

Ze vzpomínek Miloslava Nekvasila...

Miloslav Nekvasil pro Hudební rozhledy 07/13

Maturoval jsem v roce 1950 na gymnáziu v Praze, složité okolnosti tehdejší doby mi ale zabránily ve studiu na vysoké škole. Miloval jsem operu a byl jejím nadšeným posluchačem a obdivovatelem. Učil jsem se zpívat, a nakonec se rozhodl zkusit studium na Pražské konzervatoři. Uspěl jsem a dostal se do třídy prof. Jana Berlíka, někdejšího dramatického tenoristy a sólisty Národního divadla. Zpěv jsem miloval, ale věděl jsem, že to není úplně můj obor. V hodinách herectví na mne silně zapůsobil Hanuš Thein, kterého jsem obdivoval pro jeho spontánní herecký projev. Hodně mne na začátku ovlivnil a tušil jsem, že se v budoucnu nebudu věnovat zpěvu, ale operní režii. Thein nás učil především řemeslo – chodit, sedat, klekat – zkrátka všechno, co bylo nutné na jevišti umět. Vše muselo jít ruku v ruce s hudbou. Jeho přístup k operní režii založený na přirozeném hereckém projevu mne oslovil více než určitá záměrně nadnesená inscenační vznešenost Ferdinanda Pujmana. Za dob studií jsem viděl všechno, co bylo možné tehdy v Praze vidět. Z generace všech báječných pěvců jsem ctil zejména Viléma Zítka – ohromně na mě působil svým krásným hlasem, ale také herectvím, které se dokonale snoubilo se zpěvem. Uchvátily mne kvalitní inscenace Hanuše Theina, Ferdinanda Pujmana nebo Lud'ka Mandause.

V Ostravě

Po absolutoriu v roce 1955 jsem se stal sólistou ostravské opery. Zpíval jsem menší barytonové role, ale stále toužil po operní režii. Ilja Hylas, který tam tehdy působil jako režisér, potřeboval při zkouškách na Musorgského Borise Godunova pomoci, a nakonec mne k sobě vzal jako asistenta. Na inscenaci Smetanových Dvou vdov, která Borisovi předcházela, mne seznámil s asistentskými povinnostmi a od té doby jsem intenzivně asistoval: asistent především přebírá názor režiséra – musel jsem zaznamenávat režisérovův výklad postav, aranžmá, konkrétní pohyb na konkrétní hudbu atd. Pokud přijel nějaký host, měl jsem za povinnost ho se vším seznámit a před představením vše nazkoušet.

