

Toncrová, Dana

Miloš Wasserbauer a jeho inscenace Janáčkovy opery Z mrtvého domu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2002, vol. 51, iss. Q5, pp. [69]-78

ISBN 80-210-2986-2

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114489>

Access Date: 17. 02. 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.

DANA TONCROVÁ

MILOŠ WASSERBAUER A JEHO INSCENACE JANÁČKOVY OPERY Z MRTVÉHO DOMU

Miloš Wasserbauer (1907–1970), režisér tvorbou úzce spjatý s brněnským divadlem,¹ se soustavně zabýval dílem Leoše Janáčka, které od počátku století výrazně ovlivňovalo profil brněnské operní scény. V Brně realizoval téměř kompletní repertoár pravidelně uváděných oper, *Její pastorkyňa*, *Příhody lišky Bystroušky*, *Výlety pana Broučka*, *Věc Makropulos* a *Z mrtvého domu*. Tato díla uvedl také na dalších scénách u nás i v zahraničí, v roce 1965 navíc v Linci inscenoval *Káju Kabanovou*. Díky originálnímu pohledu tvoří Wasserbauerovy janáčkovské inscenace významnou součást jeho tvůrčího odkazu.

Wasserbauer chápal Janáčkův operní odkaz jako neoddelitelný celek, vyjadřující v různých obměnách filozofické krédo autora, optimistickou víru v přírodu, život, člověka a jeho hodnoty. Vzhledem k novosti formálních prostředků u jednotlivých oper si byl vědom nutnosti odlišného přístupu ke každé z nich. Obtížnost interpretace viděl v hledání osobité syntézy interpretace myšlenkového a psychologického obsahu Janáčkovy hudby a originalnosti vyjadřovacích prostředků, pomocí nichž je tento obsah vyjádřen. „*Závisí teda od interpretácie, aby pomáhala Janáčkovmu poslucháčovi-divákovi pri vnímaní jeho hudby, aby mu svojím interpretačným postupom ozrejmla myšlienku diela, odkryla život operných postáv a ich vývoj, aby scénicky umocnila, dramatizovala a básnicky naplno dopovedala všetko to, čo v Janáčkovom hudobnom zkratkovitom výraze prihovára často len mnohovýznamným náznakom, čo je zhustené hoc len do jedineho slova, čo je skryté za slovom, čo je nevysloviteľné*“²

Nejúspěšnější Wasserbauerovou janáčkovskou inscenací byla opera *Z mrtvého domu*, jejíž premiéra se konala 26. června 1958 v divadle Na hradbách. Na její přípravě s Wasserbauerem spolupracovali umělci se zkušenostmi s Janáčko-

¹ Wasserbauer působil v brněnském divadle v letech 1937–1941, 1946–1953 a od roku 1960 až do své smrti v srpnu 1970. Závěrečnou etapu své činnosti v Brně zahájil ještě v době bratislavského angažmá, v roce 1958 zde pohostinsky vytvořil právě svou nejúspěšnější janáčkovskou inscenaci, operu *Z mrtvého domu*.

² Wasserbauer, Miloš: *Režijné problémy interpretácie Janáčkových oper*. Slovenské divadlo, 7, 1959, s. 136.

vou hudbou a s realizací jeho operního odkazu. Výtvarníkem byl František Tröster, jedna z klíčových postav československé scénografie, nositel tradice meziválečné divadelní avantgardy, významný partner Jiřího Frejky, Viktora Šulce nebo Karla Jerneka v činohře a Václava Kašíka nebo Ferdinanda Pujmana v oblasti opery. S Wasserbauerem začal spolupracovat v druhé polovině padesátých let, v době, kdy se uvolnil tlak direktivně prosazovaného kánonu socialistickorealistického uměleckého vyjadřování. Tröster v té době opustil sféru popisně realistických výprav a navázal na svou tvorbu meziválečného období. Přestože byl v té době již za zenitem tvůrčí dráhy, která kulminovala v třicátých a čtyřicátých letech, získal v něm Wasserbauer výtvarníka evropského formátu, s citem pro dramatické napětí, se schopností symbolického výtvarného vyjádření a funkčního využití prostoru i technických prostředků moderního jeviště. I když změněné postavení scénografie u nás po úspěchu na světové výstavě Expo'58 v Bruselu (tedy v roce premiéry *Z mrtvého domu*) vedlo občas až k nadřazení výtvarné stránky nad ostatními složkami a některé další inscenace Wasserbauera s Tröstrem budí dojem, že tu výtvarník určitým způsobem „vnutil“ režisérovi svůj pohled na inscenované dílo,³ tvoří společné inscenace významné hodnoty v operní tvorbě obou umělců. Dirigent František Jílek, který s Wasserbauerem spolupracoval na většině inscenací v šedesátých letech, věnoval soustavnou pozornost dílu L. Janáčka. V interpretaci partitury propojil emocionální a racionální složku, vyhrotil dramatismus Janáčkovy hudby v kontrastu ke zpěvnosti lyrických částí. Spojení dramatického citění a lyrické melodičnosti v hudební složce souznělo s realistickými momenty a jevištními symboly na scéně.

