

Havlíčková Kysová, Šárka; Spurná, Helena

**Dramaturgická východiska opery Státního divadla v Brně v době působení
Václava Noska a Miloše Wasserbauera¹**

Theatralia. 2016, vol. 19, iss. 1, pp. 212-227

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2016-1-11>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135048>

Access Date: 08. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Dramaturgická východiska opery Státního divadla v Brně v době působení Václava Noska a Miloše Wasserbauera¹

Šárka Havlíčková Kysová, Helena Spurná

Především z potřeby zaplnit bílé místo v české teatrologii vznikl výzkumný projekt „Generace režiséra Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“, který si klade za cíl zkoumat z teatrologického hlediska poválečnou éru brněnské operní produkce se zvláštním důrazem na šedesátá léta 20. století. Domníváme se totiž, že v současném českém prostředí je výzkum opery i operních inscenací až příliš často – a zpravidla jaksí zdvořile – ponecháván zájmu muzikologů. Že je opera žánr, který patří i do kompetence teatrologického výzkumu, však nelze pochybovat. Není naším cílem vést spor o tom, která z vědních oblastí má výhradní právo operu zkoumat. Naším záměrem je rozšířit perspektivu a prohloubit poznatky o inscenování opery v Brně s pomocí teatrologického aparátu.

Pojmem „generace režiséra Miloše Wasserbauera“ z časového hlediska vymezujeme období jeho třetího působení ve Státním divadle v Brně, tj. od počátku 60. let až do jeho smrti v roce 1970. Mezi příslušníky jeho tvůrčí generace (Miloš Wasserbauer se narodil v roce 1907) přitom zařazujeme i jeho mladší kolegy, jako je například režisér Václav Věžník (nar. 1930) či Václav Nosek (1921–2000) a další. Wasserbauerovou generací² tedy nemyslíme jen jeho co do věku skutečné vrstevníky, ale především umělce, kteří s ním ve zkoumaném období spolupracovali přímo na inscenacích nebo kteří s ním vstupovali do umělecké diskuze prostřednictvím vlastních děl vytvořených na scéně brněnského divadla.

S operními tvůrci šedesátých let 20. století nás i dnes spojuje otázka, zda je opera živým divadelním žánrem. Dnešní perspektivu obohatme ještě o další rovinu – otázku: z ja-

1 Studie je výsledkem výzkumu v rámci grantového projektu GA15-06548S „Generace režiséra Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“.

2 Termín generace zde tedy používáme záměrně, a to ve smyslu tvůrčího kolektivu spojeného tvorbou Miloše Wasserbauera v období jeho třetího působení ve Státním divadle v Brně.

kých důvodů se tehdejší operní umělci diskuzi nad touto problematikou tolik věnovali? A dále, co přesně znamenal, kde se vzal a jaké měl důsledky požadavek na „zdivadelnění opery“, který se v diskurzu tehdejší operně-inscenační tvorby objevoval tak často, že ho lze dokonce vnímat jako klišé? A jaký konkrétní význam a divadelně-teoretický potenciál měla skutečnost, kterou zmiňují a nutno dodat kladně hodnotí současní badatelé (např. Dana Toncrová či Jindřiška Bártová a Monika Holá), že totiž Wasserbauer (a nejen on) při svých režiiích vycházel z partitury?

Na první pohled zcela jasné výrazy s jasným smyslem si zaslouží pozornost, protože shrnují – aniž by je však řešily – klíčové problémy operní režie, dramaturgie, scénografie, herectví atd. Vystihují tedy problematiku opery jakožto žánru hudebního divadla, aniž by jakkoliv popíraly důležitost její hudební složky.

První ze série připravovaných studií se zaměří na dramaturgii opery Státního divadla ve zmíněném období. Zvláštní pozornost při tom věnujeme právě výše zmíněným otázkám, jejichž formulování ostatně vychází z úst tehdy působících umělců, neboť se o nich diskutovalo a psalo na stránkách dobových periodik (např. *Divadlo, Program*) či jinde (např. programy k inscenacím, almanachy Státního divadla v Brně). V rámci našeho výzkumného projektu se tedy rovněž věnujeme analýze převážně dramaturgických či dramaturgicko-režijních problémů diskutovaných na stránkách divadelního tisku ze zkoumaného období. Cílem je zvážit či určit stanoviska, z nichž vycházela tehdejší operní dramaturgie, případně zhodnotit, zda mohla přispět k předpokládanému progresivnímu rázu dramaturgické koncepce.

V sekundární literatuře se o této problematice zmiňují např. Dana Toncrová (2000), Jindřiška Bártová a Monika Holá (2004) nebo nejnověji Marcela Arnoštová ve své magisterské diplomové práci, obhájené v roce 2015 na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, která je zaměřena na tematiku minioper, a další práce.

Dobu působení generace režiséra Miloše Wasserbauera vymezujeme na jedné straně koncem padesátých let, kdy se po předchozím hostování Miloš Wasserbauer vrací ke svému již třetímu a poslednímu angažmá ve Státním divadle v Brně, na straně druhé zhruba polovinou sedmdesátých let, v nichž se ustavuje fenomén minioper. V tomto do značné míry formativním období brněnské opery se na jejím dramaturgickém směřování aktivně podílí několik výrazných osobností. Kromě dramaturga a dirigenta Václava Noska, který zastával post dramaturga opery,³ jsou to režiséři Miloš Wasserbauer (do roku 1970, kdy zemřel), Oskar Linhart (1904–1987) a Václav Věžník, z dirigentů pak především František Jílek (1913–1993). Domníváme se, že progresivní počiny tehdejší brněnské operní dramaturgie byly společnou prací těchto umělců a zároveň, že byly odezvou na předchozí působení jejich učitelů, mezi něž patřil zejména Ota Zítek. Tato reakce se přirozeně projevovala snahou navázat na dílo svých učitelů a rovněž je rozvíjet, i tendencí vymezit se vůči tomuto vlivu, přičemž jedno nevyklučovalo druhé. Je třeba si při tom také uvědomit, že předchozí, meziválečná generace byla ještě poznamenána osobní zkušeností s Leošem Janáčkem. Pro umělce působící v období po druhé světové válce tato skutečnost musela nutně představovat jistý závazek a zároveň výzvu.

3 Jako dirigent byl Václav Nosek angažován v sezóně 1952/53.

Důležité otázky tedy vznáší samotná stylotvorná podstata operní inscenační praxe Wasserbauerových současníků, formovaná řadou vlivů, včetně nároků, které na divadelní tvůrce kladla Janáčková tvorba.

Jednotlivé počiny, případně jejich reflexe – ať už v dobovém tisku či ty psané umělci samotnými – dokládají velký tvůrčí zájem o rozvíjení operní inscenační praxe. Jak uvidíme níže, a ostatně i v dalších studiích, ambice tohoto týmu byly nemalé. Na jejich realizaci se navíc podílela i řada dalších umělců – například režisér Milan Pásek, jehož doménou byla činoherní režie, scénografové Vojtěch Štolfa či Josef Adolf Šálek a další, obvykle pohostinsky působící, velké scénografické osobnosti, jako byli František Tröster, dokonce i Ladislav Vychodil či Josef Svoboda.

