

3 PRVNÍ POVÁLEČNÁ SEZONA (1945/46)

Koncepce této kapitoly vychází primárně z materiálů nalezených v pozůstalosti Divadla E. F. Buriana, která je uložena v Památníku národního písemnictví; jedná se především o režijní knihu k Novákově inscenaci *Pro blaho národa* a dále potom o novinové výstřižky z let 1945 a 1946. U zbylých Novákových inscenací v této sezoně se opírám především o novinové výstřižky z jeho pozůstalosti, uložené v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze, dobovou literaturu (např. články M. Kouřila v časopise *Divadlo*) a sekundární zdroje zachycující dané období (např. *Osudy českého divadla po druhé světové válce* Jindřicha Černého).

3.1 Poválečné divadelní „provizorium“¹

K opětovnému otevření českých divadel po skončení druhé světové války došlo zhruba v polovině května roku 1945 po osvobození Československa spojeneckými vojsky. Na repertoárech se velmi záhy objevily nejen hry oslavující české vlastenectví, ale dramaturgové již zařazovali také tituly ze sovětské a ruské dramatiky. V poválečné euforii vznikaly nové divadelní soubory (Divadlo 5. května, Divadlo kolektivní tvorby, Městské divadlo v Ostravě, Divadlo pracujících v Gottwaldově aj.), německá divadla v pohraničí se měnila na česká. Ústředním koordinátorem této obnovy byla Revoluční odborová rada divadelníků² v čele s Miroslavem Kouřilem, která vydala tři dokumenty, které obsahovaly hlavní programové zásady připravované divadelní revoluce: „Memorandum o řešení otázky českého divadelnictví v nové Československé republice“, „Rámcovou osnovu divadelního zákona“ a „Směrnici

Před nástupem K. Nováka do funkce šéfa činohry Zemského divadla v Brně

1 O poválečném provizoriu hovořil Miroslav Kouřil v článku „Historické chvíle českého divadelnictví“ *Divadlo* (28. 9. 1945): 2–3: 38.

2 Dalšími členy byli: J. Průcha, A. Kurš, J. Gabriel, J. Pokorný a V. Vejražka.

pro ilegální závodní rady divadel“. Členové odborové rady vytvářeli dokumenty v souladu s *Košickým vládním programem*, který byl přijat 5. dubna 1945.

Cílem reforem československého divadelnictví bylo odstranění dosavadního koncesního systému, provedení centralizace a demokratizace divadelního umění, otázky nové dramaturgie, založení ústředního řídicího orgánu, vytvoření podmínek pro zvýšení umělecké úrovně divadelní práce (reorganizace divadelního školství, zajištění rozvoje odborného tisku, založení divadelního muzea jako centra dokumentace a teoreticko-historického výzkumu) (PÖMERL 1990: 11).³ Měsíc po konci 2. světové války, dne 6. 6. 1945, vydalo Ministerstvo školství a osvěty v čele se Zdeňkem Nejedlým výnos č. B-150001/45-II, který rušil divadelní koncese a produkční licence.⁴ Tento den byl pro divadelníky významný také z jiného důvodu: po čtyřech letech strávených v koncentračních táborech Terezín, Dachau a Neuengamme u Lübecku se do Prahy vrátil Emil František Burian.

3.1.1 Návrat E. F. Buriana

První režijní příležitost
pro Nováka u Buriana

Týden před Burianovým návratem z koncentračního tábora do Prahy vyšel v *Lidové kultuře* článek Miroslava Kouřila, ve kterém se Kouřil vracel k předválečnému plánu na založení Divadla Práce, který vytvořili společně s E. F. Burianem (KOUŘIL a BURIAN 1938). Kouřil v článku navrhoval založení alespoň Prozatímního divadla Práce, „vrátí-li se fyzicky silný Burian“.⁵ Burian se skutečně vrátil a silný – alespoň co do nápadů a tvůrčí síly – byl nesmírně. Okamžitě se aktivně zapojil do kulturního, a obzvláště divadelního dění. Po sérii článků, ve kterých reflektoval svůj pobyt v koncentračních táborech, se jeho pozornost pochopitelně zaměřila na aktivní návrat do divadla. Jeho plány na převzetí Divadla 5. května nevyšly, neboť toto divadlo již „obsadili“ Antonín Kurš (čínohra) a Václav Kašlík (opera).⁶ Burian, který se cítil zneuznaný,⁷ pojmenoval Divadlo na Poříčí všeříkajícím názvem: „Divadlo, které zbylo“. Hned zkraje července 1945 koncipoval projekt Blok spojených divadel, ve kterém by pod svým vedením (tajemníkem mu měl být Miroslav Kouřil)

3 Dále viz (JUST a kol. 1995 a JUST 2010).

4 Provozovateli divadla byly tyto subjekty: stát, československá armáda, Ústřední rada odborů, Svaz české mládeže, města, družstva měst nebo družstva divadelníků a družstva návštěvníků divadel.

5 *Památník národního písemnictví*, fond E. F. Buriana. KOUŘIL, Miroslav. Dejte nám divadlo. *Lidová kultura*, 31. 5. 1945.

6 Více viz HERMAN, Josef. EFB 1945 dohady a skutečnost. Dostupné na: <http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=13488>, publikováno 7. 5. 2007, dále HERMAN, Josef. Urvi, co můžeš. Dostupné na: <http://www.divadelni-noviny.cz/urvi-co-muzes>, publikováno 30. 5. 2010.

