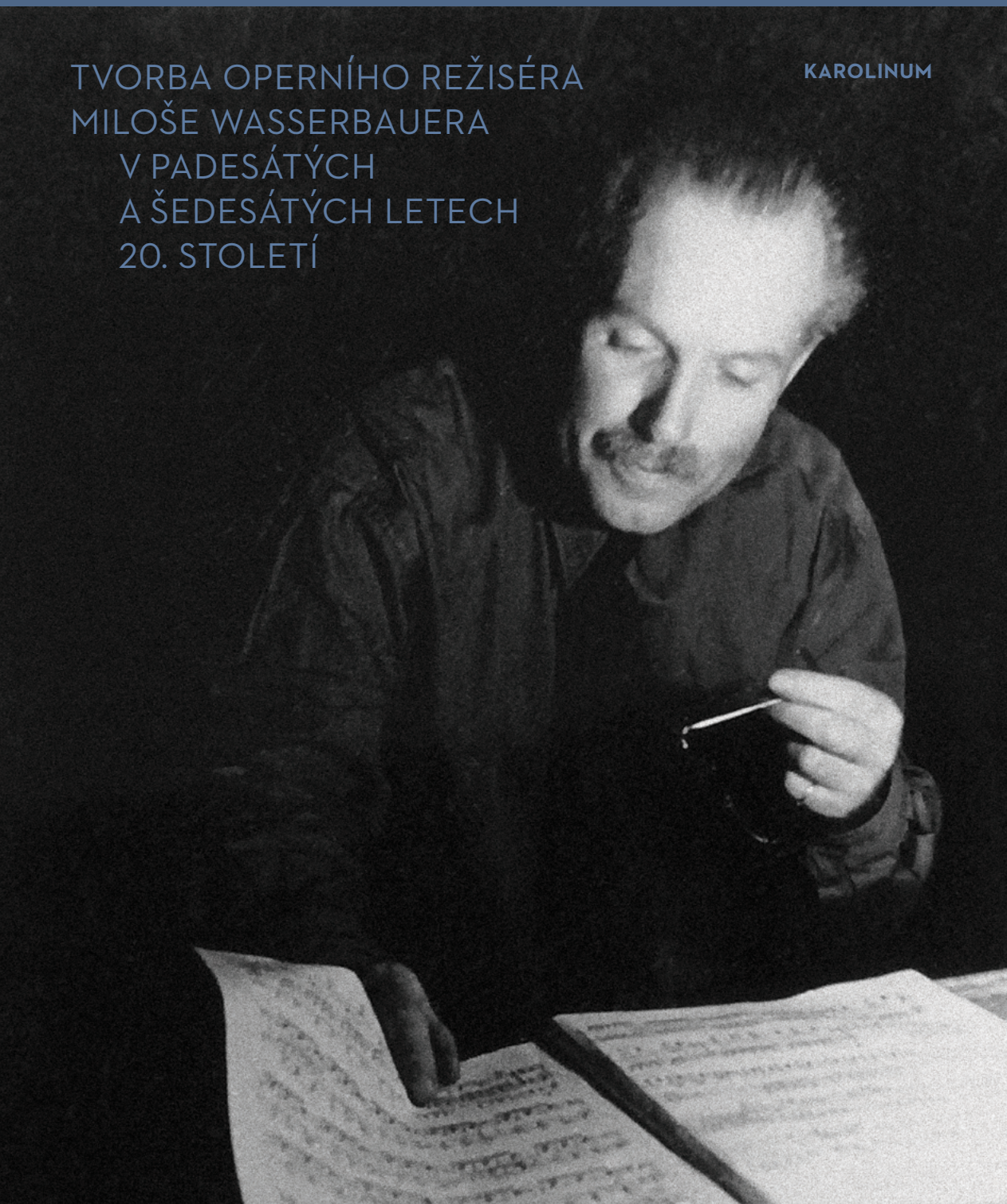


ŠÁRKA HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ **REŽISÉR JAKO KONCEPT**

TVORBA OPERNÍHO REŽISÉRA
MILOŠE WASSERBAUERA
V PADESÁTÝCH
A ŠEDESÁTÝCH LETECH
20. STOLETÍ

KAROLINUM



Režisér jako koncept

Tvorba operního režiséra Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století

Šárka Havlíčková Kysová

Recenzenti:

prof. PhDr. Eva Stehlíková

prof. PhDr. et Mgr. Miloš Štědroň, CSc.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Redakce Lenka Ščerbaničová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

© Univerzita Karlova, 2019

© Šárka Havlíčková Kysová, 2019

Publikace vznikla za podpory Grantové agentury České republiky v rámci projektu „Generace režiséra Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“ (GA15-06548S) řešeného v letech 2015–17.

ISBN 978-80-246-4460-8

ISBN 978-80-246-4464-6 (online : pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2020

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

Jakubovi, Johaně, Marianě, Vítovi a mým rodičům

OBSAH

Poděkování	11
Úvod	13
1. Operní režisér jako proměnlivý koncept	17
2. Život Miloše Wasserbauera	26
2.1 Badatelský výběr zpráv/informací o životě a díle Miloše Wasserbauera	26
2.2 Konceptualizace operního režiséra Miloše Wasserbauera v nekrolozích a vzpomínkových textech	33
3. Operní režisér jako soubor konceptů	39
3.1 Miloš Wasserbauer jako realistický operní režisér	41
3.1.1 Realismy	41
Nejedlého koncept socialistického realismu a pluralita realismů	44
Realismus, naturalismus a režisér jako organizátor ideové a stylové jednoty inscenace dle Adolfa Scherla	46
3.1.2 Inspirace v zahraničí	49
Konstantin Sergejevič Stanislavskij jako operní režisér.	50
Recepce systému Stanislavského v českém myšlení o operní inscenační tvorbě	50
Stanislavského metoda v operní inscenační praxi dle Antarové a Kristiho	51
Kristiho výklad základních východisek systému Stanislavského v opeře	53
Evžen Oněgin a ideál kategorie pravdivosti interpretace	57
Walter Felsenstein jako operní režisér přinášející realistické hudební divadlo	65
Herec-zpěvák a režisér důkladně studující partituru Felsensteinův koncept pravdivosti v inscenační praxi hudebního divadla	66
Felsenstein a Stanislavskij	71
3.1.3 Wasserbauerova konceptualizace pojmu realismus	77
Ideál realismu v operní režii	77

3.2	Miloš Wasserbauer socialistický a „realistický“ operní režisér	80
3.2.1	„Velká škola socialistického realismu“: <i>Mladá garda a Tarasova rodina</i>	80
3.2.2	Požadavky na novou československou operu vzešlé ze dvou „sovětských vzorů“	87
3.2.3	Realistická tvůrčí metoda v režii Miloše Wasserbauera	90
3.2.4	Scénický realismus Waltera Felsensteina jako inspirační zdroj?	91
3.3	Miloš Wasserbauer hledá ideje díla	93
	Partitura jako východisko scénické interpretace operního díla:	
	Ústřední idea díla a vycházení z partitury	93
3.4	Buditel slovenského národního cítění: padesátá léta v Bratislavě	98
3.4.1	Inscenace slovenských novinek	101
	<i>Juro Jánošík</i> (Bratislava, 1954)	101
	<i>Beg Bajazid</i> (Bratislava, 1957)	104
	<i>Svätopluk</i> (Bratislava, 1960)	108
3.4.2	Monumentalizace historie v pojetí Miloše Wasserbauera:	
	důležitá setkání se scénografi	111
	<i>Don Carlos</i> 1956 – „spor“ o ideu díla	113
3.5	Dramaturgie opery Státního divadla v Brně jako koncept historického vývoje	119
3.5.1	„Pěstování domácího umění jest první a nejkrásnější úloha naší opery“	121
3.5.2	Dramaturgie a požadavek „zdivadelnění opery“	128
3.6	Miloš Wasserbauer jako vykladač české operní mytologie	130
3.6.1	<i>Dalibor</i>	131
3.6.2	Bedřich Smetana ve Wasserbauerových inscenacích <i>Dalibora</i>	
	a v jejich recepci	139
	<i>Dalibor</i> (Bratislava, 1957)	139
	<i>Dalibor</i> (Brno, 1962)	145
3.7	„Apoštol Janáčka“ – režisér kultivující, udržující a propagující janáčkovskou inscenační tradici	149
3.7.1	Ota Zítek jako předchůdce Miloše Wasserbauera	
	v janáčkovské inscenační tradici	150
3.7.2	Rudolf Walter jako předchůdce Miloše Wasserbauera	
	v janáčkovské inscenační tradici	158
3.7.3	Miloš Wasserbauer a janáčkovská inscenační tradice	164
	<i>Z mrtvého domu</i> (Brno, 1958)	170
	Její pastorkyňa	179
	<i>Jej pastorkyňa</i> (Bratislava, 1955) a janáčkovská inscenační tradice na Slovensku	180
	<i>Její pastorkyňa</i> (Brno, 1961)	182
	<i>Věc Makropulos</i> (Brno, 1962)	189

