JELENA HOLEČKOVÁ-DOLANSKÁ

Ferdinand Pujman — učitel zpívajících herců

(Vzpomínková črta)

Smím začít osobní autobiografickou vzpomínkou?

Přišla jsem na začátku školního roku 1926—7 na pražskou konzervatoř do Emauz s doktorátem filosofie a mnohem starší než moje spolužačky a spolužáci. Ale bylo mi už jasné, že musím zpívat, abych se samostatně uživila, že se neuživím filosofií. Okolnosti, které mne přivedly na konzervatoř, se mi dnes zdají podivuhodné jako usnášení sudiček nad kolébkami.

Právě na jaře mého velkého rozhodování, co udělat s vlastním životem, oznámilo veřejnosti ředitelství Státní konzervatoře v Praze, že hodlá založit operní studio pro mladé pěvce a že se mohou přihlásit uchazeči, kteří mají uměleckou průpravu takové úrovně, aby se mohli připojit k absolventům konzervatoře ve studování operních rolí a pak i celých představení, která by škola pořádala. Vedení proponované mladistvé opery se ujímali Otakar Ostrčil jako dirigent a Ferdinand Pujman jako režisér a vychovatel mladých adeptů operního umění. Konkurs byl veřejný a přístupný mladým pěvcům, ať se učili kdekoli a jakkoli, snad se hledaly i geniální talenty, které se neučily vůbec, ale umějí zazpívat.

Ostrčil i Pujman, dvě jména známá a imponující všem, kdo stávali obden na druhé galerii Národního divadla po osmnáctém, dvacátém roce tohoto století, vedla i mne do konkursu jako dvě hvězdy na cestě k umění. Neuvažovala jsem, co umím nebo neumím, ale byla jsem neodolatelně zvědavá, co ti dva mému zpěvu řeknou. Cesta k nim se mi tak sama z ničehož nic otevřela. Připravila jsem si sólo Jessiky z Foersterovy opery a druhou árii Dony Anny ve vlastním překladě. Na Jessiku bohužel nedošlo, ta by mi byla u Pujmana píchla! Ale Dona Anna, třeba nedozpívaná — ó jak jsem litovala, že mi byla ukrácena kýžená koloratura závěru! — sama mi vymohla pozvání, abych přišla mezi osmi jedinci, vybranými z nepřeberné hromady pěveckých dobrodruhů, k zápisu do operního studia toho a toho dne do Emauz.

Ferdinand Pujman stál u dveří své velké učebny, kam chodili zpěváci

„do mimiky“, když jsem šla po prvé na hodinu. Přivítal mne několika slovy tak laskavými, že moje touha po umění se nade mnou vznesla jako zářivý oblak. Škoda, že jsem si nezapsala přesně, jak mi to řekl; vyrozuměla jsem, že zná a oceňuje básnické dílo mého otce a že očekává, že i ve mně plane nějaká ta jiskra boží. A pak jsme se ihned dali do práce.

Technika operního herectví

Ve třídě byli snad ještě tři-čtyři posluchači přijatí do studia „zvenčí“. Byl mezi nimi i Jaroslav Gleich, tehdy lékárník. Začalo to *pohybovou technikou.*

Profesor Pujman zjistil, jak dýcháme „dechem pěveckým“, připomněl úkol bránice v ovládání klidného dýchání, centrum tělesné sebevlády. S mým dýcháním byl jakž takž spokojen, slečnu Hořánkovou uklidňoval, aby nezdvihala nádechem hruď. Učili jsme se klidně stát a ukázalo se, že je to problém, že neumíme ani stát ani chodit.

Cvičili jsme energizaci svalstva a relaxaci. *Překonání zemské tíže,* kterého je třeba, abychom uměli klidně stát. Tento pujmanovský princip vstoupil trvale do mých pojmů a požadavků umělecké techniky a nabyl ihned i obsahu ideového. V Pujmanově školení bylo skutečně možno překonávat zemskou tíži: člověk se proměnil z obyčejné holky na figuru, na sošný zjev nebo na hořící plamen, ani nevěděl. Za úlohu nadoma: vypracovat postoj v dynamické škále. Z pianissima, které bychom dnes asi nazvali „stav bez tíže“, se svalstvem naprosto uvolněným poznenáhla, vedením svalového napínání od špiček nohou ke kolenům, stehnům, po celém těle vzhůru; na napjaté šíji zvednout hlavu pomyslně skrze strop co nejvýše a chodidly prostoupit podlahu, to je dosáhnout pohybového forte, plného napětí těla až do strnulosti. Pak začít ubírat od temene hlavy a zavést v napětí decrescendo, povolovat, povolovat, až zase stojíme tiše, tichounce, piano, pianissimo, ale přece ještě rovně, čistě, úplně bezvýrazně stojíme. Příjemnější bylo po dosažení fortissima náhle povolit, provést *akcentem* (zvláštní pujmanovský pohybový termín, velmi srozumitelný) okamžité klesnutí energie a vrátit se i tváří a očima „do civilu“.

Vypracovávání pohybové dynamiky je snad běžné ve školení tanečníků i sportovců, všech artistů. Vím, že nelíčím nic nového. Ale Pujmanovo řešení základního postoje zpěváka, představujícího dramatickou postavu, bylo radikální, objevné a vnikalo adeptu herectví přímo pod kůži... Stejně jako dýchání, i tento technicky dovršený, přísný postoj souvisel přece s tím, co jsme měli umět z učení zpěvu. Ale kdo z nás si toho byl vědom, že je to zároveň podmínka ovládání hlasu a hudebních představ?

Pak přišel pokus o zavedení potřebného napětí do uvolněných údů, pře-

stoupit z nevědomého, ledabylého držení těla do záměrného postoje, kterým už něco, někoho představuji. Z ničehož nic nás profesor Pujman postavil, mne a Gleicha, asi na osm kroků od sebe v rovné lince, ani se nás nezeptal, umíme-li zpívat Mařenku a Jeníka — to se přece samo sebou rozumělo — a rovnou to s námi zkusil, jak se nám podaří zahrát začátek Věrného milování. Sedl ke klavíru a zpaměti předehrál těch několik taktů před Jeníkovým nástupem k duetu. Podle přesného rozdělení taktů určil: „Teď se na sebe podívejte — jděte k sobě — obejměte se a postupujte spolu čtyři kroky přímo vpřed." Spolu — ale jak srovnat krok? Provedli jsme to šťastně, oba pravou nohou na těžkou dobu. Přerušeno, to stačí. „Cvičte takto upravené kroky v lehké rytmické chůzi, připravte si zpěv celého dueta." Vrátili jsme se ještě jednou k začátku, Gleich zazpíval „Nechť se jak chce děje...", stála jsem bezradně a čekala, až se budu smět na něho podívat. Pujman ke mně přistoupil, trošinku mi naklonil hlavu dotekem prstů na temeni. „Nač ty ruce spojené před klínem?" Ruce se nějak rozpojily, svěsily podél boků a maličko se graciézně v zápěstí nadzvedly, jenom vletět milenci do náruče. Po recitativu: podívat se na sebe, kroky k sobě atd. Ta lekce byla jako křest a žehnal jí sám Smetana. Šli jsme z hodiny v krásném údivu a řekli jsme si s humorem: Pěkná škola, první úkol: obejměte se!

Další úkol a objevování hudebních zákonitostí ve vlastním těle: *nauč se chodit.* Nikdo z nás neuměl chodit prostě, rovně, přesně ale nenápadně rytmicky, rovnoměrně v udaném tempu, „nekřížkovat" pravou nohou přes levou a levou přes pravou. Na konci té malé dráhy přes třídu se obrátit na špičce, na patě v nerušené linii, po obratu ovšem nesmějí nohy stát křížem, a jde se zpět. Chůze je všelijaká, kroky nestejně dlouhé, musí nás vést hudba. Pujman hraje svým lehkým, muzikálně ryzím způsobem, co mu napadne, chodíme a obracíme se, a už jsme rovnější, rytmus nás nese a nacházíme mírné, tvárné napětí v chodidlech, v kolenou, v kloubech. Na doma uloženo: čapí kroky, vydržet na chodidle levé nohy a pravou nechat několik okamžiků zdviženou s kolenem vzhůru, pak lehce zamířit špičkou k zemi, plynule přenášet váhu těla a zas bude levé koleno nahoře a čeká si na svou muziku. Hudba nám naladí tajné struny, ukryté v údech, v páteři i v obličeji.

Naučit se stát vrcholí v sólovém vystoupení koncertním. Učili jsme se pokusy i rozborem přijít na pódium, přesně a ladně se zastavit, nepřeběhnout o půl kroku, nepřešlapovat, zaujmout sebevědomě postoj k sólovému projevu. Stát bez pohnutí, ale také beze strachu, bez křečovitosti, zklidnit dech a naladit výraz obličeje. Máme přece i hlavu: nevytahuj ramena, hlavu nepředkláněj ani nevypínej. Nálada, předzvěst obsahu a významu skladeb, které budu zpívat. Žádné laciné usmívání, žádné primadonské gesto, ani zas ležérní civil a osobní slabůstky, koketování, nad-

nášení, předstírání temperamentu. V postoji koncertního zpěváka u klavíru už začíná služba skladbě, skladateli i básníku, které budeme posluchačům tlumočit. *Vznešenost uměleckého úkolu!* Bylo v tom skryté očekávání, budu-li časem schopna zpívat Foerstera nebo Debussyho. Interpretace celou bytostí. Co jsme se nazávodili v bezvadném *zastavování*! Pujman u klavíru předehrával delší i zcela krátké řádky taktů k nástupu. Když jsi věděla, jak to bude dlouhé, rozměřila sis zrakem vzdálenost k cíli na kroky: drobné, rychlé, větší, váhavější — a na konci hudební větičky klidně a lehce: stát! Nejrůznější druhy chůze pro různé postavy a postavičky, hudba měnila temperament. Profesor hrál ovšem i takové věty, které vystihovaly mou vlastní povahu, délku a rychlost kroků, kterou mi určil jako výstižnou, dovolující uplatnit vrozenou grácii nebo energii, vychovával ve mně uměleckou osobnost jako v každém.

Zastavování improvizované znamená vyvíjet hudební postřeh okamžitě, v neočekávaných proměnách rychlosti a dynamiky, náhlé přerývky, pauzy v hudbě, akcent jako vykřičník a korunu jako zatajení dechu, zaražení, rozpaky — bylo třeba postihnout právě včas, vyrovnat krok, nechat ho váznout, ukvapeně vyběhnout, a ustala-li náhle hudba, zahrát výdrž jakoby v ustrnutí a pak zas pokračovat jakoby nic. Velká zábava vznikala z volného rozbíhání přes celou velkou třídu při zrychlování tempa, gradaci výrazu — a náhle přelom, zastavit. Nebylo to snadné nepřešlápnout ještě krůčkem, když už bylo po muzice. Zkuste si běžet allegro pp po špičkách, přidat do accelleranda, „letět slunci vstříc" a zas ubírat, nechat krok zvážnět na celých chodidlech, ritenuto, ritardando molto a náhle bác, něco se stalo, těžký dissonantní akord a postava se hroutí ve strachu, klesne úděsem, to už jedou s sebou mimoděk i ruce i hlava.

Profesor Pujman takto zkoušel a pozoroval hudební postřeh i pohybovou pohotovost žáků, studoval jejich tvárnost hereckou, míru vrozené hudebnosti, jejich bezprostřední projev mimický, temperament, osobní vlastnosti vnější, ale myslím, že viděl každému až na dno duše už při těchto hravých pokusech, že se velice bavil tím, jak se kdo předvádí.

