

K pedagogické činnosti Ferdinanda Pujmana

*Přál bych si jen, aby jeviště bylo tak tenké
jako lano provazolezcovo, aby se tam nikdo
neobratný neodvážil...*

Goethe

Profesor mimiky

Nevím, zda při tak úzce vymezeném tématu je vhodné začít oním „narodil se“; snad ale přece jen nebude na škodu připomenout — i když jen velmi letmo — kým byl onen dvaatřicetiletý, hladce oholený, spíše vážný pán s milou, inteligentní tváří a kulatými brejličkami, který se stal v červenci 1921 novým smluvním učitelem Státní konservatoře hudby v Praze. Byl to syn Ferdinanda Pujmana, ředitele školy a kůru v Nížkově u Přibyslavi; vystudoval techniku a jako stavební inženýr byl zaměstnán u Zemského výboru v Čechách. Ing. Pujman ale podědil lásku k hudbě a zpěvu a chtěl se vlastně původně stát zpěvákem, pro těžký úraz hlasivek se však musel tohoto plánu vzdát. Této své lásce přesto věnoval celý svůj nesmírně bohatý a činorodý život — byl hudební, operní i činc-herní kritik, posluchač hudebně historických přednášek Zdeňka Nejedlého, varhaník, estetik, spisovatel a last not least teoretik moderního operního divadla i praktický operní režisér. Přidržíme-li se údajů Františka Paly, který v 2. dílu své knihy *Opera Národního divadla za Otakara Ostrčila*¹⁾ v kapitole *Operní režisér Ferdinand Pujman* přispěl do skrom-noučké pujmanovské literatury zatím snad nejobsáhlejší a nejvýstižnější charakteristikou, zjistíme, že Ferdinand Pujman vydal do roku 1921 6 kní-žek, uveřejnil na 100 kritik, statí, článků, fejetonů a glos — a to nepočí-táme nespočet přednášek, které mezi tím vším Pujman proslovil. Zkrátka 1921 byl Ferdinand Pujman již „někým“, vyžrálou osobností.

Začátkem roku 1921 bylo s Ferdinandem Pujmanem, jenž působil již tehdy jako operní režisér v Brně, zahájeno jednání, aby „jevištně vypravil jednu z Gluckových operních scén, které provedeny budou z jara na operním představení konservatoře“.²⁾ K tomuto jednání došlo proto, že

¹⁾ Str. 45–60; vydal Divadelní ústav, Praha 1964.

²⁾ Z přípisu Ministerstva školství a národní osvěty Rektorátu st. konservatoře hudby v Praze 4. 2. 1921. Uloženo v archivu konservatoře.

nové pěvecké oddělení konservatoře, intenzívně se rozvíjející po převratu 1918, chystalo poprvé po 78 letech³⁾ opět veřejné operní představení; do-
savadní učitelka mimiky prof. Laudová byla pak příliš zaměstnána v dra-
matickém oddělení (které bylo do té doby spojeno s oddělením pěveckým),
než aby se mohla věnovat i operním představením. Zároveň s Ferdinandem
Pujmanem byl vyzván i Ota Zítek, další mladý představitel progresívního
operního umění té doby, aby se ujal scénického nastudování druhé
části programu. Iniciátorem těchto dvou pozvání nebyl zřejmě nikdo jiný
než šéf opery Národního divadla a spoluzakladatel operního oddělení
konservatoře Otakar Ostrčil. O jeho moudré prozíravosti svědčí fakt, že
hned od počátku pojímal toto oddělení nejenom jako běžnou školu mla-
dých adeptů pěvectví, ale jako výchovný ústav formující fundované, mo-
derní české umělce, schopné uskutečňovat náročný program, jaký hodlal
realizovat za svého vedení v Národním divadle.

V této souvislosti jen několik málo slov o Zítkovi: o tři roky mladší
Pujmanův současník (1892–1955), skladatel, hudební referent a operní
režisér. Také on se zabýval myšlenkou reformovat operní režii, i on se
snažil o vytvoření systému, v němž by byla zakotvena spojitost mezi
hudební partiturou a scénickým děním.⁴⁾ Také Zítek nemálo přispěl k to-
mu, že se v poválečném divadelním vývoji začínal správněji chápat vý-
znam specifiky operní režie, odlišné od režie činoherní. Ve srovnání s Puj-
manem byl však v tomto smyslu přece jen postavou druhořadou.

Pujman převyšoval Zítka nejen svou myslitelskou potencí, ale i prak-
tickými výsledky. V této době měl již za sebou sedm osobitých režijních
prací v Brně, počínů tak významných, že Brno bylo dáváno pro své „mo-
derní hudebně dramaturgické snahy“ Praze za vzor.⁵⁾

³⁾ Počet let uvádí prof. Branbergrová v článku *Pěvecká škola konservatoře* (Sborník na paměť 125 let kons. hudby v Praze. Praha, Vyšehrad 1936). Ve Sborníku 150 let pražské konservatoře (Praha, SHV 1961) na str. 191 se dovídáme, že žáci kon-
servatoře hráli již 1826 na malém jevišti zahradního domku v paláci hraběte Wrtby
(v Hybernské ulici vedle dnešního Komorního divadla). Hrabě Wrtba věnoval této
školní scéně divadelní kostýmy, rekvizity, osvětlení i sedadla do hlediště. Byla zde
italsky provedena Mozartova opera *La Clemenza di Tito* (15. 1. 1828) a v dubnu 1829
Únos ze Serailu.

⁴⁾ Ota Zítek: *O novou zpěvohru*. Praha, Umělecká beseda 1920.

⁵⁾ „Brno tedy první pochopilo, že žijeme v době, kdy hudbu nejen posloucháme,
nýbrž také scénicky procitujeme, kdy její duch se nám ze svých hloubek ztělesňuje
v pohyb postav a obraz jeviště. Ještě nikdy nebylo hudbě tak vší bytostí rozuměno,
aby její obsah se vléval v živou hmotu a ukazoval na ní svou přetvářecí sílu. V praž-
ské opeře učiněny k tomu sotva první slabé náběhy, ale ty ihned ustaly a dále se
zatím nepokračuje.“ Vladimír Helfert v *Jevišti* I. č. 40/41; cituji z 2. dílu
Palovy monografie, str. 56. V Brně nastudoval Pujman Čerta a Káču, Tajemství,
Jakobína, Tvrdé palice, Fidelia, Pelléa a Mélisandu, Šárku a Legendu z Erinu.

Operní oddělení — nebo, jak bylo často nazýváno, operní škola státní konservatoře — se poprvé představilo veřejnosti 12. června 1921 ve Stavovském divadle, kdy předvedlo za řízení Otakara Ostrčila řadu skladeb Ch. W. Glucka: nejdříve předeheru k opeře Paris a Helena, pak 2. jednání téže opery v režii Oty Zítka a výpravě Františka Kysely; v druhé polovině večera pak baletní hudbu z Ifigenie v Aulidě a 3. jednání opery Orfeus v režii Ferdinanda Pujmana a výpravě Vlastislava Hofmana. Ač se zde jednalo o školní produkci a pouhé výseky z oper, těšil se večer značné pozornosti obecnostva i kritiky. Z nich si povšimneme především posouzení práce obou režisérů. Šifra aš v Národních listech (19. 6. 1921) pochválila Zítka, že „herecké provedení dle vlastního pojetí jednotně řídil... neponechávaje tuto stránku reprodukce, jak je u nás obyčejem, náhodě... Na místo obvyklé anarchie a konfusnosti ve hře, měli jsme tu před sebou jednotlý obraz herecké akce v základě promyšlené a účelně řízené, stylově jednotící v uměleckou ideu.“ Referent však nebyl spokojen se Zítkovým pohybovým vedením pěvců a přešel k hodnocení druhého režiséra: „V tomto smyslu si šťastněji vedl pan ing. Pujman, kde gestikulace zpěváků obmezil účelně na nejpotřebnější míru a docílil tím plastičtějšího a mohutnějšího výrazu...“ Zatímco Emil Axman v Lidových novinách (15. 6. 1921) neprokázal přílišnou schopnost pro vystopování režijních snah scénicky debutující operní školy, trefil se německý referent v Prager Presse (14. 6. 1921), podepsaný jako Daland, zřejmě do černého: „Im Vergleich mit der Opern­ausstattung, wie sie im Tschechischen Nationaltheater üblich ist und wie man sie aus der letzten Gluck-Vorstellung der Ifigenie in Aulis im Gedächtnis behalten hat, bedeutet Zíteks Regie einen unstreitigen Fortschritt. Aber etwas Neues, wie die Pujmansche, brachte sie nicht. Sie ist eine verbesserte Auflage der alten dramaturgischen Auffassung. Wenn man jedoch Paris und Helena mit dem Pujman-Hofmanschen Orfeus vergleicht, sieht man gleich, dass diese zwei Autoren mit ihrer Kühnheit neue Wege bahnen. Die „Illusion“ war vollständig, obwohl die alte Tradition des Operndrama gänzlich unterbrochen wurde und die traditionelle Glucksche Hölle vollständig verschwand. Die bisherige Operndramaturgie zerstreute — die Pujmansche konzentriert; sie ist eine grosse Erleichterung für den Hörer. Ich möchte glauben, dass dieses Gluck-Matinee der Beginn einer neuen Aera der tschechischen Operndramaturgie bedeuten wird.“⁶⁾

⁶⁾ „Ve srovnání s operní výpravou, obvyklou na českém Národním divadle a jak nám utkvěla v paměti z posledního gluckovského představení Ifigenie v Aulidě, znamená Zítkova režie nesporný pokrok. Ale něco nového, jako Pujmanova, nepřinesla. Je vylepšeným vydáním starého dramaturgického pojetí. Srovnáme-li však Parida a Helenu s pujmanovsko-hofmanovským Orfeem, vidíme ihned, že tito dva autoři razí svou odvahou nové cesty. „Iluze“ byla dokonalá, ačkoli byla stará tradice

Uvážíme-li, že referent Prager Presse napsal toto bystré, pregnančně formulované a doslova prohlédavé hodnocení po zhlédnutí jediného operního dějství (mohl, pravda, znát Pujmanovy režie již z Brna, nikde se však o tom ve svém referátě nezmiňuje) pak nelze než před jeho kritickým ostrozrakem smeknout klobouk...