V šedesátých letech 20. století probíhala na stránkách divadelních i hudebních periodik poměrně intenzivní diskuze o současném stavu a budoucnosti opery, která samozřejmě částečně navazovala na diskuze z předchozích let doma i v zahraničí. Toto období však více než dříve přineslo značný zájem o její postupy. Dělo se tak ovšem opět i v reakci na podobné diskuze probíhající v zahraničí. Objevila se řada názorů na tvorbu nových libret, v kontextu inscenační praxe otázky technologické, problémy nové formy atd. Řešily se například otázky vlivu pokroku vědy a techniky – nutno podotknout, že často v duchu problematiky hrozeb studené války – na současnou a hlavně budoucí podobu opery jakožto divadelního žánru (např. LÉBL 1960: 36).

Živá diskuze probíhala rovněž v oblasti libretistiky, zejména v souvislosti s otázkami překladu. Připomeňme například práci Kurta Honolky *Na počátku bylo libreto*, která vyšla v českém překladu v roce 1967 (německy již v roce 1962). Honolka se zejména v posledních kapitolách své knihy věnuje problémům, jimiž se vyznačuje soudobá libretní tvorba. Činí tak především v kontextu problematiky překladu operního libreta a nutno dodat, že se v české verzi knihy v samostatné kapitole s názvem „Zrádci v masce překladatelů“ v návaznosti na Honolku vyslovuje i Ladislav Šíp (1967).

Program a cíle či ambice dramaturgie brněnské opery zkoumaného období lze sledovat v řadě zdrojů. Kromě samotného repertoáru máme k dispozici ohlasy v periodících, jako byly *Program SD Brno*, denní tisk (*Rovnost*, *Lidová demokracie*) nebo časopis *Divadlo* atd., na jejichž stránkách se k tematice často vyjadřovali i sami tvůrci. Řadu informací lze získat z dochovaných materiálů archivní podstaty. Například v pozůstalosti Miloše Wasserbauera, deponované v divadelním oddělení Moravského zemského muzea, jsou uloženy klavírní výtahy, fotografie z inscenací, Wasserbauerovy rozborů připravovaných inscenací či několik publikovaných, i pouze rukopisných úvah či komentářů atp. Další pro nás relevantní pozůstalosti se váží k osobnostem dirigenta Františka Jílka a Václava Noska (obě v depozitáři Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea) nebo k výtvarníku Vojtěchu Štolfovi.

Při zkoumání povahy dramaturgie se nejprve zaměříme na rozbor oficiálně proklamaného stanoviska, které zastával dramaturg opery Státního divadla. Václav Nosek se o dramaturgických záměrech brněnské opery opakovaně vyjadřoval kromě jiného v almanaších Státního divadla, v nichž shrnul dosavadní vývoj a hlavně ambice budou-

cího dramaturgického programu. Za pozornost stojí jeho sumarizace a proklamované záměry ve třech almanaších – z let 1969, 1974 a 1979 – vydaných k pětadesátému, devadesátému a pětadevadesátému výročí „stálého českého divadla v Brně“.⁴ Dva z těchto almanachů byly sice vydány až v sedmdesátých letech, avšak Noskovy úvahy v nich obsažené se obracejí především do minulých let, aby ozřejmily východiska současné dramaturgie i jejích budoucích plánů.

„Pěstování domácího umění jest první a nejkrásnější úloha naší opery.“

Na tento výrok Bedřicha Smetany z 15. prosince roku 1864 se odvolává dramaturg Václav Nosek ve své úvaze nad smyslem a posláním soudobého umění v *Almanachu Státního divadla v Brně*, vydaného k oslavám 85. výročí stálého českého divadla v Brně (DUFKOVÁ 1969). Noskova úvaha vyzdvihuje národní a humanistický charakter tradice české opery, jež dle jeho slov trvá již nejméně sto let. Ač neopomíjí význam předsmetanovské tvorby, považuje za její pilíře dílo a obecněji estetiku Bedřicha Smetany, Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů. Přisuzuje jim společné rysy moderního umění, které „soudobou formou“ – a navíc česky – prosazují „hluboké humanistické tendence“ (NOSEK 1969: 11). Smetana se o to dle Noskova názoru zasloužil „syntézou klasické mozartovské opery s wagnerovskými principy hudebního dramatu a jejich důslednou aplikací do všech žánrů“. V tom Nosek spatřuje úspěšnou snahu vymanit se z netvůřícího přejímání wagnerovské reformy, jehož cestou se vydala řada Wagnerových epigonů.⁵ V souvislosti s Janáčkovou tvorbou si Nosek cení skutečnosti, že jeho nová tvůrčí hudebně dramatická metoda ještě stále poskytuje inscenátorům doposud neobjevené možnosti, které navíc ani nejsou teoreticky zpracovány. Vyzdvihuje především potenciál psychologie jednotlivých scén a dramatického napětí dialogu. Bohuslav Martinů dle Noskova názoru „objevuje nové prostory pro zdivadelnění operního žánru“, předbíhá soudobý zájem činohry, když „na operním jevišti začal zpracovávat základní prameny divadelní kultury, komedii dell'arte v Divadle za branou, barokní hry v ‚Mariích‘, ve ‚Špalíčku‘ apod.“ (NOSEK 1969: 11). Těmito moderními prvky je podle jeho slov české operní umění schopno dosáhnout světové kvality.

4 V době Noskova působení neslo divadlo název Státní divadlo v Brně a byla jím míněna instituce založená v roce 1884.

5 Přímo Wagnerova díla nejsou v Brně inscenována příliš často. Například v první polovině třicátých let, v době působení dirigenta Milana Sachse, byl uveden *Parsifal* (1932), *Lohengrin* (1933) a *Tannhäuser* (1934) (DUFKOVÁ 1974b: 115, 118, 120). Další Wagnerovo dílo, *Tristan a Isolda*, bylo součástí nakonec nerealizovaného dramaturgického plánu na zbytek sezóny 1941/42 (DUFKOVÁ 1974b: 139). Z pochopitelných důvodů byly další premiéry Wagnerových oper zařazeny do programu až po delší době. V šedesátých letech byl inscenován pouze *Bludný Holanďan* (1960 v režii Oskara Linhart) a *Lohengrin* (1965 v režii Václava Věžníka) (DUFKOVÁ 1974b: 165, 171). V pořadí další wagnerovská inscenace vznikla až v roce 1980 – *Mistři pěvci norimberští* (v režii Ilji Hylase). (ONLINE ARCHIV NDB: <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=4657>; citováno dne 21. 11. 2015)

Umělecké dílo, tedy i operní inscenace, nemůže dle Noska řešit politické problémy (NOSEK 1969: 13). Může však prosazovat ideu boje za svobodu člověka, jemuž dramaturg věnuje poměrně značnou pozornost a jenž propojuje celou českou operní tradici. Vztahuje ji přímo ke svobodě umění – s evidentně stále živými odkazy na válečnou minulost a cenzuru. Václav Nosek si byl jako dramaturg pravděpodobně velmi dobře vědom toho, že všechny totalitní systémy si počínají stejně. Jeho kritice v této souvislosti podléhají snahy „po vulgárně chápané ‚srozumitelnosti‘, ještě vulgárněji chápaném požadavku národního umění a nejvulgárněji chápaném realismu“, které pramenily jak v administrativních příkazech, tak v chybném přesvědčení autora, a měly často za následek podcenění estetické hodnoty díla (NOSEK 1969: 12).