Janáček komponoval svůj operní epilog na námět Dostojevského románu *Zápisů z mrtvého domu*. Látka ho zaujala především díky myšlenkovému obsahu; ten oslovil skladatele natolik, že mu v komponování nezabránila ani pro operní libreto netradiční epická povaha předlohy psané ve formě vzpomínek fiktivní postavy, politického vězně Alexandra Petroviče Gorjančikova. V opeře zdůraznil skladatel myšlenky, skryté již v Dostojevského románu, soucit s trpícími a touhu člověka po svobodě, v opeře symbolizovanou poraněným orlem, který na konci uzdravený odlétá z vězení, protože „on pták, a my jen lidé“. Do čela partitury a zároveň do centra celého díla pak vložil Janáček motto vlastní, totiž víru, že „v každém tvorů jiskra boží“, že záblesk čistého lidství je ukryt v každém z nás. Tím posunul myšlenkové vyznění svého díla oproti předloze, pracující se stylovými prostředky kritického realismu, do filozoficky nadčasové roviny. Ústřední myšlenky podřídil celou další práci na libretu i opeře, výběr epizod, postav a replik i jejich hudební zpracování. Vybrané části předlohy zhustil do dramaticky účinné zkratky, kterou umocnil silou své hudby. Skladatel již nestačil část opery podrobit závěrečné revizi a nedočekal se ani prvního uvedení svého vrcholného operního díla na scéně.

³ Tento dojem je podpořen mj. faktem, že Tröster u některých operních děl nevypracovával nové scénické návrhy, ale s určitými změnami přejímal svou starší koncepci, jako např. u *Věci Makropulos*, 1962, *Katěřiny Izmajlovny*, 1964 nebo *Příhod lišky Bystroušky*, 1965.

Osobitě zpracování námětu klade velké nároky nejen na hudební, ale i na režijní interpretaci. Netradiční je epická povaha libreta, které v podstatě postrádá souvislý děj a je složeno ze zdánlivě nesouvisejících epizod, volně řazených téměř metodou filmových střihů. Dalším neobvyklým rysem opery je absence hlavní postavy v běžném slova smyslu, hlavním hrdinou je zde celý kolektiv trestanců sibiřského žaláře, z něhož vždy jen na okamžik „vystoupí“ některá osoba, aby vyprávěla svůj příběh a vzápětí se znovu zařadila do bezejmenné masy. Navíc fakt, že Janáček již nestačil dílo dokončit, že mnoho zůstalo v opeře pouze naskicováno nebo naznačeno, nepřináší pouze problém hudební interpretace, ale nastoluje i otázky režijního, resp. dramaturgického řešení scénické interpretace.