Prozíravý postoj ovšem projeví i činovníci školy. Pujmanovi bylo nabídnuto pedagogické místo, byla mu dána možnost vychovávat novou generaci operních umělců. Vše šlo velmi rychle, takže již měsíc po úspěšném pražském režijním debutu (31. 7. 1921) byl ing. Ferdinand Pujman ustanoven smluvním učitelem na Státní konservatoři hudby v Praze pro obor operní dramaturgie, režie a mimiky (s ročním platem 8000 Kč a minimálním úvazkem 10 vyuč. hodin týdně). Smlouva byla tříletá.⁷⁾

Do stejné funkce měl být zřejmě jmenován i Zítek. V uvedených denních listech (Lidových novinách a Prager Presse) se referenti dokonce již zmiňují o Zítkovi jako o učiteli dramaturgie; také ministerstvo školství připojilo ke zprávě o Pujmanově jmenování poznámku, že vzhledem k dalšímu návrhu rektorátu, projednanému na schůzi poradního sboru 18. 6. 1921, očekává též návrh na ustanovení O. Zítka smluvním učitelem. Očekávalo — zřejmě — marně; v přesně vedených výročních zprávách konservatoře se totiž Zítkovo jméno v seznamu vyučujících nikde neobjevuje.

Vraťme se však k Pujmanovi. S pílí, zaujetím a svědomitostí jemu vlastní započal ve vyučování mimiky. Původně stanovených 10 hodin týdně mu záhy nestačilo, již pro další školní rok žádal o rozšíření vyučování mimice na dvojnásobný počet hodin, což mu také bylo ministerským výnosem z 31. 10. 1922 povoleno. Když se lhůta tříleté smlouvy chýlila ke konci, měl už Pujman na škole takovou pozici, že již nešlo o pouhé prodloužení učitelské smlouvy, ale o to, aby mu byl přiznán titul profesora. 7. 5. 1925 koncipoval rektorát tehdejšímu Ministerstvu školství a národní osvěty žádost tohoto znění: „Rektorát navrhuje na základě doporučení poradního sboru ve schůzi dne 7. 5. t.r., aby F. Pujmanovi, smluvnímu učiteli pro obor operní dramaturgie, režie a mimiky, byl udělen titul profesora. Návrh svůj odůvodňuje rektorát nepopíratelnými výsledky, jichž se F. Pujman dopracoval při režii operních představení ústavních a výsledky tyto byly možny pouze na základě neúnavného a svědomitého předchozího studia se svěřenými mu žáky. Je jistě z velké části zásluhou F. Pujmana, že operní představení konservatoře měla vždy vy-

operního dramatu zcela přerušena a tradiční gluckovské peklo zcela zmizelo. Dosaďadní operní dramaturgie rozptylovala — Pujmanova koncentruje; je velkým ulehčením pro posluchače. Chci věřit, že toto gluckovské matiné bude znamenat začátek nové éry české operní dramaturgie.“

⁷⁾ Uloženo v archivu konservatoře.

soké úrovně umělecké. Ježto svými vyučovacími výsledky nestojí nikterak za ostatními členy profesorského sboru a krom toho ve svém oboru působí význačně i mimo ústavu, zasluhuje, aby jeho služební hodnost byla přiměřena jeho uměleckému významu...“ V závěru rektorát žádá udělení titulu smluvního profesora počínaje školním rokem 1925/26.⁸⁾ Tak se i stalo výnosem ministerstva z 29. 1. 1926.⁹⁾

Tak se tedy stal Ferdinand Pujman profesorem operní mimiky, dramaturgie a režie. Profesorem oborů, kterým do té doby na pražské konservatoři nikdo nevyučoval. Ještě za c. a k. časů bylo na konservatoři jedno společné oddělení, v němž se vzdělávali vedle sebe a stejným postupem a způsobem jak činoherci, tak i pěvci. Konservatoř se pochopitelně starala o hlasové vyškolení budoucích zpěváků; že by však jejich herecké a pohybové studium mělo vycházet z jiných základů a vést jiným směrem než u herců, to již bráno v úvahu nebylo. Bylo třeba začít od Adama, osvětlovat samotné základy zpěvoherní estetiky a specifiky. „Výkon v dramatu mluveném má zákonitost jinou než v opeře a především se liší obrazovým časem; zpěvohra jej často zpomaluje, ale také měří — přesnou délkou not. Po druhé se oba druhy různí skladbou, neboť věta mluvená, i verš, i rýmovaný verš, jsou tvary řádu méně uměřeného, než věta zhudebněná. Tento rozdíl ukazují jmenovitě mezihry; předurčují akci posunkovou, která v činohře je svobodnější, méně vázaná a nepředepsaná; tam vyplývá jen ze vztahů, jež vážou odmlčení k mluvě předchozí a příští, a ne z přímého zvukového popudu.“¹⁰⁾

Dřívější evidentně nedostatečný způsob školení vedl pak k onomu diletantskému či manýristickému jevištnímu projevu většiny operních pěvců, který byl všem progresivním tvůrcům, jimž záleželo na obrodě zpěvoherního umění, trnem v oku, a který právě i Pujman ve svých britských kritikách napadal tak nelítostně. Měl-li se tento stav radikálně změnit, musel se především změnit systém výuky. Nové operní oddělení konservatoře se mělo stát vzorem početným soukromým pěveckým školám té doby, především odtud měli začít vycházet posluchači, schopní interpretovat zpěvoherní party z ducha hudby, schopní zpěvu i hry v intencích obrozující se a modernizující se operní režie. „Usilujeme-li, zpěvní režiséři, aby »rodila se tragedie z ducha hudby«, co to znamená? Co značí hráti podle hudby? Znamená to, aby věty, motivy, až do mimických prvků, nasáklé a napojené fluidem hudebním a samy sebou tvárně dokonalé, sjednocovaly se mezi sebou, seskupovaly se s ostatními interpretačními

⁸⁾ Koncept uložen v archivu konservatoře.

⁹⁾ Uloženo v archivu konservatoře.

¹⁰⁾ Ferdinand Pujman: Operní škola. Ve Sborníku na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze. (Praha, Vyšehrad 1936, str. 93—99.)

elementy v dokonalý útvar. Říká-li se této snaze moderní, není ona nadobro a zbrusu nová, nikdy nebývalá. Nikdy nedošlo však k renesanci výkonného umění po přípravách do té míry zevrubných a k úhrnnosti tíhnoucích, tak jako dnes.“¹¹⁾

Na těchto přípravách a úhrnných systematických pracech má ovšem Ferdinand Pujman lví podíl. Většina jeho poznámek, glos, statí a výkladů patří vymezení nového typu zpěvoherního umělce, postupnému objevování a formování poznatků, co vlastně tohoto zpěvoherního umělce charakterizuje, v čem se projevuje jeho svébytnost, co musí znát a čeho se musí vyvarovat, aby se nezpronevěřil svému poslání. „Komu není shůry dáno, umělcem se nestane. Ale umění má vlastní řemeslo; a řemeslo své nástroje. Tělo, to je nástroj herecký a každý herec může za to, jaký nástroj má, jak jej umí ovládat a kolikerym způsobem a ke kolika cílům dovede jej upotřebit. Uvědomit si vlastní prostředky v celém jejich rozsahu, toť pravý, správný výklad názvu: technika.“¹²⁾

Zpěvák, jemuž bylo zatím vštěpováno, že má pouze jeden „nástroj“, který je mu třeba ovládat — totiž nástroj svého hlasu, má nyní ovládat „nástroje“ dva: vedle hlasu i tělo, trup, hlavu, údy. A má je ovládat se stejnou profesionální dovedností jako svůj hlas; proto musí usilovat o to, aby „zkáznil a upravil své tělo cvikem, kterému se podrobuje samozřejmě jezdec, pěstní zápasník i akrobat. Každý může za svůj vzhled: neškolené tělo nehodí se pro divadlo“.¹³⁾

Je tu ovšem ještě něco navíc: „Hrát podle hudby znamená však jednotu a soulad další; znamená to: usilovat o zkultivovanou větu mimickou, neboť i věta hudebníková je až do svých prvků přebrána a vytříbena.“¹⁴⁾ Z toho již jasně vysvítá, jak těsný je pro Pujmana onen vztah mezi hudbou a hereckým výrazem. Zdůrazňuje vždy nutnost stejného skladebného procesu, vědomého výběru prvků, nutnost stejné míry stylizace „dole“ i „nahore“, v orchestru i na jevišti. Při tomto pojetí herecké práce ve zpěvohře není ovšem místa ani pro cokoliv náhodného, ani pro živelně citěný herecký projev, ani pro improvizaci. „A plyne z toho samozřejmost, že hercův výkon nesmí být improvizovaný, nýbrž nastudovaný a docvičený s toutéž zevrubností jako zpěv; že se ani souhra (to jest proměnlivé prostorové vztahy herce k herci) improvizovati nesmí, že nad ní vládne zákon umělecké stavby.“¹⁵⁾

Pujman také podle těchto zásad vytvářel pohybový a herecký tvar

¹¹⁾ Ferdinand Pujman: Herecké tvarosloví. Praha, Alois Srdce 1931, str. 12.

¹²⁾ Tamtéž, str. 8.

¹³⁾ Ferdinand Pujman: Poznámky k Bayreuthským hrám. Živá hudba 1959, str. 252.

¹⁴⁾ Herecké tvarosloví, str. 12.

¹⁵⁾ Tamtéž, str. 14.

představení. Tvar důsledně vypracovaný a ovšemže — stejně jako u hudební a pěvecké části díla — přesně zafixovaný. Takto vlastně vznikala další „partitura“ díla, tentokrát pohybová. Klavírní výtahy, do nichž Pujman — s dovedností a logikou stavebního inženýra — tato pohybová řešení zanášel, jsou v tomto směru velmi zajímavým studijním materiálem, z něhož by se daly i rekonstruovat jeho někdejší inscenace. Pujman sám — pokud byl přesvědčen o správnosti jednou již určeného postupu — se k pohybovému tvaru již jednou inscenovaného díla (např. k Jeremiášovým Bratrům Karamazovým) vracel. Je to logické: hudební partitura je také jen jedna a byla-li racionální analytickou metodou — a o tu Pujmanovi šlo — odhalena podstata hudebních a pohybových vztahů díla, muselo být scénické řešení v podstatě vždy jediné, totožné.