Ukázalo se však, že máme i *ruce*. Při prvním pokusu hereckém nám neuvěřitelně překážely, jako by k tělu nepatřily a oproštěný postoj koncertní s rukama svěšenýma podél boků se nám zdál nejobtížnější. Požadavek přísného slohu: celý přednes slova i rýraz hudební dát jen do obličeje, do očí a na ústa a už se ani nehnout, jen snad váhu těla přenést podle naléhavosti obsahu, nenápadně pokročit vpřed stranou, ustoupit vzad. Pomohou nám ruce? Jsou špatné, spínají-li se před hrudí a ještě horší, když se pozvedají a „prosí", jsou špatné, když se k sobě složí nehybně v úrovni pasu a už jim nic nenapadne. Jsou však nejhorší, pokoušejí-li se o náznakové gesto, cosi vykládají, ale nedořeknou, pohybují se bezradně mimo hudbu, jen tak trochu. Jsou k smíchu, napodobují-li temperamentní

gesta italských slavných pěvců, která jsme nazývali „chytá mouchy". (Prováděla příkladně primadona Galli Curci.) Jsou krásné, výmluvné a prosté, umějí-li mírnou hrou dlaní a prstů „vzít do ruky" lyrický motiv, citový podnět. (Prováděla s instinktivní grácií a hudebností Jarmila Novotná.)

Učit se *ruce* — či vlastně učit své ruce vyjadřovat hudební podněty a rozmanité odstíny dramatického nebo jen básnického výrazu a užít vždy dobrého, přiléhavého gesta, to byl opět nekonečný úkol nadoma a ve škole už měl člověk přednášet hotovou věc: přinést si do hodiny ruce Mařenčiny, Barčiny, ale pak jednou i ruce sebevědomé dámy Karoliny, i všetečné ručky Rozínčiny, k modlitbě spjaté ruce Agátiny. Jinak čmárá lísteček pro milence Rozínka v předehře své kavatiny, jinak Taťána dumajíc nad svým horoucím dopisem. Držet péro — podávat lístek — schovávat psaníčko: perspektiva divadelní, zřetelnost akce, povaha osoby, temperament, její společenské postavení; gesto hudebně určené legátem, volným tempem, ritardandem, pauzami; vážné zamyšlení, událost; jindy zas lehounké brio, staccato, koloratura, taneční rytmus, humor, nezávazná hříčka. Pujmanovské *rozbory gesta,* co může gesto znamenat, pantomimicky naznačit, jak mění tvar a náladu, jak se líhne z melodie a rytmu v úkolu operním, jak se zceluje přednes rukou a zpěvu, vedou do nekonečna: tvárnost lidské ruky v hereckém projevu se ukázala nevyčerpatelnou.

Postoj v rozletu, skoro na špičkách, s rukama rozpjatýma, ruce střídají v zápěstí energizaci a relaxaci, jako by se chvěla křidélka. — Ruce lomené v předloktí před hrudí hladí vodu. — Ruce bezradně rozhozené „trčí jako pláňky". Ruce na srdce a ruce v bok jsou nadobro zakázány, i když se to pro Barču docela dobře hodí. Žádné ochotnické „oživování", hrajeme jen to, co je v hudbě, a ne to, co bývá na trhu. Nezapomenutelné přirovnání zmařilo můj pokus unikat za Markétku nástrahám krasavce Fausta. „Vraťte se, jdete jako pan farář a píďalka." Ten Faust byl pan Klír z operního studia. Zdalipak si někdy celého Fausta na jevišti zazpíval?

Kroky, ruce, *hlava*: hlava se otáčí, ohlíží, odvrací, kývá, klesá, vrtí se; hlava se vznáší, královsky, velitelsky se nese; hlava přemýšlí, dumá, ustrne leknutím; hlava se chýlí oddaně, něžně, ve smutku, zdrceně, energicky se vztyčuje. A ještě *oči,* oči řídí a dovršují, co činí hlava. Učili jsme se pozvolna, záměrně oči zvedat, klopit, probodnout očima partnera, upírat oči do nedohledné dálky! Učili jsme se také koulet očima, i zašilhat pohleděním z obou stran na špičku nosu; Karel Votápek uměl udělat očima dokonce takový kousek, že měl panenky od sebe diametrálně vzdáleny až na kraj doleva a doprava. To bylo z pilnosti, tento cvik mi profesor Pujman nikdy neuložil, ani k němu neradil. To by bylo patřilo k přehánění, k nepřirozenému kroucení hereckého pohledu. Pro přednes zhu-

debněné řeči v pujmanovském stylu není potřeba žádného naturalismu — ten se mu z principu příčí. Žádný násilný prostředek k němu nepatří, ani zas miniaturní detail, který by nebyl hudebně opodstatněn. V tom byl Ferdinand Pujman zajedno s Rimským Korsakovem, který si vždy znova kategoricky zakazoval jakékoli akce na jevišti, které by nevyžadovala hudba a hlavní linie dějová, které by odváděly drobnými nápady diváckovu pozornost a rušily vyvíjení dramatických situací.

Tedy v umění vše a vždy směřuje k vytčenému cíli. Záleží na záměru, který vyčteme z operní role. Abychom znali tento záměr, musíme studovat operu celou, vztahy své postavy k postavám ostatním, a proč se to vše stalo, co se stalo. Pak nám teprve jasně napadne, jak pozvednout či otočit hlavu, jak uvést do pohybu či spočinutí ruce. Hra je nekonečná, učení, poznávání, zkoušení a skládání svého vlastního výkonu je báječný domácí úkol. S hotovým úkolem jdeme do školy — a pak potřebujeme obecenstvo. Tak se z nás stávali od hodiny k hodině divadelníci.

Domácí cvičení bylo pro náhodné pozorovatele a pro zvědavce se zájmem o věc příčinou starostlivých úvah. Bylo potřeba hodně doma cvičit; objevy se jen rojily, fantazie si libovala, a pak: každé stvoření herecké, i když se to v něm mlčky tají, se chce někomu předvádět, shání si obecenstvo. A tak jsem jednou v rakouských Alpách na chatě ve výšce půl druhého tisíce metrů za dlouhotrvajícího lijáku učila hromádku mladých výletníků podle pujmanovské školy chodit, klekat a vstávat, padat, omdlévat a umírat, šermovat bez kordu, lomit rukama a hroutit se v neštěstí a hned zas vesele poskakovat a překvapovat žertíky beze slov. Bavili se ohromně, herci-neherci, udělali jsme si studentské divadlo.

Pujmanova herecká škola po stránce technické je pro všechny budoucí časy českého divadla uložena v jeho knize *Herecké tvarosloví.* Užitečná a základní kniha i pro hereckou práci bez hudby. Bylo by zbytečné tu popisovat soustavně všecky úkony a cviky, kterými učitel vnukal žákům herecké cítění, poznávání i výkonnost. Vědomí, jak to bude někdo jiný číst z mých pohybů a tváře, co právě zažívám a myslím. Herecké tvarosloví není knížka ke čtení, je to cvičebnice, jejíž obsah by měl každý, kdo chce v oboru něco umět, stránku za stránkou, odstavec za odstavcem vlastní činností, pohybem i vědomím realizovat.

Spojíme-li pak všechny technické úkony dohromady a dáme průchod fantazii, která je s to i bez konkrétního obsahového úkolu „tvořit sochy“, shledáváme znova a znova s údivem, jak nekonečná je tvárnost hrajícího těla, jak rozmanitá je mluva pohybu a jak je tajuplně spjata s hudbou. Hudebně vzato: postoj a klid — dlouhé noty, výdrž, koruna; pohyb vláčný, souvislý — melodické táhlé legáto; pohyb drobený, stakatovaný, figurovaný s jemnými přídatky (rukama, otáčením trupu, vrtěním, poskakováním) — rychlost, figurace, koloratura; proměny rychlosti — agogika; akcent

v různých druzích a stupních, dynamika. Z volných improvizací výrazově zaměřeného pohybu se doma i bez hudby prováděly *sochy*. Sochy měly neomezený půvab a životnost, vzpínaly se i hroutily, někdy i kroutily, klečely i ležely, plížily se, skrývaly, odvracely, vzdorovaly, poddávaly se citu. Pohyb a postoj, určovaný hudbou se stával *hereckou kompozicí*, projevem metodicky jiným, než jaký vzniká instinktivním prožíváním, vycházejícím jen z textu role.

Profesor Pujman pěstoval s námi tyto improvizace ve zvláště inspirovaných chvílích. Hrál na klavír z hlavy a ze samočinné muzikální vitality rukou, přejemné hravosti prstů, muziku plnou impulsů, námětů, proměn, muziku čistou a přesnou, stylově určitou, ale pokaždé jinou. Napůl otočen od pianina sledoval, co živá socha už umí, jak řeší okamžitou reakcí improvizovanou hudbu, co umí sama ze sebe vydat jako výrazný a srozumitelný projev herecký. Diktoval, co dělat, třeba takto:

„Stůjte rovně. Hlavu pochýlit vpřed, pravou ruku veďte obloukem k čelu, hřbetem ruky proti čelu, dlaní ven, nedotknout se úplně. Nesvírat loket, ať netrčí. Pozvolna zvedáte hlavu, dlaň se od čela oddaluje. Připojí se levá ruka, mírně, nenáhle vést hřbet dlaně k ústům, hlava se schyluje vpravo, ruce se sbližují, zalomí, skryjí tvář. Kolena se prohnou, podlamují, klesáte stejnoměrně na obě kolena — nesmí to bouchnout, vazba pohybu je pevná vnitřním napětím — situace je tragická. Postava se hroutí, ruce složené nad čelem se dotknou země, hlava na nich spočine. — Výdrž, vyžití tragického okamžiku. — Zvrat, rozhodnutí, ruce se oprou o zem, hlava se prudce otřese, shazuje tíhu, tělo se přesune z kleku do sedu — nohy nenápadně složit pod sebe, ruce spojit v klíně — výdrž, přemítání — lehkým vázaným pohybem se zvedneme ze země. Smíme se opřít jednou rukou o zem? Neznatelně, letmo, ale je v tom pomoc pro udržení vláčnosti pohybu. V pokleku pozor na postavení kolen, koleno obrácené k hledišti je na zemi, nikdy nestavíme zdvižený úhel druhého kolena obecenstvu na oči. Postava se napřímí, ruce spustit volně podél boků, odcházejte v lehkém andante obloukem dozadu, hlavu vzhůru, smír . . .“

Vyšlo-li z postavy něco jako z dílny Františka Bílka, zastavili jsme se v postoji *monumentálním* — krásným pujmanovským slovem *„pomníkovém“*: postava zcela vzpřímená, energizovaná, schopná v tu chvíli spustit „Můj duch se děsí . . .“.

Herecká akce a hudební sloh

Od improvizovaných hudebních studií postojů a gest, pohybových frází a větších celků, u nichž však nebylo řečeno a určeno, co mají obsahově znamenat — to vycházelo až z hotového pokusu — jsme po-

stoupili k hereckému naplňování meziher či větších úvodních vět hudebních z oper nám nejbližších, kde každý musil hudbu samozřejmě znát. Hrát dramatickou situaci, zatím beze zpěvu, přihrávat druhé zpívající postavě. Vyjádřit pohybem a pohledem situaci a děj, vztah k postavě zpívající, po případě k celé skupině postav, umístit se v prostoru, zachovat v pohybu ohled na hlediště, umět si představit sebe sama jako článek souhry, v pravý čas vyniknout, v pravý čas se vytratit. Takto jsme se učili vnímat a realizovat hudbu dramatickou, doma již nastudovanou a rozebranou; než byl výjev ve škole docvičen, vštípila se mnohým opakováním do paměti. Toto mnohé opakování vybraného místa skladby se ukázalo nepostradatelným prostředkem pedagogickým; tím víc bylo platné, když došlo k vlastnímu výkonu pěvecko-hereckému. Ne už improvizace, ale vyřešená a vypracovaná skladba pohybu a přednesu.