Realizátoři brněnské inscenace pracovali s úpravou partitury, kterou pro první provedení v Brně v roce 1930 vypracovali Janáčkoví žáci Břetislav Bakala a Osvald Chlubna ve spolupráci s režisérem Otou Zítkem.⁴ Ti provedli některé změny v originální partituře se snahou nenarušit Janáčkův hudebnědramatický styl. V libretu byly v zájmu srozumitelnosti textu počeštěny některé rusismy a upraveny věty, zkrácené Janáčkem natolik, že se z nich vytrácel smysl a logika. Scénickou korekci provedl Zítek v závěru prvního jednání, kdy stráž přivádí zbitého Alexandra Gorjančikova. Janáčkem jsou tu předepsány dvě scénické poznámky: „Stráž vyvádí ztýraného Petroviče“ a „Všichni se dívají, jak za Petrovičem vrata se zavírají“. Dramatický charakter hudby ale přiměl režiséra Zítka scénicky domyslet hudební gradaci konce jednání. V jeho pojetí se zde Gorjančikov pokusí zabít Placmajora, ale v poslední chvíli ho opustí vůle i fyzické síly a nechá se stráží odvést do vězení. Nejradikálnějším a také nejdiskutovanějším zásahem do původní partitury, který výrazně zasáhl do celkové struktury díla, bylo v této revizi řešení závěru opery. Zítkovi se zdála původní Janáčková verze, kdy se po propuštění Gorjančikova a odletu uzdraveného orla, symbolu vytoužené svobody, vrací život do starých kolejí a vězňové jsou za zvuků pochodu zaháněni do cel, příliš tragická a bezútěšná. Proto byl konec opery dokončován a myšlenkově pozměněn ve stylu hymnických katarzí jiných Janáčkových oper (především Její pastorkyně a Lišky Bystroušky) s užitím motivů osudu a svobody z jiných míst opery. Opera pak končí závěrečným sborem „Svoboda, svobodička“ a hymnickou orchestrální dohrou, přičemž optimistická víra v budoucí svobodu je demonstrována i na scéně.⁵ Hudební svět poznal Janáčkovu dílo právě v této revizi z roku 1930, vydané v Universal Edition ve Vídni.

Wasserbauer prosazoval u svých operních inscenací nutnost nalézat režijní postupy, které ve spolupráci s hudbou přiblíží myšlenkový obsah opery současnému divákovi. Specifičnost hledání adekvátního režijního, resp. režijnědramaturgického pojetí zdůrazňoval právě v případě opery *Z mrtvého domu*, kde zůstalo i v úpravě (ať už záměrně nebo vinou Janáčkovy předčasné smrti) mno-

4 Původní premiéra opery *Z mrtvého domu* se konala 12. dubna 1930 v brněnském Národním divadle v hudebním nastudování Břetislava Bakaly a v režii Oty Zítka.

5 Dnes se stále více inscenátorů vrací k původnímu Janáčkovu závěru.

ho skryto nebo pouze naznačeno: „*U Mrtvého domu je spíš než kde jinde tato nová režijní koncepce spojená s dramaturgickým dotvářením, prohlubováním a básnickým umocněním ústřední myšlenky Janáčkovy díla.*“⁶

Stylovým východiskem inscenace se stal realismus. V základu z něj Wasserbauer vycházel ve všech inscenacích a jeho použitelnost v interpretaci konkrétního díla konfrontoval s mírou stylizace hudebního zpracování. V případě Janáčkovy osobité kompoziční metody se Wasserbauerova realistická režie obohacená o jevištní metaforu ukázala jako vhodná. Režisér si byl vědom, že Janáček, pracující často i s postupy jiných hudebních směrů, ať už je to vliv verismu v *Její pastorkyni* nebo impresionismu v *Příhodách lišky Bystroušky*, použil v emocionálně vypjaté poslední opeře i prostředků expresivního hudebního vyjádření: „*Jeho osobní a skladatelská vášnivost ho vede na exponovaných místech až k expresionistickému vyjádření realisticky nahlížené skutečnosti.*“⁷ Proto Wasserbauer volil realistické inscenační postupy (především v herecké složce) se zvýrazněným detailem v dominantních místech děje.

Pro rekonstrukci výsledného tvaru inscenace jsou cenné kromě fotografického materiálu a recenzí v tisku Wasserbauerovy rukopisné poznámky z pozůstatosti uložené v oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea. Jejich obsah ukazuje, že režisér studoval nejen partituru, ale také Dostojevského předlohu a vzhledem k autobiografickým rysům románu i osudy spisovatele. Na základě těchto poznatků vytvořil představu „mrtvého domu“, kde potkáváme „...nejpestřejší směsici typů – při práci v trestaneckých dílnách i na břehu Irtyše. – Setkáváme se s nimi v hádkách i rvačkách, v ponurém mlčení i třeštivé chvástivosti – za stálého řinčení okovů, za pokřiku stráží a věčného spílání majora Komandanta.“⁸