Kategorický požadavek souladu hereckého výrazu a pohybových úkonů s hudbou nesl s sebou přirozeně i požadavek vytvoření určité soustavy, podle níž by mohl postupovat režisér při analýze partitury a při řešení její scénické realizace, stejně jako pedagog při školení příštích zpěvoher-ních umělců. Tuto soustavu Pujman nejpodrobněji rozpracoval v knížce *Herecké tvarosloví*, která je první mimikologickou prací, pojednávající fyziologickými a anatomickými analýzami o tématice divadelního těles-ného pohybu.

V rámci této stati se ovšem můžeme dotknout této soustavy jen letmo. Prameny, z nichž při jejím vytváření Pujman vycházel, udává (s důrazem, že jde především o prameny české, domácí) sám: klasický balet včetně soudobých tělovýchovných i tanečních směrů, múzický odkaz Českých bratrů (Komenský, Blahoslav), pohybové tvarosloví Miroslava Tyrše, slo-hová kritéria Maxe Dvořáka a Jindřicha Vodáka. O celé soustavě pak píše: „... je vyvozena ze zákonů, platných pro každého: obecně a zúplna; ze zákonů souměrnosti tělové a zemské tíže, které vesměs podléháme; obírá se útvarem a tedy prvkem po hereckém smyslu *absolutním* (pod-trženo Pujmanem) v oné míře, jaká liší programní a absolutní hudbu.“¹⁶⁾ Soustava vskutku vychází ze základních prvků, společných hudbě i po-hybu. Např. herecký pohyb — stejně jako u hudby — v ní probíhá: v roz-manitém rozsahu (v hudbě intervaly), v rozmanitém spádu (v hudbě tempa), v rozmanité síle (v hudbě dynamika) a konečně v rozmanité vaz-nosti (staccato až legato). Od prvotných pohybových tvarů pak postupuje systém k postupné skladbě těchto forem, od hry k souhře. Z celé soustavy vyplývá — a Pujman tuto skutečnost i několikrát ve své knížce podtrhuje — že pohyb v ní nemá sémantický, bezprostředně sdělný význam, ale že na něj nazírá jako na estetický znak, obdobný „pas“ klasického baletu. Odtud také Pujmanovo srovnání této soustavy s absolutní hudbou.

¹⁶⁾ Operní škola.

Nějaké přesnější Pujmanovy osnovy k vyučování této soustavy jsme bohužel nenalezli; snad ani neexistovaly; v Hereckém tvarosloví je však celá soustava popsána velice podrobně. O rozvrhu výuky se pak dovídáme z již citovaného Pujmanova článku o operní škole: „Jednotlivé cviky soustavy byly koordinovány shodně s pěveckými osnovami žáků. Základní pohybové tvary měly se probrat za tři léta, přechod k jejich skladbě, souhře, využití k charakteristice osob v rozmanitých zpěvoherních stylech uskutečňoval se pak v následujících třech ročnících.“

Studium celých úloh ovšem vyžadovalo i možnost jevištní praxe. Školní představení začala být realizována velmi záhy po založení operního oddělení. O první inscenaci v Stavovském divadle tu již padla zmínka. Další následovaly téměř rok co rok. Z vlastního Pujmanova líčení těchto začátků vysvitá, že nejprve bylo třeba prosadit zásadní kritéria: především ta, aby místo úryvkových árií a scén bylo prováděno celé dílo, aby se mohl lépe ozřejmit zvolený pěvecký a herecký styl, názor na dílo v jeho úplnosti. Dílo se mělo odehrávat pokud možno v nově navržených dekoracích, které by taktéž postihovaly svébytnost každé skladby. Teprve realizování celých partitur mohlo plně reprezentovat operní režii a prokázat, že je „umění samostatné, umění divadelním celkům nezbytné a nutné“. Úroveň veřejných produkcí konservatoře měla pak sloužit za vzor i soukromým pěveckým školám, což se také podle Pujmana poměrně rychle podařilo.

Již z pouhých praktických důvodů je pochopitelné, že operní škola mohla provádět hlavně „menší“ díla, že proto volila repertoár typu komorní zpěvohry. Ferdinand Pujman se přičinil o to, že této malé školní scéně nešlo o běžný, konvenční způsob jevištní interpretace, ale o cílevědomou snahu po novém scénickém tvaru, o představení s pevnou, analyticky vyvozenou koncepcí a jednotným stylem. V této souvislosti navazovala operní škola přirozeně nejužší kontakty s dalšími složkami hudebního divadla: s novodobým výtvarným uměním i s moderními tendencemi v tanci. K výtvarné spolupráci se hned od počátku přihlásili Vlastislav Hofman, František Kysela, J. M. Gottlieb, František Zelenka, Josef Čapek a Bedřich Feuerstein — tedy takřka kompletní tým reprezentantů moderní, progresivní větve naší poválečné scénografie; v oblasti pohybové se zde setkáváme s jmény Joe Jencíka, Laurette Hrdinové, Zory Šemberové, tedy opět se jmény nekonformních tvůrců, hledajících nové cesty v oblasti tanečního umění, degenerujícího v prachu oficiálních jevišť.

Veřejná představení operního oddělení musela mít ovšem v prvé řadě dirigenta. Této funkce se jako první ujal sám Otakar Ostrčil, jenž jako spoluzakladatel celého oddělení, jako významný skladatel a dirigent i jako šéf opery Národního divadla garantoval zároveň výsledky celé práce. (Později, od r. 1927, nastoupil u dirigentského pultu na jeho místo Pavel Dědeček.)

S takto umělecky prvotřídně sestaveným vedením — všimněme si, že se zde stejně jako v Národním divadle vlastně sešel celý, dnes již legendární umělecký kolektiv české moderní opery — vystupovalo operní oddělení konservatoře od roku 1921 takřka každoročně vždy na jaře na jevištích Stavovského i Vinohradského divadla. Aby se zvýšil rozsah činnosti o dosah působnosti práce školy, bylo — počínaje školním rokem 1926/27 — zřízeno Operní studio. Byly to praktické operní kursy pro další výcvik pěvců k divadelnímu povolání, přístupné jak pro žáky konservatoře, tak pro interesenty zpěvoherního umění, školící se u různých soukromých učitelů. Kursy byly jakousi „nadstavbou“ operní školy; měly „dovršit pěvecké a dramatické vzdělání operních adeptů hudebním, vokálním a mimickým studiem se zřením k různým stylům operním“. U posluchačů pak předpokládaly „takovou vyspělost a samostatnost, aby mohli uměleckou cestou hledat nové formace reprodukční, jak případným pěveckým stylem, tak po stránce herecké a scénické“.

Tolik se dovídáme z Výročních zpráv konservatoře (1925/26, str. 40—41), kde byla inserována zpráva o zřízení Operního studia s podmínkami pro přijetí. Že pak zájem o působení v Operním studiu byl velký, avšak výběr kandidátů přísný, prozrazuje další ročník zpráv (VZ 1926/27, s. 38—40): Přijímací komise, jíž předsedal rektor konservatoře Karel Hoffman a v níž zasedal i Otakar Ostrčil, přijala z 46 přihlášených kandidátů 5 dam a 2 pány. (Veřejně z nich poté mohlo během školního roku vystoupit pouze šest — dva koncertně, dva v rámci představení konservatoře a dva přímo na Národním divadle.)

Konkrétní, živý scénický obraz školních představení můžeme dnes již těžko rekonstruovat. Novinové recenze, které by měly být z nejspolehlivějších „svědků“, nám zde pomáhají jen málo — jen nemnoho referentů si totiž režijní stránky představení vůbec povšimlo — a když přece, tak jen stručně, povšechně a povrchně. „Režie prof. Pujmana vesměs přiléhala povaze provedených děl“; „Provedení bylo na jevišti i v orchestru dobře připraveno“; tak čteme v těch „výmluvnějších“ referátech. Jinak se prostě spokojily s tím, že „režii vedl prof. Pujman“ a dost.

Můžeme nicméně předpokládat, že Pujman, který byl režisérem takřka všech těchto představení, zde jistě uplatňoval stejné zásady jako při režii v ostatních „normálních“ divadlech: vysokou míru stylizace, jejíž konkrétní tvar vytvořil na základě hluboké, zasvěcené analýzy díla. Pujman byl ovšem zároveň i dramaturgem operní školy. Již z letmého pohledu na soupis uvedených titulů vyplývá, že se operní škola nespokojovala s pouhou veřejnou demonstrací nastudovaných rolí, potřebných k výuce. Není také možno činit rovnítko mezi dramaturgií těchto inscenací a „vnitřní“ dramaturgií v učebnách školy, výběrem rolí, sloužících potřebám výuky. „Veřejná“ dramaturgie měla nesporně vysokou ctižádost:

presentovala nová, nebo naopak dávno zapomenutá, v provozu velkých divadel těžko proveditelná nebo opomíjená díla. Vytvářela tak dokonce i jakousi protiváhu či doplněk toho, co skýtal repertoár Národního divadla. Byla to tedy dramaturgie osobitá a ambiciózní, nikoliv jen „výukově užitková“.

Z celkem 26 hudebně dramatických autorů, jejichž skladby (nebo aspoň části z nich) byly za 29 let Pujmanova působení na konservatoři provedeny, bychom našli vskutku jen málokteré na scénách „kamenných“ divadel. Kdypak jsme se tu setkali s takovým Kohoutem, Bendou, Zelenkou či Myslivečkem, kdy s Vecchim, Adamem de la Halle, Purcellem, kdy s Händlem? A kdy zase s Jeremiášovým Starým králem nebo původní premiérou první Krejčího Antigony... Nejde zde pouze o pozoruhodný a nekonvenční výběr autorů a titulů — i doba provedení, jejich „načasování“ do pražského kulturního života, bylo rovněž vždy *à jour*, což opět svědčí o rozhledu Pujmana-dramaturga. Škola tak přispěla svým dílem při oslavách 75. výročí Tomáškova úmrtí, k 50tiletému životnímu jubileu Otakara Ostrčila, k slavnostem Pražského baroka 1938; nechyběla ani v programu Mezinárodního festivalu moderní hudby 1925.

