanislavu Mošovi, který – jak lze doufat – reprezentuje budoucnost Divadla bratří Mrštíků.*“ (Z. S., Lidová demokracie, 28. 4. 1985.) Bylo to však spíše zbožné přání, s blížícím se časem svého odchodu Pásek sám ustoupil od tohoto úmyslu, neboť se hodlal na svém místě udržet, „vždyť

Tovstonogov řídil a režíroval do 73 let“, a Moša se zase nesmiřoval s myšlenkou řídit stagnující druhou brněnskou scénu, když se mu nabízela daleko méně problematická dráha režiséra.

V sezóně 1985/86 uvedl Moša v DBM Merleovu variaci na Aristofanovu Lysistratu a Archaňany pod názvem **Vláda žen**, která se sice setkala se sympatiemi, ale u všech recenzentů také s výhradami. Chyběl tu odvážný nadhled, který by vzal Aristofana jako satirika se smyslem – ve svém čase – pro naprosto absurdní situaci. Ale i tady se režisérova nápaditost a schopnost pracovat s uvolněným souborem nezapřela. Zato inscenace Steigerwaldova **Foxtrotu** získala sice svým autorským a režisérským ostnem uznání kritiky, ale u publika naprosto propadla. Názory se rozcházely, snad blíže pravdě byli V. Cejpek a V. Závodský, kteří poukazují na střetání dvou poetik. Ta Steigerwaldova je burleska nepsychologické travestie s vyhraněnou jednoznačností bušící do nepěkných vlastností českého maloměšťáka, zatímco zase Moša pracuje jemnými jevištními prostředky, „*vytváří divadlo dosti zakotvené v scénickém realismu, někdy až s puntičkářsky minuciózně propracovanými detaily*“ (V. Cejpek, Rovnost, 21. 1. 1986). Třetí Mošovou inscenací sezóny byla dramaturgie novely Tíbor Déryho **Smyšlená reportáž o americkém pop-festivalu**, která už léta slavila úspěchy u maďarské mládeže. Pikantní je, že při zájezdu budapešťského Vígsház do spřáteleného socialistického státu ČSSR zabránili funkcionáři JmKNV, aby se jedno z pohostinských představení konalo také v Brně. Mrštíkovská podoba se ne-

stala „bombou“, ale pro režiséra znamenala jednu z důležitých zkušeností s hudebním divadlem, divácky pak rozšíření nabídky novému okruhu mládeže. Byla i dobrou příležitostí jak pro K. Riegla, který se staral o pohybovou stránku představení, tak i pro talent L. Kafkové a dalších herců. Poslední Mošova inscenace této sezóny se uskutečnila na jevišti Mahenovy činohry, kde mu nabídli Williamsův **Sestup Orfeův**. Režisér opět založil svůj úspěch na spolupráci s herci, s nimiž vystavěl potřebnou atmosféru. I. Valešová s debutujícím P. Skřípalem byli dvojicí, na kterou se chodilo.

V další sezóně 1986/87 se na domácí scéně přihlásil Moša s pokusem o inscenaci Hrabalova **Něžného barbara** a i při slušném výsledku se ukázalo, že to není autor zdejší poetiky. Klasického Molièrova **Lakomce** uchopil režisér jako grotesku ukazují-



Komik – scéna Karel Zmrzlý, 1981

cí amorálnost celé společnosti „s karikaturní nadsázkou téměř daumierovskou“ (P. Doležel, B. večerník, 12. 1. 1987). Moša inscenoval téměř souběžně i jinou adaptaci Lakomce v amatérském souboru Svatoboj; herecký soubor Mrštíků vedl spíše klasicistní zkratkou nepsychologického herectví, ale v dynamické pohybovosti a rozvernosti. K parodistickému obrázku se spojil celý soubor a P. Kunert hrál hlavní roli v expresivní deformaci mluvy, mimiky i gest, s jistotou a obdivuhodným smyslem pro kontrast. Aktuálnost přinesl Moša i v inscenaci boccaciovského textu Karla Tachovského **Mor**. Dlouho umlčovaný rozhlasový autor se chopil v té době jaksi módního tématu z Dekameronu zcela osobitě, neboť přísné soukromí veselého povídání přátel ukrývajících se před epidemií moru je v druhé půli dramatu rozbito důsledným domyšlením autorovým stejně jako režisérovy a v neposlední řadě i Mošovými častým výtvarníkem E. Konečným. Mor pohlcuje nejen jednající postavy, ale symbolicky se přesouvá do hlediště a je to opět společenská výzva a vpád do svědomí i představivosti diváků. Platí tady závěr recenze P. Doležela: „*Po Molièrovu Lakomci je Mošova inscenace Tachovského Moru dalším činem Divadla bratří Mrštíků, který může tvořit osu uměleckého směřování nejen v této sezóně, ale může se stát i východiskem pro nový inscenační a interpretační styl této scény.*“ (B. večerník, 6. 4. 1987.)