7 Z jistého úhlu pohledu se mu nelze divit. Krátce po jeho návratu v tisku vycházejí články, ve kterých autoři navrhují „dát Burianovi k dispozici“ Národní divadlo v Praze (viz [nesign.]. Dejte E. F. Burianovi Národní divadlo! *Karlovarské národní noviny*, 13. 6. 1945). Na oficiálních scénách se s ním ovšem nepočítalo.

sdužoval celkem devět pražských divadel. Z megalomanského plánu nakonec sešlo a vznikl projekt Družstva divadel Práce, který v sobě zahrnoval Burianovo Děčko (D 46), Karlín a tři scény brněnského Zemského národního divadla.

Kulturní referenti hodnotili rozhodnutí jmenovat Buriana ředitelem brněnského Národního divadla pozitivně a vnímali je jako jistou „satisfakci“⁸ za jeho dřívější působení v ND v Brně na sklonku 20. a 30. let, které zůstalo nepochopeno a nedocenoeno.⁹ Burian následně v polovině července roku 1945 svolal schůzi ustavující pobočky Kruhu přátel divadla E. F. Buriana, na níž představil své značně naddimenzované cíle, které hodlal v Brně realizovat: z Národního divadla chtěl vybudovat první moravskou národní scénu, která by se stala světovou, dále chtěl provádět výměnu umělecky závažných premiér mezi Prahou a Brnem, zrušit ředitelský systém a systém abonentů (Po 17. 7. 1945). Brněnským hercům chtěl umožnit točit pro televizi a rozhlas, aniž by měli potíže s uvolňováním z divadelních povinností. Hercům sliboval, že „padají i příčiny administrativní, protože Brno bude mít mým prostřednictvím nejdokonalejší administrativu v Československu.“¹⁰ Jak konkrétně jí chtěl dosáhnout, však již ve svém příspěvku nerozváděl.

Pochyby o splnitelnosti těchto plánů mohla vzbuzovat jejich až nereálná naddimenzovanost, ale také tehdejší pracovní zaneprázdněnost E. F. Buriana. Kromě divadelních plánů týkajících se Družstva divadel práce měl Burian svůj pravidelný rozhlasový pořad v neděli ráno v Československém rozhlase, převzal dohled nad kulturní činností v koncernu Škodových závodů a konzultoval se studenty plán začlenění umělecké výchovy do nového československého školství.

Umělecký program ve svém domovském D 46 zahájil v září 1945 neméně skromně hned čtyřmi premiérami.¹¹ Sám uvedl inscenaci Hrubínovy *Jobovy noci* (zahajovací představení, prem. 10. 9. 1945) a Shakespearovu hru *Romeo a Julie* (prem. 13. 9. 1945). Kvůli svým četným aktivitám nemohl režisovat všechny premiéry, a tak přizval ke spolupráci hostující režiséry. Nejednal tak ovšem pouze z praktických důvodů, jeho záměrem bylo také nabídnout divadlo k dispozici novým začínajícím režisérům. Prvním z nich byl Antonín Dvořák,¹² který

8 Památník národního písemnictví, fond E. F. Buriana. Bo. E. F. Burian ředitelem Národního divadla v Brně. *Práce*, 13. 7. 1945.

9 Více viz např. (BUNDÁLEK 1967).

10 Památník národního písemnictví, fond Divadlo E. F. Buriana. Provolání k moravským hercům.

11 Památník národního písemnictví, fond Divadlo E. F. Buriana. Burian skutečně nezaváhal a před zahájením sezony nastavil čtyřfázové zkoušení: z denních rozpisů zkoušek z týdne na přelomu srpna a září 1945 vyplývá, že herci během dne pracovali na všech čtyřech inscenacích. Zkoušelo se paralelně na jevišti a na zkušebně, od půl desáté od rána do půl deváté večer. Vyhláška č. 15, ze dne 24. 8. 1945.

12 Antonín Dvořák (1920–1997), divadelní teoretik, režisér, prozaik. Po návratu z koncentračních táborů Dachau a Buchenwald (1940) založil v roce 1941 a dva roky vedl Divadélko ve Smetanově muzeu, v letech 1943–44 byl uměleckým šéfem Intimního divadla.

režíroval Aischylova *Spoutaného Promethea* (prem. 18. 9. 1945), a druhým Karel Novák s režii hry *Pro blaho národa* (prem. 25. 9. 1945) slovinského dramatika Ivana Cankara. Přestože Novák v Děčku režíroval pouze jeden titul a v dané sezoně pak již režíroval pouze mimo Burianovo divadlo, v úvazku zde zůstal až do srpna 1946.¹³

Burian Nováka oslovil pravděpodobně na základě zhlédnutí některé z jeho kladenských režii. Spolu s Novákem Burian angažoval také Otomara Krejčů, ovšem pouze jako herce. Novák v žádné z Burianových inscenací v D 46 nehrál, přestože dosud působil spíše jako herec než režisér. Jak vyplývá z dobových ohlasů na inscenaci *Pro blaho národa*, pražští kritici Novákovu tvorbu sledovali i v předešlých divadlech a hodnotili ji kladně (LINHART 27. 9. 1945). Inscenace *Pro blaho národa* znamenala jeden z prvních zlomů v Novákově režijní kariéře, neboť se o ní psalo jako o „jednom z nejpůsobivějších pražských představení, jakémsi divadelním vykřičníku“ (Jmg 6. 10. 1945) a „jednom z nejčistších a nejdomyšlenějších představení nové sezóny“ (SRBOVÁ 1945).

