

Mikulová, Iva

Uměleckým šéfem činohry Národního divadla v Brně (1946–1949)

In: Mikulová, Iva. *Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968)*. Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017, pp. 47-85

ISBN 978-80-210-8777-4; ISBN 978-80-210-8778-1 (online : pdf)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137537>

Access Date: 11. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

4 UMĚLECKÝM ŠÉFEM ČINOHRY NÁRODNÍHO DIVADLA V BRNĚ (1946–1949)

V kapitole věnované poválečnému brněnskému působení Karla Nováka bude mým cílem především pojmenovat jeho režijní rukopis a zařadit jej do kontextu poválečných (do jisté míry eklektických) režijních stylů a inscenačních poetik, v nichž se střetávaly vlivy avantgardního a realistického divadla. Opírám se o materiály nalezené v pozůstalosti Karla Nováka, jejíž první část obsahuje téměř kompletní sbírku artefaktů k většině jeho brněnských inscenací (fotografie, které nejsou dochované v archivu ND Brno, programy, novinové výstřižky, ve výjimečných případech korespondenci), a to jak k jeho tvorbě v Zemském divadle,¹ tak okrajově také k jeho výuce na konzervatoři. Doplnuji ji o sekundární zdroje obecného charakteru (např. JUST 1995 a 2010; ČERNÝ 2007), literaturu se zaměřením na brněnské divadelnictví (např. BUNDÁLEK 1967; DUFKOVÁ a TELCOVI 1974) a diplomové a disertační práce (např. DOLEŽEL 1961 a 1981; MOUDRÝ 1961).

Brněnskou kapitolu, ostatně jako i kapitoly následující, koncipuji především jako analýzu dramaturgického plánu, k čemuž mě vedou dvě skutečnosti: Novák v divadle působil krátce jako dramaturg, poté jako umělecký šéf, který se na skladbě repertoáru činoherní scény podílel. Toto hledisko je přípravou k následující analýze Novákova uvažování o divadle a jeho preferencí konkrétních dramatických poetik a textů, jež budou mnohdy objasňovány v živé korelaci s dobovými politickými událostmi a dramaturgickými direktivami. V závěru této kapitoly je pak zmapována proměna dramaturgického plánu v návaznosti na události Února 1948 a také proměny Novákových inscenačních principů a stylů v důsledku změn souvisejících s nastupující estetikou socialistického realismu.

1 Oficiální název brněnského divadla v letech 1946–1948 byl Zemské divadlo v Brně, v dobovém tisku můžeme najít také označení Národní divadlo v Brně nebo Zemské Národní divadlo v Brně.

4.1 Výchozí bod poválečného divadelnictví: Epitheton chaotický

Přívlastkem „epitheton chaotický“ hodnotil Karel Novák stav divadla na začátku druhé poválečné sezony 1946/47 ve svém programovém prohlášení po nástupu na pozici uměleckého šéfa činohry Zemského divadla v Brně (NOVÁK 13. 10. 1946).² Potvrdil tak slova Miroslava Kouřila, že se v první poválečné sezoně nepodařilo docílit alespoň stagnace „velkolepého provizoria“ (KOUŘIL 28. 9. 1945: 27). Když o potřebě obnovení řádu ve věcech umění psal Jan Mukařovský několik měsíců po ukončení okupace (studie „K umělecké situaci dnešního českého divadla“), předložil několik požadavků, které mohly být východiskem z tvůrčí nejistoty a chaosu. Mezi jinými navrhol „budování nového vztahu mezi člověkem a skutečností [...] a vytvoření nového pojetí lidské osobnosti“ (MUKAŘOVSKÝ 1945: 318). Karel Novák stejnou myšlenku vyjádřil prostěji a s přímým zaměřením na diváka: „O tobě a pro tebe se zde hraje, dnešní člověče.“ (NOVÁK 13. 10. 1946)

Příčinu chaotického stavu divadla Novák spatřoval v naprostém nedostatku dramatických textů, kvůli kterému získal režisér větší dominanci nad všemi složkami divadla, mezi kterými akcentoval vizuální a auditivní složky (světlo, hudba aj.) na úkor textové. Kriticky se vymezoval vůči „obludné stylizaci režiséristu“, kterou mu však samotnému vytkla divadelní kritika již u jeho pražské inscenace *Lišáka Volpona* (prem. 18. 2. 1946, Divadlo 5. května) a za niž bude často kritizován i u svých brněnských režii. Odmítal podřízení herce jakémusi „biomechanickému režijnímu záměru“ (tedy Mejercholdovu režijní metodu) a vyloučil také druhou výraznou ruskou hereckou školu, když řekl v té době odvážně „kategorické ne návratu ke Stanislavskému“, jehož metoda se ovšem o dva roky později stane hlavním tvůrčím imperativem pro všechna divadla. Realistické ztvárnění Novák zavrhoval jako „netvůrčí princip“ a naopak se přihlásil k české divadelní tradici, konkrétně k Hilarově expresionismu a k avantgardní tvorbě Jindřicha Honzla, Jiřího Frejky a Emila Františka Buriana. Z dramatických autorů, jejichž díla považoval za vhodná pro inscenování v poválečné době, jmenoval G. B. Shawa, L. Pirandella a E. O’Neilla – ke hrám těchto autorů se ve svých režiih opakovaně a programově vracel v průběhu celé své tvorby.³

Příčiny nevyrovnané situace v Zemském divadle v době svého nástupu spatřoval Novák v častém střídání režisérů a protichůdných stylových tendencí a stejně tak v neustálém navracení se k divadelnímu naturalismu. Za viníka této

² Novákovo zhodnocení současného stavu divadla a jeho plánované směřování a vedení činohry Národního divadla vyšlo v článku „Jedno potřebné Mahenovy činohry v sezóně 1946–47“. *Program* 2 (13. 10. 1946): 3: 76–79.

³ V brněnské činohře inscenoval od těchto autorů v průběhu čtyř let tři tituly: *Člověk, zvíře a ctost*, *Lazarův smích* a *Svatá Jana*.

situace označoval bývalého ředitele Václava Jiříkovského, který divadlo vedl až do svého zatčení v průběhu druhé světové války. Cílem jeho kritiky se – mimo jiné – stala nenáročnost předválečného a válečného repertoáru, ve kterém nejvýraznějšího úspěchu dosáhla hra Viléma Wernera *Červený mlýn* v Jiříkovského režii (prem. 18. 12. 1940). Východisko z neutěšené situace Novák viděl v nasazení nových básnických děl, konkrétně například moderních francouzských dramatiků (varuje ovšem před názorem, „že dnešní divadelní Paříž je východiskem z dnešní krize“).⁴

Novákova schopnost analytického zhodnocení situace, pojmenování konkrétních uměleckých problémů, hledání příčin jejich vzniku a zároveň nastínění způsobů jejich řešení byly nadějným příslibem, že se novým šéfem stala skutečně tvůrčí osobnost, která by divadlo mohla vyvést z jeho tehdejší stagnující situace. O změnu dosavadního směřování činohry se zasazoval například novinář Bohumír Macák (MACÁK 7. 2. 1946).⁵ Činohra podle něj potřebovala „injekci avantgardnosti“ – čímž nerozuměl nutnost experimentovat, ale mít *vůli ke slohu*. Před Novákem, který od sezony 1946/47 nastoupil nejen jako šéf činohry, ale také jako dramaturg, však stál nelehký úkol stmelit nevyrovnaný soubor (v němž se střetávaly rozdílné herecké techniky a styly) a vytvořit dramaturgii pro tři scény (divadlo na Veveří, divadlo Na hradbách a divadlo Reduta) s odlišným uměleckým směřováním. V neposlední řadě musel splnit také svou úlohu režiséra brněnské scény.

Novák se do brněnského divadla vracel již poněkolkáté. Poprvé zde účinkoval v roce 1941 ve třech až čtyřech rolích šaržistů⁶ (například Marin v *Revolučním tanci* od Rolanda Marwitze [prem. 24. 9. 1941, derniéra o čtyři dny později], dělník Pilař v Šubertových *Žních* [prem. 28. 8. 1941] nebo sluha Leonardo v *Kupci benátském*, což bylo zřejmě první Novákovo seznámení se s hrou, kterou několikrát inscenoval a sám v ní také několikrát hrál postavu Shylocka).⁷ Menší role zde odehrál i těsně před uzavřením divadla v roce 1944, například jako inspicient Fiala v *Případu herečky Andersenové* autora Rolanda Schachta (prem. 31. 1. 1944) nebo jako třetí důstojník tělesné stráže v Ortnerově *Isabele španělské* (prem. 17. 3. 1944). V první poválečné sezoně jej, tentokrát již jako režiséra, přizval do divadla tehdejší ředitel E. F. Burian, se kterým se znali již z dřívějších let a z Novákova režijního hostování v D 46. První Novákova brněnská režie, inscenace hry *Vassa*

4 Za zmínku z Novákova článku stojí také drobná noticka, svědčící o tom, že kromě praktického divadelního dění sledoval její autor také teoretická hlediska tvorby: „žádná zichovská estetika nám nedodá sebevědomí“ (NOVÁK 13. 10. 1946).

5 Bohumír Macák zastával v letech (1951–1953) funkci dramaturga činohry Státního divadla v Brně.

6 Přesný údaj se nepodařilo jednoznačně ověřit.

7 Více viz soupis hereckých rolí Karla Nováka v příloze 3.

Železnová, se zařadila do linie jeho režii satirických, groteskních společensko-politických her a mimoto stála na počátku brněnské série Novákových režii ruského (společenskokritického) a sovětského dramatu. Šéfem činohry⁸ byl v sezoně 1945/46 z pověření svého bývalého pedagoga E. F. Buriana jmenován tehdy pětadvacetiletý Milan Pásek, kterého pro činohru Národního divadla získal Burian ze Svobodného divadla, které Pásek spoluzakládal.⁹ Pásek coby šéf činohry režíroval zahajovací inscenaci první poválečné sezony *Mrtvé moře* (prem. 26. 9. 1945), v níž se tvůrci přihlásili k odkazu Jiřího Mahena,¹⁰ jehož jméno Burian vetknul do označení divadla na Veveří.¹¹

Karla Nováka do čela činoherního souboru nejmenoval E. F. Burian, který z vedení divadla odešel kvůli nedostatku času již v polovině sezony 1945/46, ale operní režisér Ota Zítek, zároveň působící jako dramaturg a režisér opery.¹² Důvodů, proč Zítek jmenoval zrovna Nováka a neponechal ve funkci Milana Páska (který v sezoně 1945/46 režíroval pět inscenací oproti jediné Novákově), může být několik. V jedné z hypotéz se můžeme opřít o svědectví Pavla Doležela,¹³ který se domnívá, že Zítково rozhodnutí bylo motivováno jeho politickým smýšlením. Zítek se podle Doležela hlásil jak ke komunistům, tak k národním socialistům. A byť i Pásek i Novák byli členy KSČ od roku 1945, Milan Pásek měl k levicovému smýšlení blíže než Novák, který zřejmě do strany vstupoval spíše z pragmatických důvodů, aby mohl nadále umělecky působit.¹⁴ Zítek se tak mohl

8 Mladý a zatím ne příliš zkušený Milan Pásek z pověření vedl pouze divadlo na Veveří (což znamenalo vedení činohry), v čele Janáčkovy opery stál A. Balatka (převaha opery) a Redutě šéfoval F. Paul (zaměření na operetu). Burian po svém příchodu zrušil pozici uměleckých šéfů a zavedl tzv. správce jednotlivých těles.

9 Více viz podkapitulu 4.3.2 Scénický polyfonik Milan Pásek.

10 Více viz (SRBA 1989/90: 214–219).

11 Divadlo na Veveří Burian pojmenoval Mahenova činohra, operní divadlo Na hradbách získalo jméno po hudebním skladateli Leoši Janáčkově.

12 Ota Zítek a E. F. Burian se v brněnském Národním divadle již v minulosti setkali. Burian byl v roce 1929 povolán Otou Zítkem, tehdy zastávajícím funkci ředitele divadla, k založení vedlejší scény, tzv. Studia. To mělo podle Zítkovy představy plnit funkci volné dramatické školy (BUNDÁLEK 1967: 45).

13 Pavel Doležel, autor diplomové práce *Režie Mahenovy činohry Státního divadla v Brně v letech 1945–1960*. UJEP, Brno, 1961. Přepřacováno jako disertační práce *Režie Mahenovy činohry Státního divadla v Brně v letech 1945–1958*, obhájeno 1981.