Nosek vyjadřuje naději, že zmíněné problémy, které přerušily kontinuitu vývoje české opery, jsou už překonány. Nabádá proto dramaturgy i inscenátory k tomu, aby se osvobodili od minulosti, kupříkladu tolik nelpěli na operách zpracovávajících doporučené náměty z národních dějin či pověstí, zdůrazňuje nutnost kontaktu českého umění se světovým a kontaktu opery s ostatními uměními atd.

Ve svém ohlédnutí za dramaturgickým plánem uplynulých patnácti let Nosek vyjadřuje názor, že není třeba, aby se „po lopatě“ divákovi vnucovala historická paralela k aktuálnímu dění, protože si ji najde sám. Navíc se dle jeho slov „dílo [...] přehodnocuje samo dobou, v níž je uváděno“ (NOSEK 1969: 13). Zřejmě i z důvodu zaujetí této perspektivy zahrnovala Noskova operní dramaturgie v uplynulém období řadu českých a slovenských titulů,⁶ z nichž většina byla uvedena vůbec poprvé. Do repertoáru bylo zařazeno téměř celé operní dílo Bohuslava Martinů a poprvé byl na jevišti uveden Janáčkův *Osud* v režii Václava Věžníka. Mezi lety 1959–1964 byl proveden cyklus všech oper Bedřicha Smetany, nebyla opomenuta ani díla autorů, jež Nosek označuje za „vývojové mezičlánky české operní tvorby“ a mezi něž počítá Zdeňka Fibicha, Josefa Bohuslava Foerster, Vítězslava Nováka, Otakara Ostrčila.

Do části dramaturgického plánu, která měla reprezentovat operu dvacátého století, zařadil Nosek díla Sergeje Prokofjeva, Bély Bártoka, Benjamina Brittena, Dimitrije Šostakoviče, Francise Poulenca, Gottfrieda von Einem, George Gershwina, Arnolda Schönberga či Arthura Honeggera. Systematické uvádění Prokofjevova díla Nosek zpětně hodnotí jako hlavní impuls, který podnítil souborné provedení operního díla (Nosek píše „hudebně dramatického odkazu“) tohoto autora na Pražském jaru, na němž zejména *Ohnivý anděl* zaznamenal mezinárodní úspěch.⁷ Na závěr své reflexe Nosek vyjadřuje záměr v těchto dramaturgických tendencích pokračovat – se zvláštním zřetelem k uvádění nových, pro další vývoj opery významných děl a k novým interpretacím děl starších.

V almanachu, který vyšel u příležitosti 90. výročí Státního, respektive „stálého českého“, divadla v Brně (DUFKOVÁ 1974a), se Václav Nosek znovu ohlíží za vývojem opery a jejího inscenování v brněnském Státním divadle a rovněž stručně představuje plány na další směřování dramaturgie opery (NOSEK 1974: nestr.).

6 Dle (NOSEK 1969: 13): Jaroslav Kvapil, Karel Horký, Zdeněk Blažek, Jan F. Fischer, Jiří Berkovec, Bohuslav Martinů, Iša Krejčí, Eugen Suchoň a Ján Cikker.

7 *Ohnivý anděl* byl proveden souborem Státního divadla Brno na Pražském jaru 2. června 1963 za dirigování Františka Jílka, v režii Miloše Wasserbauera a (pohostinské) scénografii Františka Tröster.

V roce 1974, kdy almanach vychází, má už za sebou Státní divadlo téměř desetiletou éru působení operního souboru v nové budově Janáčkova divadla. Nosek dělí dějiny brněnské opery (ve Státním divadle) na tři přibližně stejně dlouhé epochy:

- 1) 1884 – až konec 1. světové války (1918)
- 2) 1918 až 2. světová válka
- 3) 1945 a dále (do roku 1974)

První epocha se dle slov dramaturga nesla v duchu boje za svébytnost české kultury v „područí“ habsburské monarchie. Šlo v ní především o snahu vybudovat profesionální českou operní scénu s převážně českým operním repertoárem (s tendencí národního osvobození), přičemž mělo důležitou roli hrát operní dílo Bedřicha Smetany. Smetanův odkaz představoval nové programové vzory – moderní, ryze české operní tvorby. Repertoár však tvořila i světová operní tvorba (Čajkovskij či opery veristického stylu). Za zcela klíčovou událost v dějinách brněnské opery považoval přirozeně Nosek premiéru Janáčkovy *Její pastorkyně*, která se konala 21. ledna 1904. Této Janáčkovy opery si dramaturg cenil jako díla, které „otevřít nové, do té doby netušené možnosti nejen české, ale i světové operní tvorbě, neboť odhaluje psychiku jednotlivých postav i situací a obnažuje lidskou duši“ (NOSEK 1974: nestr.). „Boj“ o *Její pastorkyni* dle Noska spoluvytvářel nové estetické principy, které měly vliv na další umělecký program, který byl uskutečňován hned v další etapě dějin brněnské opery.

Období od roku 1918 až do počátku 2. světové války se dle Noska neslo v duchu úsilí o nový svobodný stát, je v něm zdůrazňován pocit svobody, sebevědomí a politické rovnosti s ostatními národy. Důležitou skutečností bylo v této souvislosti rozvíjení kontaktů s kulturami ostatních států Evropy.