	<i>Příhody lišky Bystroušky</i> a slavnostní otevření nového divadla (Brno, 1965)	195
	<i>Výlety pana Broučka</i> (Brno, 1967)	207
3.8	Miloš Wasserbauer režisér mezinárodně uznávaný	210
3.8.1	<i>Síla osudu</i> (Lipsko, 1963)	210
3.8.2	Šostakovičova <i>Katěrina Izmajlová</i> v Brně a v Miláně (1964)	215
3.9	Režisér směřující k jevištní metafoře	229
3.9.1	„Posun“ k jevištní metafoře I: Inscenační přístup k barokní opeře a Händelův <i>Julius Caesar</i>	229
	<i>Julius Caesar</i> (Brno, 1966)	230
3.9.2	„Posun“ k jevištní metafoře II: Inscenační přístup k Verdiho <i>Otellovi</i>	241
	<i>Otello</i> (Brno, 1967) – naplno využití možnosti nového prostoru	241
3.10	Miloš Wasserbauer pedagog	251
3.10.1	Výchova operního umělce ve studiu	251
3.10.2	Herec v centru zájmu	254
	Závěr	258
	Zdeněk Nejedlý jako celoživotní inspirátor (nejen) Miloše Wasserbauera	259
	Zkušenosti a koncepty předchozích badatelů	260
	Scénografie jako progresivní složka operní inscenace	262
	Metafora jako prostředek sdělení	267
	Summary	269
	Bibliografie	271
	Soupis vyobrazení	291
	Rejstřík	294

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji tímto všem, kdo podpořili moji práci: ochotným pracovnícům a pracovníkům institucí, které jsem v rámci svého bádání navštívil, jmenovitě Markétě Ňorkové z archivu Národního divadla v Brně, Andree Jochmanové, Haně Ocetkové, Veronice Valentové, Jaroslavu Blechovi z Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea, Elisabeth Kühne z archivu Lipské opery, Anně Elise Ravenně, Andreovi Filippovi Ciovatimu, Attiliovi Rossimu z Národní knihovny v Miláně, Eleně Fumagalli, Matteovi Sartoriovi z archivu Teatra alla Scala, Zuzaně Kobliškové z Divadelného ústavu v Bratislavě, Jiřímu Zahrádkovi z Ústavu hudební vědy FF Masarykovy univerzity a z Oddělení dějin hudby MZM, Janu Karafiátovi z knihovny Ústavu hudební vědy FF MU, Tomáši Kubartovi z Katedry divadelních studií FF MU a paní Sylvii Tvarůžkové, která mi laskavě poskytla souhlas s publikováním fotografií vytvořených Rafaelem Sedláčkem; děkuji také knihovníkům mého pracoviště, Moravské zemské knihovny, Univerzitní knižnice v Bratislavě, Knihovny svaté Terezy v Miláně atd.

Velmi děkuji svým kolegyním a kolegům z Katedry divadelních studií, kteří k odborné radě vždy ochotně připojili i přátelskou podporu – Evě Stehlíkové, Margitě Havlíčkové, Ivě Mikulové, Jitce Kapinusové, Svitlaně Shurmě, Martině Musilové, Kláře Škrobánkové, Davidu Drozdovi a Pavlu Drábkovi; kolegyním ze spřízněných pracovišť – Heleně Spurné, Vlastě Koubské, Věře Velemanové, Barboře Příhodové, Radce Kunderové, Tereze Konývkové; kolegyním a kolegům, kteří přispěli radou či literaturou – Eugenii Dufkové, Olze Janáčkové, Tamaře Lovákové Noskové, Jiřině Telcové, Miloši Štědroňovi, Lubomíru Spurnému, Václavu Věžníkovi, Zoltánu Kövecsesovi a dalším.

Nezměrné díky patří mojí rodině a přátelům.

ÚVOD

Studie je založena na výzkumu tvorby operního režiséra Miloše Wasserbauera (1907–1970) v padesátých a šedesátých letech 20. století, jemuž se věnuji od roku 2015.¹ Obvykle se v monografii režiséra usiluje o podání pravděpodobné historie jeho života a díla v kontextu doby, v této práci jsem si stanovila jiný cíl, na život a dílo režiséra Miloše Wasserbauera se dívám z jiného pohledu. Na jedné straně se zabývám otázkou, jak režisér projektoval do svých inscenací a vlastního přístupu k nim své rozumění světu, a na straně druhé jak recipienti inscenací jeho tvorbu přijímali, hodnotili atp. Zajímá mě rovněž způsob, jakým pozdější badatelé toto vše re-konceptualizovali.

Záměr rekonstruovat divadelní inscenace není vždy plně realizovatelný. Rovněž analýza již historické divadelní události je činnost zásadně závislá na dostupnosti materiálu, jenž je vždy fragmentární a asymetrický co do výpovědi o různých složkách inscenace. Paměť operního divadla obvykle disponuje partiturou, méně často záznamy hudební stránky inscenace, v případě tvorby Wasserbauerova období ještě zcela absentují audiovizuální nahrávky představení. Máme k dispozici scénografické návrhy, fotografie z představení, režijní knihy, rukopisné přípravy, články v periodikách či prohlášení v programech atp.; dobovou recepci reprezentovanou pouze korpusem textů (recenzí) kritiků. A k tomu vše, co mohlo umění i uvažování o něm ovlivnit. Při konceptualizaci tvorby historické osobnosti se tedy snažíme učinit relevantní výběr, který nám rovněž poskytuje jen fragmenty poznání vlivu.

1 Výzkum byl realizován nejprve pod názvem „Generace režiséra Miloše Wasserbauera a progresivní dramaturgie v opeře Státního divadla v Brně“ v rámci projektu Grantové agentury České republiky (GA15-06548S) v letech 2015–17 a nyní je dále rozvíjen v mé další samostatné badatelské činnosti. Některé pasáže této knihy vycházejí z již uveřejněných studií, které jsem vytvořila sama nebo jako součást společné publikace s kolegyní Helenou Spurnou. Použité pasáže jsem přepracovala, výrazně doplnila a řádně na ně odkazuji.

OPERNÍ REŽISÉR JAKO PROMĚNLIVÝ KONCEPT – PŘÍPAD MILOŠE WASSERBAUERA

Charakteristiku režijního stylu proto považuji za vysoce interpretativní počín, který úzce souvisí s kontextem badatele, který se o ni pokouší. Badatel na základě analýzy materiálů konstruuje (svůj badatelský) obraz režisérový osobnosti a jeho stylu práce. Činí tak navíc na základě konceptů, které před ním vytvořili jiní badatelé či přímo osoby, jejichž práci zkoumá nebo které do zkoumaných událostí zasáhly, byť i třeba dříve a „jen“ působením svého myšlení. Proto v této práci představuji operního režiséra Miloše Wasserbauera a jeho tvorbu jako několikavrstevné koncepty, jež se proměňovaly nejen v čase, ale rovněž v synchronní rovině v závislosti na dalších faktorech ovlivňujících výpovědní hodnotu zkoumaných materiálů. Moje dnešní badatelská perspektiva je ovlivněna například již rozsáhlou kritickou reflexí kulturně historického a politického kontextu, v němž vznikly inscenace, u nichž je autorství režijní koncepce přičítáno osobě Miloše Wasserbauera.²

Mým původním záměrem bylo charakterizovat Wasserbauerovo umělecké působení v kontextu historie české či československé operní režie a dobového uvažování o operní inscenační praxi. Hodlala jsem rovněž na základě Wasserbauerových vlastních publikovaných článků v dobových periodikách i pouze rukopisných přípravných textů k inscenacím vyložit a reflektovat režisérovo uvažování o operní režii, a to rovněž v historických a dobových souvislostech. Během mého bádání však vyvstala potřeba vypořádat se s povahou zdrojů. Abych čtenáři nepodala zjednodušující či zavádějící výklad, rozhodla jsem se k informacím z dokumentů přistupovat s vědomím odlišnosti typu jejich výpovědi na několika úrovních.