Pujmanovým hereckým žákům, těm, kteří byli s to plnit tělem i duší celé jeho interpretační koncepce — všichni se neodhodlávali je plnit a diletantsky hráli po svém, jak to běžně v divadle vídali i s těma rukama v bok a na srdce, ač věděli, že on se na to nemůže dívat — stalo se vlastním a samozřejmým, že opera je principiálně hudební stylizací a že nelze na jevišti před diváka stavět v herecké akci jiný rytmus a jiné pohybové věty než ty, které vnímá sluchem ze hry orchestru, že se nedá ledajak po jevišti přecházet a kdykoli se obrátit, hýbat tělem v pauzách hudby, tupě stát, když hudba vybízí figuru k běhu. Že melodické postupy a dynamické roviny, gradace a vrcholy, výdrže, akcenty a náhlé změny bere postava na sebe i když nezpívá. Všechen herecký pohyb je dán hudbou a nemůže jít proti ní.

Byla to doba dalcrozovského a duncanovského tance, v Praze se objevovaly vynikající koncertní sólové tanečnice, které prováděly celovečerní pořady pohybového vyjadřování hudby (Anka Čekanová, Milča Majerová, Míra Holzbachová, Irena Lexová, Eva Vrchlická ml. a j.). Ač pojetí uměleckého úkolu bylo různé, různé metody technické a různé aspekty ideové, měla taková návštěva Jacquesa Dalcroze nebo pobyt Elisabeth Duncanové v Praze značný vliv výchovný, školy pohybové rytmiky už v dětském věku zařazovaly pěstování hudebního cítění mezi nezbytné estetické požadavky vzdělanosti. Bylo nás tedy dost, kdo jsme vnímali hudební divadlo a pujmanovskou „zpívanou hru“ duší tělem a vítali v ní moderní, avantgardní sloh, vyjadřující současnost. Opera měla v novodobé kultuře zase svou významnou a vedoucí úlohu společenskou, jakou si vydobyla v dávné historii svého vzestupu a k jaké ji vedl svým uvědomělým arcidílem Bedřich Smetana.

Smetanovo dílo bylo v Národním divadle na prvním plánu a cykly Smetanových oper za Ostrčila potvrzovaly, že je touží vyslechnout a chce je znát každý Čech, který má dobré uši. Byly nepostradatelné a pokud mož-

no stále všechny na repertoáru, proto i ve škole každý z nás usiloval umět všechny smetanovské role svého hlasového oboru a pracovat na nich herecky v geniálních režisérských rukou Ferdinanda Pujmana. To přece byla možnost a příležitost, kterou by nám mohly další generace závidět.

Pujmanovské pojetí operního jeviště v hudebním řádu od samého základu stalo se jeho přesvědčeným žákům a spolupracovníkům v divadle samozřejmostí moderní operní interpretace. Pro nás už byly zcela nemožné zpívající žánrové figurky, klišé a šarže zdánlivě a pochybeně realistické. Přestal existovat zpěv z rampy do publika se ctižádostivými korunami a úsměvy, nebo lamentacemi a vzlyky po italsku. Řád, skladba, úměrnost, pevný plán rozvoje postavy v dramatických vztazích, znalost významu celého díla a pokorná služba hodnotám díla, to vše muselo vést naše kroky na jevišti i naše zpívající ústa. Také sbory, tím spíše ansámbly — skupiny sólistů vědomě a uměřeně tvořící zformované celky v úkolu dramatickém musily si na jevišti takto ukázněně počínat, řídit se záměrnou a propracovanou hudebně režijní stylizací.

Živě si pamatuji představení Prodané nevěsty, které v čase mých studií — a pak v Pujmanově učení na cestě vzestupných objevů uměleckého smyslu opery vůbec — vyšlo z rukou Otakara Ostrčila, Ferdinanda Pujmana a Františka Kysely. Jeviště jasné, zářivě barevné kroje žen v zušlechtěné lidovosti se skvějí brokátem a krajkami, muži v jednotném střihu a barvě krojů vyznačují staré zvyklosti české až po toho Kecala s fábory na klobouce. Všechno je ovládáno důslednou stylizací, je to smetanovská sláva českého světa, je to zpěv české duše, tep českého srdce. Ne už obrázek vesnického posvícení s panem farářem, který nabízí šňupečky, s děťátkem, kousajícím do povidlového koláče, s kapsářem-zlodějem mezi členstvem sboru. Je to prostě divadelní sbor, mnohohlavý nástroj krásného a vroucího zpěvu, nejsou to kmotry a strejcové mířící do hospody v ledabylém hovoru. Sbory nastupují v plánovitém rozčlenění, skupiny podle hlasů, aby mohly přesně vyhovět dirigentovi v přednesu hudebním, aby vytříbená zpívaná slova dolétala zřetelně k uším posluchačů. Nezpívá se „zdravidá, zdravidá", každý musí umět zazpívat „zdraví dá", i když je nota na slabice *ví* krátká. Řeč je prostá a ukázněná do úplné jednotnosti, zajímavě vyvažuje Smetanovy odchylky od tzv. správné deklamace. „Smetanova deklamace v Prodané ještě není správná, ale jeho zpívaná řeč je krásná a česká." Touto větou jsem si zkrátila problematiku, kterou je potřeba probírat s žáky zpěvu, a tak jsem to pochopila u Pujmana.

Nejen slova, také pohybový přednes byl ukázněně pravidelný a hudebně výrazný. Kroky, obraty, postupy celých skupin byly neseny nejen rytmem a tempem, ale přímo hudebními motivy: podle nich pohyb začínal a rozvíjel se, podle nich se přibližně opakoval v zajímavých obrysech. Sborově se zvedaly ruce, zamávaly šátky, vznesly se čapky chlapců. Bylo to pře-

kvapující, slohově čisté, radostné a jasné jak slunce: ejhle, Smetana! Není už možno hrát operu jinak, proto má hudbu, abychom její dění a obsah vnímali všemi smysly, ale hudbou to začíná, skrze hudbu toto divadlo vzniká a skrze hudbu se ho účastníme.

(Proti tomuto představení Prodané nevěsty po její premiéře 1923 podali stoupenci starých konvencí stížnost v Národním shromáždění.)

Spolužáci

Vraťme se do Pujmanovy učebny operního herectví. Ne zcela všichni, kdo se k němu přišli učit umění, pochopili jeho hudební ladění každého kroku, každého postoje a pohledu. Bral měkce a pevně do rukou postavy tvárné i tvrdé, duše dychtivé a nadšené, i nechápající a vzdorující. Žáci konzervatoře i studia se scházeli ve třídě bez ohledu na ročník a na vytčené trvání lekcí, předem už podle divadelních zvyklostí: podle obsazení v rolích, podle rozběhnuté práce celého operního studia. Ale nebyli Pujmanovi všichni stejně oddáni a nechtěli se podrobovat jeho svrchované kázni podobně jako mnozí zpěváci u samého Národního divadla, kde jeho režisérská ruka přetvářela staré divadlo na nové. Byli mezi nimi i lidé nechápající, setrvační, oslnění konvencí a „slavnými" pěvci, které se snažili napodobit.

Profesor Pujman si vybíral mezi talenty, podobami a charaktery. Těm, které mohl dát za vzor dalším, kdo poddajně a věrně zrcadlili ve svých hereckých pokusech jeho záměr a potvrzovali výkonem jeho estetické zásady, věnoval bez váhání plno času „přes čas", tvořil na nich jako sochař, vyloudil z nich božský výraz, vložil jim do duše drama z ducha hudby.

Při svých začátcích v Pujmanově škole bývala jeho zvlášť pěstovanou hereckou sólistkou *Nelly Gaierová*. „Tady ta malá primadonka vám to ukáže", řekl a hrál hudbu k Vendulčinu čarování z Hubičky. Nella — škoda že se sama zbavila svého klasicky znějícího jména Kornelie — měla obdivuhodnou jistotu, grácii a výraznost v přesně rytmickém pohybu. Podle drobné opakované rytmické figurky rozhazovala pravou rukou písek kolem kolébky (t.j. školní židle, ovšem bez písku), lehounce našlapujíc na silných a pevných nožkách v kruhové linii kroků. Nešlo o to, aby byla hned Vendulkou, šlo o rytmus a obrys. Byla by to bývala Vendulka s nápadným rozporem líbivého a módního zevnějšku s vážnou pověrčivou a odříkavou morálkou. Nella by nebyla mohla odepřít hubičku. Hudebně a rytmicky však byla skvělá, rozená herečka humoru a lehkomyslné krásy. Sotva osmnáctiletá usměvavá panenka se zlatou kučeravou hlavičkou, něžným drobným nosíkem a zářícími perličkami v kulaté puse věděla,

jak ji má Pujman rád; ta opovážlivá osůbka mu naivně na emauzském dvoře nabízela ukousnout si z cukrovíčka, navršeného šlehačkou. Tu se on dovedl usmát s přelaskavým oteckým pohledem, ale na takové kamarádství nikdy nepřistupoval. Jemně ji zkrotil: „Ale panenko, zpěvačka musí dávat pozor na svůj objem."

V téže scéně z Hubičky jsem zahlédla ve třídě i *Jiřinu Šejbalovou,* krátce již před jejím absolvováním operního oddělení. Do studia nevstoupila. Byla jsem přítomna jen mimochodem několika jejím lekcím v operním oboru, nepamatuji se už dost přesně, které úlohy studovala. Zřetelná vzpomínka na její hudebně herecký přednes se týká hlavně písní Jaroslava Křičky. Jak ona uměla zpěvem vyslovit: „Myšičko, myš, pojď ke mně blíž! — Nepůjdu kocourku, nebo mne sníš!" V tom bylo kouzlo talentu, ale také pujmanovské školy, hudební přesnost, humorná mimika a svrchovaně decentní, reálná představa „dramatické" situace, stylizované do písničky. Křičkovy veselé hudební večery z vlastních písniček s autorem u klavíru i v úloze řečníka poskytovaly zpěvačkám tak živých a jemných hereckých schopností jedinečný druh uplatnění. Po Šejbalové dělala premiéry Křičkových písniček i Gaierová. Pokud setrvaly v linii a vkusu svého geniálního učitele hudebně dramatického přednesu, přinášely na koncertní pódium projev zcela nový, vymezený písňovou formou a nenápadným stylizovaným (i v oblečení) postojem, jemuž vnější laciné gesto bylo přísně zakázáno. Hrát jen obličejem, očima, úsměvem, zevním klidem. Ale z hudebních impulsů a velmi zřetelné mluvy vznikají jiskřičky a jiskry, vtip a smích, nebo i jemná opravdovost citu, něha upomínek (Památník ze staré školy), obrázek dítěte v matčině náručí (Psaní zavěšené na kliku matčiny ložnice), malá vřava Křičkova hudebního zvěřince.

Uvážíme-li, jak dovedla ve své herecké dráze národní umělkyně Jiřina Šejbalová spojovat svoje hudební cítění a školení s hereckým projevem mluveným, jaké odstíny a akcenty, výdrže a gradace obsahuje každý její výkon, jak zachází s frází, dynamikou, s pauzami a členěním probíhajícího hereckého dění, můžeme tvrdit — a zkusme se na to umělkyně samé zeptat — že se ruka Pujmanova z její herecké tvorby neztratila a k tomu též, že dramatický realismus byl v jeho pojetí interpretace hluboko uložen.