Jako další zcela zásadní události hodnotí Nosek získání nové budovy divadla Na hradbách a příchod (na podnět samotného Leoše Janáčka) dirigenta Františka Neumanna do čela brněnské opery po konci první světové války. Neumanna si Nosek cení jako výrazné umělecké osobnosti a hlavně jako mimořádně vzdělaného dirigenta, ambiciózního skladatele a oceňuje rovněž i jeho dobré organizační schopnosti. Jeho desetiletou práci v čele brněnské opery Nosek vnímá doslova jako „zakladatelskou“, protože přinesla program, který umožnil brněnské opeře srovnat krok s evropským uměleckým děním. Právě jemu jsou přičítány zásluhy za vybudování základního repertoáru v oblasti světové tvorby, k němuž bezesporu patří uvádění děl Debussyho, Stravinského, Ravela či Křenka. Z hlediska progresivity dramaturgie je však jistě velmi důležitá skutečnost, že dirigent svůj zájem obracel (kromě uvádění české klasiky v podobě děl Dvořáka, Fibicha a Smetany – těch dokonce prezentovaných v roce 1924 v cyklu) k nové původní české tvorbě, čímž ostatně souzněl i s pozdějšími záměry dramaturga Noska. Propagoval práce Leoše Janáčka, dal prostor operní i baletní tvorbě Bohuslava Martinů (zejména prvotinám *Vzpouza*, *Voják a tanečnice* nebo baletu *Kdo je na světě nejmocnější*) či zralému dílu Otakara Ostrčila (*Legenda z Erinu*). Nosek věnuje pozornost také Neumannovu nastudování Musorgského *Borise Godunova*. Po Neumannově smrti v roce 1929, za působení ředitele a šéfrediséra opery Oty Zítka, bylo na jeho práci dále navazováno,

jak rovněž konstatuje Václav Nosek. Šlo o období, kdy ve Státním (tehdy Národním) divadle působily významné dirigentské osobnosti: Břetislav Bakala, Zdeněk Chalabala a Antonín Balatka.⁸ Dramaturgická linie zaměřená na uvádění premiér původních českých děl tak pokračovala. Byly uvedeny práce Otakara Ostrčila, Vítězslava Nováka, Bohuslava Martinů, Otakara Jeremiáše, Karla Boleslava Jiráka, Rudolfa Karla, Osvalda Chlubny a dalších. Nosek hovoří v této souvislosti o počátku „slovanské orientace brněnské opery“, která byla inspirována zmíněným nastudováním *Borise Godunova* a hostováním Fjodora Šaljapina v titulní roli této inscenace. K této linii dále patřilo uvádění ruské (Rimskij-Korsakov, Borodin, Musorgskij) či sovětské opery (např. Šostakovič).

Ve třicátých letech se na dramaturgickém směřování brněnské opery významně podílel její tehdejší šéf, dirigent a skladatel Milan Sachs.⁹ Nově nastudoval všechna operní díla Bedřicha Smetany, uváděl např. Verdiho i Wagnera, dával rovněž prostor původním novinkám moravských skladatelů, soustavně se věnoval nové interpretaci a zdůrazňování dramatického potenciálu děl Leoše Janáčka, která tvořila základ jeho repertoáru. V roce 1938 byl bohužel nucen z divadla odejít – pod vlivem rasově diskriminačních a fašizujících tendencí, které velmi pravděpodobně v předmnichovském ovzduší pronikly i do práce brněnské opery (RACEK 1984: 7).¹⁰ K třetímu období, jehož počátek datuje Nosek rokem 1945,¹¹ přidružuje i éru vlastního působení až do současnosti, tj. do roku 1974. Po válce se vedení opery ujali Antonín Balatka a později Zdeněk Chalabala. Václav Nosek vstupuje do brněnské opery na post dirigenta v roce 1952, kdy v jejím čele stanul František Jílek. Osou uměleckého programu, jak sám Nosek uvádí (NOSEK 1974: nestr.), se stalo dílo Bedřicha Smetany, Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů a Sergeje Prokofjeva. V rámci svého dramaturgického směřování prosazovali názor, že „smysl operního umění a jeho budoucnost je v syntéze, že ideálem moderního hudebně dramatického útvaru je totální divadlo, že definitivní hodnotu operního díla ověřuje jen a jen jeho scénický život“. Dle Noska každý ze zmíněných autorů považuje operu především za divadelní útvar (ač každý z jiného zorného úhlu a v jiné poetice).

Za Noskova působení proběhly dva janáčkovské festivaly. V roce 1954 se konal festival ke stoletému výročí narození Leoše Janáčka (BÁRTOVÁ a HOLÁ 2004: 73). V roce 1958 pak bylo uvedeno souborné provedení Janáčkovy operního díla u příležitosti třicátého výročí Janáčkovy úmrtí.¹² Noskova dramaturgie pokračovala v praxi uvádění souborných provedení operního díla jednoho skladatele i v letech 1964¹³ a 1974, kdy se zaměřila nejprve na Bedřicha Smetanu a o deset let později na Bohuslava Martinů.

V roce 1974 (v almanachu) tedy Nosek kromě jiného rekapituluje svoje již zhruba dvacetileté působení a konstatuje, že se na brněnské scéně podařilo uvést „prakticky

8 Tato trojice mladých dirigentů se ujala opery v letech 1929–1931 (ČERNUŠÁK 1965: 597).

9 Milan Sachs (1884–1968) byl členem Zemského divadla v Brně v letech 1932–1938 (od sezóny 1932/33).

10 Na přelomu třicátých a čtyřicátých let se stal vůdčí osobností opery Rafael Kubelík (ČERNUŠÁK 1965: 598).

11 Dodejme, že za války se vedení ujali Rafael Kubelík a Jaroslav Vogel.

12 Již o deset let dříve, v roce 1948, proběhl janáčkovský festival k dvacetiletému výročí úmrtí skladatele (BÁRTOVÁ a HOLÁ 2004: 73).

13 V roce 1964 bylo dovršeno uvádění oper Bedřicha Smetany, když byla poprvé uvedena *Viola*.

celý český klasický repertoár v reprezentačních titulech“ (dílo Antonína Dvořáka, Zdeňka Fibicha, Josefa Bohuslava Foerster, Otakara Ostrčila, Vítězslava Nováka) a práce řady soudobých autorů (např. Emila Františka Buriana, Jaroslava Kvapila, Karla Horkého, Františka Suchého, Zdeňka Blažka, Jana F. Fischera, Jiřího Berkovce, Josefa Berga, Eugena Suchoně, Jána Cikker, Iši Krejčího, Ilji Hurníka). Také v oblasti světové operní tvorby se Noskova dramaturgie zaměřila vedle klasických děl na díla světové tvorby 20. století, která byla v té době vnímána jako zásadní – inscenovali Bélu Bartóka, Arthura Honeggera, Daria Milhauda, Francise Poulence, Benjamin Brittena, Gottfrieda von Einem, Albana Berga, Arnolda Schönberga, Igora Stravinského či Paula Dessaua. Mezi stěžejní díla 20. století, na jejichž provedení Nosek s hrdoostí poukazuje, patřila *Dantova smrt* (1966) Gottfrieda von Einem, Prokofjevův *Ohnivý anděl* (1963) a v režii Milana Páska Bergova *Lulu* (1972) a Šostakovičův *Nos* (1973) (NOSEK 1974: nestr.).