Není tedy překvapivá další nabídka Mahenovy činohry, aby se Moša ujal inscenace jedné z nejpůvodnějších her světové dramatiky na našich jevištích – Rostandova **Cyran z Bergeracu**. Šlo o to, jak co nejučinněji prezentovat bytost ryze svojskou, krásně až neskutečně nekompromisní a vnitřně nezávislou, tuto esenci staré dobré divadelnosti velkého romantického tématu. Režisér Moša a dramaturg J. Vavroš si zvolili a dlouho a pečlivě brousili trochu už zašlý drahokam našeho nejkrásnějšího překladu z pera J. Vrchlického. Bylo to časově náročné úsilí, ale přineslo realizaci, která je svým způsobem významným bodem v dosavadní historii překladu a jeho úprav. Dvojitý obsazení zvyšovalo nároky na režiséra (P. Skřípal a J. Grygar jako netušený objev), ale výsledek byl skutečným zážitkem, vzkříšením či rekonstrukcí uměleckého klenotu, který se zdál pro současné divadlo už ztracen. A tak není divu, že šéf činohry ND v Praze Milan Lukeš nabídl průbojnému režisérovi koncem r. 1987 nové Hubačovo drama **Modrý pavilón**. K jeho uvedení na jevišti ND nikdo neměl příliš důvěry. Stanislav Moša, který i při své usměvavé a laskavé tváři je člověkem tvrdohlavě úporným, se chytil příležitosti přes její obrovské riziko. Jeho někdejší pedagog a současný šéf Pásek vstoupil do prestižního srovnání, neboť si vymínil uvedení téže hry asi týden po pražské premiéře. V nepříliš příznivých podmínkách Nové scény došlo k celkem příjemnému výsledku. Nevzniklo sice žádné mimořádné představení, ale Moša se zhostil úkolu se ctí, neboť se snažil potlačit papírovost textu, co síly všech stačily. O něco později se ukázalo, že nejen předčil svého brněnského ředitele ale především, že neztratil důvěru souboru ND a od 1.8. 1988 získal půl úvazku v pražské činohře s úkolem nové hry, jejíž téma sám přinesl.

V sezóně 1987/88 měl Moša v úvazku DBM dvě režie. Dramaturg Milan Tříška získal možnost uvést sovětskou publicistickou hru o atomové katastrofě v Černobyli,



Dům se sedmi balkóny – Pavel Majkus, Dagmar Pistorová, 1983

V. Gubarevův **Sarkofág**. Rychlost, s níž se to podařilo, vzbudila obecnou pozornost a Mošovo nastudování se snahou, aby herci ze schémat vytvářeli lidské osudy v psychologické pravdě, přineslo zase široké sympatie. Především se však oceňovalo žhavé téma, přinášející kritiku nejen stávajícího systému v SSSR, ale i nedostatečnosti



Vévodkyně valdštejských vojsk – Nadá Chmelařová, Simona Peková, Libuše Vaněčková, 1982

Gorbačovovy „glasnosti“. Reagovalo na to nejen prostředí brněnské, ale při hostování v Divadle J. Wolkra i pražské. Druhou Mošovou inscenací této sezóny byla klasická Jiráskova **Lucerna**, kterou obsadil především mladými herci. Igor Baroš, posluchač 3. ročníku JAMU, hrál Mlynáře, Jan Apolenář z 3. ročníku JAMU zaskakoval ve vodníkově Michalovi, v roli Haničky vystupovala konzervatoristka Zuzana Krupicová, věkem blízko byla i Dana Baslerová v Kněžně. Spolu s generací starší (R. Michalová, J. Prokšová, P. Kunert, E. Jelínková, L. Peňáz) nesli i v alternacích láskyplný nadhled, který byl přijímán hlavně mladými diváky s porozuměním.

Sezóna 1988/89 znamenala pro Mošu nejen dvě další inscenace v jeho mateřském divadle, ale i výhled na další práci v pražském

ND, stejně jako pohostinská představení v Budyšině. Nabídka na režii v moskevském Satirickém divadle s desetiměsíční studijní dobou byla už něčím nere realizovatelným. Od začátku sezóny začal připravovat pro ND se satirikem Jiřím Žáčkem modernizovanou podobu Aristofanových Ptáků, jimiž vlastně začal ještě jako student svou kariéru. V DBM začal studovat Gogolova **Revizora**. Kritik charakterizuje výsledek: „*Tato inscenace příliš neváhá nad otázkou, jak lze ještě vůbec hrát komedii přes sto padesát let starou, přistupuje k ní bez piety a se sympatickou neúctou k akademickému tradicionalismu. Je to divoká groteska, pohybující se uvnitř prostoru vymezeného pojmy komedie, banalita, trapnost, absurdita.*“ (P. Doležel, B. večerník, 19. 11. 1988.) Inspirace komediálností Činoherního klubu či Slawomira Mrożka je ostatně v programu vyslovena. Své působení v DBM v této etapě korunoval režisér i jako dramaturg románu Ivana Kříže **Pravda o zkáze Sodomy** z r. 1968. Byl to Mošův dávný studentský projekt, který se v první verzi vzniklé r. 1983 nezdařilo prosadit, druhou verzi si už jako respektovaný umělec uvedl a režíroval sám. Výsledkem je apel a zcela neskrývané apokryfní poselství, sdělené – na rozdíl od tlustospisu Křížova – ve dvou a půl hodinách. Zneužití moci, manipulace s lidmi, falešné vědomí, společnost, která se sama dobrovolně vzdá své svobody a pěstuje systém lži a strachu. Jak upozorňuje kritička J. Suchomelová, jde o jakési scénické oratorium, v němž významnou roli hraje hudba D. Forró a jeho písně vedou až na hranice žánru rockové opery. Délka na-