3.1.1.1 Úprava textu hry *Pro blaho národa*

Do dramaturgického plánu znovuoctvřeného Děčka nasadil Burian tři hry ze slovanské dramatiky. Ve dvou případech se jednalo o ruské autory: Ostrovského *Schovanku* a Dostojevského *Bílé noci*. Třetí byla hra slovinského autora Ivana Cankara *Pro blaho národa*. Tato hra z roku 1901 o měšťáckém pokrytectví a mocenském boji schovaném za ideu usilovné práce pro blaho národa byla v českých zemích uvedena poprvé a naposledy v roce 1905 v Pištěkově lidovém divadle na Vinohradech (prem. 28. 2. 1905). Pražská premiéra se dokonce odehrála ještě před prvním uvedením v domovské Lublani,¹⁴ kde tato satira pro svůj společensko-kritický charakter neprošla cenzurní kontrolou (FRANKOVÁ 1965: 70). O důvodech zákazu její autor Ivan Cankar napsal: „Namířena je věc proti těm velmožům slovinským, kteří mají ve svých rukách blaho ‚národa‘, kteří diktují tomu imaginárnímu ‚národu‘ rozličné ideály a svátosti, které jsou nedotknutelné a o které se vskutku živá duše nestará – proti těm lidem totiž, kteří myslí, že jsou národ, a nejsou nic jiného než svině. Proti frázistům a frázím je namířena tato komedie.“¹⁵

13 NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/27 osobní doklady). Záznam v Arbeitsbuch/pracovní knížka.

14 V Lublani měla hra premiéru na konci roku 1906 a i na tomto inscenování se výraznou měrou podíleli čeští tvůrci. Českou inscenaci hry režíroval Vilém Táborský a hlavní role hráli Růžena Nasková, Marie Táborská a Otto Boleška (FRANKOVÁ 1965: 66).

15 Převzato z diplomové práce Jarmily Frankové (1965: 38) *Cankar zbornik, Cankar o svojih dramah. Ljubljana, 1921: 111.*

Ivan Cankar se v dramatu satiricky vysmívá mocenským bojům společensky vysoce postavených rodin Grudenových a Grozdových, jejichž členové se snaží vetřít do přízně bohatému šlechtici Gornikovi. Úvodní scéna oslav šedesátých narozenin Grozda je jen záminkou, jak uspořádat oslavu pro Gornika, který právě přijíždí do města, a pokusit se jej získat pro své politické zájmy. Grozd i Gruden jsou ochotni pro získání Gornikovy náklonnosti využít jakýchkoli zbraní, bez ohledu na jejich morální pokleslost: Grozd mu nabízí svou neteř Matildu (která ovšem miluje bratrance Kadivce) a Gruden za ním dokonce posílá svou ženu Helenu. Společnost příživníků, novinář, básník, obecní radní aj. se rozdělí na dva tábory podporovatelů Grozda a Grudena, přičemž příklonem k jednomu či druhému každý sleduje jen své vlastní obohacení. Sledující tento cíl, nedělá jim potíže stát chvíli na jedné straně, vzápětí zas na straně druhé – podle toho, jak se nahýbají miský vah při získávání přízně pana Gornika. Proti všem stojí novinář Ščuka, který se nebojí pojmenovat skutečnost, nepřistoupit na politiku prázdných frází, kterými oba politikové chlácholí lid, a který nemilosrdně odhaluje, že oběma mužům jde o jedno jediné blaho: a sice jejich vlastní. Jediný, kdo nechápe, v jaké pozici se ocitnul, je po celou dobu hry prošťáček Gornik. Unaven nátlakem, který je na něj vyvíjen, se nakonec rozhodne opustit město.

Karel Novák hru starou téměř půl století upravil a aktualizoval. Změny spočívaly jak v úpravě jazykových prostředků, tak motivací některých postav; k původnímu textu hry také dopsal několik vlastních odstavců, které zpřesňují a aktualizují dobové ukotvení.¹⁶ Základním tematickým posunem je vypuštění kritiky „slovanské vzájemnosti“, kterou Cankar parodicky (zejména prostřednictvím postavy Mrmoljové) zesměšňoval. Novák zdůraznil politickou linii dvou proti sobě stojících subjektů: měšťanské strany, kterou zastupuje doktor¹⁷ Grozd, a družstva majitelů domů, jehož předsedou je Gruden. Ve spojení slov „slovanská vzájemnost“ buď slovo „slovanská“ škrtná, nebo nahrazuje slovem „měšťanská“. Tento posun odpovídá soudobé politické situaci: satira útočící na slovanský národ nebyla vzhledem k sovětským osvoboditelům v roce 1945 ani žádoucí, ani myslitelná; cílem kritiky se v Novákově inscenaci naopak stává „vypočítavé maloměšťanství“.

Oběma stranám jde údajně o pokrok a blaho národa, ve skutečnosti se však jedná o jejich vlastní blaho a posilování mocenských pozic. Novák ke slovu pokrok dodává přídatné jméno „mírný“, např. „a ve jménu všech stoupenců mírného střízlivého pravdy milovaného pokroku“.¹⁸ Slovem „mírný“ Novák ještě

16 Analýzu textových úprav provádím na základě dochované nápočinné knihy *Pro blaho národa* k Novákově inscenaci, která je uložena v Památníku národního písemnictví, fond Divadlo E. F. Buriana.

17 Slovo „doktor“ Novák škrtná a na všech místech nahrazuje slovem „poslanec“.

18 Může se jednat o aluzivní odkaz na satirickou stranu Jaroslava Haška Strana mírného pokroku v mezích zákona; tuto souvislost ovšem nelze jednoznačně prokázat.

více akcentoval prázdnotu slibů pokroku v proslovecích obou mužů – projevuje se v nich tak postupně a mírně, že není téměř zaznamatelný.