Z klasických děl, z nichž některá sahala až k baroknímu období, byly zařazeny opery Christoph Willibalda Glucka, Henryho Purcella, Jeana-Baptisty Lullyho, Johanna Josepha Fuxe či Georga Philippa Telemanna. Mezi světovými díly byla Noskem v jeho dramaturgickém ohlednutí zvláště zmíněna ruská a sovětská klasika – Nikolaje Rimského-Korsakova, Julije Mejtuse (*Mladá garda*, 1951), Dmitrije Kabalevského (*Tarasova rodina*, 1952) a Dmitrije Šostakoviče (*Kateřina Izmajlovna*, 1964 a *Nos* 1973) aj. Z českých titulů vyzdvihovala Noskova dramaturgie přínos českého předklasicismu v díle Josefa Myslivečka (*Tamérán*, 1967) a dle dramaturgových slov mimořádně (umělecky) hodnotná a dosud neprovedená díla, mezi něž patřily Janáčkův *Osud* (1958 v režii Václava Věžníka), *Slzy nože* (1969 v režii Luboše Ogouna) a *Trojí přání* (1971 v režii Evalda Schorma) Bohuslava Martinů.

V souvislosti s přesunem opery do nové budovy Janáčkovy divadla, v níž byl zahájen provoz 2. října 1965 inscenací Janáčkových *Příhod Lišky Bystroušky* v režii Miloše Wasserbauera, hovoří Nosek o odhodlání neustále zdokonalovat profesionální úroveň každého představení, snaže prohlubovat pojmy, zejména „v hlubokém ponoru do ideových kvalit díla“ a dále záměru vytvářet „prostor pro uplatnění tvůrčího experimentu“ (NOSEK 1974: nestr.).

V závěru svého textu, dramaturgické úvahy, z roku 1974 již Nosek hovoří o vytvoření komorní scény Miniopera, do níž evidentně on a zřejmě i jeho kolegové vkládali velké naděje. Miniopera měla být jakýmsi tvůrčím či přímo experimentálním prostorem pro autory a interprety a měla jim tak poskytnout příležitost konfrontovat nové tvůrčí postupy. Jak se ukázalo později, tyto ambice byly do značné míry naplněny.

Po almanachu k devadesátému výročí založení brněnského divadla se Václav Nosek k dramaturgickému plánu – jeho dosavadnímu vývoji a budoucím ambicím – vyjádřil znovu o pět let později (NOSEK 1979). Poslední pětiletí označuje za dobu, v níž se se svými spolupracovníky snažil „maximálně navršíť uměleckoideový program“, jehož osou mělo být dle jeho slov „především vytvoření prostoru pro domácí soudobou tvorbu“ (1979: 14). Ta měla být neustále konfrontována se soudobou tvorbou světovou. Neměla být opět opomíjena ani klasika. K úspěchům brněnské opery její dramaturg řadí četné zahraniční zájezdy souboru – například v roce 1979, kdy byl pozván na festival Wiener Festwochen s *Liškou Bystrouškou* a *Věci Makropulos* (1979: 15). Nosek reflektuje i změnu

vedení opery – na pozici jejího šéfa nastoupil v sezóně 1978/79 režisér Ilja Hylas (1979: 15). Dále Nosek krátce srovnává úspěchy SD Brno s ND Praha a konstatuje, že od roku 1945 se v Brně konalo více původních premiér, než uvedly dva soubory pražského Národního divadla (1979: 15).

Vyzdvihuje také důraz na „ideové hodnoty operní tvorby“ v oblasti dramaturgie (1979: 15). Upozorňuje rovněž na skutečnost, že se jemu a jeho spolupracovníkům podařilo vrátit na jeviště díla předsmetanovské operní tvorby (1979: 15).

V závěru svého textu v almanachu ještě Nosek nastiňuje další vývoj dramaturgického plánu, když upozorňuje na skutečnost, že se v něm budou odrážet oslavy blížícího se stého výročí existence brněnské opery (jakožto instituce) (1979: 15). V praxi to mělo znamenat uvedení celého operního odkazu Bedřicha Smetany a Leoše Janáčka a „hodnoty klasického operního dědictví českého i světového, jednak připomenout ta díla, která buď spoluvytvářela profil brněnské operní scény, nebo budou dokumentovat její uměleckoideové usilování“ (1979: 15).

A připomíná své přesvědčení o tom, že „kontinuita minulosti se současností je nezbytná, chceme-li operu považovat za živé umění, které má svoji perspektivu“ (1979: 15). Tento postoj velmi výstižně charakterizuje jeden z zásadních principů, na nichž stála brněnská dramaturgie zkoumaného období. Dokazují to i systematické a pravidelné návraty k takřka emblematickým dílům, jako jsou například právě opery Leoše Janáčka.

Poznámky a úvahy vyslovené na stránkách uvedených almanachů či periodik jsou pro nás velmi cenným materiálem, neboť nám pomáhají určit a pochopit, nač Nosek jako dramaturg se svým týmem vědomě a cíleně navazoval, k čemu se hlásil a jaký byl jeho postoj k minulému repertoáru a jeho vývoji.¹⁴ Nosek opakovaně zdůrazňuje nutnost „zdivadelnění“ operních inscenací, nezbytnost propojování operní tradice minulých století s novou tvorbou, což s sebou nese systematické prosazování nových původních děl, jež jsou mnohdy navíc tituly československých autorů, tj. korespondují současně s ambicí upevňovat ideu národní tvorby.

Václav Nosek zdůrazňoval potřebu chápat operu komplexně jako „syntetické umění závislé na účasti mnoha složek“ (NOSEK 1969: 13). Na otázku, zda je opera živý žánr, Nosek (či Noskuv dramaturgický „tým“) ve svých textech v almanaších de facto odpovídá kladně. V této souvislosti kromě jiného proklamuje, že opera Státního divadla uvádí řadu původních (současných/nových) oper.

Za stěžejní lze v kontextu zkoumání problematiky považovat několik témat. Zmíněný požadavek zdivadelnění opery zvyšuje nároky na režijně-dramaturgickou koncepci, hereckou praxi a potažmo i teoretickou reflexi opery jako (rovněž) divadelního žánru. Zřejmě právě proto se Miloš Wasserbauer ve svých teoreticky zaměřených pracích nejčastěji věnuje problematice operní režie a operního herectví. Proto nelze opomíjet ani teoretické dílo Wasserbauerovy generace, a to zejména právě Wasserbauera samotného, jež můžeme sledovat v jeho pracích publikovaných na stránkách dobových periodik

14 Samozřejmě nelze opomíjet kontext a s ním spojenou nutnou rétoriku normalizačního období, v němž poslední dva ze tří zmiňovaných almanachů vznikly. Avšak v dramaturgových úvahách lze velmi dobře – na základě jeho zřetelné strukturace textu – rozpoznat povinné, době poplatné floskule.

či v rukopisech uložených v jeho pozůstalosti. V této souvislosti nelze ignorovat Wasserbauerovu návaznost či spíše reakci – v praxi i v její teoretické reflexi – na tvorbu Waltera Felsensteina. Tomuto tématu se částečně věnovala i Dana Toncrová ve své diplomové práci z roku 2000, když srovnávala režijní práci a styl Miloše Wasserbauera s Walterem Felsensteinem jakožto jeho předchůdcem a inspirátorem.¹⁵ Je pozoruhodné, že i Toncrová opakovaně upozorňuje na skutečnost, že Wasserbauerovy režie, stejně jako ty Felsensteinovy, vycházely z partitury.