Čtenář tedy nedostává do ruky obvyklou monografii režiséra. Na příkladu života a díla operního režiséra Miloše Wasserbauera se snažím ukázat, jak práce s materiálem, povaha a rozsah materiálu na jedné straně a aktuálním badatelským kontextem spoluurčovaná výzkumná otázka na straně druhé určují naši představu o nějakém fenoménu a s ní spojenou badatelskou výpověď. Jejich specifičnost je velkou měrou určena efemérností divadelní události samotné (v případě mé studie hlavně operního představení). Při vytváření výpovědi se nutně – v závislosti na povaze a rozsahu konkrétního zkoumaného materiálu, jenž se dochoval – mění perspektiva. Postřednictvím naší vlastní badatelské skutečnosti konceptualizujeme zkušenosti předchozích badatelů i samotných tvůrců, kteří jsou předmětem našeho zájmu.

2 Poukazuji tímto na problematičnost přisouzení autorství režijní koncepce jedné zcela konkrétní osobě.

Na základě předchozích proměnlivých konceptů vytvářím(e) koncept(y) vlastní: operního režiséra Miloše Wasserbauera. Nepopírám jeho existenci jako historické osoby ani existenci jeho díla. Vědomě pracuji s vysoce fragmentární povahou materiálů a s interpretativní podstatou každé výpovědi o nich. Čtenáři se tedy dostává do ruky práce, která se na konkrétním materiálu, na příkladu života a díla operního režiséra Miloše Wasserbauera, snaží postihnout způsob existence umělce a jeho díla v paměti divadla; tedy má i rozměr teoretický.

1. OPERNÍ REŽISÉR JAKO PROMĚNLIVÝ KONCEPT

Z dnešní perspektivy nahlížím na operního režiséra a jeho tvorbu jako na koncepty, a to několikavrstvé, jež se proměňovaly nejen v čase, ale rovněž v synchronní rovině v závislosti na dalších faktorech ovlivňujících výpovědní hodnotu zkoumaných materiálů. Můj přístup k nim je ovlivněn několika jinými přístupy – například Foucaultovým rozlišením pramenů na dokumenty a na monumenty, vědomím si problematičnosti pramene jakožto nositele informace o minulosti.³ S prameny⁴ zacházím jako s mnohvrstevnatými nosiči informace (Lorenz 2002: 140),⁵ přičemž kladu důraz především na otázku, o čem záměrně vypovídají a o čem mlčí.⁶ Snažím se identifikovat a odlišit jednotlivé vrstvy informací, které prameny obsahují. Moje badatelská otázka, jak byl v padesátých a šedesátých letech 20. století konceptualizován⁷ operní režisér – v případě mé studie Miloš Wasserbauer – a jak se tento koncept proměňoval v čase a působením divadelně historických, politických, kulturních a dalších vlivů, spolu-určuje volbu pramenů, naznačuje jejich informační hodnotu i mou volbu zaměřit se na určitou specifickou sémiotickou vrstvu. Přijímám dále perspektivu Hanse Kellnera (1989),⁸ který vyzdvihuje jazyk, jeho limity a rétorické kvality, jako další důležitý pramen historického zkoumání; a také spjatost povahy pramenů s ideologickou podstatou historického diskurzu. Při analýze materiálů, zejména recenzí Wasserbauerových textů a textů jiných autorů reflektujících operní režii, se přikláním k tendenci, jež myšlenku „primátu pramene“ nahrazuje trendem ke „zpřítomňování“ pramene,

3 *Archeologie vědění* (Foucault 2002). Srov. (Horský – Šima 2014: 17).

4 Viz například otázky (osm „W-Fragen“), jež má dle Gunilly Buddeové v rámci kritické fáze studia pramenů (*Quellen*) klást badatel (Budde 2008: 67). Srov. (Horský – Šima 2014: 16).

5 Srov. (Horský – Šima 2014: 17).

6 „Wovon kündet die Quelle, wovon schweigt sie?“ (Budde 2008: 67). Srov. (Horský – Šima 2014: 16), kde je vyzdvížena pouze tato osmá, avšak i pro nás klíčová otázka.

7 Sloveso „konceptualizovat“ užívám ve smyslu formovat pojem, myšlenku či princip, přičemž tento proces chápu jako dynamický a proměnlivý v čase. Pojem, myšlenka, princip či přímo koncept jsou formovány postupně za působení různých vlivů. Jakmile jsou zformovány, mohou podléhat další re-formaci, re-konceptualizaci; mohou být přehodnocovány, tj. doplněny o další aspekty, nebo jich být naopak zbaveny atp. Podobně odlišuji „konceptualizaci“ od chápání či pojmání něčeho, jež chápu úžeji – zejména z hlediska možnosti procesualnosti a proměnlivosti v čase. K výkladu mého užívání slova „koncept“ v této práci více viz níže.

8 Srov. (Horský – Šima 2014: 19).

ať již v podobě „stop“, „indicií“, „symptomů“ nebo tzv. „veta“ pramenů (Horský – Šima 2014: 20).⁹

Materiály, s nimiž pracuji, mi poskytují pozůstatky minulosti a jen velmi fragmentárně mohou vypovídat o předmětu mého bádání – např. režii, dramaturgii, scénografii či o Wasserbauerových inscenacích a jejich recepci. Například fotografie z představení podléhají dobovým, individuálním technickým a estetickým požadavkům; režijní kniha operního režiséra, tj. často – jako v případě Wasserbauera – klavírní výtah s poznámkami vtěsnanými mezi notové osnovy s vlepenými popisky, náčrty scénické stavby, mizanscén či s rozstříhaným libretem rovněž poskytuje jen fragmentární výpověď, jež vyžaduje značnou míru interpretace materiálu. Scénografické návrhy jsou dnes především výtvarným artefaktem, tj. vyhovují analytickému aparátu jiného oboru, pro teatrologa je jejich výpověď značně zkreslená a často zcela zavádějící. Samostatnou skupinu představují písemné dokumenty z oblasti recepce divadla. Recenze nebo kritiky jsou obzvláště mnohohrstevnatý pramen. Obsahují faktografické informace (např. umístění rekvizity na scéně), avšak v úmyslu poznat inscenaci jako celek jde spíše o osamocené stopy; v jazykové rovině mohou poskytovat informace o názoru, ale i kvazi- či pseudonázoru autora; přes jazyk dále referují např. o aktuální situaci uměleckého oboru, o politickém režimu atd. Děje se tak ovšem za přispění interpretačních dovedností badatele, jež jsou navíc mnohdy založené na interpretacích předchozích badatelů.

Miloš Wasserbauer se z pozice režiséra Státního divadla v Brně vyjadřoval k operní režii a k dalším příbuzným tématům písemně. Nejčastěji tak činil v programech k vlastním inscenacím, řidčeji v dobovém tisku (například v časopisech *Program*, *Divadlo* nebo *Slovenské divadlo*). V jeho pozůstalosti uložené v oddělení dějin divadla v Moravském zemském muzeu se dochovalo i několik rukopisů (ponejvíce strojopisných dokumentů), z nichž většina jsou přípravné poznámky k inscenacím; ale najdeme mezi nimi i korespondenci s jinými umělci, která se rovněž týká připravované inscenace.¹⁰ Každý z písemných dokumentů lze charakterizovat žánrově. Například texty režisérů v programech zkoumaného období vykazují společné specifické rysy. Wasserbauer si především v padesátých letech zvykl formulovat výklad své

9 Horský a Šima v případě tzv. „veta“ pramenů odkazují k práci Reinharta Kosellecka (2000), jenž hovoří o pojetí pramenů umožňujících vetovat a (tím) limitovat naše interpretační hypotézy.