Dostojevského i Janáčka zaujaly osudy těchto „mrtvých lidí“, pro které, jak se zdá, neexistuje v budoucnosti žádná perspektiva. Ale kdesi v dálce cítí od-souzenici doutnající jiskřičku naděje, že na ně čeká vytoužená svoboda. Wasserbauer se snažil v inscenaci zdůraznit tuto mlhavou, ale pevnou víru ztroskotanců v lepší život. Hlavním tématem inscenace však zůstala ústřední myšlenka opery, „v každém tvorů jiskra boží“, veapsaná Janáčkem do čela partitury: „*Jako by Janáček svým posledním tvůrčím dramatickým činem chtěl vyjádřit, že vše lidské, co se z matky zrodilo – každý člověk – nese v hlubinách své bytosti nevyčerpatelné možnosti etického růstu – jiskru boží.*“⁹

Těžiště inscenace spočívalo v práci s pěvcem-hercem, podpořené úzkou spoluprací s ostatními složkami. Wasserbauer požadoval beznadějně strohou scénu, která měla svojí strhující silou připoutat pozornost obecnstva k osudu vězňů. Dusnou atmosféru sibiřského žaláře navozovala jednoduchá, vesměs do šeda

⁶ Wasserbauer, Miloš: *Otázka soudobosti scénické interpretace Janáčkovy opery Z mrtvého domu*. In: Sborník Janáčkovy akademie múzických umění, 5, 1965, s. 75.

⁷ Pozůstalost Miloše Wasserbauera, oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea v Brně.

⁸ Tamtéž.

⁹ Wasserbauer, Miloš: *Poslední opera Leoše Janáčka*. In: program k inscenaci *Z mrtvého domu*, Státní divadlo v Brně 1958.

laděná výprava Františka Tröstra, spojující náznakovost s realistickým detailem. Dominantu tvořila brána do trestnice, symbolizovaná řadou mohutných, nahoře zašpičatělých pylonů, tyčících se až do výše portálu. Ta se na začátku představení otevřela, aby umožnila sledovat část života vězňů, a na konci se znovu neúprosně zavřela za propuštěným Gorjančikovem. „Mrtvé“ ovzduší trestnice za vstupní branou bylo charakterizováno oprostěnou scénou, ponechávající dostatek prostoru pro hereckou akci, na níž Tröster umisťoval jen nejnужnější rekvizity (klec pro orla ze silných vrbových prutů, dřevěný vozík, lopaty, krompáče, cvikr, nůžky, pytle apod.). Nejvíce rekvizit bylo použito ve druhém jednání, které se odehrává na břehu řeky Irtyš v době svátku, kdy vězňové mohou nejen při práci, ale také při jídle a pití a divadelním představení na chvíli zapomenout na smutnou minulost a pocít beznaděje. Tröster tu pro scénu hostiny užil dlouhých dřevěných stolů táhnoucích se přes celé jeviště ve tvaru „V“, pro scénu divadla potom malého improvizovaného jeviště, sbitého z neopracovaných prken, s oponou z hrubé látky a s realistickými rekvizitami (ikona se záclonkou, pohárek, pytel s obroučkou, bengálské sirky). Prostředí vězeňské nemocnice ve třetím jednání bylo naznačeno několika dřevěnými postelemi, pokrytými hrubými přikrývkami. Tröster využíval vymoženosti jevištní techniky, pracoval s točnou a s projekcí (např. promítaný zjev dívky Akuliny při Šiškovově vyprávění ve třetím dějství).

Nejvýznamnějším výtvarným prostředkem bylo světlo, které v inscenaci plnilo řadu funkcí. Dotvářelo chmurnou atmosféru prostředí a děje, členilo prostor jeviště, působilo jako důležitý dramatický prvek. Režisér s výtvarníkem užíli kontrastu světla a stínu k vyřešení problému útržkovitosti děje. Ze tmy, do které bylo jeviště po většinu představení ponořeno, a ze šedi jednotných trestanec-kých obleků se pomocí bodových reflektorů vynořovaly jednotlivé postavy, aby vyprávěly svůj příběh, a vzápětí znovu zmizely v těžkém stínu. Z temného rámce scény tak vystupovaly jednotlivé scény způsobem filmových stříhů, což umožnilo rychlé proměny a Wasserbauerovi, který ve svých poznámkách rozdělil celý děj do jednotlivých epizod na způsob filmového scénáře,¹⁰ pomohlo skloubit výstupy do jednotného dramatického proudu a udržet spád děje až k závěrečnému hymnickému vyvrcholení. *„Tyto útržky lidských osudů, poznamenané hutnou zkratkou Janáčkova osobitého hudebního rukopisu, se noří i v našem ztělesnění a zprostředkování z temnot mrtvého domu a lidské masy do světelných záběrů jednotlivých scén a skupin, aby pak zase buď ve tmě mizely, vystřídané jinými, nebo splývaly ve větší celky celého kolektivu až do mohutného závěru, kde hudba, obraz a lidé splývají v jedno s čistou ideou Janáčkova díla.“*¹¹

Použití minimálního množství dekoračních prostředků ve výtvarné složce umožnilo detailní práci s hercem. Wasserbauer se snažil vést protagonisty k vyjádření individuálních charakterů postav i jejich vzájemných vztahů a tlu-

¹⁰ Pozůstalost Miloše Wasserbauera, oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea v Brně.