hrané hudby k inscenaci činila 90 minut. A protože představení dynamizuje Konečného výtvarná složka a invenční choreografie K. Riegla, je možno také tady hledat kořeny následného zaměření St. Moši k hudebnímu divadlu. „*Divadlo tu v nejlepších okamžicích nabývá oné famózní podoby obce, která se shromáždila, aby projednala záležitosti, které se dotýkají celku jednoho každého občana.*“ (J. Suchomelová, *Scéna*, 29. 5. 1989.) Palmu za herecký výkon zasloužil Jiří Dušek.

Mezitím napsal J. Žáček pro pražské ND své **Ptákoviny**, které v dané situaci byly satirickým pokusem spíše rozpustilé tóniny. Při studiu hry začala Mošova spolupráce se Zdenkem Mertou, kterého mu tehdy vedení činohry doporučilo jako tvůrce scénické hudby. Národní divadlo zadalo Mošovi další inscenaci pro podzim 1989, Spiroovu **Zahradu**. Její realizace se bouřlivými událostmi oddálila až do ledna 1990 a její ohlas zanikl ve víru doby. S odchodem Milana Lukeše do funkce ministra kultury skončila Mošova spolupráce s Národním divadlem v Praze.

Druhým mladým režisérem, který se v této etapě vývoje podílel na pronikání nových tendencí v DBM, byl **Pavel Doležal**. Po první pohostinské režii (**Zkrocení zlé ženy**, 1982/83) objevil se až v sez. 1984/85, kdy uvedl text mladého českého scenáristy Miroslava Sovjaka, přepracovaný z filmového scénáře Víkend bez rodičů. Divadelní tvar nastudoval Doležal už před rokem ve Slováckém divadle pod titulem **Nevděčnick** a v Brně se mu nepodařilo vytěžit z textu více. Ze skutečného problému, kdy si mladý muž uvědomí, že ztrácí šanci utéci z měšťáckého pohodlí rodiny své nastávající, přešuměla lehká komedie zpochybňující původní zajímavost předlohy. V následující sezóně 1985/86 připomněl se Doležal jako autor i režisér a jeho **Čarodějnická pohádka**, byť nebyla přijata nevlídně, trpěla mnoha drobnými dramatickými nedostatky.

Do režijního týmu Divadla bratří Mrštíků byl Pavel Doležal přijat na půl úvazku až v sezóně 1987/88 a prezentoval se dvěma hrami: klasickou komedií anglické restaurace 18. století Sheridanovou **Školou pomluv** a současnou hrou Daniely Fischerové **Princezna T**. Zatímco první odvedl ve stylu vztahu mladé generace ke klasice, tj. s interpretací v poloze grotesky a gagu, a to na slušné úrovni, apokryfem o princezně Turandot vzbudil pozornost kritiky i zájem publika. „*Pavel Doležal byl a je režisérem ostrých hran a kontrastů*“ a této charakterizaci zůstal věrný i v tradování filozofického dramatu, které jako by vycházelo z přístupu francouzského klasicismu. Jde o typizaci postojů lidí ke skutečnosti, ztělesňování určitých ideí, vášní i racionality světového názoru. Za nejmladší kritickou generaci přivítal inscenaci „*stojící vysoko nad průměrem, který se v jistém období v tomto divadle na delší čas zabydlel*“, tehdy posluchač divadelní vědy Aleš Bergman. Přijal Fischerovou za autorku mladých, dramatických intelektuálního nivó. Konstatoval, že režisér žádný určitější výklad divákovi nevnucuje. „*O čem se hraje v konečném důsledku? O tom, že něčím špatným se nedá dosáhnout něčeho dobrého. Ďábel nikdy nekupuje jen půlku duše... V závěru hry jsou všechny postavy uzavřeny do železné klece. Brighella praví „Jsem skutečnost a začínám“... Železná klec, různými způsoby otvíraná a skládaná, slouží jako základní scénografické řešení celého představení. Autorem scény je výtvarník E. Konečný. Co víc si přát, než aby scénografie takovým způsobem souzněla formálně i obsahově s hrou, a její výpovědí...*“ (*Rovnost*, 13. 4. 1988.) Poslední sezónu 1988/89 před očekávanou a přece překvapivou změnou režimu byla P. Doležalovi svěřena čs. premiéra hry Petra Karvaše **Nebe – peklo**. Poněkud průhledně konstruovaný příběh z uměleckých kruhů je vlastně bystrá konverzační komedie a škoda, že řada sati-

rických výpadů, bonmotů, vtipů a úsloví při jisté těžkopádnosti režie „spadla pod stůl“. Herecky v inscenaci zářila Libuše Kafková v trojroli a byl to výkon takové úrovně, že se dalo jít do divadla jen kvůli němu.