14 Na základě deníkových poznámek z Novákovy pozůstalosti se domnívám, že v době krátce po roce 1945 Novák komunistické ideologii „až naivně“ (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. [II/25 varia]. Rukopisné poznámky v bloku.) věřil, postupně však svůj názor přehodnocoval a v šedesátých letech proti režimu v satirických inscenacích otevřeně vystupoval (Majakovského *Sprcha*, Uhdeho *Král – Vávra* aj.). Zatím nezodpovězenou otázkou pro mě zůstávají záměry dvou dramatických her z období kolem roku 1949, které Novák napsal (*Ještě přiležitost*), anebo se na nich autorsky spolupodílel (*Za pět minut dvanáct*, spoluautor František Špidlík). Neumím jednoznačně říct, zda se jedná o dobově poplatné tendenční hry, nebo se Novák mohl jejich prostřednictvím snažit dobově podmíněnou formou prosadit i některé „protidobové“ myšlenky, které hry evidentně obsahují. Více viz přílohu 6.

obávat Páskovy angažovanosti, stejně jako jeho uměleckého a ideologického provázání s v Brně již nepřítomným Burianem, ke kterému se Pásek údajně často veřejně hlásil.¹⁵

Ota Zítek sledoval vývoj brněnského Národního divadla již od dvacátých let 20. století, kdy zde působil nejdříve jako režisér, a následně i dramaturg opery, na přelomu dvacátých a třicátých let pak zastával dva roky pozici ředitele. Jeho snahou bylo prolomit stagnaci „konvenčních buržoazních tendencí“, realistického herectví a jevištního eklekticismu (BUNDÁLEK 1967). Angažoval proto dva avantgardní umělce: Jindřicha Honzla na oficiální scénu a E. F. Buriana pro vytvoření experimentálního Studia. Lze tedy předpokládat, že i po Burianově odchodu na konci února 1946 Zítek projevoval svou náklonnost k experimentu či ke snaze o moderní umělecké vyjádření. Velmi pravděpodobně ovšem během obou svých ředitelských působení nedokázal tato směřování důsledně prosadit a jeho přínos sestával spíše z tiché podpory činnosti režisérů.¹⁶

4.2 Dramaturgie prvních poválečných sezon

Nelze přesně říct, zda Ota Zítek plánoval při nástupu Karla Nováka do funkce uměleckého šéfa činohry také jeho pověření funkcí dramaturga divadla, nebo obě funkce personálně sloučil pouze proto, že v tu chvíli neměl na pozici dramaturga žádného jiného kandidáta. Otázku obsazení pozice dramaturga činohry označil Bohumír Macák ve svém dobovém článku „Nevyřešené divadelní otázky v Brně“ za nevyjasněnou a spíše se přikláněl k názoru, že dramaturg nebude zřejmě přijat (MACÁK 26. 4. 1946). Od začátku sezony 1946/47 tuto funkci tedy oficiálně zastával Karel Novák, nicméně nebyl jediným, kdo o skladbě repertoáru rozhodoval. Opíral se o názory dramaturgické rady,¹⁷ jejíž existence ovšem neměla dlouhého trvání. Členové rady zřejmě nemohli výrazněji zasahovat do výběru titulů, a tak odstoupili ještě před koncem zmíněné sezony. O tomto rozhodnutí informovali v divadelním časopise *Program*: „Dramaturgická rada činohry brněnského ND se rozhodla dnešním dnem [5. 5. 1947] odstoupiti, protože

15 Oproti celostátním výsledkům květnových voleb v roce 1946, ve kterých vyhrála KSČ se ziskem 40,2 % hlasů, v Brně vyhráli národní socialisté s 33,3 %, těsně následování KSČ, která získala o jedno procento méně hlasů (ŠKERLE 2007: 17). Novým starostou Brna se stal Josef Podsedník, který se opíral o zastupitelstvo s převahou demokratických zástupců. Zřejmě i tato těsná porážka komunistické strany zapříčinila, že vedením divadla nebyla ihned po květnových volbách prosazována socialistická tvorba.

16 Více viz (BUNDÁLEK 1967: 34); Text Osvětová beseda. 2. 5. 1960 (*Moravské zemské muzeum*, divadelní oddělení).

17 Členy dramaturgické rady činohry se stali dr. Čestmír Jeřábek, dr. Ivo Liškutín, J. B. Svrček, ing. Valtr Urbánek, pověřený rovněž řízením divadelního listu Národního (zemského) divadla v Brně *Program*, a prof. Frank Wollman.

nemohla uplatnit svůj hlas ani při tvorbě repertoáru tohoto divadla, ani při jeho provádění. Při tom odstupující rada prohlašuje, že chápe finanční situaci divadla v Brně, která jistě podstatně ovlivnila výběr her [sic] a připomíná, že povinností moravských politiků je především přispět ke zvýšení subvencí brněnskému ND.“ (*Program* 13. 5. 1947)

Nízké finanční subvence od státu označoval za jednu z příčin nevyrovnanosti a hlavně nejednoznačnosti repertoáru, která byla divadlu ze strany novinových referentů permanentně vyčítána, také Karel Novák ve svém článku „Ideová linie brněnského Národního divadla je jasná“ (NOVÁK 3. 2. 1947). Novák již v polovině své první sezony pocítil nutnost reagovat na opakující se kritické připomínky v recenzích inscenací¹⁸ a obhájit vlastní dramaturgickou linii divadla. Vysvětloval, proč nelze v divadle s tak nízkými dotacemi vytvořit jasnou dramaturgii: „Chtít na kamenném divadle – které je závislé finančně víc na abonentech než na dotaci – aby mělo přesnou dramaturgickou linku, je víc než absurdní.“ (NOVÁK 3. 2. 1947) Od abonentů se navíc stále častěji ozývaly požadavky čtenějšího zařazování komedií namísto tragédií, neboť se diváci chtěli především bavit. Profil brněnského diváka nebylo podle Nováka možné pojmenovat celistvě, neboť preference diváků navštěvujících jednotlivé scény se lišily. Přesto byla podle Nováka divákům společná na jedné straně pozornost a inteligence, na druhé straně však krajní konservatismus a realismus (NOVÁK 3. 2. 1947).

„Dramaturgický plán [...] musí být vždy jen pouhým kompromisem mezi počtem her ideově závažných, her literárně pietních a konečně veseloherních lidovek a konverzaček. Jakmile musíte za sezonu inscenovat alespoň jednoho Shakespeara, Molièra, Tyla, Klicperu či Mahena a jakmile musíte vybírat pro Redutu lidovky či konverzačky, máte po linii.“ Dále si Novák stěžoval na velký počet premiér, které muselo divadlo produkovat (v průměru 25 činoherních premiér na všech třech scénách), přičemž jejich výběr byl ovlivněn také praktickými provozními podmínkami: například v mužské části hereckého souboru bylo kvůli nedostatku financí pouze 12 herců.

Novák samozřejmě nebyl prvním dramaturgem této velké moravské činohry, který se s podobnými problémy potýkal. V úvodu svého článku připomněl, snad lehce alibisticky, snad s ironickou přesností, slova dramaturga a lektora činohry Národního divadla z let 1925–1929 Lva Blatného, který za jednoznačného původce dramaturgického směřování divadla označoval diváka: „Je komické, že provinciální divadlo je v moci svého publika více než jiné a jest v jeho moci více než v moci divadelníků, literátů, herců, režisérů vrchních i spodních, dramaturgů, poddramaturgů, lektorů, kritiků a referentů.“ (BLATNÝ in NOVÁK 3. 2. 1947) Mnohé z nastíněných problémů se objevovaly ještě hlouběji v minulosti: Když Jiří Mahen

¹⁸ Konkrétní recenze ocitují dále u zmínek o jednotlivých inscenacích.

nastoupil coby dramaturg v sezoně 1918/19, bylo jeho úkolem vybrat čtyřicet titulů, tedy ještě o patnáct více, než byl průměr v poválečné dramaturgii činohry. Mahenovo obecné uvažování nad žánry a typy titulů se větvilo do tří linií: repertoár pro široké vrstvy (měl plnit výhradně zábavní funkci, souboru umožňuje sehrát se), inscenace světového repertoáru v novém jevištním podání a komorní večery (mající experimentální charakter) (BUNDÁLEK 1967). V téže době, v roce 1920, definoval Karel Hugo Hilar, Mahenův kolega z Městského divadla na Královských Vinohradech, své pojetí dramaturgie: „Stavba repertoáru jest úkolem nejen rázu objektivního, směrem k obecnstvu, ale rázu svrchovaně subjektivního, směrem k uměleckému ideálu, jemuž slouží.“ (HILAR in BUNDÁLEK 1967: 20)

Problematika nedostatku původních dramatických her měla své kořeny hlouběji v minulosti: „Již v sezoně 1920/21 se ukázalo, že největší slabinou repertoáru brněnské činohry je naprostý nedostatek původních her“ (BUNDÁLEK 1967: 24), což vedlo v roce 1921 k vyhlášení soutěže o nejlepší původní českou celovečerní hru. Mahena s Novákem, přestože jejich umělecká působení v brněnské činohře od sebe dělilo 25 let, spojoval zájem o současnou francouzskou dramaturgiu, kterou se cíleně snažili zařazovat na repertoár (ve zmiňované první Mahenově sezoně byla z celkového počtu 40 titulů francouzská dramaturgie zastoupena čtrnáctkrát), a také je propojovala dramaturgická závislost na repertoáru pražských divadel. Tento rys můžeme výrazně sledovat například v první poválečné sezoně, v níž ovšem kromě provozních důvodů (např. agenturní práva prioritně udělovaná pražským divadlům) hrál svou důležitou úlohu ředitel brněnského Národního divadla E. F. Burian, který ve svém výběru nejdříve kopíroval dramaturgii poříčského divadla.

4.2.1 Dramaturgicko-režijní koncepce sezony 1945/46

Dramaturgie se v první poválečné sezoně odvíjela především od provozních podmínek ve válkou poničených budovách.¹⁹ V květnu 1945 byly provozu schopny pouze budovy Na hradbách a Reduta, zatímco v divadle na Veverí nebylo ze začátku vůbec možné hrát. Během náletů bylo zničeno jeviště, sklad dekorací, krejčovny, skladiště kostýmů, rekvizitárna a část skladu materiálu. Zlikvidován byl také fundus divadla, který odvezli Němci.

Brněnským divadelníkům se podařilo do konce sezony 1944/45 odehrát tři improvizované inscenace, jež se zrodily zejména z velké euforie, kterou přinesla možnost opět hrát, a to všem překážkám navzdory (katastrofální stav budov, torzo hereckého souboru, divadlo bez oficiálního vedení). U příležitosti obou

¹⁹ V celém textu se věnuji pouze činoherní scéně Zemského divadla, stranou zájmu nechávám operní, operetní a baletní repertoár, neboť se přímo nevztahuje k režijní osobnosti Karla Nováka.

zahájení sezony (27. 5. 1945 a poté 26. 9. 1945) se divadlo přihlásilo k odkazu básníka, dramatika, dramaturga a režiséra Jiřího Mahena (hrami *Janošík* a *Mrtvé moře*). Po *Janošíkovi* nastudovali spíše asi intuitivně, s úmyslem zařadit slovan-skou, přesněji ruskou dramaturgu, Čechovova *Strýčka Váňu* (prem. 13. 6. 1945) v realistické režii Oskara Linhartta. Třetí inscenací konce první krátké sezony byl Langerův *Velbloud uchem jehly* (prem. 23. 6. 1945), kterého režisér Vladimír Vozák nově nastudoval v lednu následující sezony 1945/46.

Mahenovou hrou a ruskou klasikou se začínalo i v úvodu první regulérní poválečné sezony:²⁰ po *Mrtvém moři* následovala Gogolova *Ženitba* (prem. 27. 9. 1945). Zatímco Mahenova hra režiséra Milana Páska byla přijata v poválečné euforii kladně (VÍŽ 28. 9. 1945), Gogolova hra v režii mladého režiséra Alexandra Stracha jako by byla ukázkovým příkladem všech stávajících nedostatků činohry. Uvádím výtku recenzenta brněnské *Rovnosti*, která se v různých drobných modifikacích stala hlavní tematickou linií kritiky divadla v příštích několika letech: „Vcelku se nám jevila čtvrtční premiéra jako představení bez krve, trpící nedostatky režie, jež nedovede přemoci různorodost a rozličnost vlastních hereckých pojetí rolí a podřídit herce jednotnému stylu, jednotné a pevné linii vlastního režijního pojetí.“ (VAŽIKIN 30. 9. 1945) Požadavky vytvoření jednotného režijního stylu kritici vyslovovali po celou dobu Novákova působení v Zemském divadle, aniž by recenzenti dostatečně reflektovali skutečnost, že takovouto změnu není možné uskutečnit v průběhu jedné či dvou sezon.

Následovaly tři tituly, které Burian z celkem pochopitelných časových a provozních důvodů zařadil jak na repertoár pražského D 46, tak brněnské činohry: *Věra Lukášová* (prem. 8. 10. 1945) podle předlohy Boženy Benešové a v dramatinizaci E. F. Buriana, Hrubínova *Jobova noc* (prem. 22. 10. 1945) a Drdova hra *Jakož i my odpouštíme* (prem. 14. 11. 1945). Výtky kritiků vůči přejímání pražského repertoáru se ještě zmnožily, Burianovi bylo vyčítáno, že na provoz brněnského divadla nemá dostatek času a spoléhá na mechanické dublování repertoáru poříčské scény. Všechny tři zmíněné inscenace ovšem v Brně nереžiroval sám Burian, nýbrž Vladimír Semrád, který do Národního divadla přišel z Městského divadla v Plzni. I díky tamější zkušenosti s inscenováním večerů poezie dokázal ve svých inscenacích vytvořit lyrickou, snovou atmosféru s meditativním vyzněním (BUNDÁLEK 1967: 87–88). Jako zcela nepromyšlený dramaturgický krok naopak referenti odsoudili zařazení Radokovy *Vesnice žen* (prem. 30. 10. 1945), které si vysvětlovali snahou rehabilitovat hru, kterou krátce předtím nezdařile uvedlo „konkurenční“ Svobodné divadlo. Pravděpodobným důvodem jejího uvedení byla ovšem dobová obliba hry, která od své červencové premiéry v autorově režii v Divadle 5. května prošla hned několika divadly.

²⁰ Nepodařilo se dohledat informaci, zda byl někdo jmenován dramaturgem sezony 1945/46; lze předpokládat, že hlavní slovo na výsledné podobě dramaturgického plánu měl E. F. Burian.

V repertoáru první sezony chyběla jednotící linie a zvolené tituly buďto plnily funkci společensko-politickou (zařazení první poválečné sovětské hry Konstantina Simonova *Ruští lidé* při příležitosti oslav prvního výročí osvobození Brna Rudou armádou),²¹ ve většině případů však především zábavnou (Molièrovy komedie, Shakespearovo *Zkrocení zlé ženy* či Wildeova *Bezvýznamná žena*); k Mahenovu odkazu se tvůrci vrátili v *Uličce odvahy* a Burian s Honzlem upomněli na svá dřívější brněnská působení dvěma režiiemi: Burian obnovil svého *Krysaře* ve velkém sále Janáčkovy opery a tamtéž režíroval Honzl Tylovu hru *Jan Hus* (v programu uvedeno: „zástupná režie a studium hry“ Stanislav Vyskočil).²² Tato poslední hra sezony 1945/46 měla premiéru téměř přesně na den výročí upálení Mistra Jana Husa (prem. 5. 7. 1946).