Do struktury dramatu Novák výrazněji zasáhl připsáním úvodních veršů coby prologu před první jednání a dále dvou textů jako meziscén před druhé jednání a za třetí obraz tohoto jednání (rozhovor Grudnové a Ščuky). První meziscéna připomíná politické interpelace: Grozd i Gruden se ve svých plamenných řečech snaží přesvědčit národ, že právě a pouze jejich strana hájí práva lidu a že pravda je na jejich straně. Prázdnota slov Novák podtrhuje zopakováním slova „brnění“ („být ozbrojen brněním vznešených myšlenek“) v obou proslovecích, čímž z tohoto slova vytvoří prázdnotu, bezvýznamnou floskuli. Ve druhé připsané meziscéně Ščuka pojmenovává pravý stav věci, jeho řeč je obžalobou Grozda i Grudena z touhy získat post ministra nebo dvorního rady, kvůli čemuž jsou podle Ščuky schopni prodat třeba vlastní rodinu. Z dosavadních replik tušíme existenci jistého spisovatele Goloba, který se stal po čase nepohodlným, protože psal pravdu – zde Ščuka otevřeně přiznává, přestože se dosud zdráhal o tom mluvit, že Golob byl odstraněn, protože se postavil vládnoucí garnituře.

Novák výrazně posílil dějovou linii ženských postav, přesněji manželek Grudena a Grozda, a jejich vlivu na své muže, potažmo na jejich jednání ve vztahu ke Gornikovi. Cankar v několika replikách naznačuje, že Grudnová si o svém muži myslí, že je neschopný nešika, který by měl jednat chytřeji. Na konci devátého výstupu druhého jednání Novák připsal Grudnové repliku: „Poslyš, Pavle, kdo z nás je horší? Ty nebo já?“¹⁹ Motiv vzdorovité Grudnové, která se postaví svému muži a nenechá se využít (Gruden je ochoten ji nabídnout Gornikovi výměnou za státnický post), Novák posílil i v samotném závěru, kdy se Grudnová vzbouří a odchází s Gornikem: (Grudenovi) „Mlč! Nenávidím tě! Všichni ať to slyší. Celé město ať ví, žes mě prodával. Slyšte! I já jsem byla v té špíně. Byli jsme hnusní a zároveň směšní. Věřte, strašné jsou zde poměry, strašné. Dýchat zde nelze. Zadusila bych se, žít tady s vámi. Alexeji, pojďme, proboha pojďme.“ Grudenová u Nováka není pouze bezbrannou figurkou v rukou svého manžela, ale dokáže se aktivně vzepřít jeho zneužívání.

Podobně je tomu v případě Grozdovy manželky Kateřiny, která se rovněž postaví mužově sobectví. V pátém výstupu čtvrtého jednání Novák přidává po Grozdově výčitce, že se Kateřina nikdy nestarala o jeho problémy, několik replik: Kateřina: „A ty ses o mě někdy staral, Antoníne?“ Grozd: „Já, já, proč bych se staral?“ Kateřina: „Po celý život jsem ti sloužila. Oddaně a věrně sloužila. Tys nikdy nepřišel a nezeptal ses, bolí tě něco, jsi šťastná, toužíš po něčem? A já opravdu toužila.“ Grozd se jen nechápavě ptá: „Co je to? Co to mluvíš?“

19 K zintimnění konfliktu a přenesení společenské krize do souřadnic rodinného prostředí přispělo i několikrát oslovení křestními jmény Pavel, Helena, které Novák připsal.

Další Novákovy textové úpravy spočívají v drobných změnách významu, formálních úpravách, redistribuci replik mezi vícero postav nebo ve změnách mluvčích některých replik. Jedná se však o úpravy, které se výrazněji nepromitají do celkového vyznění hry. V překladu Zdenky Háskové Novák upravoval archaický styl jazyka (překlad pocházel z roku české premiéry, tedy 1905), především odstraňoval „i“ v infinitivní slovesné koncovce „ti“ a některá zastaralá slova nahrazoval modernějšími výrazy. Průběžně také škrtil věty, v posledním jednání odstraňoval dokonce celé odstavce. I přesto mu bylo některými recenzenty vyčítáno, že mohl více škrtnout, obzvláště v závěru hry (SRBOVÁ 1945; LINHART 27. 9. 1945).

O povolení hru inscenovat rozhodovalo Ředitelství národní bezpečnosti v Praze, které vydalo schvalující posudek²⁰ s jediným požadavkem na změnu: ve čtvrtém jednání měli autoři změnit slovo „slovenský“²¹ na „slovinský“. Hra byla cenzurou vyhodnocena jako nepřístupná mládeži školou povinné.

3.1.1.2 Nováková inscenace *Pro blaho národa*

V Novákově inscenaci *Pro blaho národa* se stejně jako v jeho kladenských inscenacích objevily expresionistické prvky, a to zejména v herectví, scénografii a svícení; jako dříve i zde Novák inklinoval ke grotesce, satíře a nadsázce. Inscenace začínala groteskně absurdní scénou sborového zpěvu a absurdní pantomimou voličů obou politických zástupců lidu, Grozda a Grudena. Motiv šplhounství a podlézání měla zdůraznit také náznaková scénografie Zdeňka Rossmanna, jejímž hlavním prvkem byly schody, šikmy a plošiny. „Hlavní postavy a servilní postavičky pobíhají jako bílé myši v osmičkovém imaginárním prostoru“ (*Svobodné noviny* 27. 9. 1945), který byl vymezen pouze několika náznakovými dekorativními záclonkami. Recenzenti i přesto hovořili o secesní atmosféře inscenace; těžko říct, nakolik byli ovlivněni znalostí doby, v níž hra vznikla, a nakolik Novák mohl i s náznakovou scénou skutečně vytvořit iluzi secesního měšťáckého prostředí.²² Je pravděpodobné, že symbol měšťáckého rodinného klidu pro recenzenty představovaly právě ony „počestné záclonky, obraz předstíraného manželského štěstí“ (Ok 28. 9. 1945).

²⁰ Ředitelství národní bezpečnosti, č. j. 149 d/45, 28. 8. 1945. Důležitou poznámkou je fakt, že Ředitelství národní bezpečnosti dostalo k posouzení text Cankarovy hry v původní verzi, tedy bez jakýchkoli škrtnů a úprav.