Vzhledem k tomu, že se v letních prázdninách a začátkem příští sezóny připravovala úprava sálu a přilehlých prostorů, bylo zřízeno z jedné zkušebny v zadním traktu **Studio Aloise a Viléma Mrštíkových**. První inscenací tu byl **Adam Stvořitel** bratří Čapků v režii P. Doležala, který zde uplatnil své zkušenosti z prostoru zlínského Divadélka v klubu a s M. Třískou přepsali archaický text do veselého filozofického kabaretu. Malý prostor dal příležitost E. Pardusovi jako Adamovi, neboť herec ukázal, že umí navázat úzký kontakt s divákem.

Třebaže se vedle těchto dvou představitelů nastupující generace objevila v seznamu hostujících režisérů i další jména – několikrát televizní režisér Rudolf Tesáček (Poprask na laguně, 1983/84, Dobrý večer, pane Wilde, 1984/85, Zákon věčnosti, 1985/86), dále Vlastimil Peška (Drak je drak, 15. 4. 1989 ve Studiu, v další sezóně přeneseno na velkou scénu), Jan Borna (Maratón I, II, ve Studiu 1988/89) i Zoja Mikotová (O kouzelném peříčku, 1986/87), pro tvář tohoto divadla neznamena tato vystoupení žádnou výraznější stopu. Pozornost získala jediné hra N. Dumbadzeho **Zákon věčnosti**, a to především z dramaturgického hlediska. Patřila k těm sovětským hrám neruských národů, které odvážně volaly po skutečných morálních hodnotách. Hru uvedli už před dvěma lety na brněnském festivalu Bratislavští a její bouřlivé přijetí vzbudilo tehdy mnoho pohoršení u stranických funkcionářů. V době brněnského nastudování už nebylo potíží. Daleko více než režisér Tesáček měli na dobré úrovni představení podíl herci. Kterýsi kritik označil představení jako Kročilovo. Ten v hlavní roli uplatnil svou umírněnou, spíše introvertní polohu, v níž vedl trochu idealisticky

romantického hrdinu. Partnery mu v osobitě člověčích postavách byli J. Tomek jako kněz a K. Mišurec jako švec.

Jestliže se v režijním sboru nechávala situace na vyřešení časem a trio režisérů shodou okolností „odcházelo s podzimem“ 1989, ve sféře herecké běžela proměna rychleji. Ona zvláště silná generace, kterou přivedly válečné a těsně poválečné okolnosti k divadelnímu „hadu z ráje“ (je o tom řeč v kapitole začátků Svobodného divadla), ta během druhé půle osmdesátých let odcházela, herci o generaci mladší dosahovali svého uměleckého zenitu a koncem desetiletí i důchodového věku, zatímco tíhu úkolů nesla generace střední, ba i ta mladá, která na uvolněná místa přicházela většinou ze školy. Třebaže **Karel Adam** vzal uprostřed 80. let (1984) zavděk penzí, nevzdal se hereckého působení a divadlo čas od času využívalo jeho rázovité postavičky ve figurkách zemitých starců. Téměř 35 let pracoval v angažmá, přišel se Zd. Dopitou z Nového Boru r. 1950 a s elánem plnil své střední i menší úkoly. Ve stejném roce odešel na zasloužilý odpočinek i herec a režisér a někdejší ředitel Divadla J. Fučíka, dlouholetý předseda zdejších odborů **Vilém Lamparter**. Brzy po fúzi obou scén se ukázalo, že spíše než hercem velkých rolí (Tulák, Ze života hmyzu) je osobitým představitelem středních a malých úkolů, které však plnil tak, že např. v Tanci nad pláčem (1967/68) vyzvedla kritika jeho postavičku Sluhy bez textu. V roce 1984 se rozloučila s divadlem i **Nada Chmelařová**, která přišla v Páskově družině roku 1967. Poctivě hrála nejen menší, ale i několik větších rolí, jako Gertrudu z Hamleta