V roce 1960 byl v Ostravě premiérově uveden Trojanův Kolotoč. Na inscenaci se podílel celý ansámbl a vedení divadla proto hledalo úspornější titul, který by Kolotoč v repertoáru vyvážil. Volba padla na Pucciniho Tosku s tím, že inscenace má vzniknout především z ušetřeného materiálu. Hylas tehdy navrhl, abych ji dělal já. V Ostravě již tehdy několik let působil scénický výtvarník Vladimír Šrámek – nesmírně vzdělaný a vstřícný člověk, se kterým byla báječná spolupráce. Dlouho jsme přemýšleli, jak Tosku vzhledem k velmi nízkému finančnímu rozpočtu pojmout. Viděli jsme ji trochu jako takovou barokní záležitost – založenou na proměnlivosti pohybu, jaký jsme znali z barokních maleb. Rozhodli jsme se na jevišti postavit rozmanitě členěný půdorys o šikmých plochách. Na ně jsme přidali několik sloupů a ty jsme pobili papírovými platy na vajíčka. Pro všechna tři dějství jednotná scénografie vypadala přes naše počáteční obavy docela dobře, přičemž iluze jednotlivých dějišť jsme docilovali jednoduchým svícením. K dispozici jsem měl výborné zpěváky, s nimiž se mi velmi dobře pracovalo – například Maria Cavaradossiho zpíval vynikající Jiří Zahradníček a Scarpia Čeněk Mlčák. Chtěl jsem, aby k výrazu přistupovali, jako kdybychom Tosku točili do filmu – aby vše bylo přirozené a prosté jakékoliv nadsázky. Dnes se mi zdá až neuvěřitelné, že se nám vše nakonec podařilo, inscenace byla úspěšná a následovala další režijní příležitost – Donizettiho Nápoj lásky. Tuto operu jsem miloval a jelikož se jedná o veselý námět, chtěl jsem, aby zpěváci své role hráli jako „na ochotnickém divadle“ – přirozeně a pro vlastní potěšení. Tak se zrodila velká herecká nadsázka, která byla velice milá. Rozhodli jsme se, že všechno „zmenšíme“ – na jevišti jsme postavili malou vesničku, jednotlivé stavby měli podobu maket, se kterými jsme si „hráli“. Ilja Hylas mi při mých režijních počátcích velice přál a měl z mé práce radost. Po premiéře jsme si většinou s výtvarníkem říkali, co bychom udělali jinak a lépe, a to nás dále motivovalo. Stalo se ale také, že něco nevyšlo podle našich představ a výsledek nás neuspokojil. Pamatuji se například na ne úplně povedenou inscenaci Kovařovicovy opery Na starém Bělidle. Několikrát jsem se vracel k Němcové Babičce, která mne opětovně dojíkala, vztahy mi byly jasné, převést je na operní jeviště se mi ale nedařilo. Možná to bylo i tím, že jsem zvolil nevhodného výtvarníka. Ostrava byla městem těžké práce, diváci tam vždy velmi milovali operetu a získat je pro operu bylo někdy těžší. Sám jsem k operetě neměl velký vztah, sice jsem operetní představení navštěvoval, ale nikdy jsem operetu nереžiroval. Vnímali jsme ji ale jako součást repertoáru, se kterou se počítá.

Spolupracovníci – dirigenti a výtvarníci

S dirigentem jsem nejprve pracoval z hlediska dramaturgického – případně jsme zvažovali, co a jak by bylo možné v případě nutnosti škrtnout. Někteří dirigenti jsou třeba jen muzikanti, divadlu třeba nerozumí, ale spontánně ho cítí a mají smysl pro dramatickosti. S výtvarníkem je spolupráce mnohem intenzivnější. Především ho musíte získat pro svůj záměr. Vyjasnit si, co chcete sdělit. Mezi mé nejčastější spolupracovníky – výtvarníky patřili Vladimír Šrámek a Otakar Schindler. S Vladimírem jsme společně dělali například Rusalku. Oba jsme vzpomínali na výkon Viléma Zítka v roli Vodníka, jak jsme ho kdysi jako studenti viděli v Národním divadle. Když zpíval „Prokletí živlů jsi propadla“ – stále jsme viděli ty živly a chtěli jsme je v naší inscenaci zobrazit. Nechtěli jsme je ale malovat, spíše k jejich zobrazení využít nějaký materiál – plech, železo, dřevo, koudel atd. Rozhodli jsme se, že vodu uděláme z plechu. Ve Vítkovicích jsme získali plechové pláty a naleštili je, aby se leskly jako zrcadlo. Položili jsme je na podlahu a okolo nich umístili dřevěné praktikábly, jejichž kovové konstrukce jakoby připomínaly kořeny. Ty jsme omotali koudelí. Celé jsme to umístili za závoj, čímž jsme docílili divadelní snovosti. V Rusalce najdete velké hudební plochy, my jsme jejich témata sledovali především světelnými prostředky. Od zpěváků, kteří zpočátku nevěřili, že tato scénografie bude na jevišti fungovat, jsem chtěl pravdivost citů, oduševnělost slov, aby zkrátka celé představení bylo pravdivé a citově naplněné. S Vladimírem jsme společně vytvořili řadu dalších inscenací – Figarovu svatbu, Rienziho atd., nad každým novým úkolem jsme se dlouho scházeli a hledali nové cesty. Vladimír také miloval přírodu a ta byla naším největším společným inspiračním zdrojem. Vzor jsme měli v Divadle 5. května, jehož inscenace jsme znali ze studentských let. Chtěli jsme na ně, po éře socialistického realismu, který vládl v 50. letech, na počátku šedesátých let navázat. Neměl jsem rád tzv. kašítku, chtěl jsem vše vyjádřit materiálem, nechtěli jsme ilustrovat, chtěli jsme představit, co hudba vyjadřuje, ne co popisuje. Vladimír byl architekt a naším společným výtvarným východiskem byl vždy architektonický prostor. Otakar Schindler byl malíř, a pokud jsem tedy některé dílo cítil k inscenování spíše malířsky, nabídl jsem spolupráci jemu. Jeho výtvarné vidění divadla oplývalo neobyčejným vtipem a smyslem pro fantazii. Společně jsme inscenovali například již zmíněný Donizettiho Nápoj lásky, dále Martinů Dvakrát Alexander nebo Janáčkovu Její pastorkyni. Spolupracoval jsem také s Oldřichem Šimáčkem, Květoslavem Bubeníkem, zpočátku devadesátých let jsem oslovil ke