Představení školy se vždy těšila velkému zájmu obecnstva; některá z nich byla pro velký úspěch reprízována a byla uskutečněna i řada mimo-pražských vystoupení. Nejlepší obraz významu operního studia podal jako jeden z mála u příležitosti velmi úspěšné premiéry Ostrčilova *Poupěte* Jaroslav Ježek: „Operní oddělení tohoto ústavu za vedení Ferdinanda Pujmana a orchestru za řízení Pavla Dědečka ukázalo své velké kvality a podivuhodnou pohotovost, jako by to byli rutinovaní umělci s dlouhodobou praxí a nikoli mladí lidé, kteří teprve opouštějí ústav nebo dosud studují. Svědčí to o vysoké úrovni tohoto ústavu a o bohaté produkci talentů té doby. Vzpomeňte si, že operní oddělení předstupuje před veřejnost s díly na výsost náročnými a obtížnými (třeba jen provedení Stravinského *Mavry* a Pergolesiho *Servy padrony*) s díly, která vždy znamenají problém nebo objev a k nimž je mladistvě svěží organismus konservatoře přizpůsobivější než sama opera Národního divadla. Operní studio pracuje tak ve funkci jakési avantgardní odbočky našeho jediného operního institutu a nahrazuje do jisté míry i malou komorní operu, o které bylo již v tomto listě psáno a kterou tolik potřebujeme. Zcela ji ovšem zastat nemůže, neboť vystupuje jen zřídka. Má však nespornou výhodu pro Národní divadlo samo, vychovává mu školené zpěváky, moderně cítící a moderně, to jest způsobem běžným úrovni dnešních režijních názorů, se vyjadřující. Jeho představení mají vždy vzácnou stylou jednotu a po technické stránce jsou bezvadná.“¹⁷⁾

¹⁷⁾ Rozpravy Aventina r. 4, 1929, č. 30, s. 303.

Základní program, který je s pujmanovskou stručností formulován v několika už citované stati o operní škole zní: „Škola operní si vytyčila úkol, vycvičiti interprety pro umění *stále živé* (podtrženo Pujmanem), data dávného i současného... Výchova se děje hlavně tvorbou domácí a Smetanovou především; pak skladbou klasickou a souvěkou, aby posluchači měli pravý zájem o přínos, jímž nové skladatelské osobnosti, nové směry, bez ustání obrozují operu a rozmnožují vzdělanost.“

Česká tvorba skutečně tvořila páteř dramaturgie operní školy. Nebyla však tak důsledně prosazována jenom proto, že se konservatoř po převratu 1918 změnila z ústavu utrakvistického na instituci výhradně českou. Vycházela z předpokladu, že díla naší zpěvoherní literatury kladou „jiný nárok na zpěv samotný i na sloh divadelní v celku“ a z přesvědčení, že je třeba se právě touto tvorbou, „která patří ve světové vzdělanosti k nejrozhledlejším a nejcennějším“, soustavně zaobírat. Dalším důvodem výchovy českou tvorbou bylo Pujmanovi její sepětí s rodnou mluvou (proto též tolik zdůrazňoval nutnost péče o výslovnost, o hudební jakost slova), která byla často — především v romantismu i „spolutvůrcem vokální linie a nikdy nezůstala bez vlivu na hudební tvářnost díla“.

Sečteme-li jména veřejně produkovaných autorů, zjistíme, že z 26 jich bylo 13 českých, tedy přesná polovina. Ve skutečnosti však zřejmě český repertoár převládal, neboť z děl řady autorů (např. Tomáška, Ostrčila) byly složeny celé večery, řada skladeb (např. Zvíkovský rarášek) se pak objevila na programech v *několikerém* nastudování. Takřka rovnoměrně je voleno rozdělení slohové: *vedle* 6 českých autorů (a ještě i tři anonymů z 13. a 14. století) „data dávného“ zde najdeme 7 domácích skladatelů 19. a 20. století. 19. století je zastoupeno Smetanou, Dvořákem a Fibichem. Ze Smetany ovšem pouze Daliborem (a to jen výstupy) z roku 1923, vícekrát se žádná z jeho oper na veřejném programu neobjevila; zřejmě pro celovečerní rozsah oper — takřka celý repertoár konservatoře ukazuje tendenci uvádět opery kratší —, jistě ale i vzhledem k nárokům na sbory, tance a větší ansámby.

Současná česká tvorba byla zastoupena poměrně hojně: Ostrčilem, Novákem, J. Jeremiášem i Išou Krejčím. Výběr vskutku vhodně volený, při němž zaráží pouze nepřítomnost Leoše Janáčka (jehož první opery by třeba jen svým rozsahem mezi ostatní polovečerní tituly vhodně zapadaly). Zde však máme zřejmě co dělat s Pujmanovým více než zdrženlivým postojem vůči brněnskému Mistrovi, který vysvětluje Pa la tím, že Pujman „měřil Janáčkovu skladbu a princip sudidly estetiky smetanovské“.¹⁸⁾ (Např. ve svém hodnocení *Výletů* páně Broučkových píše Pujman o Ja-

¹⁸⁾ Opera Národního divadla za Otakara Ostrčila, 2. díl, str. 53.

náckově „nepoučené vloze“ o „poskrovnu umělecky vypěstovaném i zušlechtěném výrazivu“.)

Pro vyhraněnou orientaci Pujmanovy dramaturgie je však příznačná i absence jiných autorů, respektive celých stylových epoch. V citované již osnově nelze přehlédnout zející mezeru mezi klasiky a tvorbou současnou. Pujman jistě celou světovou romantickou operní literaturu, která z výuky „vypadla“, vcelku neodmítal. Právě odtud se ovšem rekrutuje většina Pujmanových „nelásek“, např. velká francouzská opera, verismus, Richard Strauss...

Otevřena však nicméně zůstává otázka, proč není zastoupen v klasické části dramaturgie operní školy Mozart.

* * *

Ferdinand Pujman působil celkem na konservatoři od roku 1921 do roku 1951, tedy přesně třicet let. Po osvobození rozšířil svou pedagogickou činnost i na nově založenou vysokou školu, Akademii múzických umění, takže po dobu pěti let působil na obou učilištích současně: na konservatoři dále jako profesor operní mimiky, na AMU byl od 1. listopadu 1946 pověřen konáním přednášek a cvičení z oboru operní režie, herectví a dramaturgie.

S novým pracovním úvazkem však přicházely i nové starosti. Mezi oběma hudebními školami vyvstávala řada nevyjasněných otázek a problémů. V operním studiu se např. cítili žáci konservatoře odstrkovaní, neboť hlavní role se většinou přidělovaly vyspělejšími vysokoškolákům. I vztah mezi Pujmanem a operním oddělením byl narušen; dřívější koordinaci nácviku jeho soustavy s pěveckými osnovami se v poválečných letech zřejmě nepodařilo obnovit. Neshody, které se z těchto a dalších problémů nakupily, se posléze vyhrotily natolik, že posluchači konservatoře podali žádost o Pujmanovo odvolání. „Prof. Pujman jako prof. AMU má na nás v hodinách mnohem větší požadavky, než jaké stačíme splnit. Chce od nás nepoměrně více látky, než můžeme studovat hlasově v hodinách zpěvu, což velice brzdí náš vývoj po stránce technické“ píše Sekretariátu státního výboru pro vysoké školy tehdejšího ministerstva školství.¹⁹⁾ Že by Pujman po svých žácích v roce 50tém požadoval více než v roce 30tém? Asi sotva. Rozdílnost zřejmě nesmíme hledat v Pujmanových nárocích, ale u těch, kteří je měli plnit. Jiní byli jistě dřívější žáci, pro něž každá Pujmanova premiéra znamenala objevování nových světů a kteří z bidýlka Národního divadla fandili svému profesoru a s vírou ve

¹⁹⁾ Uloženo v archivu konservatoře. Dopis je datován dnem 25. listopadu 1950, je na něm 44 podpisů posluchačů.

správnost jeho umělecké cesty se podvolovali jeho pedagogickému vedení, jiní zase ti, kteří vyrůstali v poválečném prostředí rychle se měnící společenské situace a estetických kritérií: těm se Pujmanova vlastní umělecká práce — a tím jeho pedagogické požadavky — mohla (třeba vedle experimentálních snah Velké opery 5. května, či nových realistických tendencí) jevit jako tradiční, snad i zastaralá. Ocítáme se tu v období intenzivní propagace Stanislavského metody (která nezůstala bez odezvy ani na poli operním), již byla Pujmanova estetika přece jen dosti vzdálená. I když v dopise konservatoristů jméno Stanislavského přímo nefiguruje, můžeme je nicméně vyčíst mezi řádky: „V Pujmanových hodinách nejsme vychováni ke hře z prožitku a další okolnost, která nedovolí, abychom se stali dobrými herci, je ta, že v jeho hodinách není přátelské ovzduší, které je naprosto nutné pro výchovu herce, neboť není přístupný rozhovoru o naší práci a zachovává před námi přísný odstup...“ Roztržka učitele a jeho žáků se v dopise jeví jako velmi vážná. Zarážející je ovšem autoritativně ultimativní tón dopisu, zakončeného požadavkem: „Po důsledném prodiskutování této otázky jsme došli k závěru, že pro naši úspěšnou práci v tomto směru je nutno, aby místo prof. Pujmana nás vyučoval někdo jiný, který splňuje naše požadavky. Po vzájemné dohodě všech ročníků žádáme o režiséra ND Hanuše Theina.“