²¹ Velmi pravděpodobně se jednalo o překlep, protože slovo „slovenský“ nikde jinde v celé hře nezazní.

²² Z inscenace se dochovala pouze jediná fotografie výpravy Zdeňka Rossmanna, a sice v diplomové práci Jarmily Frankové (1965).



Program k inscenaci *Pro blaho národa*, premiéra 25. 9. 1945 (*Institut umění – Divadelní ústav*, Informačně-dokumentární oddělení, fond inscenací).

Druhou připisanou mizanscénu (Ščukův monolog) Novák zamýšlel jako obžalobu frázistů a komediantů, kterou Ščuka pronáší apelativně do publika. Princip kritické obžaloby, která zaznívá z forbíny, Novák zopakoval hned za rok v brněnské inscenaci Gogolova *Revizora* (prem. 27. 9. 1946). Tematická i motivická souvislost textů *Pro blaho národa* a *Revizor* je naprosto zřejmá a poukazují na ni také recenzenti ve svých hodnoceních. Cankarova hra odkazuje jak k Ibsenově hře *Opory společnosti* (1877), tak právě ke Gogolovu *Revizorovi* (1836), v němž Chlestakov jako by byl přímým předobrazem postavu Gornika. Podobu s gogolovskými postavami však lze nalézt i u dalších postav Cankarova dramatu, například až v parodickém pojetí zaujetí paní Mrmoljové pro myšlenku slovansko-měšťanské vzájemnosti.

Inscenaci *Pro blaho národa* kritika přijala téměř bezvýhradně pozitivně (viz recenze uvedené výše), hovořilo se o ní jako o jedné z nejzdařilejších a umělecky nejhodnotnějších v dané sezoně. U Novákovy režie kritika oceňovala inscenační důvtip a originální nápady. Jedinou, zato však důkladnou kritiku všech jevištních složek inscenace, počínaje režii, provedl novinář se šifrou Jer v novinách *Svobodné Československo* (jer 27. 9. 1945). Již název recenze Novákovi podsouvá režijní tápání: „Další režisérský pokus v D 46“. O inscenaci hovoří jako o „nasládlé společenské konverzačce s hudebním podmalováním“ se slabým expresionistickým závěrem, „selankovitě škádlivé idyle“, z níž se nakonec stala „běsovská hra s nutným šerosvitem a herci válejícími se na podlaze“. Recenzent zjevně nepřijal režisérovu expresionistickou stylizaci, nutno ovšem připomenout, že jako skutečně jediný z téměř dvou desítek recenzentů, kteří o inscenaci psali.

3.1.2 Druhá režijní příležitost od Buriana pro Nováka

Kromě Burianova divadla D 46 a pražského Karlína patřilo do Družstva divadel práce také Národní divadlo v Brně. Burian svůj návrat do Brna vnímal patřičně pateticky, jako satisfakci svého nuceného odchodu v roce 1932: „Z této budovy jsem dostal roku 1932 výpověď proto, že jsem jako zemský zaměstnanec podepsal protest proti střílení do dělníků. A dnes, roku 1945, tu před vámi sedím jako šéf těchto divadel.“ (BURIAN 1945: 27)

Na přelomu 20. a 30. let přijal Buriana spolu s Jindřichem Honzlem tehdejší ředitel Národního divadla v Brně Ota Zítek, jehož záměrem bylo přivést do této instituce levicově orientované avantgardní umělce.²³ Zatímco Honzl byl přijat jako faktický umělecký šéf do funkce dramaturga a režiséra činohry, Burianův úkol spočíval v zahájení a provozu avantgardního Studia Národního divadla. Jádrem

²³ V roce 1946 je to potom právě Zítek, který nastoupí na uvolněné místo ředitele ND po odchodu E. F. Buriana v únoru 1946.

jeho programu tvořily komorní literární večery a tzv. žurnály – herní, pěvecké a taneční improvizace na základě aktualit ze společenského dění. O činnost Studia, sídlícího původně na Výstavišti a později v Husově sboru, však publikum neprojevovalo zájem, a tak scéna v průběhu sezony 1929/30 zanikla.

I přes úspěchy jeho inscenací, jako například Brechtovy *Žebrácké opery* nebo původní novinky Lva Blatného *Smrt na prodej* či Šaldova *Dítěte*, byl Burian z divadla na konci sezony 1929/30 propuštěn. Po ročním angažmá v Olomouci se do Brna znovu vrátil, a to na místo režiséra činohry. Ve vedení divadla tou dobou již působil Václav Jiříkovský, který divadlo řídil až do začátku okupace. Burianovy inscenace Molièrova *Amfitryona*, Barcovy hry *Chudšas ať má za ušima* nebo Nezvalových *Milenců z kiosku*²⁴ se ale i tentokrát rozcházely s uměleckým směřováním divadla, a Burianovo angažmá tak opět po roce skončilo.

