

SEVERSKÁ DRAMATA NA BRNĚNSKÝCH SCĚNÁCH

Severským dramatem rozumíme v této studii ve smyslu jazykovědném hry psané švédsky, norský, dánsky — zatímco oblast finského jazyka (ostatně šlo v celé historii finského divadla asi o dvě hry) je mimo obor germanistiky.

Původní severské drama se objevilo poměrně pozdě. Teprve po roce 1600 jsou zaznamenány první podoby tzv. „biblických dramát“ (*Josephie-historia, Konung Davids Historia*) a v polovině 17. století s rozmachem školství dochází k většímu vzestupu školského dramatu. Po stránce formální jsou to hry neumělé, významné jsou však hry s náměty ze severských dějin, ke kterým se později severští dramatikové vrací.

Celé 17. století je vlastně pro severské drama obdobím hledání, kdy evropské vzory (hlavně francouzské, které střídaly vlivy německé a holandské z období reformace) stojí mnohem výše než pokusy o původní domácí dramatické umění. Klasicismus byl ve Skandinávii podporován francouzskými hereckými kočovnými společnostmi (hlavně ve Švédsku) a francouzský vliv pak pokračuje a vrcholí v 18. století. Působení francouzských kočovných společností zanechalo především opět ve Švédsku trvalou stopu v dalším vývoji divadla a dramatu.

Vlna moderního romantického hnutí, které na přelomu 18. a 19. století zasáhlo všechny evropské literatury, se ze severských zemí nejvýrazněji projevila opět ve Švédsku, pro které byl závěr napoleonských válek katastrofální, neboť znamenal ztrátu Finska a tím i velmocenského postavení.

Vzájemnou kulturní příbuznost si skandinávské země uvědomují v 19. století, v průběhu bojů za svoji nezávislost... V této době si také vytvářejí zvláštní národní charakter svých literatur, svého umění a svého divadla. Vedle tendencí integračních a diferenciačních je tu i zápas patriar-

chálních a maloburžoazních tradic se společenskou proměnou silících velkoburžoazních tendencí. Historické podmínky byly ve Skandinávii v novější době o něco příznivější než v jiných částech Evropy, a to způsobilo, že skandinávské státy brzy dostihly a v něčem i předstihly mnohé jiné země Evropy.

Romantismus, realismus, symbolismus a expresionismus se ve vývoji skandinávského divadla silně uplatňují a více nebo méně doznívají až do dneška. Na této půdě se pak střetávají silné tradice domácí s vlivy ze západu a východu.

Ve druhé polovině 20. století, kdy se prosperující kapitalistická společnost prosadila, ztratil se původní ideový hnací motor a zdá se, že severské divadelní drama stagnuje a tvůrčí zájem se přesouvá do oblasti filmu a televize (Bergman atd.).

Období stálého českého divadla v Brně, t.j. od jeho založení v roce 1884 až do současnosti, můžeme z našeho hlediska rozdělit do tří souvislých etap: období před první světovou válkou, etapu meziválečnou a úsek pokračující po druhé světové válce a doposud trvajících.

České divadlo v Brně před první světovou válkou významně přispělo k pronikání kritického realismu na naše jeviště, do našeho kulturního života a tím i k zápasu o společenský pokrok. Situace českého profesionálního divadla v Brně nebyla v těchto letech zrovna růžová. Stálý soubor tu vlastně neexistoval, neboť jednotlivé sezóny byly zadávány kočovným hereckým společnostem, byť některé tu působily řadu let. Brno bylo v této době městem se silným němectvím, k Čechům se tu hlásili většinou příslušníci tzv. nižších vrstev, a úkol divadla zde byl v prvé řadě národně buditecký.

V mnoha případech průkopnická, hlavně co se týče výběru repertoáru, byla divadelní sezóna 1886—1887, kdy se ředitelem brněnské profesionální scény stal Pavel Švanda ze Semčic. Uvědomil si, že specifické národní sociální a kulturní poměry v Brně vyžadují zvláštní cílevědomou dramaturgii. Švandovým repertoárem (od francouzských autorů přes Shakespeara k soudobému českému a světovému dramatu) dohánělo Brno své dramaturgické zpoždění. Na rozdíl od pražského Národního divadla byl však mezi zahraničními autory významněji zastoupen i Henrik Ibsen. Brno začalo v této době poprvé významně spoluformovat profil české divadelní kultury, ať už zásluhou umělců a teoretiků, kteří z Brna a Moravy vyšli (bratří Mrštíkové, Leoš Janáček), nebo kteří zde zdomácněli (Pavel Švanda ze Semčic, Josef Merhaut, Gabriela Preissová).