Vedení konservatoře se snažilo obsazení místa profesora operní mimiky vyřešit ve shodě s AMU. Pujman byl ještě pozván k zahájení nového školního roku, účast však odmítl. Po třicetiletém působení se s konservatoří rozloučil lístkem tohoto znění: „Vážený pane řediteli, děkuji za pozvánku k zahájení školního roku 1951/52. Prosím však, abyste vzal na vědomí, že nebudu už na konservatoři vyučovat. Vám zvláště a kolegům dobré vůle rovněž, děkuji za podporu v školské práci. V plné úctě Ferdinand Pujman.“²⁰⁾

*Co je tedy režie? Umění, jež předpokládá,
aby každý, kdo hru uskutečňuje, znal její zá-
kon, její pravidla.*

Pujman

Profesor operní režie

Dalo by se říci, že učitelem operní režie byl Ferdinand Pujman vlastně již od ledna 1926, protože jakožto profesor konservatoře měl mezi

²⁰⁾ Uloženo v archivu konservatoře; dopis není datován, došel 31. 8. 1951.

ostatními povinnostmi ve smlouvě uvedenu i operní režii. Budoucí operní režiséry však přímo a soustavně vyučovat nemohl; operní režie, stejně jako choreografie, tehdy ještě neexistovala ani jako hlavní předmět, natož jako samostatný obor. Zájemci o studium operní režie (či choreografie) se museli zapsat jako řádní posluchači do pěveckého oddělení, kde na ně ovšem čekaly stejné povinnosti jako pěvce. To samozřejmě vyvolávalo nežádoucí potíže pro profesora i studenty (u adeptů operní režie, v nichž takřka vždy dřímaly pěvecké vlohy, si tuto situaci lze ještě představit, co však u choreografů?) Studium operní režie bylo tedy prakticky za těchto podmínek vyhrazeno jen pěvcům, kteří by tento obor chtěli studovat navíc. Jeden z mála posluchačů tohoto zaměření byl Hanuš Thein: v letech 1922–1928 svého studia zpěvu na konservatoři byl i Pujmanovým žákem operní režie a též režisérem veřejných školních představení ve Stavovském divadle (1925) i v divadélku na Slupi (1926).

Zpočátku se nepočítalo ani s možností hospitací; přijímání hospitantů — kteří ovšem nemohli být klasifikováni ani neměli nároky na žákovské výhody — bylo prof. Pujmanovi povoleno až v listopadu roku 1939; tehdy žádal rektorát o povolení hospitace pro baletního mistra Vladimíra Smetanu a ministerstvo dalo zásadní souhlas pro podobnou eventualitu.²¹⁾ Ani to ovšem nebylo uspokojující řešení. S tímto stavem se nemohl uspokojit ani rektorát, ani — především — sám Pujman. Vždyť šlo o studium oboru, jehož význam stále vzrůstal a který byl již jako samostatný studijní předmět zaveden jak v blízké Vídni, tak i v Lipsku. Že tu byly v sázce i dlouholeté Pujmanovy snahy o vytvoření svébytného interpretačního slohu, lze vyčíst z konceptu jeho dopisu rektorátu 12. 1. 1939: „Dovoluji si upozornit, že *zemská konservatoř hudby v Lipsku* inseruje v čelných denních listech *českých*, že: »očekává návštěvu hudebního dorostu z Východní Marky a ze Sudetských zemí, ... vysokoškolské vzdělání v hudbě: jako umění a vědě, ... škola operní, *operního sboru a operní režie* ...“ atd. Prosím tedy, aby náš rektorát laskavě upozornil poradní sbor a komisi pro naše osnovy učební, že návrh na *obor operní režie* (jak jsem ho po výzvě rektorátu napsal r. 1936) leží bez odezvy mezi úředními akty, stejně jako druhý, opět vyžádaný návrh osnov *pro taneční oddělení*; že by bylo radno v život uvést je co nejdříve; že soutěží tak blízkou ze sousedstva, možná utrpí víc, než jen *prestiž* naší školy, které chybí obory tak důležité, jimž vyučuje se zatím jaksi nouzově a v rozsahu stěsnaném: u nás ještě není možno volit operní režii za hlavní předmět! Natož za obor.“²²⁾

²¹⁾ Uloženo v archivu konservatoře; Vlad. Smetana měl sice hospitování povoleno, zřejmě však — jak vyplývá z další korespondence — svého práva nevyužíval a do Pujmanových hodin nedocházel.

²²⁾ Rukopis uložen v archivu konservatoře. Pujmanův návrh na zřízení oboru operní režie jsem hledala marně.

I toto velmi urgentní Pujmanovo upozornění zůstalo mezi úředními akty. Co se nevyřídilo v roce 1936, mělo v roce 1939 tím méně naději na uskutečnění; nacistická okupace věru nedávala příznivé podmínky pro rozšiřování výuky na českých školách.

Pujmanovy snahy mohly tedy být realizovány teprve po osvobození. Samostatný obor „operní dramaturgie, režie a herectví“ byl konečně zřízen na nové vysoké škole, Akademii múzických umění, a v původním organizačním uspořádání čtyř odborů (hudebního, tanečního, dramatického a filmového) začleněn do odboru hudebního. (Po vydání školského zákona 1949 a zřízení kateder došlo i k přeskupení oborů; tehdy vznikla Katedra dirigování, operní režie a zpěvu, jejím prvním vedoucím byl prof. Metod Doležil.) Pujman se také na základě pověření ministerstva školství a osvěty²³⁾ hned v prvním školním roce AMU 1946/47 ujal přednášek a cvičení, rozhodnutím presidenta republiky ze dne 3. 8. 1949 byl pak jmenován řádným profesorem AMU pro obor operní režie (s dodatkem, že toto rozhodnutí nabude účinnosti dnem, kdy skončí jeho dosavadní pracovní poměr dramaturga a vrchního režiséra opery Národního divadla. To se stalo 31. 1. 1950). Od 1. 2. 1950 je tedy Ferdinand Pujman řádným profesorem AMU a od 17. 9. 1952 přejímá po prof. Doležilovi i vedení celé katedry.

Osnovy hudebního odboru AMU vyšly v lednu 1950. Oddíl věnovaný operní režii nese v obsahu i způsobu vyjadřování zřetelně pujmanovskou pečť. Je dokladem Pujmanovy původní představy o výuce operních režisérů i operních dramaturgů. Výuka je rozvržena do osmi semestrů, obsahujících přednášky, semináře i praktická cvičení. Obor operní režie je rozčleněn na dva základní, lze říci rovnocenné předměty, operní režii a operní herectví. Na studium operního herectví je kladen velký důraz hned od prvního ročníku; šlo konkrétně o studium Pujmanovy soustavy, jež se měla budoucím operním režisérům stát základem práce s pěvci i ve vytváření pohybového řádu představení. Do začátku studia bylo dále zahrnuto „jevištní tvarosloví“ (výuka o jevištní technice) a „materština“, seznamující posluchače se zákonitostí jevištní mluvy. Výuka jednotlivých oborů jde vždy od jednotlivých prvků k větším celkům, neboť „moudrý vychovatel postupuje od úkolů jednoduchých, které usnadňují pochopit a bez nesnází provést jednání vždy složitější“, jak říká Pujman citátem z Goetha a sám dodává: „Cvik a návyk překonají v každém umění ty mezery, jež zůstavily vloha nebo rozmar...“²⁴⁾

Pokud lze z nepřiliš přehledných osnov vyčíst, počítá se s výukou „skutečné“ operní režie od 2. ročníku. Osnovy se vzhledem k podrobnému roz-

²³⁾ Od 1. 11. 1946. Údaj v osobním výkazu F. Pujmana, děkanát AMU.

²⁴⁾ Ferdinand Pujman: Stati o režii a dramaturgii zpívané hry. Praha, St. ped. nakl. 1958, str. 68.

pisu studia operního herectví a jevištní mluvy zdají poměrně stručné, celkové pojetí výuky operní režie tu není blíže vysvětleno. Počítá se zde s „poznáváním zápisu zpívané hry“, s prováděním rozborů, přípravou jevištního řádu (půdorysu, osvětlovacího plánu, scény atd.) a jeho „ztělesněním“ na jevišti. Tam, kde Pujman koncipuje osnovy režijní práce se sborovými tělesy (pěvců a tanečníků), poznáváme ovšem bezpečně principy jeho soustavy. Návody, jak docílit soulad pohybů sborů s pohybem hudebním (např. „sběh“ = v hudbě: imitace, kanon, fuga atd.) jsou zde vypracovány již daleko podrobněji.

Pro obor dramaturgie, kterou zde Pujman charakterizuje jako „umění posoudit zápisy hry zpívané, tančené, mluvené“, počítá se rovněž se 4letým studiem. Posluchač má nabýt obsáhlé estetické a historické znalosti z oblasti hudby a divadla, a to především na základě studia marxistických uměnovědných názorů, aby mohl „správným prohlédnutím běhu věci prospět zájmům národa i lidu a prozíravostí svou upevňovat nový společenský řád“. Má být veden i k tomu, aby byl schopen „polepšit začátečnickovo dílo a spolutvořit na něm“.

K studiu dramaturgie jako samostatnému oboru nedošlo, jako předmět stala se však dramaturgie integrovanou součástí Pujmanovy výuky operní režie. V předpokládaném rozsahu se však nerealizoval ani jeho plán výuky operního herectví. Budoucím operním pěvcům byly pro „hru a souhru“ vymezeny pouze 2 hodiny týdně, aniž by ostatně náplň tohoto předmětu byla blíže charakterizována.

Pujmanova pohybová soustava se však vytrácela i z vlastního oboru operní režie. Název předmětu „hra a souhra“ se změnil na „hereckou tvorbu“ a jeho vyučování bylo svěřeno jiným. Prvky soustavy se objevují jen poskrovnu, např. v kontextu Pujmanových přednášek (najdeme je např. v jeho skriptech v kapitole o režii sborových těles na str. 34–38, samostatná kapitola jim však ani zde věnována není).

Dnes můžeme stěží objektivně posoudit, do jaké míry odpovídala Pujmanova pohybová soustava požadavkům a nárokům naší poválečné operní scény 50tých a 60tých let. Jisté je, že do pravidelné výuky se nedostala, a že také nebyla nahrazena žádnou jinou formou systematické cílevědomé přípravy operního (a zde by se snad mělo říci „českého operního“) herce; v tomto směru se na škole vlastně jen improvizovalo.