Návštěva staré dámy – Jana Janovská, 1972



(1970/71) *Madam Sans-Gêne* (1975/76) i *Addie* (Lištičky, 1978/79) aj. Rok před tím odešel **František Bohdal**, který sloužil divadlu jako herec spíše příležitostný (např. *Kallifo* z *Pseudola*), ale především jako vedoucí oddělení náboru a propagace, ba i jako dramatický autor (*Jen si nezvyknout*, *Zakutálená jablka*, *Usedlost*). V r. 1987 odešla i **Jana Tomková**, herečka mladší generace, aby se po 18 letech vrátila zpět do hradeckého divadla, odkud přišla r. 1969. Zprvu se jí tu dosti dařilo, neboť svým atraktivním typem mladé ženy byla režiséry vyhledávána, postupem času jako by se leccos z jejího talentu vytrácelo. Rok nato šla do důchodu i **Růžena Michalová**, působící v DBM od r. 1960. I když přišla už po své třicítce, byla tím šťastným typem ještě i pro divčí naivky a velké role půvabných mladých žen se jen sypaly: od *Abigail* (*Čarodějky ze Salemu*, 1961/62) na samém začátku, přes *Alenu* v *Majitelích klíčů* (1961/62), *Mimi* z *Loupežníka* (1963/64), princeznu *Pampelišku* (1965/66), až po dramatické postavy z *Williamse*, jako *Margarettu* z *Kočky na rozpálené střeše* (1972/73). Hrála i *Mariannu Pinedovou* (*Lorca*, 1973/74). S přibývajícím časem byla obsazována do středních úkolů především v současných hrách a rozloučila se s DBM v alternaci *Babičky* z *Lucerny* roku 1988.

V této etapě zamířil mimo Brno **Stanislav Zindulka**, herec z Páskova hradeckého kolektivu, který se nejrychleji sžil s prostředím a brzo našel v souboru svůj osobitý part. Už od začátku šel z role do role, v nichž mohl uplatňovat své osobité člověčenství – *August P. Kohouta* (r. *Rímský*, 1967/68) znamenal úspěšný nástup, *Malvolio* v muzikálové úpravě (r. *Pásek*, 1968/69) nebo *Filip II.* (*Don Carlos*, r. *Pásek*, 1969/70) či *Král Jan* (r. *Pásek*, 1969/70) nebo *Emil Höckmann* (*Frank Pátý*, r. *Pásek*, 1969/70) byly zase úkoly, kde perfektně plnil režisérovy představy. To byla dvojí podoba jeho tvorby; ta, kterou si oblíbilo obecenstvo, byla „komediantská“. Ve společnosti J. Tomka a J. Kuneše odehrál v Mihulových režiiích mnoho komedií i her z dílny *Osvobozených*, a tímto trojlístkem nepohrdl ani *P. Rímský* (*Liliomfi*, *Epitaf pro živého* aj.). *Archie Rice* v *Osbornově Komikovi* (r. *Rímský*, 1980/81) byl parádním kouskem jeho herecké kariéry. V sez. 1989/90 přešel do Městských divadel pražských a mohl pokračovat i ve filmové a televizní dráze.

K úzkým spolupracovníkům Páskovým patřila i **Jana Janovská** a zastávala v divadle místo přední herečky. Absolventka brněnské konzervatoře už od Páskova nástupu v Beskydském divadle patřila k herečkám, s nimiž spolupracoval, a to pokračovalo v Hradci Králové i posléze v Brně. V mládí hrávala Janovská řadu velkých rolí světového repertoáru, ale příležitostí v početném brněnském souboru bylo méně. Postupně se však dopracovávala k velkým rolím středního i staršího věku. Vycházela především ze svých vlastních dispozic a možností a první její skutečný úspěch byla role *Eržiky* z *Kočičí hry* (r. *Nebeský*, 1971/72), kde došly její dynamismus, herecká sebeironie a drsný hlasový tembre výrazného uplatnění. Střídala se také s J. Prokšovou v *Kláři* z *Návštěvy staré dámy* i ve *Vasse Železnovové*, vždy v tvrdší a jednoznačnější podobě. K jejím úspěchům patřila *Drahomíra* (*Tyl*, r. *Pásek*, 1976/77), *Mari Jabloncziiová* (*Starorůžová historie*, 1984/85), *Matylde von Zahnd* (*Fyzici*, r. *Pásek*, 1987/88) aj. Jako politicky angažovaná herečka hrála (většinou v režiiích svého manžela P. Nebeského) v četných rolích sovětské dramaturgie. Dařilo se jí jako *Ščelkanovové* v *Leonovově Zlatém kočáru* (1974/75) a brilantní kreaci podala v roli historické postavy *J. N. Kolcovové* ze hry *A. P. Turových Mimořádný vyslanec*. Herecky se podílela na sérii *Nebeského Williamsů* se střídavými výsledky. Také ona „odešla s podzimem“ v sez. 1989/90.