4.2.2 Mít svou brněnskou premiéru... (1946/47)

Po kritickém hodnocení dramaturgie první poválečné sezony oceňovali recenzenti v článcích z počátku druhé poválečné sezony, že existuje alespoň rámcová představa dramaturgického plánu (za niž zodpovídal Karel Novák s tichou, zřejmě prakticky neexistující supervizí dramaturgické rady), „byť se tento plán bude ještě jistě proměňovat“ (JBS 3. 9. 1946; MAC *Mahenova činohra zahajuje*). S nastupujícím Novákem se počítalo jako s „obroditelem brněnského divadelnictví“ (JS 1. 9. 1946), což byla úloha nejen nelehká, ale především nesplnitelná. Mahenovo divadlo na Veveří, poničené válečnými nálety, se značně nesourodým hereckým souborem (část herců odešla za jiným angažmá, významní tvůrci jako Josef Skřivan či Václav Jiříkovský zemřeli v koncentračních táborech, Burian v pokusu rehabilitovat své meziválečné působení v divadle opět neuspěl) nebylo v lidských silách zrekonstruovat (jak hmotně, tak duchovně) během několika měsíců.

Hlavními brněnskými kritiky byli v té době J. B. Svrček (zkratka jbs) a Ivan Kříž (zkratka ik), píšící pro deník *Rovnost*, a Bohumír Macák, který publikoval ve *Slovu národa* pod zkratkou rub a ve *Svobodných novinách* pod zkratkou mac. Pro *Slovo národa* (regionální list Československé strany národně socialistické) o divadle psali také Jaroslav Schäfer (js) a Vladimír Kantor (K). V listu Československé strany lidové *Národní obroda* publikovali Rostislav Petera (rp), Karel Tauš (KT) anebo vedoucí filmové rubriky Drahomíra Gajdošová (dg, g). Dále se objevovaly recenze od Jana Stavinohy (jst) a Radovana Ferebauera (an, RA). V *Rudém právu* publikovali I. Kříž, M. Holas, I. Skála nebo J. Opavský (MOUDRÝ 1961).

21 Hra o osvoboditelích vyvolala okamžitě po konci války inscenační ohlas a jen do konce roku 1945 ji uvedlo osm divadel (podle databáze Divadelního ústavu).

22 Nepodařilo se přesně zjistit, zda hru skutečně režíroval Jindřich Honzl a jaký podíl na výsledné podobě inscenace měl Stanislav Vyskočil.

Činoherní repertoár byl směřován především do divadla na Veveří, které však ani po opravách zdaleka nedisponovalo vhodnými technickými prostředky jak pro samotné herce, tak pro diváky. Kvůli špatné akustice nebylo v hledišti občas dobře slyšet, což ještě podtrhoval hluk z ulice pronikající sem z východů přímo vedoucích na ulici Veveří. Přímé napojení tzv. malého foyer na ulici Veveří mělo za následek také špatnou izolaci sálu, takže diváci na bočních balkonech i na zadních sedadlech v přízemí pociťovali venkovní počasí. Vhodnými podmínkami pro tvůrce nedisponovalo ani malé jeviště: velikost zákulisí na pravé straně jeviště byla pouhé dva metry, což značně komplikovalo například nástup komparzistů (případně ještě oblečených v mohutných dobových kostýmech). Těžkosti kvůli malé šíři jeviště nastávaly také při přestavbách kulis a poddimenzované zákulisní prostory neumožňovaly dobré osvětlení, kterému stály v cestě dekorace.²³

Výpravně náročnější „velká plátna“ uváděl činoherní soubor v budově Janáčkova divadla Na hradbách, která byla primárně vyhrazena pro operu a balet. Operetní hry měly své místo v budově Reduty, repertoár této scény byl částečně doplňován také činoherními tituly. Novákovým záměrem bylo vytvořit z Reduty v průběhu sezony 1946/47 divadlo „satiry a humoru“; tuto nastavenou žánrovou linii se mu však dařilo dodržet jen z části. Pirandellova komedie *Člověk, zvíře a ctnost* (prem. 16. 10. 1946), kterou Novák režíroval jako satirickou grotesku, navazovala tematicky na předchozí Novákovu režii, Gogolova *Revizora*, který měl premiéru v divadle na Veveří o tři týdny dříve (prem. 27. 9. 1946). Další dva komediální tituly nabízely spíše lehkou, bulvární zábavu: „konverzační nicotnost“ (MAC 9. 12. 1946) z prostředí filmového zákulisí s názvem *Hollywood* od Romana Niewiarovicze (prem. 7. 12. 1946) zastupovala současnou polskou (slovanskou) dramaturgii, a navazovala tak na hru *Svět bez nenávisli* Miry Pucové (prem. 15. 11. 1946), jejíž námětově banální text byl inscenován zejména pro pobavení publika. Stejně tomu bylo také v případě francouzské konverzační hry *Bluff* Georga Delance (prem. 25. 1. 1947). Že se v případě nasazení těchto dvou titulů jednalo zřejmě o kompromis, tedy o snahu uvést méně náročný titul pro pobavení diváků, a že sám Novák nebyl s tímto řešením, potažmo celkovým divácky nenáročným směřováním třetí brněnské scény spokojen, svědčí jeho lakonická slova z programu k inscenaci *Bluff*: „Doufejme, že v této sezóně už naposledy.“²⁴

K uvedení podobného divácky nenáročného titulu již do konce sezony skutečně nedošlo, nicméně i další hry uváděné v Redutě se setkaly s negativní kritikou. Dva tituly s tematikou flamendrů režíroval Vladimír Vozák (*Flamendři v ráji* autorů G. M. Martense a A. Obeye, prem. 28. 3. 1947, a *Pražský flamendr* od J. K. Tyla,

23 Informace čerpám z textu *Technické nedostatky „Mahenovy činohry“*, datováno 17. 2. 1947, autor neznámý. *Moravské zemské muzeum*, divadelní oddělení. Vzhledem k totožnému názvu se může jednat o text ze strojopisu FOJTÍK, V. *Technické nedostatky Mahenova divadla. Program ND 1947*: 12.

24 Program k inscenaci *Bluff*, uloženo v archivu Národního divadla Brno.

prem. 30. 4. 1947), sezonu pak po směsi bulvárních a lidových her zakončovaly dvě hry Jean-Paul Sartra *S vyloučením veřejnosti* (prem. 19. 6. 1947) a *Počestná holka* (prem. 19. 6. 1947). Bohumír Macák otevřel kritikou opožděného nasazení Krpatovy komedie *Mistr ostrého meče* (prem. 4. 3. 1947),²⁵ která před brněnskou premiérou prošla několika stálými i ochotnickými scénami, širší otázku inscenování současného českého dramatu: „Na brněnské jeviště dostala se (v úterý v Redutě) opožděně, což je jen příznak malé pozornosti brněnského divadla k české dramatické produkci vůbec.“ (MAC 6. 3. 1947) Současná česká dramatika měla za Novákova šefování v repertoáru činohry Národního divadla skutečně velmi malé, téměř až mizivé zastoupení, což zřejmě vyplývalo z Novákova skeptického názoru na úroveň dobové české dramatiky. Jak již bylo uvedeno výše, těžiště tehdejší současné dramatiky spatřoval ve francouzském dramatu, které považoval za „oasu v dramatické poušti“ (NOVÁK, program k inscenaci *R.U.R.*).²⁶

V dobové české dramatice Novák zcela zřetelně postrádal vyjádření vztahu člověka k současnosti a popsání komplikovanosti lidské existence a bytí ve světě. Navzdory skutečnosti, že sám současnou českou dramatiku inscenoval jen ve výjimečných případech a mnohem častěji a raději uváděl světovou klasiku, nepřestával ve svých obecných úvahách o divadle věřit ve skutečně dramatický moderní text. Na otázku redaktora z novin *Čin*, co by popřál kultuře do nového roku, odpověděl: „Nové silné autory, nové statečné hry, znící rytmem doby a předvádějícího moderního člověka s jeho bohatým a nesmírně složitým nitrem.“ (NOVÁK 1. 1. 1947) Jedním z těchto nadějných českých autorů se ukázal být hned v následující sezoně básník Václav Renč, který nejen že nastoupil na místo lektora činohry, ale napsal pro brněnské divadlo také původní hru *Černý milenec*, kterou v československé premiéře režíroval Milan Pásek (prem. 15. 2. 1948). Brnu se tak podařilo získat výrazné prvenství: premiéru české původní hry, která je uskutečněna ještě před uvedením v Praze. Brněnské divadlo o svého dramatika ovšem záhy přišlo: Renč mohl v divadle zůstat pouze do událostí Února roku 1948, tedy ani ne jednu celou divadelní sezonu.²⁷

Ke smířlivějšímu hodnocení brněnskou kritikou Novákovi nepomohl ani úspěch, kterého dosáhl zařazením hry *Lazarův smích* Eugena O’Neilla, která měla v Brně svou středoevropskou premiéru (prem. 23. 11. 1946). Tuto skutečnost zohledňoval například recenzent Ivan Kříž ve svém hodnocení sezony 1946/47 a vyzdvíhal ji jako klad v „dramaturgickém bezvládí“, nicméně ji okamžitě

25 Krpatova hra *Mistr ostrého meče* byla zfilmována v roce 1944 pod názvem *Počestné paní pardubické*, režie Martin Frič.

26 Zájem o francouzskou dramatiku byl pochopitelný vzhledem k Novákově dlouholetému studiu francouzštiny a jeho původnímu přání vyučovat tento jazyk spolu s českým jazykem na střední škole.

27 Václav Renč musel divadlo ještě v sezoně 1947/48 opustit, do roku 1951, kdy byl zatčen, se živil příležitostnými pracemi. V dubnu roku 1952 byl odsouzen k 25 letům vězení, ze kterých si odseděl deset let.

postavil do kontrastu s umělecky ne tak hodnotnými hrami *Hollywood* a *Bluff* (KŘÍŽ 30. 7. 1947). Pestrý dramaturgický plán zahrnoval tituly od antiky (Sofoklova *Antigona*) přes klasiku (Shakespearova hra *Mnoho povyku pro nic* a *Veselé paničky windsorské* nebo Gogolův *Revizor*), českou meziválečnou dramatikou (Vančurovo *Jezero Ukereve* a Čapkovo *R.U.R.*) až například k Werflově poválečně aktuální hře *Jacobowski a plukovník*, kterou však před Brnem stihli uvést již v Městském divadle na Vinohradech (prem. 3. 12. 1946, režie Jaromír Pleskot).²⁸

4.2.3 Pod „Slovanským nebem“ (se smráká) (1947/48)

S nástupem Václava Renče na místo lektora činohry v sezoně 1947/48 došlo k mnohem progresivnějšímu příklonu ke slovanské dramatice (rok 1948 byl při příležitosti oslav stého výročí pražského červnového povstání vyhlášen slovanským rokem), v druhé polovině sezony s pochopitelným většinovým zastoupením ruské či sovětské dramatiky. V rámci tzv. Slovanského cyklu bylo na oslavu osmačtyřicátého roku uvedeno v období února až června 1948 deset her slovanských autorů se zvláštním zřetelem k českým dramatikům. K oslavám třicátého výročí VŘSR, jednoho z nejdůležitějších výročí, která měla divadla za povinnost zohlednit ve skladbě repertoáru, nakonec vedení zvolilo hru oslavující zásluhu V. I. Lenina o elektrifikaci Moskvy *Kremelský orloj* od Nikolaje F. Pogodina (prem. 25. 10. 1947). Zařazení právě tohoto titulu odůvodňoval Karel Novák v dopise²⁹ řediteli Otu Zítkovi politickými i čistě provozními důvody: podle Nováka se jednalo o důstojnou hru vhodnou právě pro toto výročí, neboť Svobodné divadlo zvolilo pro stejnou příležitost komorní hru K. Simonova *Ruská otázka*, proti níž Zemské divadlo chtělo nasadit výraznou reprezentativní hru. V neposlední řadě titul provozně umožňoval nasadit proti němu plánovanou hru *Dům doni Bernardy*, která vyžadovala pouze ženské obsazení. Novák zvažoval také možnost přizvat k režii Aleše Podhorského, obával se ovšem, že by Podhorský pouze přenesl své pražské nastudování této hry do Brna, což by vzhledem k přetrvávající averzi brněnské kritiky vůči pražské dramaturgické dominanci nebylo příliš taktické řešení: „Pokládáme za důstojnější a pravdivější vytvořit představení své, tj. brněn-

28 Pleskot i Novák ve svých inscenacích hry využili projekce; Pleskot „zarámoval scénu do průsvitného gázu“ (JTG 6. 12. 1946), „ve světelně výrazné výpravě Wenigově s užitím osvědčené již projekce.“ (HK, datace nedohledána) Novák projekce pro jistotu ospravedlňoval již dopředu v programu k inscenaci: „a abychom si ilusi přírodního prostoru přece nějakým způsobem vytvořili, vypomáháme si projekcí.“ Tento inscenační princip se opakovaně objevil například v jeho brněnských inscenacích *Život je sen?* nebo *Hra o lásce a smrti*.