Pujmanův učební plán však nebylo možno ani dodržovat co do jeho semestrálního rozvržení. Studentů bylo totiž v jednotlivých ročnících vždy velmi málo, takže by se muselo mnohdy přednášet jen pro jednoho či dva posluchače. K výuce se tedy scházeli frekventanti všech ročníků dohromady – i tak tvořili jen malý kroužek.

Od školního roku 1954/55 jsem jako mimořádná posluchačka AMU měla příležitost sama se do tohoto „kroužku“ začlenit. Sedělo se okolo podlouh-

lého stolu, prof. Pujman — vždy na minutu přesně — spěšně vešel, vytáhl jeden ze svých černých sešitů: „Pište prosím.“ Pan profesor totiž diktoval. Nepodával výklad látky, nepřednášel, ale pomalu (svým kultivovaným osobitým stylem) nám podal zhuštěné údaje daného tématu, něco jako encyklopedické heslo, plné citací, faktů i vlastních myšlenek.

Témata šla za sebou v nevyzpytatelném sledu. Historická střídala estetická, literární hned zase uměnovědná. Rozptýl byl vskutku neobyčejně široký; tak např. těsně za sebou šly lekce o nizozemských lidových hrách, Diderotovi, krátkém přehledu tance 19. století, Čínském divadle, Fibichovi. Čím vysvětlit tento tematický chaos u tak systematického člověka, jakým byl Pujman? Byl to chaos pouze zdánlivý. Podle mého soudu vyplýval z obrovské šíře Pujmanových vědomostí, dosahujících vskutku encyklopedických rozměrů. V těchto relacích pak vskutku začíná „vše souviset se vším“, ztrácejí se kontury oborů a epoch, zůstává jen obrovské nedozírné pole vzájemně se proplétajících faktů a souvislostí. Týž obraz skýtají ostatně i Pujmanova skripta.²⁵⁾ Již jejich název „*Stati o režii a dramaturgii zpívané hry*“ napovídají, že jde spíše o druh sborníku než o běžné vysokoškolské učební texty. Obsahují 33 kapitol o jednotlivých osobnostech, s rozborů hudebními, textovými i povahopisnými, s příklady jak vypracovat dramaturgický posudek apod. Přinášejí nesmírně mnoho materiálu (některé kapitoly by si zasloužily nové vydání), orientovaného však takřka výhradně na 19. století; jejich výběr zřejmě ovlivnily i omezující tendence kulturní politiky padesátých let. (Obdobné uspořádání vykazuje i druhý díl skript, připravený do tisku na duben 1960, který však již nevyšel. Jeho rukopis je uložen v Pujmanově pozůstalosti v divadelním oddělení Národního muzea v Praze.²⁶⁾

Rozsáhlou látku, shromážděnou pro výuku operní režie a dramaturgie, podával prof. Pujman objektivizující formou. Jako autor zůstával často skromně v pozadí (ač ho ovšem prozrazovala složitost jeho slovesného výrazu). Zásadně nepřipomínal svůj přínos oboru a vlastně nikdy nepoukazoval na své vlastní práce. Důrazně vedl své žáky k tomu, aby načerpali co nejvíce znalostí, aby si vytvořili vlastní názor, aby jej dovedli též v pravé chvíli uplatnit. Způsob jeho pedagogického vedení měl v sobě cosi zkratkovitého, cosi až strohého. Když se práce dařila, pochválil několika málo slovy, nezdar či omyl stručně opravil. Neměl rád mnoho řečí; sám se vyjadřoval přesně, výstižně, ekonomicky a vyžadoval totéž od druhých. Odmítal diskutovat o věcech nevyjasněných, nepromyšlených.

²⁵⁾ Viz údaj 24.

²⁶⁾ Název připravovaného 2. dílu je: *Od podobenství k podobizně*; rukopis má 15 kapitol, některé kapitoly jsou převzaty z 1. dílu.

Nehovořil o své vlastní práci ani o práci svých kolegů v divadle, ale ani o svých zážitcích. Vzpomínám např. na jeho návrat z wagnerovských her v Bayreuthu (1957); čekali jsme, že nám aspoň stručně sdělí své poznatky a dojmy. Neřekl nic, kromě připomínky, že si máme všimnout umění našeho, domácího. (Vyčerpávající a velmi zajímavou zprávu pak podal ve sborníku *Živá hudba 1959*, str. 247–256, ve svých *Poznámkách k Bayreuthským hrám*.) Podobná poznámka však nebyla ojedinělá ani náhodná. Souviselo to s jeho nejvnitřnějším přesvědčením o svéráznosti a originalitě celé české kultury, což se snažil dokázat celým svým vědeckým dílem. Proto také neustále i u svých žáků obracel pozornost k pramenům českým.

Ať již profesor Pujman vzbuzoval svými názory a svou argumentací souhlas či rozpaky, musel vždy imponovat silou své osobnosti, zásadovostí svého postoje, objemem svého vědění. Prof. Pujman však vzbuzoval úctu nejen svou teoretickou fundovaností, ale i při praktické stránce výuky. Díla, která se probírala při skladebných rozborech, znal vskutku dokonale. Byl schopen kteroukoliv část z oper Smetanových, Dvořákových, Fibichových, Blodkových, Škroupových aj. zahrát z paměti na klavír a ovšem i s přesně deklamovaným textem „odezpívat“. Byl znamenitý pianista a především perfektní doprovoděč a korepetitor. Jeho hudební paměť byla imponující a znalost notových zápisů českých oper tak dokonale, že k jejich demonstraci prakticky nepotřeboval ani klavírní výtah.

Snažil se pochopitelně o to, aby i naše znalost české operní literatury byla co nejhlubší. Jednotlivé tituly zadával nejdříve k hudební a dramatické analýze; zde ovšem postupoval již individuálně podle ročníku posluchačů i jejich celkové způsobilosti. Po rozboru žádal pak obvykle režijní přípravu díla. Ve spolupráci s jevištním výtvarníkem z AMU se připravoval půdorys a scénický návrh, spolupráce režiséra s výtvarníkem byla tak fixována hned od prvních inscenačních úkolů. K půdorysům a scénickým návrhům míval prof. Pujman většinou jen věcné připomínky. Vyžadoval přesnou znalost dramatických situací, které musel půdorys respektovat, učil posuzovat návrhy z hlediska jejich příští funkce. Především pak dbal na to, aby nebylo svévolně zacházeno s autorovým zápisem, aby byl zachován styl díla. Spousty nápadů, které pak doprovázely režijní záměry, si vyposlechl s úsměvem a obvykle poradil jejich autorům, aby si je znovu ověřili partiturou. „Kdo obírá se dílem, ještě neprozpytovaným dílem, jež má ztělesnit, zná ony roje nápadů, jichž spotřebuje na sta, nežli vytane z nich (možných a zdánlivě pravděpodobných) ten pravý, jistotný a jediný, jenž vyladí se čistě s dílem v celku vzatým, se základním jeho pojetím a rázem dalších postřehů: ty vesměs obrozují, žhaví nalézavost.“²⁷⁾

²⁷⁾ Stati o režii a dramaturgii zpívané hry, str. 170.

Oddanost, s jakou sám vždy sloužil dílu, byla vskutku maximální. Lze říci, že právě Ferdinand Pujman vždy zcela a bez výhrad splňoval onen německý pojem „Werktreue“, jenž nikde nedosáhl takového naplnění jako právě v jeho režijním díle.

Přitom, co se režijního stylu týče, byl prof. Pujman velmi tolerantní. Nikomu ze svých posluchačů nevnucoval ani svůj vlastní systém, ani svou koncepci (přičemž ovšem vždy upozorňoval na případnou nepůvodnost či módnost zvoleného stylu). Proto se také snažil uvést na pravou míru nekritické prosazování Stanislavského tvůrčích metod, které sám znal do podrobnosti již dlouhou dobu: vždyť o Stanislavském přednášel již v roce 1940 u příležitosti prvního českého vydání jeho knihy *Můj život v umění*. Celému Stanislavského dílu věnoval pak obsáhlou kapitolu ve svých skriptech, kde při hodnocení jeho režijních postupů mj. píše: „Stanislavskij tedy usoudil, že žádný režijní způsob není samospasitelný; lidé, kteří horlí mnohým slovem, aniž znají kloudně věci, o nichž mluví, vyhláší za samospasitelný jen jeden způsob.“²⁸⁾

Pujmanova tolerantnost však měla i své meze. Přestávala tam, kde se objevovaly tendence režijního exhibicionismu a subjektivismu. Neměl také rád primadonské návyky (především u pěvců), vedl své posluchače ke kolektivnímu způsobu spolupráce. Ta se mohla uskutečnit při přípravě školních představení v Operním studiu; žákům vymezil přesně jednotlivé funkce (pro divadelní praxi vždy velmi zdůrazňoval nutnost přesného vymezení jednotlivých úkolů): působili zde ve všech oborech, režisérem počínaje a nápovědou konče.

Pro režijní praxi počítal prof. Pujman od počátku svého vyučovacího řádu na AMU výhradně s činností ve školním studiu. Nepřál si ani, aby posluchači navštěvovali jeho vlastní zkoušky v Národním divadle. Ze skromnosti, vlastní plachosti? Snad; jistě však i protože chtěl, aby posluchači rostli výhradně vlastní prací a neměli příležitost napodobovat jiné.

Absolutní orientace na školní scénu, která dávala posluchačům možnost činit své první režijní krůčky na modelovém jevištním provozu, měla však i vážný nedostatek: žáci neměli příležitost poznat „opravdový“ provoz a pracovní podmínky v profesionálním divadle. Jak se pak ukázalo v pozdějších letech, kdy poválečná poptávka po operních režisérech skončila, stala se tato odloučenost školy od praxe zřetelnou brzdou i pro přijímání absolventů operní režie do angažmá.