1987

K těm několika, kteří nesli osobitou tvář Divadla bratří Mrštíků přes 40 let, patří i **Jiří Dušek**, vl. jménem Čech. Ještě za války byl členem Horáckého divadla v Třebíči, od r. 1945 do r. 1949 hrál v brněnském mládežnickém divadle a poté (s jednosezónní přestávkou 1952/53 v Olomouci) věnoval svůj talent zdejšímu divadlu ve všech jeho proměnách až do r. 1990. V mládí byl hubeným, studentským nebo intelektuálním typem a jeho herectví se dost dlouho potýkalo s problémem, jak fyzicky ztvárnit to, co přesně věděl a k čemu směřoval. Poprvé se objevil v **Hadriánu z Římsů** (r. Panovec, 1949/50), pak jako Truffaldino v pohybově náročném partu **Sluhy dvou pánů** (r. Polák, 1949/50), v Jiráskově **Kolébce** hrál milovníka Jana k Aleně J. Prokšové, s níž po mnoho let i ve středním věku vytvářeli často obsazovaný pár. Grandet (Evženie Grandetová), hrabě Orsino (Večer tříkrálový), profesor Higgins (Pygmalion), Prozorov (Tři sestry), Peachum (Opera za pár grošů), Krůta (Majitelé klíčů), to jsou jen některé mezníky v rozsáhlém seznamu jeho rolí do půle 60. let. Jeho Jerry (vedle Gity J. Prokšové) v Henkeho režii Gibsonových **Dvou na houpačce** (1963/64) ukázal, že herec suverénně zvládne tak rozsáhlou roli a v citlivé režii se osvobodil od jistých stereotypů či návyků a objevil se v jiném světle. To byla doba, kdy také on spoluvytvářel herecký tým, na který se v ten čas chodilo. Jeho talent se také projevoval v mimořádné citlivosti pro umělecký přednes, čehož s úspěchem využíval rozhlas, k radě inscenací skládal také scénickou hudbu. Druhou půli 60. let začínal velkou rolí Ezry Mannona v O'Neillově hře **Smutek sluší Elektře** (r. Pásek, 1967/68), Arbenina v **Maškarádě** (r. Mihula, 1967/68), Krysaře (Dyk, r. Mihula, 1968/69) a pak následovala jedna velká role za druhou: Frank Pátý (Dürrenmatt), Alonso (Bouře), Gajev (Višňový sad), Jakov (Gorkij, Nepřátelé), Simonides (Nezval, Milenci z kiosku), Básník (Nezval–Henke, Zpívám o Loretce), Orgon (Tartuffe), Arcibiskup remešský (Shaw, Svatá Jana), Prochor (Gorkij, Vassa Železnovová) atd., až k roli, s níž se s divadlem rozloučil: k Difatovi z dramatisace Pravda o zkáze města Sodomy v Mošově režii v sez. 1988/89. Bylo to přesné, přemýšlivé a zkázněné herectví, nesené vnitřní noblesou herecké osobnosti, s níž prezentoval Jiří Dušek každou svou roli.

Také **Jiřina Prokšová** zamířila na začátku 90. let do důchodu. O počátcích její umělecké dráhy jsem se už zmiňoval: druhou část svého hereckého života trávila za éry Páskovy, ale divadlu sloužila věrně i v časech neklidných a v začátku nového rozběhu. Nemohu říci, že odešla „mimo divadlo“, neboť ona svým divadlem stále žije (i jako manželka Jiřího Tomka), a ještě v roce 1992 dokázala pro přehlídku v Praze nastudovat part velké role na záskok, jen aby umožnila jediné představení (které pak zopakovala i pro brněnské diváky v DBM).

Závěr 60. let přinesl Prokšové řadu příležitostí, kde s úspěchem uplatnila své zralé herectví, jehož doménou byly zvláštní, často poněkud vyšínuté charaktery. Byla to celá série mimořádných hereckých kreací – staropanenská královna Alžběta (Marie Stuartovna, r. Horan, 1966/67), tvrdá, na otci závislá Lavinie (Smutek sluší Elektře, r. Pásek, 1966/67), nervově labilní Blanche (Tramvaj do stanice Touha, r. Nebeský, 1967/68), pomstou planoucí, leč stále citově živá Klára (Návštěva staré dámy, r. Pásek, 1972/73), emancipovaná Zuzana (Figarův rozvod, r. Rímský, 1968/69) atd. Herečka zřetelně prokázala, že i komediálnost a hravost je v jejím rejstříku (Vodičková z Veselých paniček windsorských, Myška z Kočičí hry aj.). Její herectví neumdlávalo ani přicházejícím věkem a např. Volumnie z Brechtova **Coriolana** (r. Pásek, 1979/80), stejně jako Lady Macbeth (r. Nebeský, 1980/81) a Vassa Železnovová (r. Pásek, 1982/83) patří k tomu nejlepšímu, co v tomto divadle bylo vytvořeno. Prokšová slou-

žila v nejrůznějších úkolech včetně pohádek a nebylo v souboru schopnější a obětavější herečky pro záskoky v případě nouze. S divadlem se rozloučila v obnoveném představení Jiráskovy **Lucerny** r. 1993.

Ke „staré gardě“, která je v souboru MDB, stále patří ještě „služebně nejmladší“ Pavel Kunert (přišel r. 1963), Libuše Billová (1958) a nejdéle zde působící Jiří Tomek (1956).