Po delší dobu byla mou spolužačkou u Pujmana *Božena Kozlíková.* Také ona patřila k těm, kdo uměli na sebe vzít poddajně a soustředěně jeho režijní koncepci operní postavy a ztělesňovat její hudební charakteristiku v každém kroku, v každém postoji a pohledu. Také její lekce jsem ráda sledovala. Boženka byla už členkou Národního divadla a studovala si úlohy z oper, které se právě dávaly v Pujmanově režii. Nejurčitěji mi v paměti vystupuje její Olga, Piková dáma a ovšem paní Eliška ze Zvíkovského raráška ve školním představení. Její vysoké a štíhlé postavě slušela vznešenost a historický kostým. Pro ni byla jako stvořena úloha

Vlasty v Ostrčilově operním díle jeho mládí „Vlasty skon". Školní představení, kde jsme se pokusili předvést autorovi Vlastu i Poupě v obsazení dychtivě mladistvém, obsahovalo řadu výkonů, které bych si přála vidět a slyšet desetkrát znova: Anežku Elišky Reissigové, Ladislava Vladimíra Tomše, otce Klána Hanuše Theina.

A už se objevuje celý průvod budoucích kumštýřů, Gleich a Pěničková ve Stravinského Mavře, Vladimír Tomš jako mimořádný talent pro tenory smetanovské. Což my jsme věděli, co z koho z nás bude? Hned bylo ovšem jisté, že Honzu Theina nikdy nepřejde jeho poťouchlý humor, s nímž zlobil slečny, čekající na povel „nastoupit". Thein patřil k těm, kdo byli herci sami od sebe a uměli snad i úlohy svého hlasu předem nazpaměť. Zdálo se, že se nic neučí, jenom „zlobí", a najednou byli na Národním divadle.

Mezi soprány tak zcela divadelními byla tehdy *Marie Erhartová,* jejíž hlas vroucně zazníval a vznášel se samočinně po výškách „jak Destinnová", taková pravá pujmanovská Mařenka. Jaká to tedy byla Mařenka? Slyšeli jsme tolik kritických výtek u všech možných Mařenek. Jedné z nich řekl Pujman, když si na Jeníka zkusila příliš energicky dupnout („tedy pověz mi, Jeníčku"): „Ta vaše Mařenka bude pane semetrika, až se vdá." Tak se uměl ve škole oproštěně vyjadřovat. Mařenina Mařenka byla srdečná a přímá, říkala svoje „kdybych se co takového" z lásky, z obavy o tu krásnou lásku v nebezpečné situaci nucených námluv se synem sedláka Míchy. Trochu zmatená Jeníkovým klidem opakovala mu svoje domluvy a chtěla odpověď, ujištění, říkala to i naléhavě i něžně, s dívčím vzrušením chtěla něco zvědět o milence, kterou snad Jeník ani neměl. V slově i v notách byl Marii hudební sloh a dramatický výraz jakoby shůry dán. Pan profesor se netajil svým souhlasem v radostné spolupráci. Bytost krásná a nadšená reagovala citlivě na jeho pokyny. I v důvěrných řečech kamarádských se u ní ozýval nevšední patos. Neměla skálopevné zdraví, jakého je třeba do zaměstnání operního pěvce, nešla k divadlu. Stala se celoživotní spolupracovnicí na jiném hudebním díle, manželkou skladatele Františka Bartoše, kritika a editora hudby, nejvěrnější a pracovitou manželkou z velké lásky. Franta Bartoš, skladatel z mistrovské školy Foersterovy, byl málomluvným společníkem uměleckých diskusí a výbojů osobností kolem pedagoga Pujmana. Ten strom s lavičkou na emauzském nádvoří, pod nímž bývalo za teplých půldnů plno moudrých řečí, se mi stal v paměti dvojníkem vyšehradské lípy Libušiny. Franta byl Přemyslem od přemýšleti, Marie věštkyní jasnozvukého slova a my ostatní družina a lid.

Stopu hlubokou a vzácnou zanechal v mé paměti další z mých studiových spolužáků *Vladimír Tomš.* Přišel do operního studia asi již s určením některých úloh pro Národní divadlo. Nevypadal ani chvilku jako začá-

tečník. Uměl bez váhání či nejistoty splnit vše, co mu uložilo Pujmanovo herecké tvarosloví a koncept zpívající postavy. Učili jsme se spolu Traviatu a Dvě vdovy, Tomš připravoval Alfréda a Ladislava, ovšem i Jeníka a Lukáše, Prince z Rusalky.

Studovat u Pujmana Verdiho bylo poněkud ošemetné. Věděli jsme, že nemá rád nejoblíbenější opery. Verdiho snášel, bohužel nedoceňoval, od Pucciniho se výslovně a s nechutí odvracel. Ale přece jsme poctivě pracovali na rolích Violetty a Alfréda, nacházeli v nich ušlechtilé rysy lidské a pravdivé dramatické vyjádření jejich konfliktů. Člověk se tak trochu bál, aby se do role všedně nezamiloval, snažil se vyjít s čistým formováním postojů a chování se společensky uhlazeným naznačováním citových stavů, zdrženlivým usmíváním a tajeným, nepropukajícím pláčem. Myslím, že tímto je tak asi naznačeno, jak byl vybaven Tomšův Alfréd. Klid, zdrženlivost, samozřejmá jistota byl jeho osobní projev i mimo hru.

V Pujmanově důsledné stylizaci musilo být naše chování i zpívání v rolích tak velice známých a okoukaných nové a nekonvenční. Jak to udělat? Vyjadřovat se technikou pohybu, nikoli citovými vzněty, „neprožívat", vytvořit skladbou postojů a vztahů prostorových výraz. Kdy se smějí milenci na sebe podívat? Reminiscence z Pujmanova Dalibora: tam je láska tak vznešená, že se milenci musí udržet v odříkavé vzdálenosti. Podání ruky: gesto konejšící, varující, žádostivé — nikdy se nedotahuje až k hmotnému stisku. Takž i jevištní polibky. Naznačená přitažlivost je přitažlivější než naturalistické předvádění lásky. Dramatické napětí je vnitřní síla, etický vztah.

Vladimír Tomš byl nakonec „mým Romeem" v představení konzervatoře zařazeném do Týdne české hudby v květnu 1931. Absolvovali jsme své operní učení spolu v opeře Jiřího Antonína Bendy, v níž má šekspírovská tragedie šťastný konec: probudila jsem se v rakvi včas a rodiče se přestali hněvat. Mám posud pocit, že to bylo krásné divadlo. Výprava Františka Zelenky jako vzdušná kresba v něžných odstínech, světlé kostýmy ze skvostných látek — z Tomše byl stříbrošedý princ s přívětivou českou tváří poctivého Jeníka, Lorezno František Stach to se mnou tak dobře myslel a výborně provedl. Marie Mácová, taková čilá žabička, mi dělala chůvu a zpívala jak skřivan. Na rodiče se kupodivu nedovedu rozpomenout.

Při studiu k představení Bendova Romea a Julie jsme zažili kus perné práce na *mluveném slově*. Pujman mnohokráte před tím i potom přispěl rozhodným činem k vyřešení otázky, jak má a musí umět mluvit zpěvák na jevišti, střídá-li se se zpěvem tak zvaná „próza". Ta otázka je složitá a mnozí dosud myslí, že je neřešitelná. Tvrdí, že zpěváci prostě neumějí mluvit a řeč ovlivněná zpěvem že je nemožná. Pujmanovo řešení: volný zvuk hlasu „bez krku", neměnit pro řeč jeho posazení pěvecké. Mluví se

tónem, mluvit melodii: stoupání a klesání intonační je určeno pevně obsahem a významem věty a musí se umět nerušeně opakovat. Nesmí se podle nálady nebo nepozorností měnit, každý melodický krok má svůj význam, rytmus i tempo se řeší podle charakteru postavy, větná vazba, dynamika a akcenty podle dramatické situace. Tyto základní principy je možno ve výkonu výrazově rozvíjet, emocionálními odstíny rozvrstvit, přivést k účinku pravdivosti, k naplnění postavy životem. Řeč musí být naprosto zřetelná a přesná, jazykově správná i v odstínech vokálů i v určitosti souhlásek.

Prózou pronášené věty Bendova „singšpílu" učil nás profesor Pujman do krajních podrobností, abychom splnili jeho představu režijní. Tak a tak to musíš pronést, aby to v slově byla táž Julie, která zpívá, týž Romeo; nesmí se ti do řeči vloudit všednost ani náhoda, osobní příznak soukromý, ani technický nedostatek, nápadný proti ušlechtilému klasicky stylizovanému slovu zpívanému. Režisér formoval projev mluvní stejně přísně, jak musí zpěv plnit notový koncept skladatelův. Předříkával, opakovali jsme jednotlivé věty několikrát za sebou, až se ustálily a přirostly k celku, složenému ze zpěvu, pohybu a hry tváře, až je interpretace jednotlivcova přijala za své a dala jim přirozenou životnost. Myslím, že tentokrát šel Pujman záměrně a zaujatě do krajnosti, zcela zvládnout lidi, zrežírovat i jejich osobní cítění a vštípit jim neporušitelně dílo své fantazie. Má vzpomínka na to je krásná; byli jsme s Tomšem oba odhodláni splnit jeho vůli v každém hnutí a důvěřovali jsme plně jeho pojetí slohu celé opery a jejího klasického hudebního jazyka.

Po tomto důkladném tréninku mluveného slova bylo mi již jasné a velice mne zaujalo, jak má vypadat přednes *melodramatu.* Ferdinand Pujman se rád ujímal klavírního partu při melodramech Fibichových, Foerstrových a jiných, i novinkových, s plným zájmem o komorní umění, vznikající spojením mluvené poezie s hudbou. Jeho hra byla neomylná, střízlivá v dynamice i agogice, a věnoval spoustu podrobné práce přesnému umístění slov nad hudební linku podle vět, pomlk, podle motivů hudby a významu hudební myšlenky. Bylo dost nesnadné přimět herce a recitátory, kteří nezpívali, aby tak naprosto poslechli klavír a suverénní interpretaci klavíristovu. Vyplývá to i z Pujmanovy poznámky k vydání Fibichova Vodníka, kde oceňuje přednesové umění *zpěvaček,* které dovedou pronášet zhudebněné verše podle hudebního řádu. Velkolepá inscenace Fibichovy melodramatické trilogie v Národním divadle, kterou vypracoval s pěvci, byla jedinečným vyvrcholením pujmanovského principu melodramatického přednesu. (Za řízení Ostrčilova 1925—6.)

Osobně bylo pro mne mimořádně cenné setkání v operním studiu s *Jarmilou Pěničkovou-Rochovou,* která již tehdy jako absolventka konzervatoře sama vyučovala a zpívala v koncertech umělecky významných, ze-

jména novinky českých skladatelů. Měla již svůj osobitý pěvecký formát. Byla tím výtečným Orfeem, kterým zahájila česká Státní konzervatoř svá operní představení 1921 a mladého režiséra Pujmana, který nedávno před tím zvítězil v Národním divadle, učinila svým předním pedagogem.