Partituru jako základní východisko tvorby inscenace prosazoval u nás již Ferdinand Pujman, považovaný za zakladatele české operní režie. Wasserbauer souhlasil s Pujmanem v tom, že východiskem režijní práce má být podrobná znalost partitury, že se má skladatelův hudební styl stát určujícím činitelem výstavby všech složek do prokomponovaného, stylově jednotného celku. Praktický přístup k tomuto požadavku se ovšem u obou výrazně lišil. Pujman nevytvářel své inscenace jako realistický obraz skutečnosti, ale jako vysoce stylizované dílo. Wasserbauer z partitury určoval ideu opery a umělecké prostředky jejího vyjádření, ale základem zůstával realistický pohled na zobrazovanou uměleckou skutečnost. (TONCROVÁ 2000: 15)

Otázka pro teatrologii v kontextu ozřejmování Noskova a Wasserbauerova požadavku na zdívaldelnění operních inscenací tedy zní: Co znamená „vycházet z partitury“ při operní režii? Respektive, jaké to má praktické a estetické následky? A dále, implikuje snad tento požadavek větší/výraznější zapojení některých dalších složek – zejména scénografické a herecké? V oblasti scénografie se dále v souvislosti s tvorbou Miloše Wasserbauera také hovoří o výrazném a inovativním používání světla, což rovněž reflektuje i Dana Toncrová ve zmíněné práci (2000). Problematiku scénografie je v kontextu operní tvorby třeba systematicky sledovat také ve výrazně teatrologické otázce scénografické funkce hudby. S tím také souvisí téma jevištní metafory v hudební složce operní inscenace. Postavení scénografie v rámci režijně-dramaturgické koncepce operní inscenace je tedy dalším důležitým tématem našeho výzkum. Funkce scénografie jakožto důležité složky operní inscenace byla i v době působení Wasserbauerovy generace velmi diskutovanou oblastí. Ostatně i sám Miloš Wasserbauer se o záležitosti scénografie nejen ve svých inscenacích velmi zajímal, a dokonce se sám někdy na provedení této stránky podílel (zejména ve své práci na JAMU).¹⁶ Do Brna byli zváni ke spolupráci přední českoslovenští scénografové – vzpomeňme například četnou spolupráci s Františkem Trösterem, jíž se režijně účastnil hlavně Miloš Wasserbauer, případně Oskar Linhart, dále Věžníkovu spolupráci s Ladislavem Vychodilem (např. Verdiho *Macbeth* a *Otello* na konci 80. let) či hostování Josefa Svobody s Evaldem Schormem v roce 1979 při inscenování *Čertovy stěny*.¹⁷

15 Nutno však podotknout, že Miloš Wasserbauer (nar. 1907) byl pouze o šest let mladší než Walter Felsenstein.

16 Tato skutečnost ostatně koresponduje i s přístupem Waltera Felsensteina, který si byl dobře vědom zásadnosti funkčnosti této složky. Když nenašel vhodného scénografa, spolupracoval pouze s divadelním mistrem (např. při inscenování Gluckova *Orfea a Eurydiky* v Basileji v 2. polovině 20. let) (FELSENSTEIN a MELCHINGER 1964: 13).

17 Asistentkou režie byla tehdy Alena Vaňáková.

Odpověď na otázku, v čem přesně spočívala progresivnost tehdejší dramaturgie, lze najít zřejmě především ve skutečnosti, že byl kladen důraz na uvádění původních premiér (světových i českých), uvádění děl 20. století – mnohdy zcela nových (například děl Prokofjeva, Šostakoviče, Honeggera), dále v nasazování politicky odvážných titulů (například Honeggerovy *Jany z Arcu na hranici* po upálení Jana Palacha),¹⁸ pravděpodobně i právě v onom požadavku zdivadelnění operních inscenací, jež je ostatně velmi často reflektován i v odborných pracích:

Byl jedním z režisérů, kteří se zasloužili o dynamizaci operních inscenací v jejich herecké slozce a o zdivadelnění jejich celkového pojetí. (JANÁČKOVÁ 1984: 508)

S jeho současníkem Walterem Felsensteinem, intendantem berlínské Komické opery, Wasserbauera sblížoval podobně koncipovaný program hudebního divadla. Společně s ním vyžadoval důsledné zdivadelnění opery, vytvoření působivého hudebního divadla, jehož středem je operní herec a které respektuje specifické zákony operního umění. (TONCROVÁ 2000: 17)

K ambici co nejvíce zdivadelnit operu zřejmě přispívala i aktivní spolupráce opery s činoherními režiséry, jako byl např. Milan Pásek.

V kontextu zkoumané problematiky nelze opominout ani změnu, kterou přinesla opernímu, operetnímu i baletnímu souboru Státního divadla polovina šedesátých let. Otevření nové budovy Janáčkova divadla na dnešní Rooseveltově ulici (č. 1–7) s sebou jistě kromě provozních změn neslo také určité, byť i méně patrné vlivy na inscenační praxi. Po dvou prvních sezónách v novém prostoru se na stránkách časopisu *Divadlo* v rozhovoru vedeném Ivanem Vojtěchem a Janou Patočkovou (1968) o jeho výhodách i slabinách vyslovili František Jílek, Miloš Wasserbauer a Václav Nosek. Miloš Wasserbauer zdůrazňoval skutečnost, že jde de facto o „ideální prostor pro velkou romantickou operu“, jež lze charakterizovat jako „torzo amfiteátru zasazené do kukátka“ (23). Důležitým a zcela zásadním rozdílem oproti původnímu prostoru pro operu (v dnešním Mahenově divadle), který Wasserbauer hodnotil kladně (22), je fakt, že Janáčkovo divadlo kromě vlastního hracího jeviště disponuje ještě dvěma jevišti postranními a jedním zadním.¹⁹ František Jílek upozornil na další skutečnost, která musela nutně být brána v potaz: režijně-výtvarné řešení musí počítat s perspektivou nadhledu, kterou má v Janáčkově divadle divák (23). Václav Nosek se vyjádřil k vlivu změny divadelního prostoru na dramaturgii:

Proti dramaturgii ve starém divadle jsme se [...] poněkud umírnili. Je potřeba, aby se tento „nový dům“ pořádně zavedl u publika. Domnívám se, že je to nutný přechodný stav. Přesto není ten obraz naší dramaturgie tak jednoznačný: za ty dvě sezóny jsme uvedli dvě moderní

18 Premiéra *Jany z Arcu na hranici* se konala 27. června 1969 v režii Miloše Wasserbauera a pod taktovkou Václava Noska (DUFKOVÁ 1974b: 177).