29 NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I. pozn. (uvnitř není číslováno ani jinak strukturováno). Dále již u pozůstalosti H6p-14/2007 neuvádím, že není vnitřně strukturována, platí pro všechny zmínky.

ské (a nikoliv přejímat inscenační hotový tvar pražský), co do pojetí i do úrovně našich možností.³⁰ V následující sezoně k takovému přenesení pražské inscenace Aleše Podhorského ovšem skutečně došlo, a to v případě hry Alexandra N. Ostrovského *Les* (prem. 24. 11. 1948).

V Janáčkově divadle Na hradbách byly kromě *Kremelského orloje* inscenovány ještě tři další slovanské hry, potažmo dramata s lidovým námětem: Hilbertův *Falkenštejn* (prem. 29. 9. 1947), Zeyerův *Radúz a Mahulena* (prem. 12. 2. 1948) a Tomanovo *Slovanské nebe* (prem. 21. 4. 1948; v politické aktualizaci režiséra Milana Páska hrál Jaroslav Lokša postavu boha Peruna ve stalinské masce). Mimo tuto slovanskou linii ční poslední premiéra dané sezony v této budově, aktuální Giraudouxova hra *Bláznivá z Chaillot* (prem. 31. 5. 1948), kterou v Brně uvedli tři roky po její světové premiéře v roce 1945. Brněnští tvůrci stihli premiéru ještě před plánovanou a nakonec neuskutečněnou premiérou pražskou (svolení k prvnímu uvedení dal brněnským divadelníkům překladatel Karel Kraus z Vinohradského divadla, které získalo prioritní práva na premiérování této hry v Československu),³¹ čímž tvůrci v Brně dokázali „předstihnout“ pražskou dramaturgii. Takto aktuální zařazení nové hry se podařilo také v případě *Čínské zdi* Maxe Frische (prem. 13. 12. 1947), kterou jen o pár měsíců dříve premiérovalo právě Divadlo na Vinohradech (stejně jako v případě *Jacobovského a plukovníka* v režii Jaromíra Pleskota). Brněnské premiéře *Čínské zdi* byl dokonce přítomen sám autor hry.³²

V dramaturgii titulů pro divadlo na Veverí v sezoně 1947/48 lze jen stěží najít jednotící linie, vyjma her z již zmiňovaného Slovanského cyklu. V úvodu sezony byly uvedeny dvě španělské hry, *Život je sen?* od Pedra Calderóna de la Barcy v novém překladu a úpravě Václava Renče (prem. 25. 9. 1947) a *Dům doni Bernardy* Federica G. Lorcy (prem. 23. 10. 1947), který navazoval na *Krvavou svatbu* z předešlé sezony (oba tituly v režii Milana Páska). Nasazením hry *Dům doni Bernardy* se brněnští tvůrci snažili v první řadě opětovně „dohonit“ své pražské konkurenty z vinohradského divadla, kteří hru uvedli v československé premiéře. Výraznější výtky, zejména vůči nejasnému ideovému zaměření dramaturgie, formuloval poněkud výhružně redaktor brněnské levicové *Rovnosti* J. B. Svrček na konci února 1948 po premiéře Kvapilových *Oblak*: „K repertoiru brněnské Mahenovy činohry poznamenáváme, že nemůžeme souhlasit s její linií z poslední doby. Odvádí od velkých budovatelských úkolů, neposiluje konstruktivní síly na cestě k demokratické a socialisující společnosti, obrací víc pozornost k věcem

30 NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I.

31 Dopis Karla Krause, dramaturga Městského divadla na Královských Vinohradech, adresovaný Karlu Novákovi ze dne 14. 4. 1948. *Moravský zemský archiv*, fond G 431 Státní divadlo v Brně (1945–1960), inv. č. 17, karton č. 9, folie č. 6.

32 Tuto návštěvu brněnské premiéry mi v telefonním rozhovoru potvrdil Karel Kraus. Zajímavostí je, že podle svědectví Pavla Doležela Max Frisch svou hru v brněnském nastudování údajně nepoznal.

minulým nejen tematikou, ale i ideovým zaměřením. *Zatím to jen konstatujeme* [zdůraznila IM].“ (JBS *Obnovená Kvapilova Oblaka v Brně*) K brněnským tvůrcům jako by skutečně zatím nedolehly prostupující socialistické tendence, v teoretické rovině probírané na stránkách Burianova *Uměleckého měsíčníku D 48* již od září 1948 (ČERNÝ 2007: 128).

Na výsledné podobě dramaturgie sezony 1947/48 se významnou měrou podílel již zmiňovaný lektor činohry Václav Renč, a to nejen jako spolutvůrce dramaturgického plánu a Slovanského cyklu, ale také jako překladatel (*Paní hostinská* od Carla Goldoniho), autor úpravy dramatického textu (*Život je sen?* na základě předlohy Pedro Calderón de la Barca), autor (*Černý milenec*) a režisér (pásmo *Mahen s námi*), Hilbertův *Falkenštejn* a Brucknerova *Heroická komedie*). Básnické drama *Černý milenec*, jež bylo přepracováním Renčovy původní hry s názvem *Barbora Celská*, znamenalo pro brněnské divadlo mezník jak ve spolupráci s vlastním autorem, tak v dosud neúspěšném hledání tvůrčí osobnosti, která by navázala na úspěchy autorů nebo režisérů z období okupace: „od dob Skřivanových jsme neměli v čele brněnské činohry větší umělecké osobnosti“ (KRATOCHVÍL 17. 2. 1948). Lze předpokládat, že nebýt politických událostí v únoru 1948 a nástupu totalitního systému v Československu, mohl Václav Renč velmi výrazně ovlivnit podobu brněnské činohry.

V Redutě se v této sezoně nepodařilo udržet Novákovu koncepci „divadla humoru a satiry“, žádná z pěti komedií nenabízela atraktivní či aktuální text: vedle anglické konverzační hry *Případ Winslow* Terence Rattingtona či *Heroické komedie* Ferdinanda Brucknera se objevila Goldoniho *Paní hostinská* (*Mirandolina*), dále hra k 60. narozeninám Františka Langera *Obrácení Ferdýše Pištory*, která musela údajně nahradit původně zamýšlený nový text, který autor podle informací z programu nestihl do premiéry dodat, nebo rozvěklá polská hra L. H. Morstina *Xantiša*. Novákův koncept směřování dramaturgie Reduty pak prakticky zanikl v přelomové sezoně 1948/49, která byla také jeho poslední sezonou v brněnském divadle a v níž se již zřetelně začal projevovat příklon divadla k socialistickému realismu. V Redutě tak uvedli pouze dvě činoherní hry: Katajevovu *Cestu květů* a Gogolovu *Ženitbu*,³³ netradičně zařazenou do repertoáru třetí činoherní scény namísto do dramaturgického plánu pro tento kus příhodnějšího divadla na Veveří.

³³ Možným vysvětlením tohoto kroku může být výraznější užití hudby, které by původně činoherní titul posunulo více směrem k operetnímu, příznačnému právě pro Redutu. Jednalo se o úpravu Oldřicha Nového v hudebním nastudování Jana Frýdy.

4.2.4 Přihlášení se k socialistickému realismu... až na druhý pokus (1948/49)

S nástupem levicově orientovaného Aleše Podhorského na místo uměleckého šéfa činohry³⁴ (a od 1. ledna 1949 také na místo ředitele) Státního divadla³⁵ v Brně se směřování divadla začalo umělecky formovat v duchu prosazovaných tendencí socialistického realismu. Oproti ideově liberálnímu až apolitickému vedení Oty Zítka nastavil Aleš Podhorský cestu za divadlem „lidovým“, budovatelským, vzdělávajícím „prostého dělníka“ a převychovávajícím ho v „řádného uvědomělého budovatele“. Za reprezentativní titul, který měl dostatečně deklarovat přihlášení se k socialistickému realismu, byli zvoleni Gorkého *Nepřátelé* (prem. 1. 9. 1948). V nervózní atmosféře začátku sezony, do níž kromě Podhorského nově vstupovali také dramaturg Jiří Jahn a lektor činohry Miroslav Kratochvíl, měli herci s režisérem Karlem Novákem na nastudování hry pouhé dva týdny (KŘÍŽ *O chybném nadpise* a ROK 3. 9. 1948), a tak mnohdy nepřekročili možnosti svých šarží, kvůli čemuž výsledná podoba inscenace vyznívala značně eklekticky a nepřesvědčivě vzhledem k požadavkům socialistického realismu. Skutečnou ukázkou tohoto nastupujícího uměleckého směru se tak stala až hra *Polovčanské sady* Leonida Leonova v režii Aleše Podhorského.³⁶

V souladu se slovy Miroslava Kouřila „potřebujeme dramaturgii zaměřenou bez výhrad slovansky“ (KOUŘIL 5. 5. 1948) došlo v dramaturgickém plánu k výraznému zvýšení počtu slovanských her – kromě již zmíněných *Polovčanských sadů* byly ze sovětských her nasazeny Katejevova *Cesta květů* a *Volá nás Tajmyr* od autorů Isajeva a Galiče. K ruské klasice se řadila kromě *Nepřátel* také Ostrovského komedie *Les*, kterou brněnští tvůrci uvedli k oslavám šedesáti let trvání Moskevského divadla. Ruskou a sovětskou dramaturgiu doplňovaly polské hry *Výstřely v dlouhé ulici* (autorka Anna Świrszczyńska), a především dobově populární hra *Morálka paní Dulské* Gabriely Zapolské. Z české dramaturgy inscenovali v Brně hry *M. D. Rettigová* (opět přenesené nastudování A. Podhorského z ND Praha) a Stroupežnického *Naše furianty*. Tehdejší současnou slovenskou dramaturgiu zastupovala hra Petra Karvaše *Pevnost*, kterou pouhé dva týdny předtím uvedlo vlnohradské divadlo v režii Jaromíra Pleskota.

34 Šéfem brněnské činohry byl Aleš Podhorský již jednou v polovině třicátých let 20. století.

35 K přejmenování Zemského divadla na Státní divadlo došlo po zestátnění divadla, nový název byl oficiálně užíván od 16. 8. 1948. Zákon č. 192/48 Sb., na němž se Národní shromáždění Československé republiky usneslo 20. července 1948, s účinností od 26. srpna 1948 stanovil zřízení státního divadla v Brně (§ 1 a 8 zákona sbírky).

36 Příkladnou inscenaci socialistického realismu „očekávali“ referenti již na konci sezony 1947/48 – na základě scénografického řešení Františka Malého za jednu z prvních ukázek tohoto směřování označil Radovan Ferebauer v deníku *Čin* inscenaci Karla Nováka *Bláznivá z Chaillot* (prem. 31. 5. 1948) (AN 2. 6. 1948).

4.3 Režisérské osobnosti poválečné činohry ND Brno

Dozvuky válečného provizoria se promítly také do složení režijního týmu, který v divadle v poválečných sezonách působil. Kontinuitu výrazných režii Václava Jiříkovského a Jana Škody a expresionistických, politických inscenací Karla Jerneka přerušilo v roce 1941 uzavření divadla. Z Českého lidového divadla (založeno 15. 3. 1943) přešli do poválečného Národního (zemského) divadla Vladimír Vozák (herec, divadelní a rozhlasový režisér, žák Rudolfa Waltera) a Oskar Linhart, absolvent režie u Oty Zítka. Vozák představoval typ „intelektuálního režiséra“ (DUFKOVÁ a SRBA 1989: 45), k jehož významným inscenacím se řadily *Bezvýznamná žena* Oscara Wilda a *Tereza* Jeana Anouilha (obě uvedeny v sezoně 1945/46). Oskar Linhart, primárně operní režisér, akcentoval i ve svých činoherních režii hudební složku a upřednostňoval stylizované inscenační postupy před naturalistickým ztvárněním. U brněnských diváků uspěla jeho režie dramatizace novely *O myších a lidech* Johna Steinbecka (prem. 21. 11. 1945).

K těmto režisérům přizval Burian po válce nové, mladé režiséry, což byla praxe, kterou uplatnil také v poříčském divadle. Mezi nimi se objevili například Vladimír Semrád nebo Alexandr Strach (režíroval pouze jeden titul, Gogolovu *Ženitbu*). Ze Svobodného divadla Burian „odláká Milana Páska s cílem zlikvidovat konkurenční divadlo“ (ČERNÝ 2007: 55) a k hostování přizval Karla Nováka, který již pohostinsky režíroval také v jeho divadle D 46. Tito dva Burianovi tvůrčí následovníci, Novák tíhnoucí ke stylizovanému expresionismu a tzv. velkým plátnům a lyrický syntetik Pásek tak určovali směr brněnské činohry až do konce sezony 1948/49. Snažili se na jeviště uvést nová režijní pojetí dramatických textů, propojovat jednotlivé inscenační složky a uplatnit stylizované herectví, což se v tehdejší dobové kritice, zaměřené proti tzv. režisérismu, mnohdy nesetkávalo s pochopením. Část divadelních referentů neskrývala svou náklonnost ke klasickému realistickému pojetí a jakékoli vybočení ze zažité praxe pro ně představovalo odvážný experiment (například inscenace *Lazarův smích* či *Bláznivá z Chaillot*). „Inscenační praxe kolísala mezi jevištním artismem (zvláště u mladých režisérů, kteří ve snaze o moderní scénický výraz mechanicky přebírali prostředky a postupy někdejší avantgardy), v němž se idea představení často ztrácela, a mezi psychologickým realismem, který sice vyhovoval starší brněnské herecké generaci, ale který ve scénickém obrazu nedokázal postihnout společenské kořeny a souvislosti.“ (ZÁVODSKÝ 1959: 25)

4.3.1 Karel Novák jako režisér velkých pláten

Novákovi se coby dramaturgovi nepodařilo naplnit představy kritiky o směřování brněnského divadla, a především vytvořit jednotný dramaturgický plán s jasnými tematickými liniemi. Většího úspěchu ovšem doznal jako režisér: „K. Novák, který jako dramaturg Národního divadla sklízí neobyčejné neúspěchy, dobře se v Brně uvedl jako režisér“, hodnotil jeho práci autor recenze „Dvě brněnské premiéry“ v souvislosti s Novákovou režii Čapkova *R.U.R.* V hodnocení Novákovy tvorby ze strany kritiky však zdaleka nepřevažovala chvála, ba naopak referenti byli vůči jeho režii značně kritičtí. Střízlivě tuto situaci pojmenoval ve své diplomové práci Vladimír Moudrý: „Při hodnocení režiséra Karla Nováka kritika poznává, že má co dělat s osobností, se kterou, i když nelze vždy souhlasit, přece je nutno vždy se s ní vyrovnat.“ (MOUDRÝ 1961: 23)

Příležitost „vyrovnat se“ s jeho režijním přístupem Novák nabídl během tří sezon svého brněnského působení celkem 24krát, přičemž jen v první sezoně 1946/47 režíroval jedenáct titulů. Žánrové rozpětí her zahrnovalo satirickou grotesku (např. *Revizor*; *Člověk, zvíře a ctnost*), klasické veselohry (*Veselé paničky windsorské*) i konverzačky (*Hollywood*) až k Novákovým profilovým inscenacím velkých filozofických podobenství (*Čínská zeď*). Zaměřím se teď na několik tematických/žánrových linií Novákových režii v brněnském divadle, na kterých se pokusím demonstrovat formování jeho režijního stylu a jeho proměny v návaznosti na prosazující se směr socialistického realismu, a dále také míjení se Novákových režijních představ se schopnostmi a možnostmi členů hereckého souboru.