Přívětivé jednání paní Pěničkové s „přivandrovalci" jako jsem byla já, vřelý stisk ruky ukazoval na vysoký stupeň uměleckého žáru přitažlivého a nakažlivého. Jarmila byla pedagog, přítelkyně, byla vzor velmi rozhodující po stránce hlasového umění. Při jejím vystoupení v Mozarteu — byl to tuším právě Zápisník zmizelého — jsem jednou naráz pochopila, jak se to dělá, aby hlas zněl, aby zpěv byl volný a krásný. Ovšem že k tomu přispívalo to, že jsme se znaly, že chodila mezi nás jako rovná s rovnými do Pujmanovy třídy. On sám, když mne začal jako zpěvačku pedagogicky rozebírat, poradil mi velice diskrétně, abych se na to a ono zeptala paní Pěničkové. Stala jsem se tedy jaksi samočinně její žačkou, brzy zcela pravidelně a v dorozumění s hlavní profesorkou nás obou Doubravkou Branbergerovou. Tu šlo hlavně o muzikální a slohovou stránku zpěvu, rozeznat a realizovat např. to, jak a proč je struktura zpěvní věty a akcent jiný u Smetany a jiný u Mozarta.

Osobnost a příklad Jarmily Pěničkové-Rochové lákaly k účasti v práci; bylo nás dost, kdo se hleděli dostat do Pujmanovy třídy, když studoval režijně celé role s vynikajícími jedinci, jako tiší společníci, pozorovatelé, učňové zatím bez úkolu, anebo jako poskokové, kteří tu a tam mohli jít přihrávat a hleděli se do druhého dne naučit aspoň kousíček vedlejší roličky. Pan profesor nikoho neodháněl, kdo chtěl tiše sedět u zdi a učit se z pozorování těch, kdo už hráli. Jarmila studovala Ježibabu — v roli Rusalky je mnoho míst, kde herecký projev beze zpěvu je svrchovaně určen hudbou, snad to byly první hrané scény, ke kterým jsme přistoupily my soprány — po technické přípravě pohybu; hudba sama tu vnukala výraz a mimiku. A Ježibaba sama navozovala silně a jistě reakce souhry. Člověk hrál, ani nevěděl. Když později připravovala Pěničková svou Pannu Rózu k pohostinskému představení v Národním divadle, mohla jsem se již tu a tam přidružit i zpěvem Blaženčiným do celku. Ta Panna Róza v divadle dopadla znamenitě, byla to krásná a sebevědomá, citově bohatá žena, která odmítla předsudky a toužila odpustit, byla pujmanovská podobou a gestem tak jako v úkrytu srdce. Také Ostrčil byl plně spokojen s hudební stránkou výkonu, Jarmila měla cestu k divadlu otevřenou. Ale již tehdy zasahovala do jejích uměleckých plánů pedagogika. Nejen já jsem si u ní v pravidelných hodinách odvykala osudným a ostudným chybám dřívějšího hlasového školení (Ostrčil prý řekl již při přijímací zkoušce, že můj hlas je potřeba obrátit naruby), chodily jsme k ní na mimořádné hodiny všecky, které se chtěly o zpěvu ještě něco dovědět a dát se do poslední nitky rozebrat. Jarmila Pěničková zůstala

koncertní zpěvačkou. Dovršení svého pěveckého slohu dosáhla ve spolupráci s Ferdinandem Pujmanem a patřila k jeho nejvěrnějším.

Byla by to malá zajímavá galerie podob a talentů, kdybychom tu mohli věnovat dalším spolužačkám a spolužákům kritickou, ale i přátelskou a oceňující vzpomínku. Tehdy ve škole jsme se již všichni viděli „na prknech", ruka našeho obdivuhodného učitele nás spojovala a důkladně zpracovávala, spravedlivě, podle toho, co se z koho z nás dalo udělat. Jednotlivce však osobně zachycovat by vedlo daleko a snad by to už nic rozhodujícího nepřidalo k Pujmanovu učitelskému profilu. Byla tu jeho velmi oblíbená Vendulka, blondýnka *Běla Průšová,* vroucí a vážná Anežka *Eliška Reissigová,* života dychtivé Poupě a plachá hezoučká Markéta ve Zvíkovském raráškovi. Romanticky cituplná Mignon *Milada Formanová,* křehká Taťána *Dagmar Hiibschmannová,* naivní koloraturka *Marie Mácová,* spolehlivá a sebejistá *Zdenka Běhalová. Marie Fachnerová, Marie Pixová* s velikánským hlasem a ušlechtilá oběť okupace *Anna Racková* v altu, na krátko se objevila i *Běla Chalabalová.* Švorčíková, Putzkerová, Křečanová, Sojková nikdy nedokončily svou Carmen, tyto a jiné Martinky a matky z Prodané. Mezi Jeníky *Aleš Smetana* (Vítězslav Novák mu na školní zábavě gratuloval k tak ohromnému uměleckému jménu), *Jára Pospíšil,* též i tichý a divadlu plaše uhýbající *Dmitro Levytskij,* pozdější učitel zpěvu, mezi basisty a barytony *Stein, Stančulov, Stach, Bergman, Rys,* též i gruzínský krasavec, školený tanečník *Momcelidze.*

To je tak přibližně výčet personálu, s nímž operní studio vypravilo řadu představení, orientovaných pujmanovsky hlavně na moderní současnou tvorbu. O tom jsou jinde přesnější zprávy. Učitelský vliv Pujmanův tu mnoho znamenal, nejen v dramaturgii a režii, ale v celém určení směru a smyslu velké kolektivní práce, v úrovni uměleckého vědomí a pokrokovosti české operní školy, vyznávající smetanovské ideály.

Smetanovský ideál, který nám Ferdinand Pujman ukázal a vštěpoval, znamenal v první řadě *znalost jeho díla.* Dával nám v tom zářící příklad. On prostě uměl Smetanovy opery zpaměti a zahrál na klavíru všecko, co dávalo sluchu zpívajícího úplnou představu spoluznějícího orchestru. Stalo se jednou, když jsme si v celém obsazení přezpívávali Hubičku, že náhle zhaslo elektrické světlo. Nezastavili jsme se, pan profesor hrál klidně dál, zpívali jsme „Ó jak jsem mohla věřit bláhová". Na konci stránky se Pujman náhle zastavil, škrtl sirkou, aby se podíval na detail, obrátil list a jelo se dál, až zase rozsvítili.

Naučil nás Hubičku nejen zpívat a hrát, naučil nás ji milovat a na notu a slovo rozebrat. Odkrývat cit a nejlidštější hnutí v melodických větách dialogu Vendulčina s Lukášem a octnout se v hlubinách jejich hudební pravdivosti, když se hříčka mění v konflikt a dramatické napětí netušeně stoupá. „Vždyť tolik lásky, tolik lásky v srdci mém..." Přiměl své Ven-

dulky (Průšová, Erhartová), aby se ve zpěvu „Jeť jasno od červánků" daly uchvátit mysteriózní pověrou ještědských blouznivců o spojení duše zesnulé matky s opuštěným robátkem, aby představily podobou i zpěvem mravní ušlechtilost erotické zdrženlivosti Vendulčiny. Překrásně hrál sestupující akordy s jejich harmonickými proměnami a planoucí barvitostí, které plynou celým hudebním obrazem zapadajícího slunce pod stupňovanou deklamací zpěvu Vendulčina. Také Lukáš je uchvácen a dá to najevo v pianissimu.

Smetanu nelze jenom zpívat, je nutno se v úloze stát hotovým člověkem, jakým Smetana udělal svého zpívajícího hrdinu, člověka nejlidštějšího, hluboce a věrně milujícího, člověka bojovného a moudrého, člověka chybujícího a pochybujícího, spravedlivého, vítězícího. Je nutno se herecky proměnit, převtělit, tím vroucím zpěvem se vysoko povznést. Součinností vědomí a úvahy dospět v souhře všech osob dramatu k rozboru a reálnému smyslu hry: jasně pochopit a vyjádřit, komu a čemu dáváme zapravdu, jak se řeší srážky. Vážně i komicky, ale vždycky k dobru. Vzít na sebe charakter osoby, kterou zpívám a tedy i hraji (třeba neviditelně, bez gesta), a dospět k jeho odhalení a vystižení důkladným rozborem, otázkami a odpověďmi, úplným nastudováním role. Smetanovské ženy! Kolik tváří, silně českých typů dívčích, jaká síla Miladina vzplanutí na první pohled, jaká něha v dotčeném citu Libušině, jaká odvaha v pobloudilém činu Krasavy. Jaká stupnice osudů a poslání! Každá postava Smetanových oper má svůj význačný charakter a najdeme jej celý v notách jejího partu, jen se ho umět naučit, vyčíst z něho dramatickou realitu. Důkladně si prohlédnout přednesová znaménka nad notami; jsou rozmanitá a ne vždy snadno proveditelná. Je třeba si je pěvecky vyzkoušet a spojit s gestem. Tak jsme se to ve škole učili.

Touto zastávkou může být jen nepatrně naznačeno, jak vypadala spolupráce učitelova na tvorbě zpívajících postav, kterou ukládal žákům. Škoda, že nemám denní záznamy o úkolech a jejich splnění, jak důsledně a plánovitě pokračovaly, o množství probrané látky a uskutečněných výkonů, které se zdá neuvěřitelné.

K spolužákům, kterým dala Pujmanova škola životní směr, musím ještě přičíst *Karla Votápka,* basistu, rozeného Vodníka. Objevil se později, se značnými uměleckými ambicemi, ale nezměnil své střízlivé úřednické povolání za divadelní. Zaujala ho myšlenka organizátorská. V Pujmanově učení ho zaujal *systém,* původní a důsledná koncepce výchovy operního herce. Ulpěl na základech pohybové techniky a tou hlavně naplnil své osobní snažení v *činnosti Komorní zpěvohry.* Myšlenka založit v Praze ochotnickou operní scénu, která by novým a co možná jednoduchým způsobem provozovala malá operní díla, vyšla od Votápka. Snad jsem skutečně já byla první, komu svou myšlenku svěřil; zalíbil se mu název,

který jsem navrhla, a společně jsme získali řadu přívrženců a spolupracovníků. Přednesli jsme své plány profesoru Pujmanovi na zakladatelské schůzce v kavárně zvané Tůmovka. Vyslechl nás a nic proti tomu neměl, abychom vystupovali v uměleckém směru jako jeho žáci, nechal nás se hojně vymluvit a v tichosti nám dal „své požehnání".

Komorní zpěvohra měla víc schůzí a organizátorských podnětů a starostí než vydařených uměleckých podniků. Ovšem že i na ně posléze došlo, když se těžkopádný „spolek" rozkýval. Hlavní zájem a úsilí Votápkovo soustředily kursy operní herecké výchovy, v nichž si vymohl osobní pedagogické působení, založené na Pujmanově metodě hudební pohybové techniky. Stal se jejím vášnivým pěstitelem a proháněl účastníky kursů v postojích, krocích, klekání, padání a umírání do krajnosti. Dbal na přesnost a sklad pohybu na počítání, dopodrobna propracovával pujmanovské augmentace a diminuce, rytmické příklady, ornamentální tvary rukou i nohou, obraty, běhy a zastavování, váhu. Přísně však zachovával mlčení o tom, k čemu to všechno bude, předimenzoval askezi v prožívání. Pro zachování rytmického a tvarového řádu úplně vynechal fantazii. Improvizace, které byly při klavíru Pujmanově tak uchvacující, Votápek nepřipouštěl. A tak tedy byl a nebyl tlumočníkem Pujmanova směru pedagogického. V režii operek, které Komorní zpěvohra v letech již válečných předložila veřejnosti, zachoval Karel Votápek snad více Pujmanův vzor, protože o to poctivě usiloval.

Já

Kapitolu o tom, jak profesor Pujman pracoval se mnou osobně na studiu rolí, nemohu přejít letmo a skromně, jak by se snad patřilo, abych se ve svých poznámkách o tom nevychloubala a nedělala ze sebe víc než jsem. Nemohu lépe než ze své vlastní vděčnosti vylíčit a ocenit, jak se uměl věnovat jednotlivci, s jakou objektivitou a pedagogickou prozíravostí prohlédl člověka, jeho schopnosti a podmínky a dané možnosti hnal do výše i tiskl do hloubky.