Nemalou zásluhu na Švandových úspěších měl Josef Merhaut, výrazná kritická osobnost českého realismu a také dobrý činoherní soubor (Hana Kubešová-Kvapilová, Eduard Vojan). Hry severských dramatiků tohoto období, které je možno označit jako realistické, jsou vedle her ruských autorů uváděny poměrně často — 24 premiéry z celkového počtu 63; ne-

smíme však zapomínat na tu skutečnost, že každá premiéra měla jen několik málo repríz, většinou pouze dvě nebo tři.

Severská dramata byla pro toto období aktuální svými náměty, protože se v nich objevovalo kritické sociální stanovisko v zápase maloburžoazie s velkoburžoazií a vedle zápasu sociálního i zápas národnostní. Právě proto je ze všech severských autorů uváděn především Henrik Ibsen, který se ve své dramatické tvorbě zabývá problematikou psychicky rozporné individuality, člověka postaveného mezi síly interních zájmů a vnějškových nutností. Řeší dobové otázky, ale jejich řešení ponechává na divákovi a tím jej nutí přemýšlet spolu s ním. Je dokonalým a nekompromisním demaskérem své doby a její společnosti. Právě v jeho díle je spojeno sociální cítění s psychologickým realismem a po této stránce je oceňován tehdejší českou společností. Nevzdává se pravdy, i když ví, že společnost ho za to odsoudí.

Pavel Švanda uvedl v Brně poprvé na českém jevišti Ibsenovu *Noru* pod názvem *Vánoce* (1887, překlad Eliška Pešková, hlavní role Hana Kvapilová) a reprízoval smíchovské nastudování *Nepřítele lidu* (1887) a *Rosmersholmu* (1887). Švandovu dramaturgickou iniciativu oceníme teprve tehdy, uvědomíme-li si, že uvedl *Noru* několik měsíců po kodaňské premiéře a dva roky před pražským Národním divadlem a brněnským německým divadlem. V české premiéře uvedl Švanda také *Paní z námoří* (1890). Ibsenova dramata nepřijala však ani brněnská kritika ani brněnské obecenstvo s takovým pochopením jako ruské dramatiky. Příkře je odsoudil i Josef Merhaut.

Vedle Ibsena je to především Björnstjerne Björnson, který svými dramaty (*Bankrot*, *Novomanželé*) se zápalen prosazuje práva dělníků a žen, mluvčí malých utlačovaných národů v Evropě trvale se zapisuje do našich dějin vystoupením na obranu Slováků 1907–1908.

K inscenacím, které významně přispěly svou aktuálností k problémům doby, lze v této první etapě stálého českého divadla v Brně počítat ještě Strindbergova *Otce* (1911), psaného v duchu ibsenovských dramát. Od roku 1884 do roku 1917 bylo v Brně uvedeno 28 premiér severských dramatiků, z toho devatenáctkrát Ibsen (čtyřikrát *Nora*, *Nepřítel lidu*, *Mořská panna*, *Opory společnosti*, *Divoká kachna*, *Paní z námoří*, *Strašidla*, *Stavitel Solness*, *Hedda Gablerová*, *J. G. Borkman*, *Spolek mladých*), třikrát Björnson (*Novomanželé*, *Bankrot*, *Když mladé víno kvete*) a třikrát Strindberg (*První výstraha*, *Otec*, *Tanec smrti*).

Pro druhou etapu vývoje brněnské činohry je z našeho hlediska zajímavé a důležité období působení dramaturga Jiřího Mahena na začátku, určitá část činnosti šéfa činohry Rudolfa Waltra v druhé polovině dvacátých let, a režiséra Jana Škody v jejím závěru. Co se Mahenovy éry v Brně týče, píše Karel Bundálek: „Na rozdíl od první (poválečné) sezóny se skladba dramaturgického plánu podstatně změnila. Jestliže v sezóně 1918–1919

zaujímalý ze zahraniční dramatiky prvé místo hry slovanské, pak v další sezóně se ocitla v popředí dramatika francouzská a severská¹.