19 Wasserbauer navíc upozorňuje, že rozdíl mezi „hlavními“ (hracími) jevišti Mahenova a Janáčkova divadla není tak velký. Například proscénium v Mahenově divadle měří zhruba 12 m, zatímco proscénium Janáčkova divadla je pouze o cca dva metry širší.

operu, objevili Myslivečka, připravujeme si cyklus pro Janáčkovský rok. Museli jsme znovu budovat repertoár, rok co rok jsme na něm měli přes třicet oper a dnes jich už máme zase přes dvacet (ovšem v tom jsou i některá představení přenesená). Otázky dramaturgie tedy souvisí spíš s nutností získat publikum pro novou budovu. Kontinuita s tím, co jsme dělali dřív, nemá být definitivně přerušena. (VOJTĚCH a PATAČKOVÁ 1968: 24)

Z důvodu krácení prostředků projektu vybudování Janáčkova divadla bohužel nedošlo k výstavbě komorní scény, jež by byla součástí divadelní budovy a jež by poskytovala prostor pro uvádění komornějších operních děl a pro experimentování v inscenační praxi. Tento nedostatek byl však kompenzován, a to zejména dvěma platformami, Operním studiem JAMU a Minioperou. I tyto aktivity rozvíjely ambice Wasserbauerovy generace – formovat progresivně inscenační styl a dramaturgii opery Státního divadla v Brně.

Bibliografie

- ARNOŠTOVÁ, Marcela. 2015. *Miniopera v pojetí dirigenta a dramaturga Václava Noska* [Minioperas Staged by the Conductor and Dramaturg Václav Nosek]. Brno. Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, nepublikováno [Master thesis, Faculty of Arts, Masaryk University, unpublished], 2015.
- BÁRTOVÁ, Jindřiška a Monika HOLÁ. 2004. *Režijní přístupy k operám Leoše Janáčka v Brně* [Directing Operas by Leoš Janáček in Brno]. Brno: JAMU, 2004.
- BURIAN, Karel Vladimír. 1979. *Walter Felsenstein*. Praha: Supraphon, 1979.
- ČERNUŠÁK, Gracian. 1965. Státní divadlo v Brně [The State Theatre, Brno]. In Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, Zdenko Nováček (edd.). *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2. [Encyclopaedia of Czech and Slovak Music People and Institutions]. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1965: 596–600.
- DUFKOVÁ, Eugenie (ed.). 1969. *Almanach Státního divadla v Brně. K oslavám 85 let stálého českého divadla v Brně: 1884–1969* [Annual of Brno State Theatre for the 85th Anniversary of the Permanent Czech Theatre House in Brno: 1884–1969]. Brno: Státní divadlo v Brně, 1969.
- DUFKOVÁ, Eugenie (ed.). 1974a. *Almanach Státního divadla v Brně: 1884–1974. I. 90 let stálého českého divadla v Brně* [Annual of Brno State Theatre: 1884–1974. I. The 90th Anniversary of the Permanent Czech Theatre House in Brno]. Brno: Státní divadlo v Brně, 1974.
- DUFKOVÁ, Eugenie (ed.). 1974b. *Almanach Státního divadla v Brně: 1884–1974. II. Soupis repertoáru českého divadla v Brně: 1884–1974* [Annual of Brno State Theatre: 1884–1974. II. The Repertoire of the Czech Theatre in Brno]. Brno: Státní divadlo v Brně, 1974.
- DUFKOVÁ, Eugenie. 1979. *Almanach 1974–1979 k 95. výročí založení stálého českého divadla v Brně* [Annual of Brno State Theatre for the 95th Anniversary of the Permanent Czech Theatre House in Brno: 1974–1979]. Brno: Státní divadlo v Brně, 1979.
- DUFKOVÁ, Eugenie a Bořivoj SRBA (edd.). 1984. *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně. I, 1884–1984* [People of Brno Stage: Artists from the National, Provincial, and State Theatre in Brno, vol. I, 1884–1984]. Brno: Státní divadlo, 1984.

- DUFKOVÁ, Eugenie a Bořivoj SRBA (edd.). 1985–1989. *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně. II, 1985–1989* [People of Brno Stage: Artists from the National, Provincial, and State Theatre in Brno, vol. II, 1985–1989]. Brno: Státní divadlo, 1985–1989.
- DUFKOVÁ, Eugenie a Bořivoj SRBA (edd.). 1994. *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského, Státního a Národního divadla v Brně: český divadelní slovník. III, 1884–1994* [People of Brno Stage: Artists from the National, Provincial, and State Theatre in Brno, vol. III, 1884–1994]. Brno: Národní divadlo, 1994.
- FELSENSTEIN, Walter a Siegfried MELCHINGER. 1964. *Hudobné divadlo* [Music Theatre]. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1964.
- HONOLKA, Kurt. 1967. *Na počátku bylo libretto* [In the Beginning Was the Libretto]. Praha: Supraphon, 1967.
- JANÁČKOVÁ, Olga. 1984. Miloš Wasserbauer. In Eugenie Dufková a Bořivoj Srba (edd.). 1984. *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně. I, 1884–1984* [People of Brno Stage: Artists from the National, Provincial, and State Theatre in Brno, vol. I, 1884–1984]. Brno: Státní divadlo, 1984: 504–508.
- LÉBL, Vladimír. 1960. Česká opera dnes a zítra [Czech Opera Today and Tomorrow]. *Divadlo* (1960): 1: 35–39.
- NOSEK, Václav. 1969. Úvaha nehistorická [A Non-Historical Reflection]. In Eugenie Dufková (ed.). 1969. *Almanach Státního divadla v Brně. K oslavám 85 let stálého českého divadla v Brně: 1884–1969* [Annual of Brno State Theatre for the 85th Anniversary of the Permanent Czech Theatre House in Brno: 1884–1969]. Brno: Státní divadlo v Brně, 1969: 11–13.
- NOSEK, Václav. 1974. Brněnská opera [Opera in Brno]. In Eugenie Dufková (ed.). *Almanach Státního divadla v Brně: 1884–1974. I. 90 let stálého českého divadla v Brně* [Annual of Brno State Theatre: 1884–1974. I. The 90th Anniversary of the Permanent Czech Theatre House in Brno]. Brno: Státní divadlo v Brně, 1974, nestr.
- NOSEK, Václav. 1979. Opera v posledních pěti letech [Opera in the Last Five Years]. In Eugenie Dufková (ed.). *Almanach 1974–1979 k 95. výročí založení stálého českého divadla v Brně* [Annual of Brno State Theatre for the 95th Anniversary of the Permanent Czech Theatre House in Brno: 1974–1979]. Brno: Státní divadlo v Brně, 1979: 14–15.
- RACEK, Jan. 1984. Milan Sachs. In Eugenie Dufková a Bořivoj Srba (edd.). *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně. I, 1884–1984* [People of Brno Stage: Artists from the National, Provincial, and State Theatre in Brno, vol. I, 1884–1984]. Brno: Státní divadlo, 1984: 7–8.
- ŠÍP, Ladislav. 1967. Zrádci v masce překladatelů [Traitors in the Masks of Translators]. In Kurt Honolka. *Na počátku bylo libretto* [In the Beginning Was the Libretto]. Praha: Supraphon, 1967: 204–217.
- TONCROVÁ, Dana. 2000. *Miloš Wasserbauer a jeho hledání realistické interpretace v opeře. Tvorba Miloše Wasserbauera ve Státním divadle Brno v letech 1958–1970*. Diplomová práce, Masarykova univerzita, nepublikováno [Miloš Wasserbauer and His Search for the Realistic Staging of Opera. Miloš Wasserbauer's Work in Brno State Theatre Between 1958 and 1970. Thesis, Masaryk University, unpublished], 2000.
- VOJTĚCH, Ivan a Jana PATOČKOVÁ. 1968. Prostor pro operu [Operatic Space]. *Divadlo*, únor, 1968.