Pracoval tedy i se mnou bez výhrad na rolích, které jsem si přinesla, ač zároveň probíhalo společné studium několika oper jiných. Tak například Markétku. Uznával asi, že je třeba se napřed rozezpívat ve vázané kantiléně, v takové hladké a sladké zpěvnosti najít svůj hlas, než se doopravdy pustíme do Smetany nebo do Fibicha. Bylo to pro mne nejen povzbuzení, ale pravé vítězství, že mne tu poprvé srdečně za zpěv pochválil. Dělali jsme celou roli, hodinu za hodinou. Nebyl-li právě přítomen nějaký Faust, pan profesor klekl při duetu k mým nohám a přihrával, markýroval zpěvem Faustovo přemlouvání ve scéně blouznění v žaláři.

Dramatický život takových pokusů jinak zabouřil, než když byl Faustem nějaký „pan farář". O mnoho později jsem se dověděla, že Ferdinand Pujman sám kdysi studoval i světové tenorové role s úmyslem stát se divadelním zpěvákem. To snad nešlo — mimo známou osudnou příhodu válečnou — už proto, že tak vysoká inteligence, filosoficky a teoreticky činná, vypjatá a tak silná povaha osobní se pro zpěváka a pro tenoristu nehodí; jak by se byl mohl podvolovat příkazům kdovíjakého režiséra? Nezpíval nikdy hlasitě, jenom náznakově, ale s plným hudebním i slovním výrazem. Naučit se, pochopit, to znamenalo umět pokyn profesorův, podnět partnerův chytit a živě realizovat. Nedařilo-li se to někomu snadno, ozvalo se polohumorné: „Račte rozumět?"

O závěrečnou scénu Markétčinu jsme se přeli. Toužila jsem zpěvem naplnit trojitou gradaci uvolněné duše, překonávající zlobu světa, slavnostní projasněná hudba mi byla stoupáním na nebesa, výš a výš i v postoji a gestu. Pan profesor to chtěl jinak: pokorné, tiché držení hlavy, která jen oči rozjasňuje a pozvolna se obrací k nebi, ruce sepjaté k prosbě se lehce vzpínají. „Jako dětskou modlitbičku to zpívejte", několikrát mi opakoval. Tenkrát jsem to nemohla udělat, ohlas všech vyslechnutých Faustů mne příliš nutil do konvenčního forte. Teď už tomu lépe rozumím a snad bych Pujmanovo řešení závěru Markétčina zpěvu dovedla provést.

Když jsem si přinesla do školy Figarovu svatbu, že snad budu „někde zpívat" Zuzanku a že také musím umět Cherubína, řekl mi pan profesor: „Až zítra, musím se na to podívat." Pak se zmínil, že na to padla celá noc, aby se připravil. Při učení Zuzanky jsem se mnoho, mnoho dověděla a byl to v mém studiu pravý skok. Dala rozhodný podnět k tomu, abych rozeznala slohové zpívání od ledajakého. Pan profesor nám velmi taktně opravoval pěvecké chybování a objasnil, že v hodinách zpěvu zpíváme neslohově, libovolně akcentujeme, prodlužujeme a deformujeme vokály, naše dynamika je divoká, každá výška forte a pokud možná delší, že si zbytečnou energizací napínáme krk a vydáváme ze sebe bezúčelný patos. Místo dechové opory že se nadouváme a s přeháněným zvětšováním zvuku ze sebe vyhazujeme chuchvalce vzduchu. To vše Mozart nechtěl a nesnášel. Hned na začátku opery v duetu s Figarem to „din-din, don-don" bylo tak strašně špatné, nevyvážené, tvrdé, rozkouskované. Jak dosáhnout podřízení textu útvarné melodii a rytmické lehkosti? Bylo třeba pochopit metrum, nejen rytmus, což vycházelo lépe v italském znění než v nedokonalém překladě. Ale Pujman nebyl pro zpívání v originále, na české škole se zpívalo česky.

Aby to bylo česky, vyslechli jsme mnoho výtek pro vadnou a neúplnou výslovnost. Nejenom zřetelnost, určitost v souhláskách, dotažení koncové souhlásky, ale bez výbuchu, každé *s*, *c* a *z* přesně, ale bez zasyčení. Pan profesor vymáhal vokály v nosném zušlechtěném znění a v odstínu, jaký

žádá klasická vzdělanecká čeština. A těch odstínů se vyskytuje neuvěřitelné množství, *á* nesmí znít jako na Žižkově, *e* a *é* jako z Košíř, *í* nesmí ostře pískat, zpěv posud rozezná husitské *i* a *y*. Pak zas pro klasickou češtinu nesmí ztratit Karolina veselou zvonivost své řeči — a jak tedy má vzít do úst svoje „lépe, lépe žít" v těch skocích do výšky? — Doučit se, všecko cvičit a docvičit, neustoupit, neměnit si hlásky textu z pohodlnosti, nezůstat nedoukem. Platí to pro všechna *í* na výškách a pro všechny tvary *a* v deklamačních frázích středních, a nikdy neplatí „když mně se tak špatně zpívá *ů*". Pujman vymítal ze zpěváků rozmary a pošetilosti, které se někdy tváří odborně a prosazují domýšlivě individualitu. Také v tom jsem se řídila jeho dobrou radou později už jako učitelka zpěvu: cvič zpěv na živé řeči, vytvářej krásu české řeči zpěvem. Všechny zvukové pomůcky deformující přirozenou řeč jsou marné. Vokály a souhlásky! I souhlásky jsou krásné, plynou-li zvukem zpěvu v pravé podobě a významu.

Vylíčit, jak jsme dělali Zuzanku, to by byl dlouho pokračující deník. Při sólové scéně Zuzančině před koncem opery jsem zažila jeden z vrcholných dojmů drahocenného souzvuku a souhlasu mezi učitelem a žákem: zásluhou učitele žačka cítila už bez říkání, jak to je, aby Zuzanka byla Zuzankou, aby se mezi holými stěnami malé tmavé třídy uhostila rozkošná atmosféra večerních stínů v hraběcím parku, aby všechny noty zněly a všechny kroky a obraty s nimi souhlasily. Zkrátka aby se nám zjevil Mozart a byl s námi. Byla to snad nejkrásnější moje sólová hodina. Jednotlivci směli chodit na své lekce od osmi do devíti ráno, ještě před zkouškami v divadle, kam pan profesor potom pospíchal. To znamenalo rozezpívat se v sedm hodin ráno a v osm už mít svých pět pohromadě. Pohotovost a kázeň, přemoz lenost svou!

Na začátku druhého ročníku v operním studiu odvážila jsem se požádat profesora Pujmana, aby se mnou nastudoval roli Filíny z Thomasovy Mignon. Měla jsem pozvání od Oskara Nedbala, abych s ní vystoupila na bratislavské operní scéně. Šibeniční lhůta: do poloviny listopadu. Pujman přijal mou žádost s netajenými pochybnostmi a byl by mi to rád zkrátka zakázal. Přesvědčila jsem ho, že jsem stará v sedmadvaceti letech na dlouhé odklady a léta studování. Buďto to dokážu anebo ne a přestanu myslit na divadlo. — Myslit na divadlo! Kdo se jednou stal pujmanovcem v osobně oddaném a umělecky zapáleném vztahu, myslí na divadlo, kudy chodí, a už provždy. Nakonec třeba jen teoreticky.

Tu tklivou operu, v níž se rozplynul Goethe, studovala na škole nedlouho přede mnou Milada Formanová a hostovala v úloze Mignon na Národním divadle. Pujman požadoval, abychom znaly literárního Viléma Meistra, aby Mignon neutonula v sentimentu a Filína aby se moc nehonosila svou koloraturou. Při intenzívní práci na termín nikdo by byl už nepoznal, že nemá rád dojímavá díla sladce kantilénová, ani dámskou

koloraturu. Vynaložil všechno své čarodějné úsilí, aby mne přeformoval na elegantní lehkomyslnici, která se svou koloraturou posmívá, svádí, ovládá své ctitele a má sama u sebe kolosální úspěch. V jeho pevných rukou pravého divadelníka, který pracuje naplno i na úkolech nemilých, stalo se vše zdánlivě nemožné skutkem: nejen že jsem včas zvládla roli i s bezpečnou představou podoby ošemetné Filíny, ale i moje koloraturní sebevědomí vylétlo směle nahoru.

Nový problém: místo recitativů mluvená próza. Pan profesor předříkával, opravoval, přihrával, naštěstí se tehdy ještě na bratislavském jevišti zpívalo i mluvilo česky. Promrskávali jsme celou roli na přeskáčku, pro staré floskule hledali nový styl, nápady, napětí. „Titania" musila být zároveň herečkou Filínou, ani v takové formální vložce nesměl ustat vnitřní děj.

Přišla jsem tedy na bratislavské jeviště připravena skálopevně a herecky proměněná od hlavy až k patě. Zdolalo to i trému prvního a tak smělého vystoupení v životě. Když jsem na vysokých tenkých kramflíčkách v nafouknuté krinolíně sestupovala po příkrých schůdkách o málo širších než žebřík, vděčně jsem si uvědomovala blahodárnou techniku pujmanovského výcviku, lehkosti kroku a zpevnění těla „od bránice". Měla jsem snad hloupě sebevědomý pocit, že se nemohu splést. S koketní bravurou jsem prováděla „koloraturní" pohyby rukou, kde jsem měla podle linky a rytmu hudby nastudováno pudrování v divadelní šatně při lehké zpěvní konverzaci. Toto místo mi za kulisami někdo srdečně vymlouval — snad to byl sám Janko Blaho, který mi dělal Viléma Meistra. Co prý to kutím, ať raději zpívám do publika, že je mne málo slyšet pro všechny ty herecké vymoženosti, které zřejmě byly novinkou, ale nezdály se potřebné ani režii, ani spoluhráčům a obecenstvo o ně asi vůbec nestálo.

Přišla jsem s pujmanovsky vypracovanou rolí do Bratislavy ještě jednou, asi za rok jsem zpívala opět s Jankem Blahem-Almavivou Rozínu v Lazebníku. To už nebyl jen pokus, to už jsem měla podpůrné svolení. A opět důkladné zpracování každého taktu, každé pohybové fráze, chůze, rukou, obličeje i jednotlivých efektů v koloraturním slohu veselé postavičky, s nesentimentálním smíchem a řečí (opět mluvená próza mezi zpěvem), s dobrým srdcem.

O tomto mém výkonu napsal prý Iša Krejčí, tehdy nejmladší dirigent v Bratislavě, samotnému Pujmanovi dopis, oceňující jeho školu, na této Rozíně patrnou. Iša byl výtečný, ač málomluvný kamarád, Pujmanův vliv a jeho pevný umělecký směr nás spojoval tak určitě, že jsme si myslili: jen takové zpívané divadlo je dnes možné, jen takto školený herec je moderním interpretem opery. Všechna konvenční gesta a exhibice „slavných" pěvců musí zmizet z operní scény, vedeme my a víme, jak a kam. Mladická sebejistota byla odhodlána porazit naráz vše staré v opeře a ob-

novit i stará díla netušeným projevem (Pujmanův Orfeus!). Iša Krejčí (Pujmanovým lichotivým názvem „náš Mozartino“) to provedl sám i skladbou Pozdvižení v Efesu i svým uměním dirigentským. A při tom jsme se uměli krásně hádat, třebaže jsme se v názorech a v pujmanovské výchově ideálně shodovali.