Mahen měl velkou osobní zálibu v severských autorech. Zejména pak norští dramatikové se těšili jeho zvláštní přízni — v historických osudech norského národa totiž Mahen shledával mnoho podobného s naší vlastní minulostí. Mahenovy osobní záliby však nebyly rozhodujícím činitelem. Mahen pokládal za nutné seznámit brněnské obecnstvo s významnými díly severských autorů nejen pro jejich význam kulturně historický, ale také proto, že se domníval, že jejich díla se zabývají řadou závažných etických otázek a že mohou přispět k formování životních názorů české poválečné generace. Na norských dramatech se Mahen snažil ilustrovat generační boj, který se stal brzdou vývoje a oporou maloměšťáctví. Norské drama pak pro Mahena představovalo dovršení určité etapy, kdy po období společenské kritiky přišel čas pro nástup literatury „životních debat“, která vyžadovala od diváka, aby přemýšlel a zaujal vlastní stanovisko. V této sezóně se dostává u Mahena do popředí otázka manželské morálky (Henrik Ibsen — *Paní z námoří*, Björnsterne Björnson — *Rukavička*, Gunnar Heiberg — *Balkon*).

Severské drama je také jednou z dramaturgických oblastí Rudolfa Waltra, který jako šéf činohry určující dramaturgii programově, realizuje snahu seznamovat brněnské publikum s velkými díly historie dramatu. Za celou první etapu vývoje brněnské činohry se hrálo 28 premiér severských autorů a v údobí 1926—1929 bylo hráno 8 her, v roce 1928 čtyřikrát Ibsen. Zasluhou Waltrovou se dostaly na brněnské jeviště další hry jako *Brand* (1928), *Císař a Galilejský* (1934) a *Nad naši sílu* Björnsterne Björnsona (1926).

Tady je severské drama také prostředkem Waltrova uměleckého směřování, jež nazval patetickým realismem — a výběr velkých dramát svědčí o záměrnosti volby, neboť skýtají dosti prostoru pro realizaci patetického přednesu, který je základem Walterova herectví a režie té doby. Ibsenovy inscenace byly také rozhodující pro růst psychologického realistického herectví jednotlivých představitelů: např. K. Elgart — Sokol si všímá ve své kritice Ibsenovy inscenace *Paní z námoří* (režie J. Auerswald) hereckého růstu Zdeňky Gräfové: „Osou Paní z námoří byl výkon sl. Gräfové. Slečna mu jistě věnovala mnoho přemýšlení i práce, byť takřka definitivní. Vychodiskem učinila si správně obrat Ellidin ve dvou posledních scénách, poprvé tam, kde ji Wangel upozorňuje, že nepoznala svého Cizince, podruhé tam, kde jí dává celou svobodu, kde ruší kup z nesmírné lásky k ní. Má-li ten obrat být lidským vykoupením z nejistoty a ne pouze hysterickým záchvatem, jenž by dával smutnou vyhlídku do budoucnosti, musí být Ellidino jádro zdrávo a pevné, a všecko kolísání musí být jen mlhou, jež může být rozptýlena poznáním a dobrou vůlí. Tak si slečna Gräfová

¹ Karel Bundálek: Kapitoly z brněnské dramaturgie, Praha 1967, str. 21.

také Ellidu založila, jako ženu silnou, až tvrdou, zatíženou jen sny ze samotářského mládí. Ona cítí jejich vábení — toť doprovod každého romantismu — ale cítí i jejich hrůzu, protože v hloubi již se kořeny její pevně zachytily ve Wanglově lásce. Proto zněla tak přirozeně smutně její zpověď, proč že mu nesmí být ženou, proto byl tak vroucně pravdivý její útěk k němu o pomoc proti fantomům, a nezaráželo vedle toho, že přece chce po něm i svobodu a propuštění, jež jí má být posledním lékem, posledním stupněm poznání. To byly i vrcholy jejího výkonu (na skále a poprvé tváří v tvář Cizinci), k nimž stoupala ušlechtilé tlumenými gradacemi, nevybočivšími ani jednou v prudší přízvuk rozháranosti, ač jistě by to byla dovedla, jak dokázala Mínou ve Vině. Učinila Ellidu ženou sice chorou, ale velké citové kultury, jež se vzdává drobných úskoků a tím i okamžitého úspěchu, jehož reflex obecenstvo přenáší do dlaní, za to však získala úcty, jež pamatuje. Osobitost výkonu zachovala i maskou a ústrojem a krásně členěnou, jistou mluvou, jež tentokráte skoro úplně vyzněla jejím tvrdým altovým rejstříkem. Proto se staly nápadnějšími některé chvíle, kdy hlas pozbyl hrudního ozvuku a zprázdnil v hrdle, a velmi řídké náhlé přechody do měkkého a hebkého svrchního tónu, jež nebyly vždy ovládnuty. Ale to nebylo jediné, co porušilo vypracovanost jejího krásného výkonu.