10 Například zatímco s Josefem Svobodou si dopisoval o konkrétních, ponejvíce technických detailech jejich spolupráce (viz korespondence v pozůstalosti M. Wasserbauera uložená v oddělení dějin divadla MZM, karton 278), s hlavním intendantem Städtische Theater Leipzig Karlem Kayserem a tamějším dirigentem Rolfem Reuterem vedl korespondenčně ideovou diskusi o výkladu pojmů typu *realistické hudební divadlo*, *naturalismus* atd. Viz dopisy uložené ve Wasserbauerově pozůstalosti (Reuter 1963) a (Kayser 1963). Karton 278 obsahuje rovněž další oficiální či poměrně věcnou pracovní korespondenci.

režie určený divákovi (a obzvláště stranickému divákovi) jako stručnou rekapitulaci svého hledačského úsilí v oblasti ideje díla či přímo „ústřední politické ideje díla“.¹¹ Články publikované v dobových periodikách podléhají rovněž úzu žánru v dané době a souboru dalších faktorů (vlivu politické situace atp.).

Za stěžejní tedy nepovažuji otázku, k jaké skutečnosti odkazují prameny, jež nám podávají informace o Miloši Wasserbauerovi a jeho tvorbě, a jak máme tyto pod prameny ukryté skutečnosti interpretovat. Zaměřuji se naopak na operního režiséra jako na mnohvrstevnatý koncept, jenž vznikl v určitých podmínkách, a analyzuji ho jako souhrn konceptů. Konceptem míním pojem tvořený neustále se proměňujícím souborem názorů, idejí, představ a konceptualizací aktuální interakce člověka se skutečností. Jde o pojem, který nelze jednoznačně a s konečnou platností definovat. I při těchto svých vlastnostech však má schopnost a moc ovlivňovat skutečnost a další konceptualizaci událostí, jimž sám předchází v čase.

Nevzdávám se původního tématu ani možnosti interpretace pramenů. Záměrně však zdůrazňuji badatelskou perspektivu – svou i svých předchůdců. Život a dílo operního režiséra nemohou být pro badatele skutečným příběhem, který je třeba rekonstruovat a vyzdvihnout. Jde spíše o kolektivní myšlenkovou konstrukci, která je důležitá především pro přítomnost a která se brzy opět promění. Koncepty, které identifikujeme v minulosti, konceptualizujeme v naší přítomnosti, kde také „zůstávají“ a kde se stále „rodí“. Ve své práci sleduji tyto procesy na různých příkladech konceptualizace činnosti operního režiséra a pokouším se pojmenovat principy, jež se v nich opakují a jež je formují. Řadím mezi ně například mytologizaci historické osoby (Nejedlého mytologizaci Smetany), monumentalizaci historické události (režijně-scénografická emfáze historické události a historických reálií), dogmatizaci uměleckého směru (jevištní realismus), proklamativnost politického/uměleckého smýšlení (uvedení inscenace v rámci oslav československo-sovětského přátelství), konkrétní způsoby konceptualizace vlivu či interakce s inspiračním zdrojem (práce K. S. Stanislavského či W. Felsensteina) atp. Teprve na základě identifikace těchto principů interpretuji zkoumaný materiál.

Nepopírám fakta. Miloš Wasserbauer existoval, byl povoláním operní režisér. Vybíral si spolupracovníky, reagoval na aktuální životní podmínky, kulturní a politickou situaci atd. Pokud o něm ale uvažujeme jako o režisérovi, abstrahujeme informace o jeho aktivitách na úroveň konceptu. Míním jím soubor informací, myšlenek, představ, očekávání, názorů atp., které spojujeme s životem a dílem osoby Miloše Wasserbauera, které s ním spojovali jeho současníci či pozdější badatelé a které se ve vzájemné interakci proměňují.

11 Viz např. text v programu k inscenaci Verdiho *Dona Carlose* ve Slovenském národním divadle v Bratislavě s názvem „Na okraj našej inscenácie *Dona Carla*“ (1956b).

Uvažuji o režisérovi jako o *konceptu*, jenž je tvořen náplní jeho práce a překračuje rozsah významu *pojmu* režisér. Ten lze chápat v užším a utilitárněji používaném slova smyslu, – jako osobu tvořící režii.¹² Vycházím tedy z rozlišení mezi termíny *pojem* a *koncept*, k němuž mě inspirovala především práce ruské kognitivní lingvistky Valentiny Avraamovny Maslové (2015).¹³

V teatrologii zavedený termín režijní koncepce, chápáný vesměs jako umělecký záměr režiséra a proces jeho dosažení, je pak pojem, jež používáme především v souvislosti s konkrétními činy režiséra. Vyžaduje vyšší míru abstrakce hlavně tím, že zahrnuje požadavek a proces interpretace, ať už vycházející od tvůrce samotného, nebo od recipientů režijní koncepce (režisérových spolupracovníků, diváků, kritiků, badatelů). Reflektujeme-li činnost konkrétního režiséra v širších kontextech jeho tvorby a prostředí (uměleckém, společenském, politickém atd.) a navíc v historické perspektivě, míra interpretace se ještě zvyšuje. Činíme mnohvrstevnatou abstrakci, pro niž z důvodu její složitosti volím označení „koncept“ (nikoliv „pojem“). Koncept je pro mě pojmem rozšířeným či obohaceným o další, především významové, vrstvy. Ty kromě jiného vyplývají z mnohvrstevnaté povahy pramenů, s nimiž pracuji, z možností jejich interpretace, z vědomí si vlastního interpretačního vkladu a ideostylu badatele.¹⁴

V českém teatrologickém prostředí vznikla řada monografií zaměřených na život a dílo konkrétního tvůrce.¹⁵ Každý z autorů je na základě práce s materiály musel nutně konceptualizovat i ze své aktuální badatelské perspektivy, čímž zároveň zasáhl do interpretace událostí, tj. „změnil“ je, a tím dále/zpětně ovlivňuje jejich výpovědní hodnotu pro svoji vlastní badatelskou perspektivu. Jako badatelé představujeme čtenáři syntézu informací, myšlenek, představ, očekávání, názorů zkoumaných osobností, jejich dobové i historicky pozdější recepce a naší vlastní konceptualizace a interpretace.

Koncept chápu jako výsledek konceptualizace. Opírám se přitom o pojetí kognitivní lingvistiky, které na základě práce E. S. Kubryakové (Kubryakova 2001) definují Zuzana Kováčová a Elena Ciprianová (2016). Konceptualizace je proces chápání, vyhodnocování a rozvíjení postojů k novému jevu či informaci na základě smyslového vnímání a zkušenosti. Během tohoto procesu vzniká sémanticky mnohvrstevnatý koncept, který je reflexí denotace v lidské mysli.¹⁶ Samotný proces konceptualizace je zásadní pro naši kognici.

12 Jako příklad definice režie lze uvést pojetí J. Vostřého, který ji vykládá jako specializovanou činnost či profesi, jejíž náplní je řízení, jak organizační, tak koncepční, všech činitelů podílejících se na vytváření divadelní produkce (2009).

13 Více se o této dichotomii zmíním níže v této kapitole.

14 Ideostyl chápu jako styl autora, jazykový individuální styl, v němž lze identifikovat konceptuální a psychologické charakteristiky.

15 Viz např. (Spurná 2016), (Mikulová 2017) atd.

16 „Conceptualization is a process of understanding, assessing and developing attitudes towards new phenomena or information on the basis of sensory perception and experience. During this

Konceptualizace je založena na přiřazování významu; jde o ideový konstrukt, který dává význam (smysl) vidění světa ve formě konceptů, to jest významů vznikajících v mysli. Lidská kognice má tedy povahu konceptů, které jsou vytvářeny jako ustálené významy (Kubryakova 2001: 14).¹⁷

V rámci tohoto pojetí lze dále uvažovat v intencích termínu *konceptosféra*, jež do literární vědy – především do textologie – zavedl Dimitrij Lichačev (Lichačev 1999).¹⁸ Lichačev uplatňuje antropocentrický pohled na povahu jazyka a termínem *konceptosféra* míní soubor takových konceptů, které existují v každé národní kultuře. *Konceptosféra* je velmi silně spojená s konkrétním kulturním prostředím. V rámci různých kultur se vyskytují odlišné *konceptosféry*, přičemž některé existují na úrovni více kultur, na jakési „nad-kulturní“ úrovni, avšak v jednotlivých kulturách vykazují svá specifika.¹⁹