Operní studio AMU, jež vzniklo především Pujmanovou zásluhou hned při založení AMU v roce 1946, mohlo hned od svých počátků plnit širší pedagogické úkoly než předválečná veřejná představení konservatoře. První umělecké zkušenosti získávali tu mladí pěvci AMU i konservatoře,

²⁸⁾ Tamtéž, str. 93.

navíc pak i posluchači dalších oborů: dirigenti, režiséři, choreografové, výtvarníci. Nové podmínky a možnosti ovlivnily příznivě i dramaturgickou skladbu studia. Nebylo již nutné omezovat se na komorně obsazená díla. Nyní se mohly studovat i opery se sbory, většími ansámby a baletem. Do repertoáru se tak mohly konečně zařazovat opery Bedřicha Smetany. Vše bylo dílem posluchačů, kteří tak pod vedením svých pedagogů mohli produkovat školní divadlo v pravém a nejlepším slova smyslu. Program byl volen z hlediska pedagogické prospěšnosti a především z českých autorů: vedle oper Smetanových díla Fibichova, Dvořákova, Nováková, Bendy, Foerstra, Škroupa, Ostrčila; z ruských pak opery Rimského-Korsakova, ze světové klasiky vedle Glucka konečně i Mozart a Weber.

Z mimoškolního pohledu ztrácí toto studio dramaturgicky na zajímavosti. Začáteční léta jeho činnosti spadají ovšem do let, kdy i programy profesionálních divadel byly vzhledem k dramaturgické politice padesátých let dosti stereotypní a nepřiliš vynalézavé. Současně s celkovým oživením dramaturgie na konci padesátých let (Národní divadlo začíná např. v té době uvádět řadu domácích novinek — Bořkovce, Pauera, Cikera, Hanuše —, vrací se k Jeremiášovi, Ostrčilovi, objevuje Martinů, svěříje Pujmanovi Bergova Vojcka) nabývá na zajímavosti i dramaturgie operního studia. V roce 1959 upoutává pozornost inscencí Foerstrových Nepřemožených a v témž roce uvádí poprvé dílo mladého českého skladatele Miroslava Raichla Fuente Ovejuna. Nastudování bylo věnováno sedmdesátým narozeninám prof. Ferdinanda Pujmana a bylo prvním z dlouhé řady československých premiér, kterým studio záslužně v dalších letech věnovalo své úsilí.

To se však již umělecká i pedagogická činnost prof. Pujmana uzavírá. Jistě i v tomto období prožil ještě mnohé šťastné chvíle; vždyť mu bylo dáno, aby se znovu setkal se svými láskami Ostrčilem, Foerstrem; v Brautrech Karamazových a Vojckovi mohl znovu oživit své dávné velké režijní činy a do jisté míry tak vlastně rehabilitovat sebe sama; jeho žáci ho uctili tvorbou novou, „souvěkou“, a tím začínali opět plnit i jeho dávný plán, aby posluchači školy měli „pravý zájem o přínos, jímž nové skladatelské osobnosti, nové směry, bez ustání obrozují operu a rozmnožují vzdělanost“.

Do zasloužené výsluhy odešel prof. Pujman po skončení letního semestru v roce 1960 (na žádost děkanátu „přesluhoval“ ještě rok po své sedmdesátce).

Když 17. 12. 1961 zemřel, zůstavil po sobě rozměrné a úctyhodné dílo, které mu navždy zaručuje čestné místo v dějinách české operní scény a českého umění vůbec. Právem je označován za zakladatele a tvůrce české operní školy — avšak přímého nástupce si nevychoval ani ve škole, ani v divadle. Snad proto, že osobnosti jeho formátu se rodí jen zřídka...

Veřejná operní představení konservatoře a AMU v letech 1921–1960
(nové inscenace)

12. 6. 1921 *Stavovské divadlo*
Ch. W. Gluck: PARIS A HELENA (předehra k opeře)
PARIS A HELENA (2. jednání)
režie a mimická příprava: Ota Zítek
dekorace: František Kysela
- Ch. W. Gluck: IFIGENIE V AULIDĚ (baletní hudba z opery)
ORFEUS (3. jednání)
režie a mimická příprava: Ferdinand Pujman
dekorace: Vlastislav Hofman
dirigent: Otakar Ostrčil
25. 6. 1922 *Sál Národního domu na Vinohradech*
H. Berlioz: KLEOPATRA (scény?)
Ch. W. Gluck: OKLAMANÝ SUDÍ
režie: Ferdinand Pujman
18. 6. 1923 *Městské divadlo na Král. Vinohradech*
G. Verdi: MAŠKARNÍ PLES (scéna a árie z 3. jedn.)
B. Smetana: DALIBOR (1. proměna z 2. jedn.)
G. F. Händel: RINALDO (scény?)
dirigent: Otakar Ostrčil
režie: Ferdinand Pujman
výprava: Vlastislav Hofman (Dalibor) a Bedřich Feuerstein
30. 4. 1925 *Stavovské divadlo*
V. Tomášek: SERAFINA (předehra k opeře)
MARIE STUARTOVNA (1. výjev 3. dějství)
PICCOLOMINIOVĚ (9. výjev 3. dějství)
LOUČENÍ HEKTOROVO (duetto pro soprán a baryton)
FAUST (Markétka u kolovrátku, výjev v chrámu),
Requiem)
dirigent: Otakar Ostrčil
režie: Ferdinand Pujman
výprava: J. M. Gottlieb
17. 5. 1925 *Stavovské divadlo*
E. Satie: SOKRATES
dirigent: Otakar Ostrčil
režie: Ferdinand Pujman
výprava: Josef Čapek

D. Milhaud: VŮL NA STŘEŠE
dirigent: František Krejčí
režie: Hanuš Thein
mimická příprava: Ferdinand Pujman
výprava: J. M. Gottlieb

18. 1. 1926

Divadlo na Slupi
Adam de la Halle: ROBIN A MARION
(instrumentoval J. Včelák)
režie: Hanuš Thein

2. 6. 1927

Městské divadlo na Král. Vinohradech
G. B. Pergolesi: SLUŽKA PANÍ
I. Stravinskij: MAVRA (1. české provedení)
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: František Zelenka

27. 3. 1928

Stavovské divadlo
C. M. Weber: ABŮ HASAN
V. Novák: ZVÍKOVSKÝ RARÁŠEK
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: František Zelenka

23. 3. 1929

Stavovské divadlo
O. Ostrčil: VLASTY SKON (1. jedn. — monolog Vlasty, 1. proměna
2. jedn., 2. proměna 3. jedn.)
O. Ostrčil: POUPE
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: František Kysela (Vlasty skon)
František Zelenka (Poupě)

24. 6. 1929

Městské divadlo na Král. Vinohradech
J. Kohout: ZÁMEČNÍK
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: František Zelenka
choreografie: Jaroslav Hladík

5. 6. 1931

Městské divadlo na Král. Vinohradech
J. Benda: ROMEO A JULIE
J. Mysliveček: MONTEZUMA (ve zkrácené úpravě)
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: František Zelenka

9. 5. 1934

Stavovské divadlo
J. Jeremiáš: STARÝ KRÁL

Iša Krejčí: ANTIGONA (I.) (1. provedení)
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: Jan Zrzavý (Starý král)
Bedřich Feuerstein (Antigona)

17. 12. 1934 *Městské divadlo na Král. Vinohradech*
(v rámci oslav 100. výročí vzniku st. hymny)
F. Škroup: LIBUŠIN SŇATEK (úryvek z 2. jedn.)
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: František Kysela
4. 5. 1937 *Stavovské divadlo*
J. Mysliveček: EZIO (1. české provedení)
(I. Stravinskij: Mavra)
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: František Zelenka
22. 3. 1938 *Stavovské divadlo*
Ch. W. Gluck: ORFEUS
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: František Kysela
choreografie: Joe Jenčík
- konec června
1938 *Valdštejnská zahrada*
(v rámci Slavností pražského baroka)
J. D. Zelenka: Sv. VÁCLAV (ve zkrácené úpravě)
J. J. Fuchs: CONSTANZA E FORTEZZA (3. jedn.)
režie: Ferdinand Pujman
7. 4. 1940 *Chrám sv. Jiří na Hradčanech*
VELIKONOČNÍ SLAVNOSTI
LATINSKÁ HRA TŘÍ MARIÍ (XIII. stol.)
ČESKOLATINSKÁ HRA TŘÍ MARIÍ (XIV. stol.)
NÁŘEK PANNY MARIE (XIV. stol.)
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: J. M. Gottlieb dle návrhu Jana Zrzavého
20. 12. 1940 *Prozatímní divadlo*
V. Novák: ZVÍKOVSKÝ RARÁŠEK
dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman
výprava: J. M. Gottlieb
28. 5. 1941 *Prozatímní divadlo*
A. Dvořák: TVRDÉ PALICE
(V. Novák: Zvíkovský rarášek)

dirigent: Pavel Dědeček
režie: Ferdinand Pujman

3. 6. 1946

Městské divadlo na Král. Vinohradech
(Pražské jaro 1946)

H. Purcel: DIDO A AENEAS

(I. Krejčí: Malý balet)

dirigent: Jarmil Burghauser

režie: Karel Berman

výprava: Karel Svolinský

choreografie: Laurette Hrdinová

16. 6. 1947

Divadlo Komické zpěvohry v Praze X.

H. Purcel: DIDO A AENEAS

(I. Krejčí: Malý balet)

dirigent: Vojtěch Vogel

režie: Rudolf Málek

výprava: Karel Svolinský

choreografie: Laurette Hrdinová

8. 12. 1947

Divadlo Komické zpěvohry v Praze X.

N. Rimskij-Korsakov: KAŠČEJ NESMRTELNÝ (1. české provedení)

dirigent: Pavel Dědeček

režie: Ferdinand Pujman

výprava: František Tröster

choreografie: Zora Šemberová

školní rok
1946/47

D⁴⁶ (Ukázky ze středověkých her)

MASTIČKÁŘ

TŘI MARIE

NÁŘEK PANNY MARIE

Adam de la Halle: ROBIN A MARION

dirigent: Pavel Vondruška

režie: Rudolf Málek

výprava: Bořivoj Tkalců

12. 4. 1948

Divadlo Komické zpěvohry v Praze X.