Drak je drak – Libuše Billová, Pavel Kunert, 1989

Pavel Kunert začal v Hradci Králové (1949–1956), pak dva roky hrál v KOD Trutnov a od r. 1958 do r. 1963 byl členem DJF v Brně. O dvě sezóny předběhl fúzi obou souborů a stal se individuálně členem Divadla bratří Mrštíků. Jeho jméno však poprvé uvádějí seznamy už v zač. sez. 1962/63 v roli Serjogina v Kaločově režii **Irkutské historie** a pak je uveden až jako Thomas More v Boldtově **Člověku pro všechny časy** (1963/64). Prezentoval se zde ve společnosti J. Tomka a J. Prokšové a zřetelně ohlásil svůj typ herectví: robustní, impulsivní, zprvu syrové emocionální síly, jejíž erupei se učil během času regulovat a ovládat, herec především pudového instinktu. Kultivace tohoto talentu přece jen nějakou dobu trvala, byť byl svou osobitostí jedinečným doplňkem tohoto souboru. Postupně to byly role jako Inspektor manéže (August), pak mu svěřil Pásek Boleslava Ukrutného (1968), objevil se ve **Věci Makropulos** jako Gregor, zapadl dobře i do komedií Mihulových, prosazoval se v řadě rázovitých postav především realistického repertoáru. A to ať už šlo o **Lištičky** (Hubbard, 1978/79) nebo jako Prochor v alternaci (Vassa Železnová, 1982/83). Během druhé půle 70. let se stává Kunert více méně pravidelnou součástí inscenací her tohoto typu nebo tam, kde může uplatnit zvýrazněné komické rysy. Ať už to byl **Dundo Maroje** (1976/77), nebo **Brown z Žebrácké opery** (1978/79) nebo klicperovská postavička (Lhář a jeho rod, 1979/80) atd. Jeho lidové či měšťanské postavy jsou črtány v silných obrysech, často ve výrazné zkratce – ať už z Daňkova **Životopisu mého strýce**, nebo z **Paní Bovaryové**, taková je i hlavní postava **Svátosti nejsvětější** (Kelim, 1984/85), stejně jako pozoruhodný Harpagon z **Lakomce** (1986/87), Direktor z **Revizora** atd., stejně jako Rytmistr z Horváthových **Povídek z Vídeňského lesa**, jenž byl zatím poslední z rolí Pavla Kunerta v MDB.

Libuše Billová přišla do DBM r. 1958, tj. po dvouleté lhůtě, trávené, jak tehdy bylo zvykem, „na umístěnce“ v oblastním divadle (Český Těšín). Začala hned v první hře sezóny **Liška a hrozný** (Melita, 1958/59) vedle K. Šebesty, D. Pistorové a Zl. Vacka. V téže sezóně ji nabídl Zd. Dopita alternaci Maryši (s P. Severinovou), vzápětí nato dostala roli Brandejsové v Kohoutově **Sbohem, smutku**. Nováčka bylo třeba vyzkoušet a v roli Lisaury ve **Zpívajících Benátkách** (1960/61) se ukázalo, že mladá herečka také slušně zpívá. Na její přednes songu Pirátská Jenny z **Opery za pár grošů** (1961/62) se dlouho vzpomínalo. Ukázalo se také, že spíše než do oboru milovnic tíhne k charakterním rolím – a hned to potvrdila i v režii Sokolovského, kde v 26 letech vzala roli staříčké kněžny z Evžena Oněgina (1960/61). Pomáhal jí v tom i zvláště sonorní, drsný a hluboký hlas, který se stal pak její osobitostí po celou divadelní dráhu. Také ona patřila k tomu souboru, co si v začátcích 60. let získal diváckou oblibu. Byla partnerkou Zindulkovu Augustovi jako Lulu, rozpustilou Marií z muzikálového Večera tříkrálového, měla svá bohatší a po sloučení souborů zase hubenější léta, neboť o její obor se dělila řada hereček. Alternovala **Madam Sans-Gène** (1975/76), stejně jako



Paní Čipernou z **Veselých paniček windsorských**, v muzikálu **Chicago** hrála Dozorkyni, v Žebrácké opeře téměř o 20 let později paní Peachumovou (1978/79), v muzikálu **Pipin** hrála Bertu (1980/81), paní Liberu (Poprask na laguně, 1984/85) atd. Konec let 80. a následující doba jí pak přinesla bohatější řadu komediálních úloh: Paní direktorová v **Revizoru** (1988/89), Háta v **Drak je drak** (1988/89), Belinda



Věc Makropulos – Markéta Sedláčková, Viktor Skála, 1992

(**Porucha-cha-cha**, 1989/90), Nila (Jeppe z vršku, 1989/90), Telva v Jitřní paní (1989/90), Kubová (Na pravici Boha Otce, 1990/91), ale především příležitost k působivé studii v roli Lorraine (Mámení myslí, 1991/92), a hlavně v Hortenzii ze **Zorby**. Její Bubulina byla parádní rolí tohoto údobí a herečka v ní uplatnila múzické nadání v bohatosti i dojmavé poloze. Babička z **Povídek z Vídeňského lesa** je zatím její poslední kreací.