Moje užívání slova *koncept* a jeho odlišování od slova *pojem* je velmi blízké pojetí kognitivní lingvistky Valentiny Avraamovny Maslové (2015).²⁰ Slovo *pojem* autorka charakterizuje jako „soubor poznaných esenciálních příznaků objektu“ (2015: 228). *Koncept* chápe Maslová jako „mentální, kulturně specifickou entitu, jež významovou rovinu pak tvoří komplex všech poznatků o daném objektu a rovinu výrazovou pak komplex všech jazykových prostředků (lexikálních, frazeologických, paremiologických) (...). Konceptem nejsou všechny pojmy, ale jen ty nejdůležitější, s nejkomplicovanější strukturou (...)“.²¹ Dle Maslové *pojem* zahrnuje pouze „nejpodstatnější a nezbytné příznaky“, zatímco *koncept* i ty nepodstatné.²² Pojmy mají jednodušší strukturu a „převládá v nich věcná složka“, koncepty obsahují další prvky. Maslová tyto další komponenty, jako emocionálnost, expresivnost, hodnocení a charakteristiku *konceptu* upřesňuje slovy, že lze *koncept* chápat jako „chomáč“ představ, poznatků, asociací, zkušeností, který doprovází slovo a pojem, který je

process a semantically multilayered concept is produced, which is a reflection of a denotation in the human mind.“ Srov. (Kováčová – Ciprianová 2016: 59).

17 Srov. (Kováčová – Ciprianová 2016: 59): „(...) process of conceptualization is crucial for our cognition. Conceptualization is based on an assignment of meaning; it is an idea construct which gives meaning to the visions of the world in the form of concepts, that is, meanings established in the mind. Thus, human cognition has the nature of concepts that are created as fixed meanings“ (Kubryakova, 2001, s. 14).

18 Srov. (Kováčová – Ciprianová 2016).

19 Například koncept „matka“ má místo v rámci *konceptosféry*, tj. v rámci souboru konceptů určitého národa a jeho jazyka, a zároveň vykazuje společné rysy napříč kulturami. Avšak v jednotlivých kulturách má své specifické rysy. Chápání konceptu „operní režisér“ v naší *konceptosféře* odvozují analogicky, jak v perspektivě synchronní, tak diachronní.

20 Maslové vymezení rozdílu mezi oběma slovy je založeno na reflexi ruského jazyka, v němž jsou tato slova sice z hlediska etymologie totožná, avšak začala se odlišovat z hlediska významu (2015: 228).

21 Maslová se zaměřuje na koncepty, jako je např. „Ordnung“ („pořádek“) u Němců či „avos“ („snad, možná, dá-li Bůh“) u Rusů (Maslova 2015: 228). V této práci však chápání slova *koncept* rozšiřuji a využívám ho pro charakteristiku „objektu“ ve specifické oblasti kultury v divadle.

22 Vychází přitom z práce Stěpanova a Proskurina (1993: 16–20).

slovem vyjádřen. Koncepty jsou objekty emocí, sympatií a antipatií, nezřídka i názorových konfliktů. (...) ne každé pojmenování jevu je konceptem (...) [k]onceptem se stávají ty výseky skutečnosti, které jsou pro danou kulturu aktuální a nosné“ (2015: 228).²³

Vypůjčuji si teorii Maslové k pojednání o divadelním „jevu“ – operním režisérovi. Operní režisér je pojem a v této práci se zaměřuji na jeho fungování v naší kultuře i na úrovni konceptu. Zkoumám jeho proměny a různé vrstvy v závislosti na vždy aktuálně relevantních kontextech.

Svůj přístup k materiálům zachycujícím jednak recepci Wasserbauerova díla a jednak režisérovy vlastní texty analyzuji pomocí takto šířeji chápaného termínu *koncept*. Moje badatelská perspektiva je však komplikována tím, že koncept režiséra nezkoumám a netvořím jen z písemných pramenů, nýbrž z režisérových tvůrčích činů – z „materiálu“, jakým je efemérní fenomén divadelní inscenace,²⁴ to jest z fragmentů a stop po události.

Při analýze té části materiálu, která zahrnuje „stopy“ po Wasserbauerových inscenacích (režijní knihy/klavírní výtahy, scénografické návrhy, fotografie z představení atd., případně část informací spadajících spíše do oblasti orální historie), volím v prvním plánu jiný analytický aparát či přesněji aparáty – než koncept v širším slova smyslu, jak jsem ho vymezila.

Analytické pasáže studie zaměřené přímo na inscenaci, tj. nikoli na její recepci, jsou ovlivněny především dvěma přístupy: českým strukturalistickým (a sémiotickým) myšlením o divadle a úvahami z oblasti kognitivních studií.²⁵ Ze strukturalismu do značné míry vyrostla i současná česká teatrologie, proto uplatňuji její metody při analýze inscenace. V té jsem ponejvíce ovlivněna pracemi Jiřího Veltruského (např. 1994, 2004, 2012), Jindřicha Honzla (např. 1940, 1943) a v neposlední řadě také sémiotickým uvažováním Otakara Zicha (zejm. 1931). V rozboru inscenací k problematice přistupuji z hlediska teatrologického a věnuji se především dramaturgii, režii a scénografii, protože ve srovnání s jinými druhy divadla (obzvláště činohrou) vykazují specifické, žánrem opery podmíněné rysy.

Sémioticko-strukturální přístup doplňuji aparátem z oblasti kognitivních studií, zejména přístupy navazujícími na teorii konceptuální metafory, jak ji na začátku osmdesátých let 20. století formulovali George Lakoff a Mark Johnson v knize *Metafory, kterými žijeme* (1980, 2008). S touto teorií a jejími

23 Dle Maslové „disponují velkým množstvím jazykových jednotek, jimiž jsou fixovány, jsou tématy přísloví a pořekadel, básnických i prozaických textů. Jsou to v určitém smyslu symboly, emblemy, které jistým způsobem odkazují k textu, situaci či poznatku, díky němuž vznikly. Jsou nositeli kulturní paměti daného národa“ (Maslova 2015: 229).

24 Komplexnost problému obzvláště vystihuje např. Roubalovo procesuální pojetí inscenace (2010).

25 V rámci české teatrologie se podobnými problémy nedávno zabýval ve svém teoreticko-metodologickém úvodu k analýze inscenace Písek v HaDivadle z roku 1988 Jan Motal (2016: 13–55).

pozdějšími modifikacemi (viz např. Kövecses 2002 či Fahlenbrach 2010, 2016) zacházím jako s inspiračními zdroji, které mi pomáhají analyzovat především psané dokumenty, v menší míře pak fotografický materiál k rozebíraným inscenacím.²⁶ Metodologický příklon k problematice metafor má i další příčiny, než je snaha zvolit vhodný doplňující analytický aparát k u nás tradičnímu strukturálně-sémiotickému rozboru. Především v teatrologii považujeme metaforický a metonymický princip za klíčové formativní postupy při tvorbě divadelní inscenace, proto je třeba jim věnovat pozornost.²⁷ Dnes již „klasické“ pojetí obou pojmů, tj. jak je ustálila literární věda v oblasti poetiky,²⁸ založené na jejich chápání jako zvláštních²⁹ prostředků jazyka, považuji obzvláště v kontextu reflexe divadelní tvorby za zkreslující a limitující.³⁰ Teorie konceptuální metafor a jí příbuzné teorie považují metaforu (i metonymii) za základ myšlení a konceptualizace interakce každého člověka s okolním světem. V tomto pojetí metafora vyjadřuje abstraktní koncept prostřednictvím mnohem konkrétnějšího konceptu. Přenáší koncept z jedné domény – tzv. zdrojové domény (source domain) – do domény jiné, cílové (target domain), aby ji konceptualizovala. Cílem tohoto procesu je umožnit porozumění abstraktním myšlenkám či pojmům prostřednictvím pojmů mnohem konkrétnějších, které jsou nám obvykle i mnohem známější.

Mezi nejznámějšími příklady lze uvést (v souladu s územ grafického zápisu v rámci teorie): ŽIVOT je CESTA; SPOR je VÁLKA. Abstraktnější pojem „život“ je konceptualizován prostřednictvím naší každodenní zkušenosti s vykonáváním cesty. Na cestě i v životě potkáváme lidi, překonáváme překážky atp., naše cesta začala (narozněním) a končí (smrtí). Vedeme-li s někým spor, obvykle o jeho konceptualizaci vypovídáme výrazy typu „jeho argumenty mě úplně odzbrojily“, „ten spor nemůžeš vyhrát“ atd. Výrazové prostředky, které vypovídají o naší konceptualizaci světa kolem nás, jsou často označovány za „metaforické výrazy“. Volby konkrétních výrazových prostředků, tj. metaforických výrazů,³¹ v představení můžeme analyzovat jako projevy umělecké konceptualizace skutečnosti.