F. Škroup: DRÁTENÍK

dirigent: Zbyněk Vostřák

režie: Rudolf Málek (asistent režie Milan Macků)

výprava: František Kysela

8. 6. 1949

DISK

J. Kohout: ZÁMEČNÍK

(Mysliveček/Munclinger: Taneční suite a I. Krejčí: Malý balet)

dirigent: Jindřich Rohan

režie: Libuše Čechová

výprava: Ladislav Čelechovský

15. 12. 1949

DISK

LIDOVÉ HRY

I. HRA O RÁJI (hudební úprava Radim Drejsl)

II. RAKOVNICKÁ VÁNOČNÍ HRA

III. HRA O DOROTĚ

dirigent: Ladislav Vojta

režie: Pavel Vondruška (I., III.), Libuše Čechová (II.)

výprava: A. Čelechovský

8. 5. 1950

Divadlo Umění lidu

Z. Fibich: HELGA

dirigent: Ladislav Vojta

režie: Milan Macků

výprava: Dagmar Rychlá

V. Novák: ZVÍKOVSKÝ RARÁŠEK

dirigent a režie: Pavel Vondruška

výprava: Václav Gottlieb

9. 2. 1950

DISK

J. Benda: VESNICKÝ TRH

dirigent: Ladislav Vojta

režie: Rudolf Málek, Bohumil Zoul

výprava: Dagmar Rychlá

školní rok
1950/51

DISK

J. Benda: ROMEO A JULIE

dirigent: Ján Valach, Jan Tausinger

režie: Libuše Čechová

výprava: Dalibor Pokorný

11. 6. 1951

Divadlo čs. armády na Vinohradech

Ch. W. Gluck: ORFEUS A EURYDIKA

dirigent: Martin Turnovský

režie: kolektiv Libuše Čechová, Milan Macků, Bohumil Zoul

výprava: Miloš Dittrich

choreografie: Laurette Hrdinová, Luboš Ogoun

školní rok
1951/52

DISK

G. Rossini: LAZEBNÍK SEVILLSKÝ

dirigent: Bedřich Macenauer, Přemysl Charvát

režie: Bohumil Zoul

výprava: Dalibor Pokorný

DISK

W. A. Mozart: BASTIEN A BASTIENKA

dirigent: Ivan Sladký

režie: Milan Macků

výprava: Jarmila Konečná

N. Rimskij-Korsakov: MOZART A SALIERI

dirigent: Ivan Sladký

režie: Bohumil Zoul

výprava: Jindřich Dušek

12. 5. 1952 *St. divadlo v Karlíně*
 („Umělecká mládež vlastními silami“)
 B. Smetana: PRODANÁ NEVĚSTA
 dirigent: Zdeněk Košler, Martin Turnovský
 režie: Libuše Čechová
 výprava: Běla Čermáková, Oldřich Smutný
- školní rok DISK
 1952/53 W. A. Mozart: FIGAROVA SVATBA
 dirigent: Bohumil Janeček, později Přemysl Charvát
 režie: Bohumil Zoul
 výprava: Miloš Dittrich
1. 6. 1953 *St. divadlo v Karlíně*
 B. Smetana: HUBIČKA
 dirigent: Bohumil Janeček
 režie: E. F. Vokálek
 výprava: Oldřich Smutný
17. 5. 1954 *St. divadlo v Karlíně*
 A. Dvořák: RUSALKA
 dirigent: Eduard Fischer
 režie: Zdenka Hovorková
 výprava: Dimitrij Kadrnožka
 choreografie: Věra Untermüllerová
29. 5. 1954 *Divadlo Jiřího Wolkra*
 B. Smetana: DVĚ VDOVY
 dirigent: Přemysl Charvát
 režie: Norbert Snítal (asistent režie Darina Marková)
 výprava: Oldřich Smutný
18. 10. 1954 DISK
 W. A. Mozart: DIVADELNÍ ŘEDITEL
 dirigent: Robert Bezděk
 režie: Darina Marková
 výtvarník: Jan Kubíček
 W. A. Mozart: BASTIEN A BASTIENKA
 dirigent: Vladimír Ševčík, Pavel Pokorný
 režie: Zdenka Hovorková
17. 2. 1955 DISK
 F. Škroup: DRÁTENÍK
 dirigent: Robert Bezděk, Pavel Pokorný
 režie: Miroslav Feřtek
10. 5. 1955 *St. divadlo v Karlíně*
 J. B. Foerster: EVA (k 10. výročí osvobození ČSR)
 dirigent: Jiří Smutný
 režie: Zdenka Hovorková
 výtvarník: Oldřich Smutný

29. 5. 1955 *Divadlo Jiřího Wolkra*
G. A. Lortzing: PYTLÁK (Prof. R. Brockovi k 50tinám)
dirigent: Jaroslav Brož
režie: Zdenka Hovorková
výprava: Stanislav Kolíbal
28. 2. 1956 *Divadlo Jiřího Wolkra*
B. Smetana: DVĚ VDOVY
dirigent: Milan Malý
režie: Darina Marková
výprava: Oldřich Smutný
7. 4. 1956 *Písek — (další představení na zájezdech)*
G. Verdi: TRAVIATA
dirigent: Pavel Pokorný
režie: Zdenka Hovorková-Borůvková (asistent režie Jaroslav Chundela)
výprava: Miloš Dittrich
18. 6. 1956 *St. divadlo v Karlíně*
Ch. W. Gluck: ORFEUS A EURYDIKA
dirigent: Libor Pešek
režie: kolektiv posluchačů AMU
výprava: Jan Kubíček
21. 12. 1956 *DISK*
J. Benda: ARIADNA NA NAXU
dirigent: Pavel Pokorný
režie: Bedřich Morávek (asistent režie Inge Švandová)
výprava: M. Huječek
J. Benda: MEDEA
dirigent: Petr Broch
režie: Jaroslav Chundela (asistent režie Eva Herrmannová)
výprava: M. Huječek
J. Benda: PYGMALION
dirigent: S. Gjoni, Karel Nosek
režie: Darina Marková (asistent režie Jaroslav Holeček)
výprava: Eva Žabská
3. 3. 1957 *Divadlo Jiřího Wolkra*
B. Smetana: HUBIČKA
dirigent: Pavel Pokorný
režie: Darina Marková (asistenti režie: Inge Švandová a Jaroslav Holeček)
výprava: Ladislav Branč
10. 6. 1957 *St. divadlo v Karlíně*
Z. Fibich: HELGA
dirigent: Vít Micka
režie: Eva Herrmannová
výprava: Václav Eliáš

O. Ostrčil: **POUPĚ**
dirigent: Petr Broch
režie: Eva Herrmannová
výprava: Karel Hruška

25. 11. 1957

DISK

N. Rimskij-Korsakov: **VĚRA ŠELOGA**
dirigent: Oldřich Heřmanský
režie: Miroslav Feřtek
u klavíru: Vladimír Sochor
N. Rimskij-Korsakov: **MOZART A SALIERI**
dirigent: Václav Hovjacký
režie: Eva Herrmannová
výprava: Květoslav Bubeník
u klavíru: Vít Mická

16. 12. 1957

DISK

C. M. Weber: **ABU HASAN** (spolu s Mozartem a Salierim)
dirigent: Josef Hercl
režie: Jaroslav Holeček
výprava: Osvald Klapper

5. 2. 1958

DISK

B. Martinů: **VESELOHRA NA MOSTĚ**
dirigent: Vít Mická
režie: Inge Švandová
výprava: František Segert
(spolu s Abu Hasanem a Mozartem a Salierim)

3. 3. 1958

Hudební divadlo v Karlíně

F. A. Boieldieu: **BÍLÁ PANÍ**
dirigent: Karel Nosek
režie: Bedřich Morávek (asistent režie: Inge Švandová)
výprava: Luboš Hruža
choreografie: Míla Urbanová

5. 4. 1958

Divadlo Jiřího Wolkra

K. Risinger: **POPELKA** (čs. premiéra)
dirigent: Jiří Smutný
režie: Eva Herrmannová (asistenti režie: Inge Švandová
a Jaroslav Holeček)
výprava: František Skřípek
choreografie: Mariana Tymichová
J. Pauer: **ŽVANIVÝ SLIMEJŠ** (čs. premiéra)
dirigent: Jiří Smutný
režie: Jaroslav Chundela (asistenti režie: Inge Švandová
a Jaroslav Holeček)
výprava: František Skřípek
choreografie: Mariana Tymichová

19. 12. 1958 *Divadlo Jiřího Wolkra*
C. Monteverdi: ORFEUS
dirigent: Josef Hercl
režie: Jaroslav Chundela (asistent režie: Eva Herrmannová)
výprava: Karel Hruška, Osvald Klapper
choreografie: Mariana Tymichová
22. 4. 1959 *Divadlo Jiřího Wolkra*
B. Smetana: DVĚ VDOVY
dirigent: Jan Štych
režie: Eva Herrmannová (asistent režie: Jaroslav Holeček)
výprava: Květoslav Bubeník
choreografie: Mariana Tymichová
8. 6. 1959 *Ústřední divadlo čs. armády*
Miroslav Raichl: FUENTE OVEJUNA (čs. premiéra)
(k 70. narozeninám Ferdinanda Pujmana)
dirigent: Jan Štych
režie: Inge Švandová (asistent režie: Darina Marková)
výprava: Luboš Hrůza
20. 12. 1959 *Tylovo divadlo*
J. B. Foerster: NEPŘEMOŽENÍ
dirigent: Zvonimír Skřivan
režie: Inge Švandová (asistent režie: Milan Beran)
výprava: Květoslav Bubeník
5. 3. 1960 *DISK*
G. Rossini: LAZEBNÍK SEVILLSKÝ
dirigent: Jan Štych, O. Heřmanský, Zvonimír Skřivan
režie: Dinko Čomakov (asistent režie Milan Beran)
výprava: Hana Mašková
9. 12. 1960 *DISK*
Josef Kohout: ŽOFIE
dirigent: Milan Kašpárek
režie: Jiří Voves (asistent režie Milan Beran)
výtvarník: Eva Václavková
Jiří Benda: MEDEA
dirigent: Jiří Kout
režie: Bohumil Zoul
výtvarník: Jitka Křížová