¹¹ Wasserbauer, Miloš: *Poslední opera Leoše Janáčka*. In: program k inscenaci opery *Z mrtvého domu*, Státní divadlo v Brně, 1958.

močit a zdůraznit tak hlavní Janáčkovu humanistickou myšlenku, že žádný člověk, ať je jeho minulost poznamenána sebehřůznějšími činy, není úplně špatný, že v každém z nás je ukryto něco dobrého, co dělá člověka člověkem, že všichni trpící zaslouží soucit: „... i v domě zatracenců lze nalézt stopy lidství a lidského řádu. Všichni bez výjimky – vrahové, lupiči a tuláci – vinní i nevinní – žijí ze dne na den vzněcující se představou svobody. – Kdykoliv se před některým šťastlivcem otevře brána káznice, stávají se na chvíli pokornými a lidskými.“¹² Janáčkovu „jiskru boží“ proto Wasserbauer nehledá jen u postav, u nichž je v opeře zvlášť patrná (především postava tatarského chlapce Aljeji a Alexandra Gorjančikova, jehož „politické přestupnictví“ vlastně není skladatelem ani divákem chápáno jako zločin), ale vyhledává, rozkrývá a zdůrazňuje její záblesky u všech postav.

Přes kolektivní pojetí hlavního hrdiny v opeře *Z mrtvého domu* (v inscenaci zdůrazněné jednotnými trestaneckými obleky a charakteristickou chůzí všech vězňů) Wasserbauer vyžadoval detailní práci, postavenou na podrobném studiu psychologie, na každé, i sebemenší roli. Hlavní postavou ve smyslu nositele myšlenkového vyznění opery se stala pro režiséra, stejně jako pro Janáčka, postava mladého tatarského chlapce Aljeji (Jindra Pokorná). „*Zamiluje se do Ježiše. Nese všude svůj svět, svůj ráj. Prochází nedotčen prostředím. Ztělesnění jiskry boží v člověku. To není jen vztah ke Gorjančikovi, ale všude, kde může pomoci, se objevuje, všude přináší jas.*“¹³ Chlapcova čistota, demonstrována vztahem k ostatním dramatickým postavám, měla být zdůrazněna zjevem i kostýmem. Mladistvý vzhled sopranistky Jindry Pokorné naplňoval představu asi sedmnáctiletého snědého chlapce s krásnou tváří, bílá halena vydělovala postavu z jednotvárné šedi trestaneckých obleků.

Gorjančikova (Eduard Hrubeš) pojal Wasserbauer jako jistou paralelu k osobě Dostojevského, i když přibližně o deset let staršího, než byl autor „Zápisků“ v době svého vyhnanství. Viděl ho jako rozvážného intelektuála, aristokrata ušlechtilé postavy, který vzhledem ani jednáním nesplývá s kolektivem vězňů. Svým chováním se liší od všech ostatních, což ho odsuzuje k neustálé samotě. Podobnost Gorjančikova s Dostojevským měla být demonstrována i v kostýmu, režisér požadoval pro první jednání zimní ruský občanský oděv z doby kolem roku 1850, tedy z doby, kdy byl Dostojevskij omilostněn od trestu smrti za účast na politickém spiknutí a odsouzen na čtyři roky nucených prací v omské trestnici.

Luka Kuzmič, pravým jménem Filka Morozov Antonína Jurečky měl být mužem v plné síle, z bohaté kupecké rodiny, „zbujnický typ“ bohaté fyzické i vnitřní energie. Jeho vzdor vůči nesvobodnému prostředí, v němž si ovšem dokázal uchovat vlastní důstojnost, se projevuje vášnivým nesouhlasem se zákony společnosti. Svoje city vlivem prožitého utrpení ukryl až na dno své duše. „*Jedinou ženou, kterou měl rád, byla Akulka. Nosí ji pohřbenou v sobě. Je jako orel v kleci.*“¹⁴

¹² Pozůstalost Miloše Wasserbauera, oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea v Brně.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž.