4.3.1.1 Není Gorkij jako Gorkij (aneb od Vassy Železnovové k Nepřátelům)

Na příkladech inscenování ruských/sovětských titulů Karlem Novákem v brněnském divadle lze zřetelně sledovat posun od jeho prvních režii, které jsou Novákovou výpovědí o současném světě a jeho morálním úpadku, společenskou satirou a kritikou zneužívání moci a peněz společensky výše postavenými lidmi (*Vassa Železnovová*, *Revizor*), k realistickým či stylově eklektickým režii se snahou dostat požadavkům realistického ztvárnění (*Kremelský orloj*, *Svatba Krečinského a Nepřátele*).

Gogolův *Revizor* se na repertoár divadla vracel po deseti letech – v lednu roku 1936 jej ve vlastní úpravě režíroval tehdejší šéf Mahenovy činohry Aleš Podhorský. Novák v září 1946 použil nového „jadrného až vulgárního překladu“ (JBS 1. 10. 1946) Bohumila Mathesia, který podpořil Novákův záměr inscenovat hru jako expresionistickou grotesku s karikaturními rysy. Ve výtvarném pojetí inscenace se Novák inspiroval Daumierovou karikaturní tvorbou, k níž se průběžně vracel

v průběhu celé své režijní kariéry.³⁷ Karikaturní nadsázkou Novák podle některých recenzentů setřel individuální rysy a charakternost postav, čímž namísto jejich osobitosti zdůraznil spíše stádnost (jinými slovy se Novák zřejmě snažil poukázat na kolektivní vinu všech přítomných postav). Postavy sjednotil pomocí vnějších znaků, jako byly šiřaté holé lebky, masky a prodloužené nosy, příznačné pro Daumierovské karikatury. Ve výtvarném řešení scény, které podtrhovalo pokřivenost doby, se František Malý inspiroval v Trösterově scénografii k Frejkově inscenaci *Revizora* (1936), jež využívala zešikmené dveře s náznakovými vchody a podlahu svažující se do hlediště. Scénické řešení Frejky–Trösterova ve své době představovalo nový pohled na realitu, jevištní symboliku interpretující skutečnost s větší názorností než slovní popis (FREJKA 1945: 72–73), zatímco v Novákových inscenacích (podobný motiv zkosených hran byl použit i ve *Vasse Železnovové* nebo ve *Svatbě Krečinského*) se již jednalo o obvyklý inscenační princip (JST 1. 10. 1946).

Novákovo finále hry, jež kopírovalo závěr Frejkovy inscenace, směřovalo k nastavení zrcadla dobové společnosti v replice policejního direktora, který se postavil na kraj jeviště a do publika vyřkl: „Čemu se smějete? Sami sobě se smějete...“. Novák věděl, že bude mít kvůli této přímé kritice, kterou se ovšem vzápětí nebál zopakovat jinými prostředky ve své další režii satirické grotesky *Člověk, zvíře a ctnost*, nepřijemnosti, na což poukazuje v průvodním textu k inscenaci, uveřejněném v programu. Z řad kritiků měl proti tomuto apelativnímu konci výtky zejména Jan Stavinoha z redakce *Činu*, který neviděl důvod k tomuto „nemístnému nastavení křivého zrcadla“ (JST 1. 10. 1946).

Kritici Novákovi nejvíce vyčítali stylizovanost projevu herců, křečovitost, šablonovitost a přílišnou karikovanost postav – vůči té se ohradil výrazně také prorežimní režisér Zdeněk Míka, který *Revizora* v Brně inscenoval pět let po Novákovi.³⁸ Přestože pět let není tak dlouhá doba, z Míkovy ideově zabarvené kritiky dosavadních brněnských uvedení hry zřetelně vyplývá posun, k němuž za tu dobu v hodnocení divadelního umění došlo: Podhorský i Novák byli podle Míky již sami „zasaženi hnilobou reakce“, přestože ve svých inscenacích *Revizora* chtěli proti reakci bojovat. Zatímco u Podhorského Míkovi vadily zejména textové úpravy, Novák podle něj ve svém „bojovném úmyslu“ zašel ještě dále: „Použitím Daumiera zbavil Gogolovo dílo jeho ruského národního charakteru, na scénu přivedl beznárodní neživotné figuriny s prasečími rypáky“³⁹ (program k inscena-

37 Honoré Daumier (1808–1879) – francouzský malíř, sochař a grafik. Významný karikaturista, pracoval například pro časopis *La Caricature* nebo *La Charivari*. Daumierovu práci Novák ve svých režii citoval opakovaně, například ve své inscenaci *Smrt Tarelkinova* v Divadle E. F. Buriana v roce 1964 použil na oponě Daumierův výtvarný motiv obžalovaného se zavázanými ústy, jemuž soudce uděluje slovo.

38 Ve všech třech zmiňovaných nastudováních, Aleše Podhorského v roce 1936, Karla Nováka v roce 1946 a Zdeňka Míky v roce 1951, hrál policejního direktora František Šlégr.

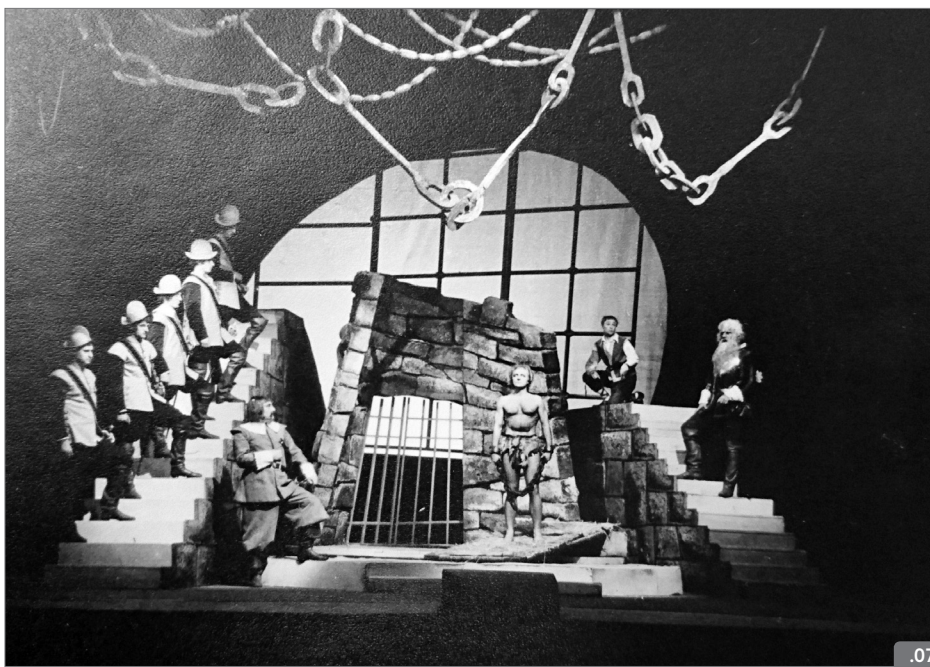
39 Prasečí rypáky je slovní spojení z Gogolovy hry, které Novák na jevišti zhmotnil užitím prasečích nosů, které měli herci na obličejích.



Inscenace *Kremelský orloj*, premiéra 25. 10. 1947, scéna J. A. Šálek (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

ci *Revizor*, 1951). Posun k socialistickému realismu, k němuž v brněnské činohře došlo v krátké době od Novákových a Páskových experimentálních inscenací do Míkova nástupu, je v tomto hodnocení naprosto patrný.

Naznačený posun k pseudorealistickému jevištnímu ztvárnění je zřejmý v další Novákově inscenaci sovětského titulu, hry *Kremelský orloj* (prem. 25. 10. 1947). Podoba inscenace se odvíjela od konkrétního zadání, které měla splnit, a sice důstojné oslavy 30. výročí VŘSR. Režii bez „tendenčního nadsazování a samoučelného režisérismu“ (SVRČEK *Premiéra Kremelského orloje v Brně*) napomáhala realistická scénografie Josefa A. Šálka, jejíž některé prvky (zkosení zdí a dveří, krb) využil scénograf také ve stylizované výpravě založené na karetních symbolech k inscenaci *Svatba Krečinského* (prem. 18. 3. 1948). Optickou vertikální dominantu jeviště divadla Na hradbách, jež se vypínala až k portálu, tvořily dvě budovy Druhého domu Sovětů, mezi nimiž se v horizontální linii rozpínala realisticky vybavená světnice (pohovka, lampa, na zdi pověšené pušky a obrázek Lenina, vprostřed dveře). Většina z dvanácti obrazů hry byla provedena v malovaných kulisách: ve scéně na zvonici orloje byly např. v popředí na náznakově ztvárněné věži orloje namalovány zvony, pozadí scény vyplňoval namalovaný Kremelský



Inscenace *Život je sen?*, premiéra 25. 9. 1947, scéna F. Malý (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

palác. V *Kremelském orloji* se vyskytuje scénografický prvek příznačný pro několik předchozích Novákových inscenací (např. *Lazarův smích*, *Čínská zeď*, *Život je sen?*): k centrálně umístěné dekoraci (pult, vězení, bar a další, podle dané inscenace) se sbíhaly zleva i zprava rovné nebo do oblouku zatočené schody. Konkrétně v *Kremelském orloji* vedly schody k řečnickému pultu, od kterého pronášel Lenin (ztvárněný Jaroslavem Raušerem) jeden ze svých projevů. V pozadí scény byla pověšena velká mapa SSSR.

Někde na pomezí realismu, stylizovaného expresionismu a symbolismu zůstala inscenace *Svatba Krečinského* (v překladu Bohumila Mathesia), jejíž největší problémy se ukázaly být v šaržovitém pojetí postav. Herci upadali do svých manýr, například Josef Beyvl v roli I. A. Raspljujeva nebo Zdeněk Kampf jako vrátný Tiško. Ke Gogolově *Revizorovi* odkazovaly zkřivené rámy dveří a karetní symboly (piky, srdce) rozmístěné po scéně.

Za prohru v brněnské činohře ještě ani nenastoupeného socialistického realismu lze označit Novákovu inscenaci Gorkého *Nepřítel* (prem. 1. 9. 1948), jež symbolicky uzavírala jeho inscenační linii ruského dramatu, kterou započala *Vassa Železnovová*. Podle názoru Jiřího Stýskala Novák tuto hru nastudoval kvů-



Inscenace *Svatba Krečinského*, premiéra 18. 3. 1948, scéna J. A. Šálek (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

li politickým problémům, které mu způsobilo zařazení „frakční únikové hry“ J. B. Priestleyho *Už Adama a Eva* na repertoár divadla.⁴⁰ Za výslednými rozpačitými, křečovitými hereckými výkony zřejmě stálo krátké, dvoutýdenní zkoušení (KŘÍŽ *O chybném nadpise*; ROK 3. 9. 1948), v jehož důsledku herci raději sáhli ke svým ověřeným šaržím, a tak tato inscenace, původně zamýšlená jako emblematická ukázka socialistického realismu, zdaleka nenaplnila původní očekávání.

Ve svých následujících režiiích se Karel Novák pokusil ze svého jména strhnout nálepku „formalistního“ režiséra inscenováním dvou titulů se sociální tematikou: dobové hry mladého slovenského dramatika Petra Karvaše *Pevnost*, jejíž národnostní téma slovenského povstání proti německým okupantům konvenovalo s oslavami 28. října 1948, v rámci kterých byla hra uvedena, a *Syn černého lidu* autorů Richarda Wrighta a Paula Greena. Zatímco v *Pevnosti* referenti ještě spatřovali prvky formalismu (například bengálské ohně, které ale Novák užil například už ve *Strakonickém dudákovi*, kde pracoval výrazně s vnějškovými efekty barev, blesků, blikajících světél apod.) (např. ROK 11. 1. 1949), tentýž recenzent chválí

⁴⁰ NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/6 strojopis).



Inscenace *Syn černého lidu*, premiéra 8. 1. 1949, scéna Josef Adamíček, (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

realistickou věrnost a pravdivost inscenace dramatisace románu *Syn černého lidu* (prem. 8. 1. 1949), prosté jakýchkoli podbíživých efektů.