K těm protagonistům, kteří mají podíl na tvárnosti DBM nejen v uplynulých etapách, ale i v současnosti, patří především **Jiří Tomek**, herec, který bezesporu sehrál největší počet rolí na jeho jevištích, a to ke třem stům. Vytvořil je během téměř čtyřicetiletého působení, což je doba, která patří k několika málo nejdelším, jaké prožil herec ve zdejších angažmá. Třebaže se stal už důchodcem, divadlo ho ještě v roce 1995 stále zaměstnává na plný úvazek a herec stále odvádí velké role.

Do zdejšího souboru byl přijat v sezóně 1955/56 jako absolvent mimořádně talentované třídy JAMU (V. Menšík, L. Kostelka, L. Franc aj.), po vojenské prezenční službě. Krátký pokus L. Plevy obsadit jej do milovnických rolí dal režisérům na vědomí, že v něm nepřišel představitel ani hrdinů, ani milovníků, ale herec, který postupně dorůstá k široké paletě od komických do tragikomických a posléze i tragických rolí. Prvně se našel ve Flikotovi z Bréalových **Husarů** (r. Dopita, 1957/58) a nebyl to hvězdný vzestup, ale pozvolný usilovný růst a formování k neopakovatelné osobitosti jeho zralého údobí. Jednu z prvních rolí svého srdce našel Tomek v **Katu a bláznu** Osvobozených (r. Kaloč, 1964/65), kde hrál part Werichův. Kaloč ho také objevil pro polohy komediálně-tragické v postavě Emila v Marceauově **Vajíčku** (1964/65). Pak už nebylo hry Osvobozených ve zdejším divadle, aby v ní nehrál Tomek a režisér Mihula jej soustavně zaměstnával ve svých režiiích, ať ve veselohrách, nebo v muzikálech. Stal se i hercem P. Rímského a jeho premiér Daňkovy dramatiky, např. **Válka vypukne po přestávce** (1975/76), **Střelec** (1977/78) aj., a dostával se tak do srovnání s pražskými představiteli a vycházel z nich víc než čestně. Jeho Tartuffovi rovněž v Rímského režii (1979/80) se dostalo celostátního ocenění, M. Pásek postavil na jeho herectví svou koncepci **Becketa** (role Jindřicha II., 1969/70). V posledních deseti letech měl Tomek jen zcela výjimečně volný turnus a většinou hrál v celém repertoáru a v rolích podstatných. Za všechny, které tu nelze vyjmenovat, připomeňme alespoň otce Nováka, provázejícího Káču v **Divotvorném hrnci** (r. Tesáček, 1991/92), jehož kreace byla brilantním kouskem hercovy charakteristiky. Ostatně hercovy fotografie v této roli reprezentují divadlo v mnoha propagačních materiálech.

Hlavním rysem Tomkova přístupu k rolím, to osobité a během času narůstající do neopakovatelnosti, je jeho perspektiva. V základu každé z nich najdeme vždycky malého obyčejného člověka, který se potýká se záłudnostmi života, človíčka, který si přes

všechnu radost z bytí nese v sobě jakousi jemnou melancholickou notu svého osudového údělu. Najdeme to nejen na začátku v onom Flikotovi, obyčejném vojákovi velké armády, najdeme to pak i v postavičkách komedií jako Lumpacivagabundus (Kneip, r. Mihula, 1968/69), zřetelně si to nese i otrok Pseudolus (r. Rímský, 1986/87). Jestliže snaha „pořádně si zařadit“ občas přehlušuje hercovu základní tóninu do uvolněného humoru, pak toto jeho osobité ladění zaznívá zřetelně i v poloze postav tzv. velkého repertoáru, jako např. u Tartuffa, u Chlestakova v **Revizorovi** a dalších. V Tomkově podání „malá krysa“ není o nic méně nebezpečná, ale životu bližší než pojetí formátu velkého darebáka. Tomek se zmocní každé role po svém, vybaví ji „člověčinou“ a svým úhlem pohledu nejen překvapí kritiku, ale je naprosto srozumitelný a blízký obyčejnému divákovi. Hereckého umění Jiřího Tomka využívá v hojné míře i rozhlas a dabing, stejně jako film a televize.

Jiří Tomek, 1992



PŮLSTOLETÍ MĚSTSKÉHO DIVADLA BRNO

Vydalo MDB

Ředitel divadla a zodpovědný redaktor: Stanislav Moša

Obálka, ilustrace a grafické zpracování: Jakub Stejskal

Fotografie: Jef Kratochvíl, Miloš Chmelař a archiv

Sazba a lito: CONY COLOR

Tisk: PRESSPO Pozořice

© 1996