Na základě těchto skutečností se nelze divit, že již tak megalomanský Burian, který v Brně zatím umělecky prožil spíše zklamání, využil příležitosti a pasoval se do role „spasitele“ brněnského divadelnictví. Jak prohlásil v projevu ke starým členům divadla D 46, přestože měl nabídku do pražského ND, rozhodl se pro brněnskou národní scénu, které v té době chyběly kvalitní vůdčí síly. Jeho cílem bylo situaci v Brně „konsolidovat“ a pak předat do státních rukou; jistě netušil, že bude divadlo – „nekonsolidované“ – předávat již po půl roce. Burian si dal za cíl umělecky profilovat brněnskou scénu, o kterou se „zatím Praha ve snaze o centralisaci nestará“. Zároveň ji chtěl udržet mimo umělecké směřování Prahy: „Nepřeji si, abyste za mého dočasného šéfovství podlehlí dramaturgii a uměleckému směru Prahy.“²⁵ Na druhou stranu brněnským divadelníkům říkal: „Chci vaši uměleckou činnost přitáhnout do Prahy. Chci, abyste nebyli izolováni od našeho hlavního města.“ (BURIAN 1945: 40)

Burian do Brna v roce 1945 nastoupil jako ředitel a také jako režisér činohry. Jejím správcem²⁶ ustanovil Milana Páska, který do Mahenovy činohry přešel podle svých slov „na naléhání E. F. Buriana“²⁷ ze Svobodného divadla, které spoluzaložil na konci okupace. Kromě Páska Burian přizval také Vladimíra Semráda (tři režie v sezoně 1945/46), Alexandra Stracha (jedna režie v téže sezoně) a Karla Nováka, který v této sezoně inscenoval pouze jednu hru (*Vassa Železnovová*

24 K některým z titulů se Burian opětovně vrátil a inscenoval je úspěšně ve svém Děčku, např. *Žebráckou operu*, *Dítě* nebo *Milence z kiosku*.

25 Jak doložím později, jedna z hlavních výtek vůči Burianovu šefování bude směřovat právě k přejímání repertoáru z pražských scén, primárně z jeho domovského divadla Na Poříčí.

26 V *Almanachu 90 let stálého českého divadla v Brně 1884–1974* je v sezoně 1945/46 u funkce umělecký šéf činohry uvedeno: funkce neobsazena. Sám Pásek ve svém životopisu z 19. 11. 1982 píše, že byl 1. 8. 1945 jmenován uměleckým šéfem Mahenovy činohry (*Moravské zemské muzeum*, divadelní oddělení, osobní pozůstalost Milana Páska). Stejně tak Burian ve vyhlášce 14/B v Brně ze dne 20. 9. 1945 ustanovuje jako správce činohry Milana Páska (*Památník národního písemnictví*, fond Divadlo E. F. Buriana)

27 *Moravské zemské muzeum*, divadelní oddělení, osobní pozůstalost Milana Páska, vlastní životopis.

Maxima Gorkého).²⁸ Podobně jako ve svém Děčku favorizoval Burian mladší generaci režisérů, která pod jeho vedením dostala příležitost podílet se na obnově a budování československého divadelnictví.²⁹

3.1.2.1 Inscenace *Vassa Železnovová*

Inscenace *Vassy Železnovové* (v přepracování z roku 1936) byla první sovětskou hrou uvedenou na scéně Národního divadla v Brně po skončení druhé světové války (prem. 29. 11. 1945). Z ruské dramatiky zařadilo vedení na repertoár Gogolovu klasiku *Ženitba* (prem. 27. 9. 1945, režie Alexandr Strach) a soudobou sovětskou dramatiku reprezentovali Simonovovi *Ruští lidé*³⁰ (prem. 26. 4. 1946, režie Oskar Linhart). V prvních poválečných sezonách byla ruská nebo sovětská dramatika zastoupena dvěma až třemi tituly (v sezoně 1945/46 to byly výše zmíněné tři hry z celkového počtu 24 premiér³¹), přičemž většinu z nich režíroval právě Karel Novák.³² K nárůstu sovětské dramatiky na repertoáru divadla došlo – ve zřejmé návaznosti na politické dění a příklon k Sovětskému svazu³³ – v sezoně 1948/49 (pět titulů z celkového počtu dvaceti premiér).

Podobně jako v Cankarově hře *Pro blaho národa* Novák ve *Vasse Železnovové* akcentoval motiv úpadku měšťanské společnosti: oproti zkorumpovaným postavám Grudena a Grozda však Vassa ztělesňuje také úpadek lidský. Neštítí se uplácení a intrik, aby ochránila čest své rodiny. Zajde dokonce tak daleko, že přiměje svého muže, jenž je zřejmě oprávněně obviněn z prznění malých holčiček, aby spáchal sebevraždu. Gorkij ve hře znázorňuje touhu po majetku a manipulativní praktiky v prostředí měšťanské společnosti, kde vládne krutá, nekompromisní a chvílemi až bezcitná Vassa Železnovová. Zatímco Gruden

28 Kromě tří přizvaných režisérů v činohře režíroval také sám Burian, z dřívější doby potom Oskar Linhart a Vladimír Vozák.

29 Více viz (BURIAN in ROLLAND 1956).

30 Hra byla uvedena ve výroční den osvobození Brna spojeneckými vojsky; premiérový večer byl příležitostí pro setkání významných osobností a oficiálních hostů. Samotný titul byl tou dobou již součástí repertoárů většiny československých divadel.

31 Zahrnuji do výčtu pouze činoherní inscenace uvedené na všech třech scénách ND Brno: v Mahenově činohře na Veveří, Janáčkově opeře Na Hradbách a v Redutě. Premiéry oper (většinově uváděné v Janáčkově opeře Na Hradbách) a baletů (v prostoru Reduty) do výčtu nepočítám.

32 M. Gorkij: *Vassa Železnovová* (prem. 29. 11. 1945), N. V. Gogol: *Revizor* (prem. 27. 9. 1946), F. N. Pogodin: *Kremelský orloj* (prem. 25. 10. 1947), A. V. Suchovo-Kobylin: *Svatba Krečinského* (prem. 18. 3. 1948), M. Gorkij: *Nepřátelé* (prem. 1. 9. 1948).