Hra *Syn černého lidu* autorů Paula Greena a Richarda Wrighta, uvedená v Burianově D 49 nedlouho před brněnskou premiérou, představovala kritiku amerického demokratického systému, v němž je legitimizován útlak sociálně slabších černošských obyvatel. Autoři staví do kontrastu bohatý městský svět (v inscenaci znázorněn kancelář s knihovnou a obývacím pokojem v pozadí s namalovaným prospektem hollywoodských kulís s mrakodrapy a kasiny, jež připomínalo scénické pojetí inscenace *Hollywood*) a chudinskou čtvrt (realisticky ztvárněná scéna skromného obydlí s ošuntělými stěnami a prostým nábytkem). Ideové vyznění hry promítl výtvarník Josef Adamíček zejména do výtvarného pojetí scény před Hospodou U Boudy, kdy na zeď hospody umístil volební plakáty s nápisy „Lid je chce!“, „Progressive party“ či „Big Business fight Socialism with [nečitelné slovo]“.

Žádná z Novákových realistických inscenací nezaznamenala výraznější úspěch a spíše jen doplnily provozní repertoár divadla.

4.3.1.2 Magický realista Karel Novák⁴¹

Novákův režijní sloh se kromě společenskokritických, expresivně laděných inscenací vytvářel a upevňoval na básnických hrách meziválečné či poválečné doby, které Novák inscenoval jako tzv. velká plátna, kterým kritici na jedné straně neupírali ambici obrazivého podobenství v monumentálních výpravách, na druhé straně však opakovaně vznášeli pochyby, zda se v tomto „dynamickém scénickém efektu“ neztrácí herec, a hlavně básnická myšlenka hry (MAC 16. 12. 1947). Inscenování těchto dramát si Novák vytyčil ve svém uměleckém programu, se kterým na začátku sezony 1946/47 do brněnské činohry nastupoval: soustředit se na hledání a inscenování dobových básnických her, přinášejících velká témata a zobrazujících dramata aktuální doby. Ta by měl režisér podle Nováka inscenovat bez jakýchkoli projevů režisérismu, tedy bez zbytečných vnějškových efektů, důraz by měl naopak klást na jevištní dialog a projev herce.

Této koncepci inscenování velkého básnického díla dobře vyhovovala hra Nováková oblíbeného autora Eugena O’Neilla *Lazarův smích* (prem. 23. 11. 1946), která měla v Brně svou středoevropskou premiéru.⁴² Dramaturgickým záměrem uvedení hry bylo především posílení víry v možnost porazit mocenskou nadvládu (znázorněným podobenstvím boje jednotlivce proti císařské moci): „Když optimistický Lazar strhává škrabošky z těch mocných a sráží je na kolena svým smíchem a vírou v život věčný, cítí divák (v závěrečné scéně) úplné ovládnutí prostoru Lazarem a touží po shroucení světa neskutečného, nepřírozeného, diktátorského a císařského.“ (*Josef Zábrodský* 27. 12. 1946) Novák se pokusil z O’Neillovy „hry pro imaginativní divadlo“, původně napsané pro davové divadlo v přírodě s množstvím zástupů a chórů, vytvořit dramaturgickými úpravami (nejvýraznějších se dopouští v závěru hry, kdy hlavní postava Lazara neumírá upálením, ale ukřižováním) komorní drama, které ovšem zasadil do monumentálních kulis, vytvořených Františkem Malým. Ty sestávaly z konstrukce schodišť vertikálně členících prostor, kterých bylo užito zejména k rozestavení chóru. Podobného scénografického řešení užil v Novákově inscenaci *Čínské zdi* (prem. 13. 12. 1947) výtvarník Oldřich Šimáček – a zatímco u *Lazarova*

41 Označení „magický realista“ použil v souvislosti s brněnskou tvorbou Karla Nováka Pavel Doležel. Rozhovor s Pavlem Doleželem ze dne 28. 8. 2013. Přebírám toto označení k pojmenování jedné z charakteristických inscenačních linií jeho tvorby v dané době.

42 Inscenaci tehdy zhlédl teprve desetiletý Milan Uhde, a jak sám vzpomíná, znatelně jej ovlivnila v jeho vnímání divadla: „Lazar, jež Ježíš navrátí z hrobu k životu, putuje po zemích obsazených římskými legiemi a ovládaných despotickým, zřejmě duševně nenormálním císařem, směje se všemu, s čím se setkává, a ostatní vyzývá, aby si počínali stejně. Smějte se, chachá, zněla jeho výzva, představitel Lazara ji pronášel stylizovaně jako refrén básně a stejně stylizovaně ji sborem opakovali epizodní hrdinové a komparzisté.“ (Pro upřesnění je potřeba dodat, že Milan Uhde ve své vzpomínce zaměnil režiséra inscenace za Milana Páska, stejně tak dále vzpomíná na Zdeňka Kampfa v roli Caliguly, kterého ovšem podle programu hrál Bohuš Vávra. Mohlo ovšem také dojít k přeobsazení role.) UHDE, Milan. *Lazarův smích* – jediné uvedení hry jenom to v Brně. Dostupné na: <http://www.divadelni-noviny.cz/co-na-sebe-vim-i>.



Inscenace *Lazarův smích* (závěrečná scéna), premiéra 23. 11. 1946, scéna F. Malý (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).



Inscenace *Čínská zeď*, premiéra 13. 12. 1947, scéna O. Šimáček (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).



Inscenace *Antigona*, premiéra 24. 5. 1947, scéna František Malý (*NM*, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

smíchu tento prvek recenzent Bohumír Macák spíše chválil (pro přesné vystižení stavebního materiálu i možnosti práce s chóry na takto vyřešené scéně) (MAC 26. 11. 1946), u *Čínské zdi* kritizoval „rozložení komparsů na dvouramenném schodišti, které svádí k operní manýře“ (MAC 16. 12. 1947). Jinými slovy, mnohdy bylo zřejmě nepředvídatelné, kdy může být stejný scénický, nebo obecně inscenační prvek přijat, a kdy naopak odmítán a kritizován – což je ovšem všeobecně platný rys subjektivního hodnocení.

U obou zmíněných inscenací výtvarníci zvolili podobné scénické řešení zřejmě kvůli přítomnosti mnohačlenného komparsu, pro který bylo potřeba najít adekvátní umístění na scéně. Tak tomu bylo i v případě inscenace *Antigony* (prem. 24. 5. 1947), jejíž centrální vizuální dominantu tvořilo stupňovité schodiště (scénografie opět František Malý), na němž a pod nímž (sošně a staticky) sekundovalo početné množství studentů brněnské konzervatoře.⁴³ Komparsy Novák zapojil

⁴³ Studenti brněnské konzervatoře hostovali v činoherních inscenacích poměrně často, což vyplývalo z provázanosti Národního (zemského) divadla a brněnské konzervatoře prostřednictvím režisérů, kteří zde vyučovali, a tak znali schopnosti studentů herectví a zvali je na hostování do svých inscenací. Milan Pásek konservatoristy zapojil například v inscenacích *Černý milenec* nebo *Muž v pozadí*.

například také do inscenace *Pevnosti* (prem. 28. 10. 1948), studenti se výrazněji objevili také v Shakespearově *Veselých panických windsorských* (prem. 25. 6. 1947). Z uvedených titulů a naznačených scénografických řešení vyplývá, že si Novák často vybíral hry s větším počtem rolí, „kde může rozehrát herecké kolektivy“ (AN 25. 2. 1947), přestože ve svých dalších místech působení (Pardubice, Olomouc a zejména Divadlo E. F. Buriana) stavěl dramaturgii přesně na opačném principu: vybíral spíše komorní hry pro vybrané herce, aby jim dal adekvátní herecké příležitosti.

V Brně však zřejmě v hereckém souboru nenašel herecké osobnosti, které by konvenovaly jeho režijní práci a spolu s ním dokázaly vytvořit semknutý režijně-herecký tým (jako se tomu později stalo například s Iljou Rackem, Slávkou Budínovou nebo Blankou Bohdanovou). Příčin může být hned několik: když Novák nastupoval jako umělecký šéf Mahenovy činohry, neměl k dispozici sehraný herecký soubor – velká část herců odešla ještě v průběhu války a všechna volná místa v souboru se (i z důvodu nedostatečnosti finančních zdrojů) ještě nepodařilo nahradit, a docílit tak generačně rozvrstveného souboru.⁴⁴ Stav hereckého souboru v první poválečné sezoně popisoval Milan Pásek v „Anketě Národního výboru zemského hlavního města Brna“ takto: „Ředitel Zítek si sice přeje omlazení a průbojnost brněnské činohry a snaží se svým uměleckým souhlasem podněcovat všechny pokusy, které by mohly probudit brněnskou činohru z řemeslného pohodlí, ale propustil 80 procent všech mladých členů činohry, čímž postavil režiséry před nemožný úkol: najít se starým ansámblem, který je v podstatě založení realistického a dnes už u našich divadel téměř přežitého, nový mladý reprodukční styl.“ (HAVLÍČKOVÁ 1988: 242)

Z mužské části souboru se Novák opíral především o Zdeňka Kampfa, Jaroslava Lokšu, Oldřicha Vykypěla nebo Karla Hospodského, z hereček se v jeho inscenacích nejčastěji objevovaly z mladší generace Miroslava Jandeková nebo Miluše Bukovanská, ze starší Jarmila Kurandová nebo Jarmila Urbánková. Jedny z prvních hereckých příležitostí dal Novák studentce konzervatoře Vlastě Chramostové (Dorotka ve *Strakonickém dudákovi* nebo Čínská princezna v *Čínské zdi*), v několika případech šlo dokonce o hlavní role (Antigona nebo Svatá Jana). K uměleckému porozumění by zřejmě došlo mezi Novákem a hercem Martinem Růžkem (BALVÍN 1964: 94), který ovšem nastoupil až v sezoně 1948/49. I tak ještě stihl pod Novákovým vedením ztvárnit několik výrazných rolí, především Monseigneura Cauchona ve hře *Svatá Jana*.

Poměrně logicky tedy docházelo k rozkolu mezi Novákovou představou stylizovaného divadla, tíhnoucí k expresionistické nadsázce, a hereckými vyjadřovacími

⁴⁴ Do divadla bez umělecky jednotného souboru však Novák nastupoval ve většině svých následujících působišť, v Pardubicích, Olomouci i Praze. V těchto případech se mu ovšem podařilo si vytvořit jádro herců, s nimiž pracoval a kteří jej následovali i do jiných divadel.



Inscenace *R.U.R.*, premiéra 22. 2. 1947, scéna J. A. Šálek (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

prostředky souboru živenými psychologickým realismem, mnohdy s křečovitou dikcí a až patetickou deklamací. Připomeňme Novákova slova z článku o potřebách Mahenovy činohry: „Nevracet se již k jevištnímu realismu, ale inscenovat poválečný expresionismus“ (NOVÁK 13. 10. 1946). Novák, vědom si hereckých nedostatků souboru a z toho plynoucí nemožnosti naplnit vlastní režijní představu, tak své inscenace mnohdy stavěl spíše na vnějškových prostředcích, které byly nepropracovanými hereckými výkony spíše jen doplňovány. Recenzenti z toho důvodu Novákovi velmi často vyčítali upozadění herce a inklinaci „k divadlu smyslově prudce útočnému, v němž složka optická je nadřazena vnitřní složce prožitkové, efektní rozvrh scénický projevu hereckému“ (MAC 25. 2. 1947). Toto Macákovu tvrzení se vztahovalo k dalšímu z kolektivních dramát, Čapkovu *R.U.R.*, které Novák zasadil do obrovské konstruktivistické scény s náznakovými „futuristickými“ prvky a světelnými efekty, vystavěné na jevišti Janáčkova divadla.

Kritik Ivan Kříž formuloval na základě zhlédnutí inscenace *R.U.R.* ještě jinou teorii, proč se režisérovi nedařilo dosáhnout kýžených hereckých výkonů v souladu s vlastní režijní koncepcí: „Novákovi chybí k úspěchu tvrdší ruka k hercům“ (VAN 28. 2. 1947). Jak potvrdily některé z hereček, s nimiž Novák spolupracoval (například Blanka Bohdanová, Emma Černá), Novák chodil na zkoušky velmi



Inscenace *Bláznivá z Chaillot*, premiéra 31. 5. 1948, scéna F. Malý (NM, divadelní oddělení, Hóp-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

dobře připraven, a přestože někdy jednal direktivně a autoritativně, hledal v hercích partnera, spolutvůrce výsledné podoby jevištního tvaru. Ať již při svém působení v Brně ještě neměl tolik režijních zkušeností nebo jej někteří z herců pouze nebrali jako sobě rovného partnera, ve výsledných podobách inscenací se herecká složka recenzentům často jevila nejvíce problematickou. Podle vzpomínek Pavla Doležela bylo Novákovou největší nevýhodou, že v Brně nepracoval se sehraným souborem. Svou představu o výsledné podobě inscenace se mu údajně podařilo naplnit až u poslední brněnské režie, *Svaté Jany*.⁴⁵

K „básnickému divadlu“ se zařadila také inscenace *Bláznivá z Chaillot* (prem. 31. 5. 1948), jejíž „protikapitalistické vyznění“ bylo kritizováno jako „zpátečnické“ v době, „kdy jsme si již definitivně vyřešili svůj postoj k socialismu“ (ROK 2. 6. 1948). Podobenství vystavené na kontrastu skutečného a snového světa připomínalo

⁴⁵ Rozhovor s Pavlem Doleželem ze dne 28. 8. 2013.

parabolu střetu současníka a historických postav z Frischovy *Čínské zdi*, jejímž hlavním tématem je otázka, kdo skutečně vytváří dějiny a jsme-li schopni se ze svých dějinných chyb jako lidstvo poučit. Devízou tohoto „velkého divadla“, jak o *Bláznivé z Chaillot* psala většina kritiků, byly básnické dialogy v překladu Benjamina Jedličky, jež se rozléhaly opět v monumentální výpravě Františka Malého. Ten vycházel, jako již v předešlých scénografických realizacích, jež pro Nováka připravil, z vertikálního členění prostoru, když prostory Café Almy i interiérů domů segmentoval do tří pater propojených úhlopříčnými schodišti. *Bláznivá z Chaillot* představuje v řadě Novákových režii poslední básnický obraz, po kterém už následují převážně realistické inscenace. Jedinou výjimku představovala Novákova poslední brněnská režie *Svaté Jany*.