26 Kognitivistický přístup přiznávám jako jeden z mých inspiračních zdrojů, který již řadu let ovlivňuje mé bádání o zkoumaných jevech v oblasti divadla. V oblasti české divadelní vědy však nejde o metodologii zavedenou a její aparát doposud nepatří k běžné teoretické výbavě českého teatrologa. Především z těchto dvou důvodů neužíváme formalizovaný zápis, který je zaveden v rámci teorie konceptuální metafor a teorií na ni navazujících.

27 Viz např. (Hořínek 1966).

28 Viz např. (Tomaševskij 1970: 36–50), (Žilka 1984: 90–92) a další.

29 Často označovaných jako „básnických“ či „poetických“.

30 Milan Řepa to v souvislosti s pojednáním o užívání tropů v českém dějepisectví výstižně formuluje v tom smyslu, že byly dlouho vnímány jako „pouhá ornamentální, příznaková složka díla“ (Řepa 2006: 27).

31 „Metaforickým výrazem“ zde míním konkrétní prostředek, jímž je vyjadřována metafora, resp. metaforický pojem. Srov. (Lakoff – Johnson 1980).

Takto „utilitárněji“ chápaný termín *koncept* pro odlišení od pojetí Lichačeva či Maslové označuji za koncept v užším slova smyslu. I ten se však promítá do mých analýz zkoumaného recepčního a koncepčního (tj. Wasserbauero-vých textů) materiálu. Koncept v užším slova smyslu spadá do teorie konceptuální metafor a má významově blízko k výrazu „pojem“.³² Avšak vzhledem ke skutečnosti, že i v českém prostředí se v kontextu této teorie užívá rovněž termín „koncept“, pro své účely rozlišení použiji dichotomii „širší“ a „užší“ smysl významu termínu *koncept*. Teorii konceptuální metafor využívám především jako nástroj analýzy historické inscenace, ovšem uplatňuji ji i při rozboru recepčních i koncepčních materiálů, zejména tedy písemného charakteru.

Se zmíněnými badatelskými a historiografickými problémy se tedy vypořádávám popsáním rozšířeným či „zvrstveným“ analytickým aparátem při zkoumání historické divadelní události. Výzkumné otázky mohu formulovat následovně: **Jak lze konceptualizovat informace z archivních materiálů? Co jiného (při snaze zmapovat život a dílo operního režiséra) se především z materiálů k inscenaci dozvídáme, než co bychom vědět chtěli? A jak právě toto „něco jiného“ nám dnes konceptualizuje režiséra Miloše Wasserbauera jako koncept, soubor konceptů či mnohovrstevnatý koncept?**

Vycházím tedy z předpokladu, že prameny nepodávají svědectví, pouze „něco“ indikují (Vašíček 2006)³³ a že teprve „konceptuální rámce“ nám umožňují interpretaci pramenů/zdrojů (Horský – Šima 2014: 16). Do takto pojatého badatelského úsilí nechám při interpretaci materiálů v řadě dílčích kapitol vstupovat také vlivy metahistorického analytického přístupu³⁴ či vědomou reflexi poetických a „mýtoto-vorných“ prvků českého dějepisectví,³⁵ v našem případě aplikovanou na teatrologickou problematiku.

Ačkoliv analyzuji reflexi událostí 20., nikoliv tedy 19. století, jak to činil Hayden White, domnívám se, že je tento postup alespoň částečně pro rozbor této problematiky přínosný. V tomto smyslu zkoumám ve srovnání s jinými texty zásadní odlišnosti narativu, například když Wasserbauer konceptualizuje svůj přístup k inscenování Smetanova *Dalibora*, v němž jsou velmi patrné názory a formulace Zdeňka Nejedlého a jeho „mytologizace“ Smetany jako hudebního skladatele;³⁶ nebo v případě Wasserbauerových inscenací

32 Konceptuální metafore se ostatně, byť řidčeji, říká i „pojmová“ metafora.

33 Srov. (Horský – Šima 2014: 18).

34 Více viz (White 1973), (White 1978), (White 2010), (White 2011).

35 Viz zejména (Řepa 2006) a (Macura 1998).

36 Vzorce a strategie v pozadí historiografického narativu, které vytvářejí čtenářův citový vztah k danému výkladu dějin, reflektoval nedávno ve své studii věnované dekonstrukci Nejedlého pojetí Smetany jako velkého českého skladatele Miloš Zapletal (2015).

sovětských oper, kdy jeho reflexe vlastní inspirace Stanislavským vstupovala do dobového narativu; a samozřejmě imaginativní modely a strategie ideologie výkladu dějinných událostí, jež stály za pozdějšími konceptualizacemi Wasserbauerova díla. Divadelní události, o nichž se zmiňuji, samozřejmě nahlížím i v politických kontextech, do nichž vstupovaly a vstupují.³⁷

Téma „tvorba Miloše Wasserbauera v padesátých a šedesátých letech 20. století“ tedy neopouštím. Na jeho příkladu nahlížím na operního režiséra jako na proměnlivý koncept, tvořený komplexem dílčích konceptů. Zabývám se otázkou, jak je tvořen v kritikách, v textech programů, ve vlastních prohlášeních režiséra, případně v rámci orální historie; v materiálech z inscenací, které se nám zachovaly. Snažím se sledovat, jak byl režisér konceptualizován jako umělecká, společenská a politická osobnost.

37 Volně navazuji zejména na pojetí Thomase Postlewaita a jeho „mnohonásobné perspektivy“ při konceptualizaci událostí v politickém kontextu; na jeho odmítání možnosti zkoumat politický kontext minulých událostí z neutrální perspektivy a na nutnost zdůraznit politický aspekt bádání (Postlewait 2015).

2. ŽIVOT MILOŠE WASSERBAUERA

2.1 BADATELSKÝ VÝBĚR ZPRÁV/INFORMACÍ O ŽIVOTĚ A DÍLE MILOŠE WASSERBAUERA³⁸

Miloš Wasserbauer se narodil 14. června 1907 ve Svatoslavi nedaleko Tišnova. Vystudoval 1. české státní reálné gymnázium v Brně (maturoval v roce 1925). V roce 1932 absolvoval přírodovědeckou fakultu Masarykovy univerzity, kde byl posluchačem přednášek z geologie, biologie, zoologie, antropologie, geografie aj.³⁹ V roce 1933 obhájil na přírodovědecké fakultě disertační práci.⁴⁰ Po studiích a po vojenské službě (1934–36)⁴¹ se věnoval filmu. Nejdříve na amatérské úrovni, když spolupracoval (zdarma) na filmech Vladislava Vančury a Vladimíra Úlehly.⁴² Později, v letech 1937–38,⁴³ byl zaměstnán v Brně jako kameraman a režisér firmy Legiafilm, kde natáčel především reklamní a dokumentární filmy (Šibíčková – Mátlová 2018). Dne 21. února 1942 se oženil s operní pěvkyní, pedagožkou a muzikoložkou Věrou Strelcovou, rozenou Zachovou,⁴⁴ jež s Wasserbauerem později spolupracovala na inscenacích například jako překladatelka.⁴⁵

Ve Státním (dříve rovněž i Zemském, nyní Národním) divadle v Brně tvořil ve třech různých obdobích,⁴⁶ k nimž lze připočítat ještě další brněnské

38 Není-li uvedeno jinak, vycházím v této kapitole, jejímž záměrem je podat stručný životopis Miloše Wasserbauera, z úředních dokumentů, z věcných údajů v oficiální a pracovní korespondenci. Dokumenty jsou uloženy v pozůstalosti Miloše Wasserbauera v oddělení dějin divadla MZM v kartonech 278 a 280. Nejsou signovány. Čerpám také z faktografických vrstev novinových článků, zejména nekrologů.

39 Dochované absolutorium (karton 278) nepodává informaci o studovaném oboru, avšak je k němu přiložen index se soupisem přednášek, které Wasserbauer absolvoval během čtrnácti semestrů studia.