Protikladem navenek chladného a tvrdého Filky byl v inscenaci slabošský, hysterický Skuratov (Jaroslav Ulrych). „Zbytečný člověk“, kterého vystupňovaná sentimentalita a přecitlivělost dohnala až k vraždě, nutně musí zešílet, neboť jeho život dávno ztratil jakýkoli smysl. Postavu Malého vězně (Jaroslav Jaroš) viděl Wasserbauer jako popudlivého, hádavého člověka, jehož komplexy ze společenského postavení se vyhrocují v konfliktech s ostatními vězni, Staříčkého vězně (Bohumír Kurfirst) jako symbol lidové moudrosti, zbožnosti a ruského sektářství. Svět dozorců, symbolizující v opeře carskou moc, která si osobuje právo rozhodovat o svobodě a nesvobodě lidí, je reprezentován postavou Plac-majora. Václav Halíř byl typickým carským důstojníkem, který pobytem na Sibiři a kontaktem s vězni ztratil „*již i nátěr elegance carských oficírů*“¹⁵ a svůj život utápí v alkoholu.

Takto promýšlel Wasserbauer i charaktery dalších postav. Zajímavé bylo jeho pojetí Kedrila – Mladého vězně (Zdeněk Soušek) v divadelní scéně druhého jednání. V tomto vězni hrajícím ve scéně divadla sluhu Dona Juana viděl Wasserbauer postavičku z rodu českých Kašpárků, vzdáleně připomínající masku italské komedie dell'arte, která současně ve svém výrazu „*obráží zdušenou erotiku všech vězňů*“.¹⁶

Většina scén opery je založena na monolozích, tedy na vyprávění, které klade vysoké nároky na herecké ztvárnění zpívané role. Wasserbauer pochopil, že u Janáčka nejde jen o pouhé vyprávění, že jeho monology jsou dramatické, hudba svým charakterem sleduje a „dramatizuje“ průběh vyprávěného děje natolik, že jde o jakási malá dramata minulosti uvnitř velkého dramatu nesmyslné přítomnosti. Hrdinové svoje osudy nelíčí, aby ukrátili čas sobě a ostatním vězňům, nýbrž své činy znovu „prožívají“ a bolestně si tak uvědomují příčiny svého utrpení. Herci-pěvci byli tedy vedeni k tomu, aby hereckými i pěveckými prostředky (např. hlasové rozlišení řeči různých postav, vystupujících ve vyprávění) podtrhli dramatický charakter monologů. Herecká akce byla navíc zdůrazněna výše popsanou prací se světlem, kdy byla jednající postava pomocí světelného sloupce divákovi přiblížena způsobem filmového detailu.

Ústřední myšlenku díla se Wasserbauer snažil zdůrazňovat nejen v herecké složce, nýbrž v celém proudu jevištního dění, a učinil ji tak základním formotvorným činitelem inscenace. Symbolem oné „jiskry boží“ byla v inscenaci, jak již zmíněno, postava mladého tatarského chlapce Aljeji, kterou režisér ve většině jevištních akcí záměrně stavěl do dramatických vztahů k ostatním osobám. Příkladem jevištního zdůraznění Aljejovy čistoty a současně etického „procitnutí“ v postavě Luky Kuzmiče bylo Wasserbauerovo řešení konce prvního jednání, kdy stráž přivádí ztýraného Alexandra Gorjančikova zpět do vězení.¹⁷ Rozhodujícím podnětem mu byla v tomto místě emocionální vypjatost Janáčkovy hudby, která by byla potlačena, kdyby se zmučený Gorjančikov prostě zařa-

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Svě pojetí prvního tragického vrcholu opery podrobně zdůvodnil ve svém článku *Otázka soudobosti scénické interpretace Janáčkovy opery Z mrtvého domu* (Sborník Janáčkovy akademie múzických umění, 5, 1965, s. 77).