Inscenaci hry *Svatá Jana* (prem. 5. 6. 1949) od G. B. Shawa, jejíž titulní představitelku ztvárnila mladá Vlasta Chramostová, můžeme považovat za vygradování inscenační linie velkých básnických obrazů. Novák v programu k inscenaci odůvodňoval uvedení hry v duchu tendenční ideologie živým vztahem k socialistickému dnešku. Tento vztah shledává v Shawově neúprosné kritice čachrů anglických diplomatů (Warwick), šovinistů (Kaplan Stogumber), francouzských feudálních šlechticů, kteří zrazují lid právě tak, jako daladierovská a lavalovská Francie zradila svůj národ pro zisky mezinárodního velkokapitálu.⁴⁶ V duchu poúnorových politických změn Novák v textu⁴⁷ oslabil místa s náboženskou tematikou, zejména ve scéně Jany a Dunoise, v níž ji Dunois nabádá, aby se modlila za západní vítr. Křesťanský motiv oslabuje také v rozhovoru Jany s Karlem, ve kterém ponechává první část věty „Musíme se bít oběma rukama“, zatímco škrtná její pokračování: „a musíme se za to také oběma rukama modlit.“

Herecké ztvárnění postavy Jany Vlastou Chramostovou postihovalo škálu od prosté venkovské dívky přes mužskou bojovnou odhodlanost až k nezlomné vůli a statečnosti (SVRČEK 4.–8. 6. 1949). Postavu Karla pojal Zdeněk Kampf jako „ušlápnutého a vyšinitého poloblázna, dětského ve svých zálibách, chlapecky vzdorného, tetelícího se strachem před dvořany, jasně však postihujícího jejich slabosti a chyby“ (SVRČEK 4.–8. 6. 1949). Herecky zaujal Martin Růžek coby Cauchon: „Jeho Cauchon vzbudil pozornost diváků hned při vstupu na jeviště: úzká, chytrá tvář s ostrým, zkoumavým pohledem bystrých očí, zdůrazněných tlustým obočím. Od prvního kroku a slova bylo jasné, že tato asketická hlava církevního aristokrata nosí pod vysokým čelem mnohem víc myšlenek, než kolik jich ve hře pronesou její úzké rty.“ (BALVÍN 1964: 37)

46 O devět let později uvádí Novák do své osobní přípravy k inscenaci ostřejší přirovnání: Warwick – dnešní anglický diplomat a generál, Stogumber – fašista a antisemita, Cauchon – dnešní papežský vyslanec. Je ovšem možné, že takto si postavy vykládal již při brněnském uvedení, pouze tato označení nechtěl užít do oficiálních materiálů. NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I.

47 Zmíněné textové úpravy vyvozují z dochovaného režijního textu (uloženo v archivu ND Brno).



Vlasta Chramostová v roli Svaté Jany ve stejnojmenné inscenaci, premiéra 5. 6. 1949, scéna F. Malý (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

4.3.2 Scénický polyfonik Milan Pásek⁴⁸

Druhým mladým režisérem, který se podílel na uměleckém směřování činohry Národního divadla vedle Karla Nováka, a jehož režijní styl krátce popíši, byl Milan Pásek.⁴⁹ K divadlu se dostal díky svým rodičům ochotníkům, kteří byli také výbornými hudebníky a koncertními zpěváky, což zřejmě Páska nasměrovalo nejen k činohře, ale také k zájmu o ne zcela běžný žánr melodramu.⁵⁰ Ten dokonce od roku 1947 vyučoval spolu s herectvím na brněnské konservatoři. Na střední škole jeho inklinaci k divadlu podpořil ještě třídní profesor Josef Hruška, pozdější ředitel Slováckého divadla v Uherském Hradišti.⁵¹

Kromě činoherních režii, ve kterých Pásek velmi často synteticky spojoval více složek (slovo, hudbu, tanec), v Brně inscenoval také několik oper (např. Pucciniho *Gianni Schicchi* nebo experimentálně pojatou Blodkovu operu *V studni*, jejíž výjimečnost spočívala v zapojení baletu). Mezi Páskovými režiiemi v Brně převažovaly komediální tituly, počínaje dosud málo známým žánrem taneční veselohry *Bohatá nevěsta* přes veseloherní Labichův *Slaměný klobouk* až ke klasickým komediím Williama Shakespeara (*Zkrocení zlé ženy*, *Večer tříkrálový*) a Molièra (*Tartuffe*, *Sganarelle* a *Scapinovo šibalství*). Největšího úspěchu však Pásek dosáhl svými režiiemi her *Krvavá svatba* (prem. 3. 10. 1946) a *Dům doni Bernardy* (prem. 23. 10. 1947); dokonalým spojením Páskova básnického vidění světa s lyrickým pohledem na život Václava Renče se stala jejich spolupráce při uvedení hry *Černý milenec* (prem. 15. 2. 1948).

Pásek svými inscenačními postupy, jež směřovaly k výsledné lyrické atmosféře a syntetizujícímu propojení složek, upomínal na svého učitele E. F. Buriana, k jehož tvorbě se Pásek veřejně hlásil. Přesto poměrně paradoxně popřel podobnost své práce s Burianovou tvorbou v odpovědi na otázku Arnošta Frydrycha, zda se v *Krvavé svatbě* pokoušel o syntetické divadlo: „Ne docela. Chtěl jsem básnickou myšlenku vyjádřit slovem a akcí, a zároveň i hudbou a tancem. Bylo v tom neustálé prolínání.“ Frydrych se v doplňující otázce ptal, zda tedy spatřuje rozdíl mezi svou a Burianovou tvorbou: „Ano. Mám dojem, že u Buriana je hudba

48 Spojení „scénický polyfonik“ užil v souvislosti s Páskovou inscenační tvorbou kritik Bohumír Macák, viz (MAC 17. 2. 1948).

49 Milan Pásek (29. 5. 1920, Brno – 27. 12. 1990, Brno) – divadelní režisér, herec, pedagog. V letech 1943–1944 herec a režisér v Beskydském divadle, kde se ukrýval před totálním nasazením. Po osvobození spoluzakladatel Svobodného divadla, dnešního Městského divadla Brno. V letech 1945–1953 režisér Národního/Státního divadla v Brně, odtud přešel na krátkou dobu do Beskydského divadla v Novém Jičíně, od roku 1954 do divadla v Hradci Králové, kde setrval až do roku 1967, kdy se vrací do Brna (a do roku 1990 působí v Divadle bratří Mrštíků). Opakovaně vyučoval na brněnské konservatoři a na JAMU.

50 Milan Pásek organizoval pravidelné recitační večery, v rámci kterých zaznívaly také melodramy.

51 *Moravské zemské muzeum*, divadelní oddělení, osobní pozůstalost Milana Páska.

i tanec pouze ilustračním motivem. Chtěl jsem, aby v Krvavé svatbě všechno vyrůstalo organicky.“ (FRYDRYCH *Hovoříme s mladými umělci*) Organické propojení složek, o kterém Pásek hovořil, bylo žádoucím v dobové vlně potlačování vnějších projevů režisérismu: „Jde o to, ‚zkomolit‘ autora organicky. Tak, aby výsledek spolupráce všech složek, které vytvářejí strukturu dramatického díla, byl jednodušším celkem.“ (KREJČA 1945/46: 145–150) Rozdílnost Páskovy a Burianovy syntetické tvorby tak mohla spočívat v Burianově výraznější lyričnosti oproti Páskově dramatickosti (MAC 5. 10. 1946).

Hodnocení Páskovy režie dalšího španělského titulu, hry *Dům doni Bernardy*, J. B. Svrčkem jako by naplňovalo teoretické uvažování Otakara Zicha nebo Jana Mukařovského o součinnosti jevištních složek: „Milan Pásek přizpůsobil vědomě a záměrně hru režijně loňské Krvavé svatbě ve snaze vytvořit nový jevištní sloh. Usiloval umocnit básníkovo slovo světlem, zvukem, hudbou, tancem i scénickou výpravou, jež nemají být ve hře jen kulisou, ale samostatnými složkami dramaticky funkčními.“ (JBS 25. 10. 1947) Hudba a tanec se rovněž staly hlavním stavebním principem téměř čtyřhodinové inscenace *Černý milenec* od Václava Renče, v níž „scénický polyfonik“ (MAC 17. 2. 1948) Pásek docílil kompaktní souhry jevištních prvků (hudby, pohybu a jeho rytmizace, světla), která kromě síly samotného textu ještě umocnila vyznění tohoto původního českého dramatu.

Své tehdejší syntetické inscenační postupy Pásek užil také například u sovětské hry *Daleká cesta*, důsledkem čehož v oslavné hře o pracující mládeži převažovala namísto ruského tradičního koloritu dynamická hudba, tanec a světla, to vše v romantizující scénografii s prvky kubismu (scéna Richard Brun, se kterým Pásek často spolupracoval). V kontextu Novákovy inscenace *Vassa Železnovová*, ve které režisér také akcentoval expresionistickou stylizaci na úkor ruského koloritu, se tedy nelze divit, že brněnská scéna nebyla v poválečných letech zrovna reprezentativní ukázkou ruského/sovětského repertoáru.

Podobný osud, jakého se od kritiků dostalo květnové inscenaci Karla Nováka *Bláznivá z Chaillet* (v roce 1948), která byla odsouzena za zpožděné vyslovení kladného vztahu k socialismu, potkal také Páskovu inscenaci, v níž režisér spojil dvě Molièrovovy hry: *Sganarelle* a *Scapinovo šibalství*. Díky této „samoučelné frašce“, ve které režisér „znásilnil Molièra“ (IK a JBS 19. 5. 1948) svými aktualizacemi a užitím slangu brněnského podsvětí a zkomolené ruštiny, naplno propukla dosud pod povrchem skrytá a jen náznaky se projevující výměna názorů mezi brněnskými divadelními tvůrci a kulturními referenty. Blížící se konflikt naznačovala již debata na stránkách novin ze začátku sezony 1948/49 mezi Karlem Novákem a Ivanem Křížem ohledně recenzentova odsouzení Novákovy inscenace *Nepřátelé*. Vůči nařčení z nekvalitní inscenace se tehdy Novák ohradil a hájil se krátkou dobou, kterou měl k dispozici pro její naskoušení (JK 3. 9. 1948). Inscenaci „komedie podle Molièra“ referenti zneužili k obvinění režisérů činohry z tvorby pro své

„vlastní choutky, což je potřeba je odnaučit, aby si ve svých režiiích všímali potřeb a požadavků lidu“ (FRYDRYCH *Hovoříme s mladými umělci*).

Milan Pásek se v diskuzi snažil nejen obhájit svou vlastní tvorbu, která byla až dosud hodnocena převážně kladně a Pásek byl ceněn jako režisér harmonicky syntetizující jednotlivé složky inscenace, ale také vyjádřit jasné umělecké stanovisko činohry vůči zaujaté kritice, ve které se referenti snažili poškodit jméno divadla. Pásek si k obraně vypůjčil slova Josefa Tomana, která autor pronesl po zhlédnutí brněnské premiéry své hry *Slovanské nebe* a kterými, byť s tendenční rétorikou, nabádal k obraně proti nespravedlivé kritice: „Vy tady v Brně mlčíte a obracíte se ke své kritice zády. Ale jejich nezodpovědná činnost činí z nich škůdce celé české národní kultury, poněvadž nechtějí budovat, ale ničit práci ostatních budovatelů.“ (PÁSEK 20. 5. 1948) Svou nespokojenost s úrovní brněnské kritiky dali brněnští divadelníci a výtvarníci najevo v resoluci, kterou koncipovali čtrnáct dní před premiérou adaptace Molièrových her, nicméně novináři údajně odmítli tuto resoluci zveřejnit. Z novinových článků uveřejněných v rámci diskuze vyplývá, že divadelní referenti očekávali po Únoru 1948 mnohem rychlejší uplatňování zásad socialistického realismu, k němuž ovšem brněnští tvůrci před Únorem ani náznakem programově nesměřovali.

4.4 Shrnutí Novákova brněnského působení a jeho odchod

Karel Novák sice nastoupil na místo uměleckého šéfa brněnské činohry v době, kdy divadlo procházelo rozsáhlými personálními a provozními změnami v důsledku válečných škod, nicméně mu tato doba – a zejména ředitelování Oty Zítka – umožnila poměrně volný výběr dramatických titulů (bez nutné přímé politické angažovanosti) a také uplatňování vlastních režijních prostředků, inklinujících k expresionismu, stylizovanému projevu a grotesce. Ve svých profilových inscenacích na jevišti znázorňoval velká filozofická podobenství, kterými se snažil aktuálně vyjádřit k současnosti. Vzhledem k neustálené situaci v hereckém souboru volil převážně kolektivní hry pro velká obsazení s komparzem, ve kterých se mohl více soustředit na celek než na dílčí mizanscény, v nichž je třeba uplatňovat jednotný herecký styl. Opozici k jeho režijnímu stylu vytvářel svými baladickými inscenacemi Milan Pásek, jenž navazoval na Burianovu tradici lyrického, syntetického divadla.