33 V roce 1948 mohla nárůst počtu ruských/sovětských her ovlivnit také skutečnost, že tento rok byl při příležitosti oslav stoletého výročí revoluce vyhlášen slovanským rokem. V sezoně 1947/48 byla uvedena jen jedna ruská a jedna sovětská hra, přestože tuto sezonu započal tzv. Slovanský cyklus osmi her autorů slovanské národnosti. Ruskou klasiku zastupovala *Svatba Krečinského*, sovětský *Kremelský orloj* do cyklu zařazen nebyl.

a Grozd z dramatu vycházejí jako groteskní postavičky, kterým se můžeme v jejich marném plahočení spíše smát, u Vassy Železnovové sledujeme skutečnou tragédii mravního úpadku.

Novák v inscenaci oslabil ruský kolorit hry a přenesl ji do obecnější roviny, měšťáctví pak zpodobnil především jako archetyp morálního úpadku. K tomu odkazovala secesní stylizace scény, která byla příznačná také pro již zmíněnou inscenaci *Pro blaho národa*. Červený plyš na koberecích, závěsech a potazích spolu s nevkusnou palmovou výzdobou vytvářel podle recenzenta Svrčka „atmosféru jako stvořenou pro chlípné rejdy dohasínající společnosti.“³⁴ Morální selhání společnosti symbolizoval výtvarník Václav Polívka také sešikmením vertikálních linií scény. Takto scénograficky provedenou symboliku úpadku společnosti, odkazující k inscenacím K. H. Hilara, Novák uplatnil také ve svých následujících brněnských režiiích, v Gogolově *Revizorovi* a *Svatbě Krečinského* od Suchovo-Kobyлина. V nasvícení inscenace vycházel Novák, podobně jako u inscenace Cankarovy hry, z Burianova způsobu práce se světly.³⁵

Již v této první brněnské režii se Novák představil jako režisér velkých scénických pláten se smyslem pro působivé vizuální obrazy a schopností srozumitelně interpretovat zásadní témata her: „Je to povaha živelně impulsivní, pronikající k jádru básnickova textu a schopná režijně komponovat velké scénické celky,“ píše o Novákovi Ivo Liškutín ve svém článku „O sloh brněnské činohry“ (LIŠKUTÍN 1947: 11: 337–346).

Pro představu rozdílnosti možných režijních pojetí téhož titulu můžeme použít komparaci Novákovy inscenace s inscenací *Vassy Železnovové* od Alfréda Radoka, uvedenou na Malé scéně Divadla 5. května (prem. 24. 5. 1946).³⁶ Zatímco Novákovy pojetí inklinovalo k realistickému pojetí hry, Radok vytvořil přísně stylizovanou kritiku morálního rozkladu rodiny ruských rejdařů s patrným vlivem expresionismu a avantgardy.³⁷ Podobně jako Novák v inscenaci *Pro blaho národa* v D 46 zpodobňoval i Radok postavy kolaborantů jako groteskní figurky, které se nepřesvědčivě ohánějí morálkou a vlasteneckými frázemi. Hlavní roli prostitutky

34 Převzato z (DVOŘÁKOVÁ 1966: 17).

35 Srv. kritiky: „burianovsky osvětlená Vassa Železnovová“ (LIŠKUTÍN, Ivo. O sloh brněnské činohry. *Program* 2 [13. 3. 1947]: 11: 337–346) a „jdoucí ve světle stopami burianovskými“ (Ji. Pro blaho národa. *Svobodné slovo*, 28. 9. 1945).

36 Novák i Radok se v této sezoně v Divadle 5. května potkali: Novák zde režioval v únoru a březnu roku 1946.

37 Výstavbové principy vycházející z expresionismu či meziválečné avantgardy byly příznačné pro tvorbu celé nastupující generace režisérů (ročníky narození 1910–1920), ovlivněné poetikou E. F. Buriana, J. Honzla a J. Frejky. Tito režiséři často inklinovali ke grotesknímu, tragikomickému ztvárnění světa a vyjádření kritického postoje k morálnímu úpadku společnosti. K takovým inscenacím se řadí například *Smrt Tarelkina* (prem. 11. 9. 1945) v režii Josefa Šmídy (1919–1969) ve Větrníku, Radokův (1914–1976) *Thustý anděl z Rouenu* (prem. 1. 2. 1946) či Novákova a Radokova (1916–1968) inscenace *Vassy Železnovové* (prem. 29. 11. 1945 a 24. 5. 1946).

Elisy Roussetové ztvárnila u Radoka Blanka Waleská, kterou režisér obsadil ve své inscenaci Gorkého hry také do titulní role Vassy Železnové.

Režisér Radok se scénografem Františkem Trösterem zasadili děj inscenace do sterilního, neosobního prostoru připomínajícího operační sál. Vassin mocenský svět, její manipulace s lidmi, zprostředkovali jevištní metaforou kovového zubařského křesla, ve kterém Vassa sedí vždy, když bezcitně zasahuje do lidských životů. F. Tröster do výpravy zakomponoval také monstrózní zkosené veřeje, příznačné pro Frejkovu předválečnou inscenaci Gogolova *Revizora*. Prvky zkosenosti a sešikmení vertikál v obou inscenacích Vassy vizuálně znázorňovaly a symbolizovaly úpadek a pokřivenost morálky a vztahů ve společnosti (HEDVÁBNÝ 1994: 125–126). Celkově inscenace působila jako dusivý sen plný halucinací, tíživé atmosféry a stylizovaných gest s výraznými světelnými a zvukovými efekty.