dil do davu trestanců. Nevyhovovalo mu ani řešení režiséra Oty Zítka, v němž se Gorjančikov pokusí v závěru jednání zabít Placmajora. Wasserbauer nechal v inscenaci jednat Filku Morozova, vystupujícího až do závěru opery pod jménem Luka Kuzmič. Luka, který v předcházející scéně vypráví a v duchu znovu prožívá svůj příběh, jak vzbouřil chochly a zabil majora, je ještě natolik rozrušen vzpomínkami, že se při pohledu na zbitého Gorjančikova pokusí Placmajora zabít: „*Ne za sebe, ale za Petroviče, za všechny utlačené, za pokořené a týrané lidství v člověku. Nevinná čistota Aljeji ho zastaví. – Ne, to není cesta; zabil jednoho majora a šel za to na Sibiř. – Za jednoho majora druhý – třetí – nic by se tím nezměnilo. – Je třeba zatím zachovat si jen lidskou důstojnost a soucit i smysl pro právo a spravedlnost. A tak Luka odhodí nakonec nůžky.*“¹⁸ Janáčková hudba je ovšem v této pasáži postavena především na motivu Skuratova, který se v závěru probírá z nervového zhroucení, způsobeného zjitřenými vzpomínkami na minulost. Wasserbauer proto domyslel logické zapojení této postavy do jevištní akce. Skuratovovo šílenství nejprve zdůraznil tím, že ho v závěru Lukova monologu nechal pronést nesmyslnou větu „A umřels?“, předepsanou v originále postavě Staříčkého vězně. V momentě Lukova pokusu o vraždu Placmajora pak nepřítelný Skuratov jako stín napodoboval každý Lukův pohyb. Jako by to nebyla Lukova, ale jeho ruka, která se chystala nůžkami probodnout Placmajora jako ztělesněnou příčinu utrpení. Zapojením postav Luky Kuzmiče a Skuratova do jevištní akce v závěru jednání Wasserbauer logicky skloubil průběh děje celého prvního aktu, které stojí právě na monolozích těchto postav, neboť jejich výše popsané činy byly v inscenaci dramatickým vyústěním rozrušení ze vzpomínek na prožitou minulost.

Postavu Luky jako člověka se smyslem pro spravedlnost interpretovala režie i na konci druhého dějství. Malý vězeň, rozčilený pohledem na „pána“ Gorjančikova, popíjejícího čaj, mrští po něm džberem, ale omylem zasáhne Aljeju, který zraněn padne na zem. Zde nechal Wasserbauer znovu zasáhnout Luku Kuzmiče, který „*jen výhružným postoupením vpřed a upřeným pohledem na urputného malého vězně přinutí výtržníka k zhroucení se nejen fyzickému, ale i k procitnutí vědomí, že v nevinném Aljejovi zranil „jiskru boží“ sám v sobě.*“¹⁹

Závěr opery byl inscenován, jak bylo již zmíněno, v úpravě z roku 1930. Wasserbauerovi podle vlastních slov myšlenkově více vyhovoval Janáčkův původní záměr,²⁰ ale respektoval v tomto případě rozhodnutí dirigenta Jílka, který si přál hrát operu v upraveném znění. Nechtěl se ovšem úplně vzdát bezútěšnosti, která je cítit z původní verze, a rozhodl se ji scénicky zdůraznit i v této inscenaci. Proto nechal v závěru opery symbolicky zavírat obrovskou bránu za odcházejícím Gorjančikovem, zatímco ostatní trestanci za ním, tedy za odchá-

¹⁸ Tamtéž, s. 77–78.

¹⁹ Tamtéž, s. 78.

²⁰ Srv. Wasserbauer, Miloš: *Režijné problémy interpretácie Janáčkových oper*. Slovenské divadlo, 7, 1959, s. 140. Možná i pod dojmem inscenace pražského Národního divadla, kde byla Janáčková opera *Z mrtvého domu* inscenována dirigentem Jaroslavem Voglem, režisérem Hanušem Theinem a výtvarníkem Josefem Svobodou v roce 1958 s autentickým závěrem.

zející svobodou, mezi mohutnými sloupy vrat vztahovali ruce. Tedy na jedné straně dojemný zpěv vězňů o svobodě a hymnický závěr orchestru, evokující optimistickou víru v budoucnost, na druhé straně až hrůzně působící jevištní akce, kdy těmto trpícím „svoboda“ mizí za zavírající se mříží.