spolupráci také svého syna Ondřeje, který jako architekt pojímá scénický prostor podobně jako Šrámek architektonicky. Společně jsme vytvořili mou vůbec poslední inscenaci – Čajkovského Evžena Oněgina v roce 1997 ve Státní opeře Praha.

Šéfování v Ostravě, HAMU

Na začátku devadesátých let jsem se na dva roky stal šéfem ostravské opery, snažil jsem se hlavně napravit některé nesrovnalosti, které se tam staly v souvislostech se změnou politického režimu. Vedle ne úplně příjemných administrativních povinností jsem ale měl volnou ruku ve výběru repertoáru – jsem šťastný, že jsem tam mohl uvést dvě neprávem opomíjená díla: Kubelíkovu Veroniku a Dvořákovu Armidu. Zařazení obou do repertoáru se v divadle nesešlo s úplně kladnou odezvou. Době, která začínala přát muzikálu a dalším formám, už byl orientální příběh na Vrchlického libreto i přes geniální Dvořákovu hudbu vzdálený.

Nejtěžší pro mne bylo dělat opakovaně jeden titul, snažil jsem se vždy opravit to, co se předtím nepovedlo, a najít nové inscenační možnosti. Celkový inscenační názor ale zůstával stejný. Nikdy neříkám, že někdo dělal kdysi něco lépe a teď se to dělá špatně nebo hůř. Vše bylo a vždycky bude spjato s určitou dobou a je to zkrátka jiné. Padesátá léta se nesla ve znamení socialistického realismu, v letech šedesátých jsme se snažili navázat na poválečnou avantgardu, léta sedmdesátá byla naopak v duchu návratu ke konvencím a v letech osmdesátých se vše začalo opět uvolňovat. Devadesátá léta pro mne byla složitá, ztratil jsem zrak na pravé oko a přestal jsem vidět plasticky. Tomu, co se v té době v divadle dělo, jsem přestal rozumět. Začal jsem čím dál tím častěji vídat inscenace, ve kterých bylo mnoho nápadů, ale nebyly propracované tak, aby vedly k prospěchu celé inscenace. V současné době mám na HAMU seminář dramaturgie a svým studentům se snažím vštípit, aby si stáli za vlastním názorem, který vyjadřují. Musejí mít přehled v různých oblastech. Režisér musí znát, musí vědět. Pak teprve může tvořit podle své fantazie a směřovat k tomu nejdůležitějšímu – oslovit diváka, připravit mu zážitek.

Vzpomínky Miloslava Nekvasila zaznamenal i unikátní projekt Paměť národa:
<https://www.pametnaroda.cz/cs/nekvasil-miloslav-1930>