Protrpěl si tedy pan profesor se mnou nemalá kvanta koloratury, která nebyla právě jeho oblíbeným druhem zpěvního umění. Přišla na pořad ještě několikrát, naposled to byla Lisinga v Myslivečkově Montezumovi, který byl ve zkratce připojen k představení Romea a Julie a tím dovršeno moje absolutorium úlohou, která se skoro celá pronášela v běžících šestnáctinách. Probrali jsme tedy řadu případů koloratury z dějin zpěvu: od ornamentiky mozartovské, smíchu a rozmaru Rozínčina až po šelmovské kadence a žertíky zpěvu Karolinina, slunečné zajásání Barčino. Pujmanův estetický výklad koloratury mi nejvíce vštípila zmíněná již, pro mne velmi důležitá práce na Traviatě s Tomšem. Asi takto: koloratura je výraz, ne jenom ozdobnost; nastupuje tam, kde dramatickému vyjádření už nestačí slova; koloratura „vypukne“, zasvítí, zabouří, aby vyjádřila víc, větší úchvat a záplavu citu, než je v moci recitativu či syntonické melodické fráze. Začalo to už v melismatech gregoriánského chorálu — pozemské je v hudební řeči, božské se vznáší v pouhých tónech. U Královny noci je koloratura děsivou vášní, krutovládou — anebo jiskřením nedostupných hvězd?

Pujmanovo řešení zpěvního výrazu v roli Violetty Valéry obsahovalo pojem *dramatická koloratura* a vedlo k tomu, že ideální představa o jejím pěveckém typu vyvolávala u lehkého sopránu zvyšování výrazu dramatického: Violetta zpívá v melismatech a pasážích proto, že se něco stalo, že vzrušení citu se vymyká střízlivému ovládání. Rozletěným tónům je třeba dát vysokou intenzitu vnitřního podnětu, průraznou zvučnost lehkým hlasem, který uvolněným vysíláním tónu překonává prostor a sílu orchestru. Slovo „dramatický“ neznamená jen velký, mohutný soprán či hlučný, těžký výraz, silný projev zpěvní, slovní nebo režijní. Drama je děj, vnitřní proces a dramatický zpěv se vyjadřuje někdy i pianissimem.

Jak to bylo s koloraturou Rozínky, je vypravování tak trochu humoristické a svědčí o tom, že si lid operní velkých pokroků a vysokých měřítek stylových nežádá. Ve třídě u profesorky Branbergerové se považovalo za samozřejmé, že si mám opatřit koloraturní parádu do druhého dílu árie a různé vložky s kudrlinkami do úvodní věty „Srdce svého jak se ptám...“ Při hereckém studiu u Pujmana se takové hlouposti nedělaly, o tom se ani nemuselo mluvit, každý věděl, že se mu konvenční ozdůbky protiví, že pouhá artistika hlasová libovolně vymýšlená zpěváky je zastaralý balast. A nadto už si žádná zpěvačka ozdobování partu nevymýšlela, aby to aspoň mělo cenu improvizace; naopak každá si opisovala to

nejoblíbenější, obecně přijaté, dávno omleté a zpitvořené, co zpívají „všecky Rozínky". V hodině Pujmanově jsem se hluboce odhodlala, že s tím provedu radikální změnu a budu zpívat přesně to, co stvořil sám Rossini. Druhý díl árie je přece prosté opakování prvního a pak přijde kóda, kde se to ráz na ráz žene k závěrečné výšce, na níž se nezůstane stát, ani se z ní nebude skákat o kvartu výš. Přitom nebude potřeba před výškou vynechávat dva takty (podobně jako se to dělává v závěru árie Violetty), aby si zpěvačka odpočinula před konečnou hlasovou exhibicí. Zakládala jsem si na tom, že zazpívám konec árie bez té dvoutaktové díry, která je po hudební stránce strašný nesmysl. A vyvedli jsme árii Rozínky z bludů a ohavností na jasné světlo: tak se to musí očistit a ustálit v moderní, esteticky čisté interpretaci! Ale už v korepetici u profesora Dědečka nastaly pochybnosti. Ve slohu a estetice naprosto souhlasil s Ferdinandem Pujmanem, ale divadelní praxe? „Co vám na to v Bratislavě řeknou? Že neumíte partii tak, jak se ve všech divadlech požaduje. Naučíte se oboje: jestli vám to kapelník schválí, budete zpívat Rozínku pujmanovskou, bude-li to však požadovat, vytasíte se nejbohatšími kadencemi a kudrlinkami, jaké seženeme a spolu se naučíme." Bylo ovšem nezbytné vysypat na jevišti to druhé, a to pravé, střízlivě krásně srovnané a prohloubené si nechat pro pana profesora a ovšem pro sebe jako umělecké přesvědčení, které však marný svět nechce znát.

Abych dopověděla, v čem jsem našla osobně největší zisky z žákovského vztahu k Pujmanovi, nejvyšší uspokojení své umělecké zvídavosti a ustálení estetického názoru na hodnoty operní tvorby i reprodukce, musela bych se vrátit ke Smetanovi a zvláště k roli Karoliny, kterou jsem se v Pujmanově koncepci důkladně naučila celou a opět s Vladimírem Tomšem v roli Ladislava. V paměti zachycených jednotlivostí, poznámek, důrazných výchovných připomínek je velké bohatství, dovedla bych si zopakovat řešení celých scén i v souhře, nejenom v sólech a hlavních výstupech Karolininých. Pujmanova práce na Smetanovi byla zvlášť důkladná a inspirovaná, byla to nádherná práce dosahující vrcholů. Bez kompromisu, bez nějakých praktických ohledů. Cesta k smetanovskému ideálu. Opět jedna hluboká stopa, která se stokrát objevila v mé pozdější činnosti: pedagogické stanovisko má nesmírnou výhodu proti divadelní praxi, směřuje a musí směřovat k ideálu, k nejvyšší představě, jakou si v umění dovedeme vytvořit. V praxi potom z přinucení slevujeme. Ferdinand Pujman byl pedagog v tomto smyslu i ve svých divadelních režiích, mnohokrát jsem o tom hovořila s některými pěvci Národního divadla, kteří ho dovedli úplně pochopit. Tak se cítili jeho žáky jako já, ač jen ve škole. Také jim laskavě říkal „panáčku" a „panenko". Ve škole se musí pracovat na nejvyšší úrovni, to je pýcha pedagogiky.

A když si pak jen v myšlenkách opakuješ: Mařenku, Barču, Vendulku,

Karolinu, Ludiši... Smetanu poznáš, umíš-li ho zpívat zpaměti. Zpívající dívky, ženy, lidé, světy, život sám ze všech stran. U Pujmana jsem dospěla k ponětí, že Bedřich Smetana je největší hudební dramatik mezi všemi. Dovedu to všestranně dokazovat.

Vztahy přátelské

Pokusím se shrnout své trvalé zisky ze setkání s Ferdinandem Pujmanem: byl to můj největší učitel a vychovatel na dráze umění. Jeho osobnost a síla ducha, podnětnost umělecká i pedagogická, výše vědomostí a rozhledu po všech oblastech kultury, které mají vztah k divadlu a k hudbě, nedá se s nikým srovnávat, i když jsme si vážili svých ostatních učitelů a byli jim vděčni za to, že jsme s nimi vstoupili do světa umění a vydobyli si v něm zaměstnání. Pujman byl pro své žáky objevitelem a prostředníkem ve styku s nejvyššími hodnotami a divadlo bylo tím místem, tou krajinou, kudy nás vedl k poznávání tvorby a myšlení. Theatrum mundi. Pantón chrématón anthrópos metron. Člověk měřítkem všech věcí. Člověk v měřítku nejvyšším a nejčistším, v přísném měřítku mravního poslání tvorby. „Pravé umělecké dílo zvyšuje lidskost." — „Umění je činnost poznávací." — Herecké umění přispívá k poznávání a vyzdvižení lidskosti.

Bylo to smělé počítat se mezi Pujmanovy žáky v tomto filosofickém smyslu. Předpokládal a vyžadoval vzdělanost, neustálou všestrannou práci. Umělec pracuje sám na sobě, kudy chodí. Pozoruje, studuje lidi, zjišťuje, jaká je skutečnost, kde je podstatná, úhrnná skutečnost. Odmítá faleš, předstírání, přemáhá sebeklam. Umělecká skutečnost divadla je jiná než všední a jinde než v pohodlném opakování známých a naučených formulí.

K otázce *Ferdinand Pujman — člověk* se neodvažuji přistoupit v lehkém tónu těchto studentských záznamů. Neproniknutelná hlubina. Laskavost a kavalírská ohleduplnost, vytříbené společenské jednání i s žáky, rytířská zdvořilost k žačkám — jak pěkné bylo později to jeho „milostpaní" jako z Dvou vdov — v každém hnutí dobrý příklad. Na druhé straně osobní uzavřenost, jednoslabičné rozhodnutí bez debaty, na některé otázky žádná odpověď. Básnický výklad Ferdinandovy osobnosti ze stránky důvěrné je obsažen v poemě jeho ženy Marie Pujmanové Rafael a Satelit. Je to obraz vznešeného srdce, mravní nedotknutelnosti.

Proč se někdy jeho strohý obrat v řeči zdál podivínstvím, k tomu jen pár drobných reminiscencí. Nemluvil nikdy o úspěchu nebo neúspěchu divadelních představení. Obyčejnou povrchní kritiku, jaké to bylo, jak ten onen zpíval a hrál, nevyslechl, neodpověděl, sám nikdy nic k tomu neříkal. Posudky, třebas i pozorné, oceňující o svých operních režiích na-

prosto nepřijímal, tím méně mu byla vhod neobratná slova obdivu, jakákoli pochvala. Stejně však sám neposuzoval a nepřisvědčil na posudek o představení z jiných rukou, ani neodmítal. Byl naprosto obrněn proti všem divadelním „drbům". Nebylo mu milé, aby někdo jakkoli nahlížel do jeho režisérské práce před premiérou, před generálkou. Nepustil mne osobně na hlavní zkoušky na Oněgina, kde jsem si jako překladatelka dělala právo na účast — co kdyby bylo potřeba v novém textu něco opravit? Potkal mne za kulisami před začátkem a velmi zdvořile mne požádal, abych přišla až na generálku, že je na opravy pozdě. Měla jsem žákovsky pokorný pocit, že mne prostě vlastní rukou vyhodí, nepůjdu-li sama. S přátelským úsměvem mne poslal ode dveří, když jsem si chtěla vyžádat přístup na jeho přednášky z rozboru oper na AMU, abych se sama něčemu přiučila. Nechtěl prostě a dal to najevo zcela rozhodně, aby někdo kritizoval jeho práci v jejím průběhu, ani aby do ní „ze strany" nahlížel. A přece jistě věděl, že se proto pokouším připojit k žákům vysoké školy, že jsem stále jeho žačkou i po pětadvaceti letech, kdy jsem už byla členkou katedry na AMU, kterou on vedl.

Nejpříkřejšího odmítnutí se dostalo mé přímluvě jednou po schůzi v Rudolfinu, když jsem vyřizovala pozvání dobrovolnické skupiny studentů AMU i konzervatoře dohromady, aby se pan profesor přišel podívat na jejich domácí premiéru bez kulis v sálku konzervatoře. Naučili se Bohému v režii Miloše Hlavici, na hudebním nastudování a řízení se podílela zajímavá trojice: Ivan Štraus, Josef Chaloupka a Luboš Fišer. Eva Bromová v roli Mimi, Luděk Löbl v roli Rudolfa. Domnívali se, že pana profesora překvapí svou uměleckou odvahou, tajili se a skrývali s celou přípravou a chtěli ukázat, že jsou dobří stoupenci pujmanovského slohu. Jen jsem vyslovila: „naučili se Bohému", odvrátil se pan profesor ode mne jako od spolupachatelky té nepravosti a rychle odcházeje prohodil: „A to si nemohli vybrat něco lepšího?" Byl pryč, na představení nepřišel a s nikým z pilné mládeže o tom slovo nepromluvil.