Wasserbauerova režijní metoda úzce korespondovala s díly dvacátého století, zvláště pak s osobitým realismem Janáčkovy operního odkazu. Janáčkovy kompoziční metoda, spojující v sobě realisticky nahlíženou skutečnost s filozoficky nadčasovým obsahem, obojí vyjádřené moderními skladebnými prostředky, v sobě obsahuje mnohé rysy, které můžeme objevit i ve Wasserbauerových režijních postupech. Režisér také vycházel z realistického základu a myšlenkový obsah operního díla umocňoval řečí jevištních metafor a symbolů. Navíc jeho snaha neustále hledat nová umělecká výraziva a maximálně využít v rámci jevištního dění výrazových možností technického aparátu, tedy vyjádřit obsah pomocí originálních prostředků, připomíná Janáčkovu hledání osobitých kompozičních metod pro ztvárnění v operní literatuře ojedinelých námětů jeho oper.

V inscenaci *Z mrtvého domu* Wasserbauer vycházel z Janáčkovy realismu s rysy expresionistického výrazu v emocionálně vypjatých místech opery. Tomuto kompozičnímu stylu podřídil při interpretaci výběr uměleckých prostředků. Realisticky prokreslené charaktery postav, oproštěná scéna s realistickým detailem, dramaticky působící práce se světelným aparátem a divadelně účinně domyšlená vrcholná místa, obojí hovořící k divákovi řečí symbolů, to vše potom bylo jednotně vedeno k jedinému cíli: zdůraznit a umocnit na scéně myšlenkový obsah opery, ukrytý v Janáčkově hudbě. Dynamický přístup ke skladatelově partituru, promyšlená režijní koncepce, opřená o propracovanou hereckou akci, a moderní pojetí operní scénografie – to byly hlavní klady inscenace, která Miloši Wasserbauerovi otevřela cestu na evropské operní scény a která nepochybně patří k vrcholům jeho režijní tvorby.

Inscenace, realizovaná v roce 1958 v rámci brněnského janáčkovského cyklu u příležitosti třicátého výročí úmrtí skladatele, se dočkala uznání odborníků, sklízela úspěchy na domácích i zahraničních scénách. S ještě větší naléhavostí vyznělo její myšlenkové krédo po deseti letech, kdy byla v téměř nezměněné podobě uvedena pouhé dva měsíce po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968.

MILOŠ WASSERBAUER UND SEINE INSZENIERUNG VON JANÁČEK'S OPER AUS DEM TOTENHAUS

Miloš Wasserbauer, der als Opernregisseur eng mit dem Brünner Theater verbunden war, setzte sich intensiv mit dem Werk von Leoš Janáček auseinander. Seine erfolgreichste Janáček-Inszenierung war *Aus dem Totenhaus*, die am 26. Juni 1958 im Theater Na hradbách aufgeführt wurde. Als Bühnenbildner arbeitete mit dem Wasserbauer František Tröster, eine der Schlüsselfiguren der tschechischen Zwischenkriegsavantgarde, als Dirigent der damalige Chef der Opernensemble František Jílek, mit. *Aus dem Totenhaus*, Janáček's letzte unvollendete Oper, stellt große Ansprüche an regie-, bzw.

regie-dramaturgische Arbeit. Im Grunde war die Inszenierung realistisch mit dem Akzent auf expressionistisches Detail, was mit dem Still der Musik korrespondierte. Im Zentrum stand, wie bei Janáček, der Hauptgedanke, dass jeder Mensch trägt in sich etwas Gutes, dass jeder hat Möglichkeit, besser zu werden. Auf Tröster's angedeuteter, schroffer Szene spielte eine große Rolle die Beleuchtung. Die u.a. bei der Gliederung einzelnen Szenen half, so dass die Handlung als Abfolge der Filmschnitte wirkt. Die wichtigste war für den Regisseur die Arbeit mit den Schauspielern, die mittels Interpretation der individuellen Charaktere und gegenseitigen Beziehungen die Hauptidee des Werkes ausdrücken sollten. Auch im ganzem Bühnengeschehen sollte der Hauptgedanke akzentuiert werden. Einige Szenen wurden von dem Wasserbauer neuinterpretiert. Zum Beispiel am Ende der Oper (in Brünn wurde die Bakala-Chlubna-Zítek's Version aus dem Jahre 1930 mit dem „optimistischen“ Schluss aufgeführt) kontrastierte optimistische Musik mit dem traurigen Bild auf der Bühne, wo die Gefangene die Hände durch das Gefängnistor emporhoben, das sich hinter dem abgegangenen Gorjančikov, hinter der Freiheit wieder schloss.