3.1.3 Novákovo hostování v Činohře 5. května a v kladenském divadle

Vedle Alfréda Radoka se mezi režiséry Činohry 5. května objevil také Karel Novák. S uměleckým šéfem divadla a režisérem Antonínem Kuršem se Novák znal již ze svého působení v Horáckém divadle Jihlava v letech 1941–1943. Za Novákovým pozváním k práci na této scéně mohl stát jak samotný Kurš, tak dramaturg divadla Jan Kopecký, se kterým Novák v roce 1945 spolupracoval v Kladně v rámci cyklu tzv. Kladenských premiér. Kurš poměrně záhy ustoupil ze svého původního programového prohlášení, ve kterém v duchu svého politického přesvědčení profiloval Divadlo 5. května jako „divadlo lidu“ s revolučními, socialistickými a politicky angažovanými ideály, které mělo stavět na slovanské dramaturgii spolu s národními českými tituly (autoři J. K. Tyl, A. Jirásek). V souvislosti s prudkým poklesem návštěvnosti, s nímž se ovšem potýkala i jiná divadla, zůstal původní dramaturgický plán sezony 1945/46 nerealizován a některé slovanské hry byly nahrazeny tituly západní provenience (PÖMERL 1990: 38). Mezi ně spadaly i dva tituly, které režíroval Karel Novák: konverzační veselohra Rogera F. Flachsmanna *Osmnáctiletí* (prem. březen 1946)³⁸ a *Lišák Volpone* (prem. 18. 2. 1946) od Bena Johnsona v úpravě Stephana Zweiga.

V případě *Lišáka Volpona* Novák zřejmě do Prahy přenesl inscenaci, kterou necelé dva měsíce předtím režíroval v divadle v Kladně s jiným inscenačním týmem. Novák se k režii *Volpona* vracel jako host po půl roce, jeho poslední premiérou v angažmá byla červnová premiéra hry Lope de Vegy *Vzbouření na vsi* (prem. 14. 6. 1945), kterou inscenoval ve vlastní úpravě. V Kladně *Volpone* tematicky navazoval na Novákovy předchozí režie: Novák zde inscenoval Molièrovu komedie

³⁸ O inscenaci se nepodařilo dohledat více informací.

Zdravý nemocný či *Sganarelle*, kterou spojil v jednu inscenaci s další Molièrovou hrou *Lakomec*. Prostřednictvím Molièrových komediálních postav Novák poukazyval na chamtivost, žárlivost a podvody jako na důležité společenské problémy. Přestože žánrově se Johnsonova–Zweigova zápletková komedie liší od společenskocritických satir *Pro blaho národa* a *Vassa Železnovová*, tematicky se jedná o velmi podobné hry: Mosca je vychytralým příživníkem, manipulátorem, který přechytračí bohatého, ovšem touhou po majetku až zaslepeného Volpona a stejně tak obalamutí také vysoké hodnostáře (soudce, notáře aj.).

Nepodařilo se mi ověřit, zda se kladenská a pražská inscenace *Lišáka Volpona* v provedení nějak lišila, nebo zda Novák do Prahy pouze přenesl nastudování hry z Kladna. Tam ji inscenoval jako divadlo na divadle, v němž komedianti v čele s principálem parodicky glosovali dění na jevišti. Scénu rozčlenil scénograf Jan Kropáček konstruktivistickými architektonickými prvky: na jeviště umístil schody, šikmy, žebříky a plošiny. Prostorem se jako spiritus agens proplétal Mosca v podání Josefa Kemra, který si pohrával s lichváři a lakomci a osnoval zápletky děje. V Novákově čtení Johnsonova–Zweigova satira zahrnovala jak histrionství komedie dell'arte, tak znaky charakterových komedií.

Kritické přijetí kladenské a pražské inscenace *Lišáka Volpona* se lišilo: zatímco východně od Prahy artistně pojatá inscenace zaznamenala úspěch, v divadelním centru ji Jiří Kárnec odsoudil jako „frapantní doklad přestylizovaného režisérismu“ (ČERNÝ 2007: 60).

Jako svou poslední inscenaci v sezoně 1945/46 režíroval Novák na konci dubna roku 1946 Drdovy *Hrátky s čertem* v kladenském divadle, kterými o čtyři měsíce později (prem. 30. 8. 1946) zahajoval také první poválečnou brněnskou sezonu, tentokrát už na pozici uměleckého šéfa a režiséra Zemského divadla. Nejednalo se o titul nikterak překvapivý. Vlastenecké téma vysloužilého vojáka Martina Kubáta rezonovalo u diváků napříč celou republikou.³⁹ Ovšem ani tato Nováková režie v Kladně nezvrátila upadající zájem diváků, a to i přesto, že ředitel Ludvík Žáček repertoár sestavil z her v té době uznávaných autorů (R. Rolland, G. B. Shaw, Molière). Přitom v inscenaci účinkovali úspěšní divadelní herci, Josef Hlinomaz v roli Martina Kabáta, Jiří Lír coby Lucius nebo Otakar Brousek jako Solfernus. František Černý k situaci v kladenském divadle cituje ve své knize *Osudy českého divadla po druhé světové válce* článek z *Lidové demokracie*, ve kterém je patrné tendenční postesknutí, že dělnický lid nemá zájem o divadelní klasiku: „Nezájem obyvatelstva zavírá kladenský stánek umění. Od revoluce spěje divadlo k zániku. Ani Shakespeare nepronikl do dělnických světnic. Divadlo upadlo do dluhů, telefon byl vypnut. Kladenský kraj však přece jen nechce zahubit své divadlo apatií obecnstva.“ (L 18. 9. 1946 in ČERNÝ 2007: 102–103)



Inscenace *Lišák Volpone*, premiéra 18. 2. 1946
(*Institut umění – Divadelní ústav*, fond divadelních fotografií, foto autor neznámý).

³⁹ Tímto titulem například otevírali nové Divadlo pracujících ve Zlíně v září roku 1946, na repertoáru jej mělo v prvních poválečných sezonách několik oblastních divadel.



K. Novák se souborem Městského divadla Kladno v kostýmech z inscenace *Hrátky s čertem*, premiéra 30. 4. 1946 (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).