Summary

The Dramaturgy of the State Theatre in Brno under Václav Nosek and Miloš Wasserbauer

The current paper is the first of the forthcoming studies dealing with the dramaturgy of and productions in Brno State Theatre in late 1950s and 1960s. The authors present the principal questions, study material, and methodology of their research, supported by a grant project, which has been launched only recently inquiring into the artwork of the generation of director Miloš Wasserbauer, and the dramaturgy of the State Theatre in Brno in the given period. The emphasis is put especially on the dramaturgical concept introduced by the team of collaborators led by Miloš Wasserbauer and Václav Nosek. The authors strive, in the first place, to describe the dramaturgical ideas behind the opera productions staged in the theatre mostly in the 1960s.

Klíčová slova

Miloš Wasserbauer, Václav Nosek, Václav Věžník, Oskar Linhart, divadlo, opera, Státní divadlo v Brně, Národní divadlo v Brně, Zemské divadlo v Brně, dramaturgie

Keywords

Miloš Wasserbauer, Václav Nosek, Václav Věžník, Oskar Linhart, theatre, opera, the State Theatre in Brno, the National Theatre in Brno, the Provincial Theatre in Brno, dramaturgy

DOI: 10.5817/TY2016-1-11

Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D. vystudovala teorii a dějiny divadla a český jazyk a literaturu na Masarykově univerzitě. V roce 2010 absolvovala doktorské studium divadelní vědy na Filozofické fakultě MU disertační prací s názvem *Hastábhinaja. Gesta rukou v tradičním divadelním umění Indie*. V minulosti se ve své přednáškové i výzkumné činnosti zabývala především asijským divadlem – především tradičním indickým divadlem kúdíjattam. V současné době mezi její hlavní pedagogické i výzkumné zájmy patří teorie divadla, zejména kognitivní přístup, a problematika inscenování opery.

V letech 2008–2009 pracovala jako kurátorka scénografické sbírky v Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea v Brně, v letech 2009–2011 působila na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 2011 dodnes pracuje jako odborná asistentka na Katedře divadelních studií FF MU. V letech 2011–2015 se na Katedře divadelních studií FF MU podílela na řešení grantového projektu „Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál“ (GAČR), od roku 2012 do roku 2014 pracovala na projektu „Inovace uměnovědných studijních oborů na FF MU“ (OPVK). Od roku 2015 je hlavní řešitelkou výzkumného grantového projektu (GAČR) „Generace Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“. Kontakt: sarka.havlickova@mail.muni.cz.

Mgr. Helena Spurná, Ph.D. vystudovala obory divadelní věda a hudební věda na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. V letech 1994–1997 pracovala jako dramaturg redakce hudebních pořadů v České televizi (studio Brno). V období 1999–2002 působila jako odborná asistentka na Ústavu divadelní vědy Filozofické fakulty v Brně, posléze přešla na Katedru divadelních a filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, kde působí dodnes. Zabývá se dějinami evropského a českého divadla v období modernismu a avantgardy, hudební divadlo nevyjímaje. K této problematice publikovala řadu statí v odborných časopisech a kolektivních publikacích, zabývá se též editorskou činností. V roce 2004 vydala spolu s kolektivem autorů a ve spolupráci s Národním divadlem v Praze antologii *Hudební divadlo jako výzva*, jejímž záměrem bylo podnítit v našem prostředí zájem o výzkum hudebního divadla, založený na interdisciplinárním přístupu. Je autorkou dvou samostatných monografií: *Emil František Burian a jeho cesty za operou* (Praha: KLP, 2014) a *Divadelní režisér a člověk Oldřich Stibor (1901–1943)* (Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2015). Od roku 2015 je spoluřešitelkou výzkumného grantového projektu (GAČR) „Generace Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opěře Státního divadla v Brně“. Kontakt: helena.spurna@upol.cz.

Mgr. Šárka Havlíčková Kysová, Ph.D. received her M.A. in theatre history and theory, and in Czech language and literature from Masaryk University in Brno (Czech Republic). She continued her graduate studies in theatre and received her PhD in 2010 (doctoral thesis *Hastabhinaya. Hand gestures in traditional theatre art of India*). She has focused in her research and teaching on Asian theatre, the traditional Indian theatre genre *koodiyattom* in particular, recently turning attention also to theatre theory, especially its cognitive strand, and opera staging.

From 2008 till 2009 she worked as a curator of collections of set designs in the Department of Theatre History, Moravian Museum; from 2009 till 2012 she taught theatre theory at the Department of Theatre, Film and Media Studies, Palacký University in Olomouc (CZ). From 2011 till 2015 she has been employed at the Department of Theatre Studies at Masaryk University on a research grant project *Czech Theatre Structuralism: Context and Potential* supported by the Czech Science Foundation (GAČR); from 2012 till 2014 she collaborated on the European grant project “Innovation of the art and culture study programmes at the Faculty of Arts, Masaryk University” (OPVK). Since 2015, she has been managing a research grant project “The Generation of Miloš Wasserbauer and the progressive opera dramaturgy in the State Theatre in Brno” (GAČR). Email: sarka.havlickova@mail.muni.cz.

Mgr. Helena Spurná, Ph.D. graduated from theatre and music at the Faculty of Arts, Masaryk University in Brno (Czech Republic). She worked as a dramaturg of music programmes in the Czech Television (Brno studio) from 1994 till 1997; from 1999 till 2002 she had an assistant position at the Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University; currently she has been teaching and researching at the Department of Theatre, Film and Media Studies, Palacký University in Olomouc (CZ). Her major fields of interest cover history of Czech and European Modern and Avant-Garde theatre and music theatre. She has published widely on these subjects in academic journals and collective monographs: collaborated on the anthology *Music Theatre as a Challenge* published in cooperation with the Prague National Theatre, which strived to encourage an interdisciplinary approach to the research of music theatre; authored a book

Emil František Burian and his Meetings with Opera (Praha: KLP, 2014) and *Oldřich Stibor, a Theatre Director and a Person (1901–1943)* (Olomouc: Faculty of Arts, Palacký University, 2015). She has also worked as an editor on a number of projects. Since 2015, she has been involved in a research grant project “The Generation of Miloš Wasserbauer and the progressive opera dramaturgy in the State Theatre in Brno” (GAČR). Email: helena.spurna@upol.cz.