40 Viz dekret ze 4. července 1933 uložený v pozůstalosti v MZM (karton 278).

41 Od 1. 1. 1937 ho Ministerstvo národní obrany jmenovalo podporučíkem v záloze. Viz pozůstalost M. Wasserbauera v MZM (karton 278).

42 Šlo pravděpodobně o filmy *Před maturitou* a *Mizející svět*. Na tuto informaci mě upozornily autor-ky hesla „Miloš Wasserbauer“ v *Internetové encyklopedii dějin Brna* (Šibíčková – Mátlová 2018). V případě *Mizejícího světa* se Wasserbauer podílel na režii, avšak zda (a jak) spolupracoval na Vančurově filmu, se mi nepodařilo ověřit.

43 Viz pracovní knížka v pozůstalosti M. Wasserbauera uložená v MZM (karton 278).

44 Pracovní knížka uložená v pozůstalosti v MZM (karton 278).

45 Přeložila například Händlova *Julia Caesara* pro inscenaci v roce 1966.

46 K etapizaci Wasserbauerovy brněnské tvorby viz (Janáčková 1984).

působení, které se odehrávalo za nestandardních podmínek války. Poprvé pracoval v (Zemském) divadle v Brně již před druhou světovou válkou: od roku 1937 a následného angažmá od sezóny 1939/40 až do zavření divadla za okupace. Za války, v letech 1943–44,⁴⁷ byl režisérem Českého lidového divadla (jeden z názvů NBD). V letech 1944–46 režíroval v Ostravě, kde se stal k prvnímu září 1945 šéfem činohry.⁴⁸ Po působení v Národním divadle moravskoslezském⁴⁹ následovalo další období jeho tvorby v Brně, které už spadalo pod instituci Státního divadla,⁵⁰ kde byl zaměstnán v letech 1946–53. Poté, k 1. září 1953, dostal angažmá v Národním divadle v Bratislavě, kde setrval až do roku 1960. Ačkoliv režíroval v Bratislavě ještě v první polovině šedesátých let, v letech 1960 až do smrti v roce 1970 již bylo jeho domovskou scénou opět Státní divadlo.

Wasserbauerův brněnský režijní debut se odehrál v sezóně 1937/38 premiérou inscenace *Mignon* Ambroise Thomase (20. května 1938 v Divadle Na hradbách). V sezóně premiéry zastával funkci ředitele divadla Václav Jiříkovský. V čele opery stál dirigent Milan Sachs a místo šéfrežiséra opery tehdy patřilo Rudolfu Walterovi. Wasserbauer vstupoval do uměleckého prostředí, v němž byla stále patrná tvůrčí stopa zhruba o generaci staršího Oty Zítka (nar. 1892), který odešel z brněnského divadla na začátku třicátých let a vrátil se až po druhé světové válce. Zítkův jen o něco mladší vrstevník Rudolf Walter (nar. 1894) tehdy ještě v Brně působil. Wasserbauer debutoval vedle další výrazné osobnosti brněnské operní (i činoherní) režie – Branka Gavelly (1885–1962). Působili zde tehdy dirigenti Antonín Balatka, Quido Arnoldi a Vilibald Scheiber.

V letech 1938–41 Wasserbauer režíroval v Brně pravidelně. V první sezóně jeho tamější tvorby mu byla svěřena jedna inscenace, v sezóně druhé inscenoval již tři tituly. V sezóně 1939/40 se ujal poloviny nových inscenací: režíroval sedm ze čtrnácti operních titulů, ačkoliv dva z nich, Leoncavallovi *Komedianti* a Mascagniho *Sedlák kavalír*, byly provedeny v jeden večer (prem. 10. října 1939). Z celkem třinácti premiérových operních inscenací sezóny 1940/41 se Wasserbauer ujal celkem deseti, zbylé tři režírovali Karel Jernek nebo Antonín Balatka. Wasserbauer je v této sezóně dokonce podepsán i pod jedním baletním titulem – Čajkovského *Labutím jezerem* (prem. 10. června 1941). Za války v rámci činnosti Českého lidového divadla v Brně, kterou datujeme

47 15. 3. 1943 – 15. 8. 1944 – viz pracovní knížka v pozůstalosti M. Wasserbauera v MZM (karton 278).

48 Dle jeho pracovní knížky byl nějakou dobu, od 1. 9. 1944 nejméně do dubna 1945, současně zaměstnán v tišnovské továrně na výrobu bezpečnostních zámků „Karel Mudroch“. Viz pracovní knížka v pozůstalosti M. Wasserbauera v MZM (karton 278). To zřejmě souviselo s uzavřením divadel.

49 Celý název zněl tehdy „Národní divadlo moravskoslezské v Moravské Ostravě“.

50 Přesněji řečeno, Wasserbauer se v roce 1946 vracel ještě do Zemského divadla, název Státní divadlo neslo až od sezóny 1947/48 – srov. (Dufková 1974b: 148).

od března 1943 do srpna 1944, v divadle na postu režiséra spolupůsobil s Václavem Kašlíkem (od 1. 5. 1943).⁵¹

Na konci války a krátce po ní, v letech 1944–46, působil v angažmá Národního divadla moravskoslezského⁵² v Ostravě, kde vytvořil přes deset inscenací, včetně činoherních.⁵³ V letech 1945–46 dokonce zastával post šéfa činohry.⁵⁴ V Ostravě za války kromě jiných autorů německojazyčné provenience (např. Mozart) režíroval svou vůbec jedinou inscenaci Wagnerova hudebního dramatu – *Tannhäusera* (prem. 12. prosince 1943).

V letech 1942–46 tvořil jak v Ostravě, tak v Brně. V sezóně 1945/46, kdy brněnské divadlo působil pod hlavičkou „Národní divadlo v Brně“ a kdy post šéfa opery zastával Antonín Balatka, Wasserbauer nepatřil mezi kmenové režiséry opery. V *Almanachu Státního divadla* jsou jmenováni pouze Oskar Linhart a opět Ota Zítek (Dufková 1974b: 143). V době, kdy byl angažován v Ostravě, však vytvořil pro Brno pět inscenací. V roce 1944 to byly dvě Smetanovy opery: *Prodaná nevěsta* (prem. 1. března 1944) a *Dalibor* (prem. 5. dubna 1944); v roce 1945 pak opět inscenoval *Prodanou nevěstu* (prem. 25. května 1944). V sezóně 1945/46 uvedl jednu operní a jednu činoherní inscenaci: Pergolesiho *Služku paní* (prem. 12. května 1946) a Molièrova *Ztřeštěnce* (prem. 10. dubna 1946).

Po svém návratu z Ostravy tvořil Wasserbauer od roku 1946⁵⁵ až do začátku padesátých let v Brně téměř nepřetržitě.⁵⁶ Od sezóny 1946/47 se opět stal, vedle Oskara Linharta a Oty Zítka a stále za působení Antonína Balatky coby šéfa opery, režisérem opery brněnského divadla, které neslo v té době název „Zemské národní divadlo v Brně“. Od sezóny 1949/50 je uměleckým šéfem opery další výrazná osobnost – Zdeněk Chalabala.

51 Kašlík v roce 1943 režíroval a dirigoval Dvořákovu *Rusalku* (prem. 8. června 1943). V sezóně 1943/44 činnosti Českého lidového divadla v Brně jsou rovněž mezi režiséry uvedeni M. Wasserbauer a V. Kašlík. Ten se na začátku roku 1944 opět ujal režie i taktovky při inscenaci Mozartova *Dona Juana* (prem. 25. ledna 1944), (Dufková 1974b).

52 V době Wasserbauerova působení divadlo neslo název České divadlo moravskoostravské a od roku 1945 Zemské divadlo v Moravské Ostravě.

53 *Ifigenii na Tauridě* Johanna Wolfganga Goetha režíroval v roce 1944 (prem. 16. 6.), o rok později Shakespearovo *Mnoho povyku pro nic* (prem. 16. 12.), na němž s ním spolupracoval výtvarník Zdeněk Rossmann.

54 „Historie Národního divadla moravskoslezského v datech“. Dostupné z <http://www.ndm.cz/cz/stranka/161-historie-narodniho-divadla-moravskoslezskeho-v-datech.html>. Cit. 6. 12. 2017. Dle jeho pracovní knížky (MZM, karton 278) nastoupil na post šéfa činohry k 1. květnu 1945.