To k tomu, jak nemiloval Pucciniho. Ani Traviatu na studentské scéně v Disku neviděl rád, ač znamenala značný úspěch operního studia AMU a konzervatoře a měla řadu repríz i mimo Prahu. K tomu se vyjádřil resignovaně: „Tohle zboží oknem vyhodíš a dveřmi se ti desetkrát vrátí." Vzpomněla jsem si s údivem, jak před třiceti lety se mnou a s Tomšem konal svou učitelskou povinnost s dokonalým sebezapřením.

Tehdy však mu bylo sedmatřicet let a jeho přátelský vztah k žákům převyšoval občasné projevy přísnosti či nepřístupnosti, také snad proto, že starší žáci nebyli o mnoho mladší než pan profesor. Jak ve třídě pružně, určitě a temperamentně ukazoval, co jak zahrát, vystupňovat, postavit figuru, provést rukou detail, pokleknout, padnout na zem až po to jevištní umírání, tak dovedl po hodině vyjít zároveň se žactvem z Emauz a za-

sednout na rohu Moráně v uzenářské jídelně u Vaňků a družně pojídat loupané buřtíky. Ovšem že jsme se učili dál: opravoval chůzi, držení těla, posunutí židle, pohyb i řeč, společenské chování vedl k ušlechtilosti. Vnukal nám družnost a ohleduplnost k sobě navzájem i respekt k obsluhujícím: „Jak budete zvedat koflík, až budete na jevišti velkokněžnou?" — „Nikdy neobracet vidličku jako lopatu — i hrášek i zrnka rýže musíte umět vnést do úst hřbetem vidličky." — „Neříkejte nic, dokud jste nespolkl sousto." — „Neopírejte se loktem o stůl, nechte ramena volná, když zvedáte sklenici." — „Vždycky dejte přednost dámě, i když je ještě maličká (t.j. Nella, naše sličná Kornelie)." Ty nejobyčejnější věci, které dělají z člověka tvora společenského, jsme si opakovali pod úsměvnou a jemnou kontrolou *herecky*. Cvičení pokračovalo v příjemném uvolnění a v srdečné vděčnosti za to tiché přátelství, které uměl poskytovat svým žákům velký umělec, nezmarně houževnatý tvůrce živých soch operního oboru.

Někteří smělci se odvažovali chodit za profesorem Pujmanem do Pařížské kavárny v Žitné ulici. Tam jsme ho přepadávali, když asi chtěl být sám. Ale neodháněl nás, ani neopouštěl. Atmosféra zcela jiná než u Vaňků — tmavá místnost s portiérami a mramorem, do šeda zakouřená, šumějící ponuře, nabádala k diskusím s hlavami dohromady, k intelektuálským závodům v moudrosti. Pujmanova moudrost a vzdělanost byla však tak vysoko nad všemi žákovskými pokusy, že se diskuse spíš měnily v dotazy a žádosti, na které on měl vždycky svrchovanou odpověď. Byly to tiché a štědré hovory, při nichž pochybovači a opozičníci odcházeli mírně a snad i příjemně zchlazeni. Škoda veliká, že o nich nemám deníkové záznamy, sama paměť už mi z nich nic konkrétně netlumočí.

Hovory, z nichž jsme se dovídali o umění ze všech stran, mohli si osvojovat naplnění estetických pojmů, hlouběji a dále oceňovat směr a názory svého učitele nejen o divadle a hodnotách hudebních, mívaly své místo též v předsíni emauzského koncertního sálu, kde jsme v prodloužených přestávkách sedávali na pultě šatny a někdy také mlčeli při cigaretách. Pujman nabízel neodolatelně cigarety i zpěvačkám, sám velmi mnoho kouřil a kolik vypil černé kávy, ať se nikdo nepokouší měřit. Emauzský sál, přístupný uličkou přes dvůr, schovanou za hlavní klášterní budovou, osazenou učebnami konzervatoře, byl dějištěm nejen oné osudové přijímací zkoušky, ale též nácviků operních scén, když bylo třeba většího prostoru. Večery v něm zaujímaly školní koncerty, ale též koncerty Spolku pro moderní hudbu, Spolku pro pěstování písně a jiných takových skromných institucí s velikými zásluhami. Tam se naplňovala vysokým napětím atmosféra školy mé studijní doby (1926—1931), vyzývala k soutěžení v nových a nesnadných úkolech v moderní hudbě, k výzkumům na nových cestách umění.

Jak se našemu učiteli protivila konvence a prostředky vyzkoušeného

úspěchu, tak jsme se až puritánsky zříkali i v písňovém repertoáru skladeb známých a ozpívaných, proslulých a účinných. Zpívat rukopisné novinky s nesnadnou intonací, objevovat tvorbu francouzské „šestky", Stravinského, Albana Berga, Szymanovského, běžet s avantgardou. Chtěli jsme umění třeba nelíbivé, problematické, ale silné, původní, vždy nové. Vedle nás studovali na skladatelské škole u Vítězslava Nováka, u J. B. Foerstera a Suka E. F. Burian, Ježek-Ježeček, Iša Krejčí, Alexander Moyzes, Ján Cikker, na dirigentské Karel Ančerl, Kornel Šimpl, Robert Brock, z klavíristů cele patřili k pujmanovcům Taťána Baxantová, skvělá doprovazečka operních nácviků, Václav Holzknecht, Ema Doležalová. Toužili jsme dokázat, že dovedeme všecko, koneckonců zazpívat nově a přesvědčivě také prolog ke Komediantům nebo Carmen.

Je to možné, je to proveditelné, jít po nových cestách v operním zpěvu? Mimo školu jsme se setkávali s pochybnostmi, s údivem, že by bylo u operního pěvce něčeho takového třeba. V konvenci je přece jistý úspěch, ať jde o skladbu nebo o uvedení skladby. Každý tenorista si přeje zpívat jako Caruso a pak nesmí myslet na nic jiného než na „dokonalý tón" a sílu hlasu, chránit si krk a v hlavě prázdno.

Za panování velkých rektorů Foerstera, Suka, Nováka, v čase zrodu Hábových čtvrttónů, žila škola ve vysokém varu, nazpívali jsme mnoho písňových premiér, školní operní představení měla značný umělecký význam. Absolvovat — to bylo vlastně vyhnání z ráje.

Pujmanovo přátelství mi zůstalo bohudíky natrvalo i v osobních stycích společenských. Setkávali jsme se u Očadlíků v nekonečných sezeních až do svítání v Praze na Nikolajce nebo v Louňovicích „na chalupě" u Balejů. Estetické rozbory byly nevyčerpatelné, vlastně jsme se pořád učili. Rozbírali jsme Šaldu, Vrchlického nebo Holečka, Goetha nebo Kanta, Nietzscheho nebo Wagnera, Mozarta a Smetanu, Helferta a Nejedlého. Bylo třeba se podívat na starý Kmen, Šaldův zápisník, znova probírat a pročítat vydané spisy Pujmanovy, což nebyla práce lehká. Ale přicházely poštou nové publikace s připsaným věnováním, což zavazovalo.

Později za časů válečných jsme tím spíše měli co probírat ve sdělování myšlenek. Ferdinand Pujman byl mezi námi hostem nejdražším a přijímal i Očadlíkův nakažlivý smích jako dobré koření vysoké intelektuálské zábavy. Připomenu jen jedno neřešitelné nedorozumění. Řekla jsem jednou rozhořčeně: „V Otčenáši je chyba: některé viny se neodpouštějí" — myslila jsem to na nacisty, na Němce v Čechách za druhé světové války. Kantorsky mne pokáral, ledově zchladl. Otevřela se mi záhada jeho věrnosti katolické víře. O náboženství ani o pánubohu se nikdy nemluvilo. Pujmanova umělecká práce na zdivadelnění staročeských náboženských her a zpěvů byla ryzí a svrchovaná, vložil do ní své uchvácení vírou a silou mysteria. S nevěřícími o tom však slova neztratil. Osobně vděčím

Pujmanovi i za rozhodnutí neucházet se o divadelní dráhu, přesto že jsem byla z těch, kdo jeho pojetí divadla přijali jako naplnění svých vlastních uměleckých představ a snah. Je tolik jiné práce na umění zpěvu nežli stát na jevišti. Pujman mne naučil překládat opery: první byla Stravinského Mavra pro školní představení, první velká práce pro Národní divadlo Moniuszkova Halka. Překládala jsem si dávno předtím písně. Probral se mnou hlavní otázky deklamace a metriky. Ač sám překládal jinou dikcí a v jiné básnické rovině, toto umění mi odevzdal v plné platnosti. Ukládal mi i jiné práce písemné, jakoby říkal: to zpívání nech jiným, je vás až moc, co chcete zpívat, zpívat! Za pokus o režii, který připojil k absolventské zkoušce, mi udělil pochvalu tak velkým slovem, že je ani nemohu opakovat. Ovšemže se přitom otecky usmíval.

Pujman mne naučil učit. Příkladem, svou vlastní prací s žáky i režisérskou prací, která pronikavě a intenzívně vyvíjela vliv na člověka, aby z něho vytvořila umělce. V režijním cvičení rolí přesně věděl, co chce, měl každou scénu promyšlenou — ovšem v souvislosti s celým dílem a pojetím zamýšleného provedení — a uměl ji na klavíru hrát zpaměti. Dost malý úsek operního výstupu vystavěl v pevných obrysech, v dramatickém významu. Žádal intenzitu v projevu a přesvědčenost o smyslu akce. Ve výkonu je nutno spojit dohromady hudební vnímání a interpretační úsilí, techniku pohybovou i hlasovou; učeň sám neví, že je veden, rozohňuje se, roste, objevuje, nabývá sebevědomí. Pujmanovo učení bylo dynamické, naléhavé, často jsme slyšeli: „Víc! Víc! Dobře, dál, přidejte!“ Přímým a sugestivním vedením postavy vylákal z učně i krásný zpěv, až byl pěvec sám překvapen.

V pedagogické praxi připomínala jsem si to vždy znova a pujmanovské nepovolit, postupovat a vymáhat, co *musí být dobře,* až je to dobře. Induktivně: každý ať vyjde sám ze sebe a ruka pedagoga-umělce formuje z daného materiálu krok za krokem celek, který pedagog vidí určitě před sebou, ví-li, co chce, zná-li pevně, *co je dobře.* Opakování! Stokrát opakovat, co je nevyhnutelné, to učitele nesmí omrzet.

Poslání pedagogické práce v umění je výsostné: řídí se nejvyššími představami, neslevuje. Divadelní praxe vnitřně nepevnému herci bourá ideály. Pedagog pujmanovského pojetí svůj ideál nikdy nesníží.

Zaslechla jsem, že někdy po válce, dokud ještě Ferdinand Pujman učil na konzervatoři zpívající herce, než přešel na vysokou školu jako profesor operní režie, podali posluchači stížnost, že jim Pujmanovo vyučování nevyhovuje, že se necítí dobře v jeho vedení. K tomu bych dala odpověď: byli na něho moc malí, nenadaní, málo vzdělaní, nedychtiví. Setkával prý se i v divadle nepříznivě s pěvci, kteří si libovali v obyčejnosti a konvencích. Osud géniů! Ani sám Smetana se všem českým sudičům hned nelíbil celý.