Vedle Ellidy není v *Paní z námoří* tak výrazných úloh. Premiéra ukázala, že z nich nebylo vyváženo ani to, co v nich je, tím méně že by byly dotvářeny. Jediní pánové Strnad jako Cizinec a Černý jako Lyngstrand byli na úrovni hry. Pan Strnad se přizpůsobil úplně reálnému obrazu Ellidinu; nehrál tajuplnou příšeru, nýbrž jen člověka zaryté a silné vůle, jenž se stal přízrakem proto, co do něho osamělé dívčí mládí vkládalo, a co pozbylo moci, jakmile se stala uvědomělou ženou; podepřel tím silně základní myšlenku dramatu².

Ve druhé polovině třicátých let usiloval režisér Jan Škoda prostřednictvím dramatického díla Ibsenova o vysloveně společenský program s politickou linií. Za svého krátkého působení v Brně uvedl Škoda dvě Ibsenova dramata: *Nepřítele lidu* (1937) a *Opory společnosti* (1938). Obě tyto inscenace jsou označovány za vrcholy Škodova brněnského působení.

V obou představeních byla výtvarná spolupráce svěřena architektovi V. Roštapolovi. Tomu se zvláště ve scénickém řešení *Nepřítele lidu* dobře podařilo vystihnout Škodův inscenační záměr: demonstrovat zánik světa maloměšťáků, plného podlosti a přetvářky, kde hrdina zůstává se svou pravdou osamocen. Stejně ostře zaútočil režisér Škoda proti pokrytecké maloměšťácké morálce svou inscenací Ibsenových *Opor společnosti*.

Po osvobození v roce 1945 se zvýšil počet českých scén v Brně. Přesto za 36 let vývoje brněnského činoherního divadla po druhé světové válce bylo na brněnských scénách uvedeno pouze deset premiér z děl skandináv-

² *Lidové noviny* ze 4. 2. 1920, kritika K. Elgarta-Sokola.

ských autorů a poslední z nich byli *Nápadníci trůnu* Henrika Ibsena v Divadle bratří Mrštíků v roce 1969.

Divadlo se v této etapě vývoje stává záležitostí společenskou a základní otázkou se stává otázka společenské aktualizace. Rozhodující pozornost byla věnována dramaturgickému plánu, jehož skladba se snaží výběrem her angažovat diváky na politických problémech doby. Žádný autor není nikdy stále aktuální pro každou dobu a znovu je třeba hledat aktuálnost jednotlivých děl.

V letech těsně poválečných se objevovala severská dramata hlavně — ba vlastně výhradně — v repertoáru Svobodného divadla, kde ředitel Rudolf Walter pokračoval ve svém dávném úsilí seznamovat obecnost s vrcholy evropské dramatiky 19. století. Uvedl zde *Noru* (režie M. Zejda, 1946), a ve své režii M. A. Nexöho *Lidé na Dangaardu* (1946) a *Paní z námoří* (1947). Jestliže se vrátil pak Ibsen na brněnské jeviště poměrně záhy, ještě v době doznívání zjednodušujících dramaturgických tendencí, zaměřených především na současné hry s výrobní tematikou a národní a ruskou klasikou, je to jednak zásluhou Miroslava Zejdy, tehdejšího ředitele Státního divadla, který si zopakoval režii *Nory* (1955) a potom zásluhou studentské scény Studia JAMU. Tady dochází ke dvěma pozoruhodným pokusům přiblížit severské drama, vycházející z analýzy i kritiky buržoazní společnosti konce 19. století, potřebám budující společnosti socialistické. Prof. Antonín Kurš se v roce 1956 v inscenaci Ibsenových *Strašidel* pokusil otočit celé ladění dramatu do optimistické polohy, vycházející slunce v závěru jakoby nacházelo Oswalda uzdravujícího se. Byl to poněkud násilný dobový režijní výklad, který ostatně nenašel sílu platného uměleckého díla, neboť šel vědomě proti autorově výstavbě katarze jako výrazu cílevědomě budované struktury. Plevova režie *Heddy Gablerové* (1959) se už opírá o marxistickou analýzu Ibsenova díla z pera sovětských autorů, i o skutečnost, že se počalo s vydáváním Ibsenova díla v Knihovně klasiků (svazek II., Praha 1958; svazek IV., obsahující i *Heddu Gablerovou* v roce 1959).