55 Angažován byl jako režisér opery Národního divadla 16. 8. 1946 – viz pracovní knížka v pozůstalosti M. Wasserbauera v MZM (karton 278).

56 V té době hostoval v jiných divadlech pouze ojediněle. V soupisu jeho inscenací (uloženém v režisérově pozůstalosti v odd. dějin divadla MZM) najdeme záznam o inscenaci Mozartovy *Figarovy svatby* v Městském divadle v Plzni (prem. 17. 1. 1948), jejíž dokumentace je uložena v tamějším archivu.

Od sezóny 1953/54 do sezóny 1960/61⁵⁷ se těžiště jeho režijní tvorby přeneslo do Bratislavy. Na scéně Slovenského národního divadla vytvořil dvacet inscenací.⁵⁸ První z nich, *Psohlavci* Karla Kovařovice, měla premiéru 21. listopadu 1953 a poslední, Hindemithův *Cardillac*, 19. prosince 1964. V letech 1953–60 režíroval Wasserbauer v SND zpravidla dva tituly ročně či více. Inscenoval jednak díla starší – Mozarta, Verdiho, Bizeta; jednak díla spadající dobou vzniku do 20. století a přímo do jeho současnosti. Za dvě specifické dramaturgické linie jeho bratislavského tvůrčího období lze považovat inscenování oper Leoše Janáčka, k němuž měl být na základě svého dřívějšího působení v Brně obzvláště kvalifikován, a vůbec první uvedení tehdy nových slovenských oper Jána Cikker a Eugena Suchoně. V roce 1961 vytvořil pro slovenskou scénu pouze jednu inscenaci a od té doby až do jeho poslední režie pro SND v roce 1964, zmíněného *Cardillaca*, se už nová inscenace v jeho režii na repertoáru bratislavského divadla neobjevila. Ačkoliv tedy ještě v roce 1960 režíroval v Bratislavě především z dramaturgického hlediska zásadní tituly (Suchoněva *Svätopluka*), od roku 1958 se stále častěji vracel režírovat do Brna, k čemuž v tomto období začínaly přibývat jeho aktivity v Operním studiu JAMU.

V Brně se na konci padesátých let a v průběhu let šedesátých sice opět věnoval klasickému repertoáru (Mozart, Rossini, Verdi, atd.), uvedl dokonce Händelova *Julia Caesara* (1966) či Myslivečkova *Tamerlána* (1967),⁵⁹ avšak nejvíce se zaměřoval na operní tvorbu 20. století. Režíroval díla Sergeje Prokofjeva, Dmitrije Šostakoviče, Arnolda Schönberga, Arthura Honeggera. V oblasti české operní tvorby se soustředil především na Leoše Janáčka. Jeho poslední inscenací vůbec byla Fibichova *Šárka* na jaře roku 1970 (prem. 28. dubna 1970). Zemřel 17. srpna na své chatě v Tišnově. Měl tehdy rozpracováno nové nastudování Burianovy *Maryši*.⁶⁰

Od konce padesátých let až do své smrti se Wasserbauer intenzivně věnoval také činnosti v Operním studiu JAMU, později přejmenovaném např. i na Komorní operu Miloše Wasserbauera.⁶¹ Tato scéna pěstovala komorní operní tvorbu. Do značné míry byla pojímána jako experimentální platforma a jejím dalším záměrem bylo vychovávání mladých operních umělců, zejména tedy pěvců–herců. S tím zřejmě souvisela i specifická výraznější dramaturgická linie belcantové opery (Rossini, Donizetti), díla Mozarta či Händela atd. Pe-

57 Bohužel se nepodařilo zjistit, zda byl v sezóně 1960/61 ještě v SND ve stálém angažmá, nicméně bylo tomu tak alespoň do sezóny 1959/60. Navíc od roku 1958 se stále častěji vracel režírovat do Brna, k čemuž v tomto období začínaly přibývat jeho aktivity v Operním studiu JAMU.

58 Poslední, dvacátou inscenaci pro SND, Hindemithova *Cardillaca*, vytvořil až v roce 1964 (prem. 19. 12.), tj. s bratislavským divadlem spolupracoval celkem jedenáct let.

59 Šlo o doposud jedinou inscenaci tohoto titulu v historii Národního divadla v Brně vůbec.

60 Premiéra *Maryši* se v tom roce konala – 25. 9., avšak již v režii Milana Páska.

61 Studio je v provozu od roku 1957 dodnes. Neslo různé názvy: Operní studio JAMU (1957–70), Komorní opera Miloše Wasserbauera (1967–94), Komorní opera JAMU (1994 až doposud) (Herman 2000: 214–215).

dagogickou činnost vykonával Wasserbauer také na brněnské konzervatoři (v letech 1939–51), v letech 1957–70 pak i na JAMU v Brně, kde působil jako vedoucí Katedry operní režie a operního herectví. Za svého bratislavského angažmá se věnoval vzdělávání operních umělců také na VŠMU.⁶² K prvnímu listopadu roku 1963 byl jmenován řádným vysokoškolským profesorem v oboru operní režie.⁶³

Jak vyplývá z korespondence s pracovníky Československé televize, Wasserbauer se i v pozdějších letech věnoval filmové a televizní režii, a to zejména v letech šedesátých. V roce 1962 natočil pro televizi například Smetanovu *Čertovu stěnu*.⁶⁴ Činil tak při svém zaměstnání v divadle v Brně. Navázal na své předválečné zkušenosti s prací u Legiafilmu. Někteří badatelé či recenzenti se domnívají, že právě tyto zkušenosti s filmem měly zásadní podíl na inovativnosti jeho divadelních režii, především od konce padesátých let.⁶⁵

Miloš Wasserbauer se během své práce setkal s řadou dalších divadelních tvůrců, které dnes považujeme za formativní osobnosti v dějinách operní inscenační praxe u nás či v bývalém Československu. Z dirigentů vůbec nejčastěji v mnou sledovaném období spolupracoval s Františkem Jílkem (1913–1993),⁶⁶ Jiřím Pinkasem (1920–2003) nebo Václavem Noskem (1921–2000), který se však postupně stále více věnoval funkci dramaturga opery. Za svého slovenského působení spolupracoval s Tiborem Frešem (1918–1987). Ze scénografů se na Wasserbauerových inscenacích velmi často podílel Václav Skrušný (1905–1944), s nímž spolupracoval za svého prvního působení v Brně. Na počátku čtyřicátých let a ojediněle v letech padesátých se při práci na inscenaci několikrát setkal se Zdeňkem Rossmannem (1905–1984). V padesátých a šedesátých letech spolupracoval s několika scénografy – opakovaně a často: s Vojtěchem Štolfou (1921–2002),⁶⁷ Josefem Adolfem Šálkem (1911–1990), Milošem Tomkem (1921–1974); a dále s významnými mimobrněnskými scénografy, mezi něž patřili především František Tröster (1904–1968)⁶⁸ a převážně za režisérova slovenského působení Ladislav Vychodil (1920–2005).

62 Od roku 1955 tam vyučoval operní režii (Čavojský 1970: 7).

63 Viz např. blahopřání adresované Wasserbauerovi ředitelem ostravské konzervatoře Přemyslem Novákem dne 18. 12. 1963. Viz pozůstalost M. Wasserbauera v MZM (karton 278).

64 Viz korespondence uložená v pozůstalosti M. Wasserbauera v MZM (karton 278).

65 Viz např. (Telcová 1977), (Dörr 1977) a další. Současná slovenská badatelka M. Mojžíšová dokonce označila Wasserbauera za osobnost, která stála u počátků využívání filmové a světelné techniky ve slovenské operní režii za účelem dosažení či umocnění vizuálního a emocionálního účinku představení na diváka (Mojžíšová 2012).

66 K Jílkově působení v brněnském divadle a zejména k jeho interpretacím Janáčkových děl viz více (Bártová 2014).

67 O Štolfově tvorbě, malířské i scénografické, zatím nejrozsáhleji pojednala Eugenie Dufková (2001).

68 O spolupráci M. Wasserbauera a F. Trösteru více viz (Hilmera 1989). Více o Trösterovi viz např. (Hilmera 1989a), (Koubská 2007), (Ptáčková 2008d).