Brněnská režie a dramaturgie všech zmíněných období se při výběru repertoáru soustředila pouze na některé z předních autorů severské dramatiky, a to především na Henrika Ibsena — 37 premiér z celkového počtu 64 za celé období stálého českého divadla v Brně. Poněkud méně často byl uváděn Björnstjerne Björnson a August Strindberg. Výběr v tomto duchu byl jistě oprávněný, protože Ibsen, Björnson a Strindberg patří k zakladatelům moderního dramatu a dodnes se objevují na scénách předních evropských i světových divadel. Jsou to autoři, kteří s sebou přinášejí záplavu polemik, diskusí, nadšení i rozhořčení.

Ibsen a ostatní severští dramatikové jsou od založení stálého českého divadla v Brně uváděni na brněnských scénách téměř pravidelně. (Výjimku tvoří etapa po druhé světové válce.) Provedení jejich děl není však vždy

nejlepší. Herci jsou často nuceni hrát repertoár tak různorodý (kočovné herecké společnosti), že je to častokrát na újmu jejich přirozenému hereckému projevu, nedovedou se např. vyrovnat s Ibsenovou jednoduchostí, často až strohostí textu. Je to mnohdy i vinou nedokonalého překladu, který nese podíl na neúspěchu provedení některých her. Severští dramatikové byli zpočátku překládáni do češtiny pouze z němčiny a ne z originálu. Takto vzniklý překlad byl režisérem ještě někdy nepřiliš citlivě a vhodně upravován.

Celková bilance kritik a recenzí, ale i samotná četba jednotlivých děl severské dramatické tvorby, nám dává určitý obraz o její realizaci na našich scénách, o problémech režisérů, herců, dramaturgů a výtvarníků při jejich nastudování.

Je možné připustit, že inscenování her severských dramatiků na našich scénách je diskutabilní, že kritiky nejsou vždy jednoznačné, v některých případech dokonce rozpačité až záporné. Totéž platí i o diváckém ohlasu. Ale nikdy nesmíme zapomenout na tu skutečnost, že je třeba znovu a znovu prokazovat aktuálnost jednotlivých autorů pro tu kterou dobu.

Chronologický sled premiér

Datum premiéry	Autor	Název hry	Režisér
3. 10. 1886	B. B j ö r n s o n	Novomanželé	
6. 10. 1887	H. I b s e n	Nepřítel lidu	
19. 10. 1887	H. I b s e n	Bílí koně (Rosmersholm)	
25. 12. 1887	H. I b s e n	Vánoce (Nora)	
14. 1. 1890	H. I b s e n	Mořská panna	
22. 3. 1893	B. B j ö r n s o n	Bankrot	
5. 11. 1895	H. I b s e n	Opory společnosti	<i>F. Šípek</i>
3. 11. 1900	H. D r a c h m a n n	Byl jednou jeden král	<i>F. Zvíkovský</i>
27. 1. 1902	H. I b s e n	Nora	<i>F. Lacina</i>
13. 10. 1903	H. I b s e n	Divoká kachna	<i>F. Zvíkovský</i>
24. 2. 1905	H. I b s e n	Nepřítel lidu	<i>J. Javorčák</i>
25. 11. 1905	H. D r a c h m a n n	Byl jednou jeden král	<i>A. Frýda</i>
23. 3. 1906	H. I b s e n	Paní z námoří	<i>A. Frýda</i>
2. 11. 1906	H. I b s e n	Příšery (Strašidla)	<i>A. Frýda</i>
11. 1. 1908	H. I b s e n	Hedda Gablerová	<i>A. Frýda</i>
30. 5. 1908	A. S t r i n d b e r g	První výstraha	<i>A. Frýda</i>
18. 11. 1908	H. I b s e n	Nora	
17. 9. 1910	H. I b s e n	Stavitel Solness	<i>A. F. Třebovský</i>
3. 11. 1910	B. B j ö r n s o n	Když mladé vino kvete	<i>J. Fišer</i>
21. 4. 1911	A. S t r i n d b e r g	Otec	<i>A. F. Třebovský</i>
31. 1. 1912	H. I b s e n	Spolek mladých	<i>A. F. Třebovský</i>
27. 4. 1912	H. I b s e n	Divoká kachna	<i>J. Auerswald</i>
2. 11. 1912	H. I b s e n	Nora	<i>K. Jičínský</i>
24. 4. 1913	H. I b s e n	J. G. Borkmann	<i>K. Jičínský,</i>
22. 10. 1914	A. D r a c h m a n n	Byl jednou jeden král	<i>K. Komarov</i>
8. 10. 1915	H. I b s e n	J. G. Borkmann	
14. 6. 1916	H. I b s e n	Strašidla	

Datum premiéry	Autor	Název hry	Režisér
10. 4. 1917	A. Strindberg	Tanec smrti	
26. 9. 1919	A. J. Larsen E. Rostrup	Bunkovy předhistorie	<i>J. Auerswald</i>
7. 10. 1919	A. Strindberg	Blýskavice	<i>J. Auerswald</i>
31. 1. 1920	H. Ibsen	Paní z námoří	<i>J. Auerswald</i>
24. 3. 1920	K. Hamsun	Královna Tamara	<i>V. Stech</i>
26. 4. 1920	B. Björnson	Rukavička	<i>V. Baloun</i>
28. 6. 1920	G. Heiberg	Balkon	<i>V. Baloun</i>
4. 10. 1920	M. Nexö- - Andersen	Páni na Dangaardenu	<i>V. Baloun</i>
22. 4. 1922	J. A. Larsen E. Rostrup	500 %	<i>L. Pech</i>
13. 12. 1923	H. Ibsen	Divoká kachna	<i>J. Auerswald</i>
28. 12. 1924	A. Strindberg	Slečna Julie	<i>O. Čermák</i>
12. 5. 1926	H. Ibsen	Opory společnosti	<i>V. Šimáček</i>
5. 9. 1926	B. Björnson	Nad naši sílu	<i>R. Walter</i>
21. 4. 1927	A. Strindberg	Rytmistr	<i>V. Šimáček</i>
8. 2. 1928	H. Ibsen	Hedda Gablerová	<i>K. Urbánek</i>
20. 3. 1928	H. Ibsen	Stavitel Solness	<i>V. Šimáček</i>
16. 5. 1928	H. Ibsen	Brand	<i>O. Čermák</i>
20. 9. 1928	H. Ibsen	Peer Gynt	<i>R. Walter</i>
28. 6. 1929	K. Michaelis	Erling se houpá	<i>Z. Rossmann</i>
19. 12. 1932	B. Björnson	Zeměpis a láska	<i>A. Podhorský</i>
24. 2. 1933	H. Ibsen	Císař a Galilejský	<i>R. Walter</i>
26. 9. 1936	A. Strindberg	Nejpravdivější sen	<i>K. Meinhard</i>
14. 4. 1937	H. Ibsen	Nepřítel lidu	<i>J. Škoda</i>
23. 9. 1937	K. Holter L. Hansen	Medvědí národ	<i>J. Skřivan</i>
23. 12. 1938	H. Ibsen	Opory společnosti	<i>J. Škoda</i>
1. 10. 1940	B. Björnson	Když réva znovu kveté	<i>J. Lokša</i>
21. 9. 1943	H. Ibsen	Paní z námoří	<i>V. Kolátor</i>
3. 1. 1946	H. Ibsen	Nora	<i>M. Zejda</i>
23. 2. 1946	M. Nexö- - Andersen	Lidé na Dangaardu	<i>R. Walter</i>
14. 2. 1947	H. Ibsen	Paní z námoří	<i>R. Walter</i>
28. 10. 1955	H. Ibsen	Nora	<i>M. Zejda</i>
21. 3. 1956	H. Ibsen	Strašidla	<i>A. Kurš</i>
18. 3. 1959	H. Ibsen	Hedda Gablerová	<i>L. Pleva</i>
8. 5. 1959	L. Holberg	Nemám čas	<i>J. Jaroš</i>
6. 2. 1935	H. Ch. Andersen	Vojáček	<i>F. Špirk</i>
4. 3. 1966	H. Ibsen	Peer Gynt	<i>M. Hynšt</i>
18. 1. 1969	H. Ibsen	Nápadníci trůnu	<i>P. Římský</i>