Novákovou zásluhou se podařilo na brněnskou scénu prosadit několik dramát, která nebyla závislá na pražské dramaturgii, z níž byly jinak tituly do Brna většinou přejímány. Kromě O’Neillova *Lazarova smíchu* se jednalo například o hru *Bláznivá z Chaillot* nebo o původní české drama *Černý milenec* od Václava Renče, kterého do Brna přizval právě Novák. Bohužel, pro katolického básníka v tu

nejhorší možnou dobu: jen pár měsíců před Únorem 1948. Kdyby Renč mohl zůstat na místě lektora činohry, zřejmě by se pokoušel dramaturgii profilovat více směrem ke slovanské a české dramatice.

Karel Novák z brněnské činohry odešel (nebo musel odejít)⁵² do Beskydského divadla v Novém Jičíně na konci sezony 1948/49. Z hlediska zaměstnaneckého poměru však stále zůstal v ročním angažmá (sezona 1949/50) v brněnském divadle.

4.5 Trojí odcházení

Na příkladu Novákova odchodu z brněnského Státního divadla v závěru sezony 1948/49 lze dokumentovat složitost, problematičnost a zejména relativnost příčin a důsledků některých událostí, které se odehrávaly v této nejednoznačné době násilné změny politického režimu v zemi. Nejednoznačné nejen proto, že se jedná o události staré téměř sedmdesát let, a přímých pamětníků je tedy již velmi málo, ale obzvláště proto, že se udávají v politicky, společensky a umělecky komplikované době. Pokusím se na základě dobových materiálů, korespondence z dané doby a vzpomínek herečky Vlasty Chramostové nastínit tři možné důvody odchodu Karla Nováka z brněnského divadla, přičemž ani jeden nelze, podle mého názoru, označit za skutečně „pravý“ nebo „jediný“.

Verze první: „Nevyhovující budou odsunuti na kraj“

Slovní hříčka v názvu první verze příběhu odkazuje ke skutečnosti, že v centralizovaném systému organizace divadel budou jedinci, kteří nepřistoupí na příkazy představitelů komunistické moci a doktrínu socialistického realismu, odsunuti do krajových, regionálních divadel (např. Karel Jernek).

Jedním ze zastánců jednoznačné politické determinace divadelního vývoje v poválečné době je teatrolog a divadelní a literární kritik Vladimír Just. V druhé kapitole knihy *Divadlo v totalitním systému* vyjmenovává pět základních specifik divadla v období 1945–1989. Druhé specifikum zní: „Celé analyzované období je obdobím dosud nepoznaného stupně administrativně-direktivního řízení divadla.“ (JUST 2010: 32) Tuto tezi níže rozvádí ve smyslu, že divadlo musí být vždy sledováno v souvislostech politického vývoje, jenž ho determinuje i deformuje. Přestože Just dále připouští, že míra přítomnosti determinantů a jejich podíl na výsledném tvaru díla se může proměňovat a vyžaduje „mezioborovou“ heuristickou průpravu a stálé vědomí kontextu, v knize se objevuje několik velmi černobíle zjednodušujících závěrů, týkajících se vlivu politických událostí na vývoj divadla v socialistickém Československu. V těchto závěrech Just dospívá

⁵² Více viz podkapitulu 4.5 Trojí odcházení.

k podobným tvrzením jako Jindřich Černý, ke kterému se hlásí jako k jednomu ze svých inspiračních zdrojů (JUST 2010: 13).⁵³

Černý i Just Novákův odchod z Brna do krajového Beskydského divadla v Novém Jičíně interpretují jako nucený odchod (ČERNÝ 2007: 234), „odsunutí“ do regionu kvůli Novákově „politické nepřizpůsobivosti“. Černý v *Osudech českého divadla* píše: „Dosavadní šéf Karel Novák ještě před svým nuceným odchodem do provincie uvedl pokrokovou americkou hru z repertoáru Burianova Děčka Syn černého lidu a na samý závěr svého brněnského působení Shawovu Svatou Janu s V. Chramostovou.“ (ČERNÝ 2007: 229) Drobná korekce je zapotřebí už u označení „dosavadní šéf“, protože podle almanachu Státního divadla v Brně *Soupis repertoáru českého divadla v Brně (1884–1974)* již Novák v sezoně 1948/49 nebyl uměleckým šéfem divadla,⁵⁴ nýbrž jen jeho režisérem (*Soupis repertoáru českého divadla v Brně* 1974: 150). Na jeho dosavadní místo uměleckého šéfa již v této době nastoupil politicky i umělecky více „vyhovující“ Aleš Podhorský.

Just se o Novákově nuceném odchodu zmiňuje v souvislosti s Novákovou beskydskou inscenací Shakespearova *Hamleta*: „Druhou, tentokrát absolutní výjimkou byl titul pro centrální scény tehdy zcela nežádoucí, a proto uvedený pouze v odlehlém Beskydském divadle v Novém Jičíně – Shakespearův Hamlet. Uvedl jej tam v únoru 1952 v pozoruhodné, své době se vymykající inscenaci tehdejší ředitel tohoto divadla, pro změnu vyhnaný ne z Prahy, ale z Brna – Karel Novák.“ (JUST 2010: 63) Just ovšem opomíjí – nebo alespoň explicitně nezmiňuje – jeden důležitý aspekt Novákovy inscenace: Co když Novák **mohl** *Hamleta* inscenovat právě **díky** tomu, že byl na regionu? A co když v tomto, a jak zazní ještě později velmi pravděpodobně nejen v tomto, případě dokázal Novák ze svého „odklizení“ do oblastního divadla učinit devízu, díky které mohl inscenovat tituly, které by si někde „více na očích“ nemohl dovolit?

Ke stahování „politických mračen“ nad Karlem Novákem pravděpodobně přispěla jeho inscenace Gorkého *Nepřítel*, kterou brněnská činohra 1. září 1948 zahajovala sezonu 1948/49.⁵⁵ Referenti v dobové kritice⁵⁶ od inscenace Gorkého

53 Pro Kabinet pro studium českého divadla ČSAV Černý vypracoval historicky prvý náčrt chronologického *Kalendária*, ve kterém mapuje divadelní vývoj v Československu na pozadí politických událostí let 1945–1968. Černého přínos spočívá v rozsáhlém mapování poválečného divadla, jehož závěry publikoval ve studiích z let 1945–1959, které vycházely v časopisu *Divadelní revue*. Všechny tyto texty poté vyšly knižně v publikaci *Osudy českého divadla po druhé světové válce* (Academia 2007).

54 Ze soupisu zřetelně nevyplývá, zda Podhorský na místo uměleckého šéfa činohry nastoupil až v době svého nástupu na místo ředitele divadla 1. ledna 1949, nebo již na začátku sezony, nicméně u pozice uměleckého šéfa činohry je uvedeno již jen jeho, nikoli Novákovo jméno.

55 V této sezoně již Novák režíroval pouze čtyři inscenace: Po *Nepřítelích* inscenoval současnou hru Petra Karvaše *Bašta* (v překladu *Pevnost*), premiérovanou v den 40. výročí vzniku Československa, poté 8. 1. 1949 *Syna černého lidu* a loučil se Shawovou *Svatou Janou* (prem. 5. 6. 1949).

56 Více viz 4.2.4 Přihlášení se k socialistickému realismu... až na druhý pokus (1948/49) a 4.3.1.1 Není Gorkij jako Gorkij (aneb od *Vassy Železnovové* k *Nepřítelům*).

Nepřátel očekávali, že se bude jednat o ukázkou pravého socialistického umění. V prvé řadě šlo o velkého dramatického autora, „průkopníka“ socialistického realismu, ve druhé řadě chtělo brněnské vedení zahájit sezonu inscenací, která bude režírována v duchu socialistického realismu. Poměrně nepochopitelně ovšem vedení tuto inscenaci svěřilo Novákovi,⁵⁷ který se do té doby profiloval jako režisér velkých pláten a groteskních inscenací, stavějící mnohdy spíše na vnějškových scénických efektech (světlo a monumentální výprava) než na propracované psychologii postav. Novák se pokusil o realistické pojetí hry, ale ať už z důvodu krátkého zkouškového období (přibližně 2–3 týdny) nebo kvůli stylově nejednotnému hereckému souboru, nebyla výsledná podoba očekávanou reprezentativní ukázkou socialistického realismu.⁵⁸

Verze druhá: „Čekání na kraji, než se to přežene“

V první verzi jsem se zabývala teorií nuceného odchodu Karla Nováka do Beskydského divadla. Co když ale odchod nebyl natolik nucený, jako se můžeme dočíst v několika výše zmíněných textech? Co když Karel Novák sám velmi rychle pochopil, co pro divadlo bude znamenat únorový výsledek voleb,⁵⁹ změny ve vedení divadla (nástup Aleše Podhorského po Otu Zítkovi), příklon uměleckého vedení k sovětské dramatice a zejména k socialistickému realismu? A jak se bude interpretace Novákovy režijní osobnosti či vývoje divadla v té době lišit, pokud z Brna odcházel do krajového divadla uprostřed Beskyd nuceně, nebo naopak dobrovolně, protože pochopil, že tam nebude tolik „na očích“ nadřízených orgánů?

Podnětem k těmto úvahám byl rozhovor s pedagogem Pavlem Doleželem, který se brněnskému poválečnému divadelnictví věnoval ve své magisterské a disertační práci (DOLEŽEL 1961 a 1981). Doležel se s brněnskými režiséry poválečné doby znal a spolupracoval s nimi při psaní svých závěrečných prací. Podle jeho svědectví Novák v roce 1948 poznal, že „to v Brně nemá dál cenu, že to k ničemu nepovede.“⁶⁰ Údajně jej dokonce přemlouval i jeho kolega Milan Pásek, aby z di-

57 Možným důvodem byla Novákova režie Gorkého *Vassy Železnovové* v sezoně 1945/46, ve které však Novák nepostupoval realisticky, nýbrž úpadek měšťanské společnosti kritizoval v karikaturní nadsázce.

58 Výtky směřovaly zejména k práci s herci, kteří nepůsobili přirozeně, někteří neuposlechli pokynů režiséra a postavu vystavěli podle vlastního uvážení a svých různorodých schopností. Recenzenti naopak chválili, že se Novák vzdal vnějších efektů, které mu u většiny dosavadních režii vytýkali, a že se pokusil o realismus, byť jeho snaha nebyla završena úspěchem.

59 Připomínám, jak jsem již zmiňovala v této kapitole: Lze se domnívat, že Novák byl, i přes své členství ve Straně, k režimu nastupujícímu v roce 1948 kritický a měl pochybnosti, které se postupem let více a více prohlubovaly (z šedesátých let jsou dochovány jeho deníkové poznámky k vývoji politické situace – v nich přiznává, že byl z počátku naivní a dané ideologii věřil, postupně však svůj názor přehodnotil).

60 Rozhovor s Pavlem Doleželem ze dne 28. 8. 2013.

divadla neodcházet, „ať neblbne, že se to spraví.“⁶¹ Novák na to údajně odpovídal, že mu v Beskydském bude líp, „než se to přežene.“ V tu dobu netušil, že se „to“ až do jeho smrti v roce 1968 nepřežene.

Novákova brněnská léta Doležel označil za „učednická“, ve kterých si Novák zkoušel různé režijní postupy, experimentoval v práci s herci, výstavbou scény a s celkovým pojetím inscenace. Je možné, že sám pochopil, že politický vývoj znamená konec jeho relativně svobodným pokusům – zejména pod novým vedením Aleše Podhorského –, a proto již nemá cenu v Brně zůstat. Svědčí o tom například recenze z dobového tisku, ve kterých recenzenti poukazují na Novákovu snahu o realistické provedení inscenace. Výše citované recenze k inscenaci *Nepřátelé* sice na jednu stranu mohou znamenat, že Novák nepřistoupil plně na styl socialistického realismu, zároveň však na druhé straně dokazují, že se vzdal svých dosavadních expresionistických pokusů, umírnil se v režijním gestu a požadovaně se „upozadil“ za text. Tuto teorii podporuje také Jiří Stýskal, když v životopisu K. Nováka uvádí: „Nedokáže se [Novák] ovšem smířit s tímto vnuceným okleštěním svých vyjadřovacích prostředků. Stráví v Brně ještě sezónu a odchází ředitelovat na méně střeženou štaci, do Beskydského divadla v Novém Jičíně.“⁶²

Také v inscenaci současného slovenského textu, Karvašovy *Pevnosti*, uplatnil Novák realistické pojetí (jedinou jeho drobnou režijní příznačností bylo užití chóru a bengálského světla v závěru inscenace). V hodnocení inscenace *Syn černého lidu* pojmenovává autor pod zkratkou ROK velmi přesně Novákovo opuštění dosavadního režijního stylu: „Režisér K. Novák pojal hru střízlivě realisticky, dal hercům možnost vyhrát do detailů své role a nezatěžoval je zbytečnými divadelními efekty.“ (ROK *Syn černého lidu*) Za „zlozvyk“ označuje Novákův dřívější vnějšíkově výpravný styl Ivan Kříž: „Režisér Karel Novák se zmocňoval látky prostředky zcela realistickými, i když byl tu a tam ještě patrný jeho starý zlozvyk: opírat se víc o jiné jevištní prostředky (světla a efekty) než o herce.“ (KRÍŽ *Syn černého lidu*) Je patrné, že kritika vnějších efektů stále přetrvávala, ba dokonce i sílila, což mohlo Nováka odradit pokoušet se nadále vytvářet svébytný režijní styl a umělecké směřování brněnské činohry, když viděl, že kritika nic kromě přístupu socialistického realismu neohodnotí pozitivně; ba naopak ze strany uměleckého vedení i kritiky bude požadováno dodržování metod socialistického realismu. Jak jsem uvedla výše, sám Novák prý paradoxně za svou nejlepší režii považoval inscenaci *Svaté Jany*, která byla jeho poslední brněnskou režii (prem. 5. 6. 1949). Podle Doležela svědectví měl pocit, že se mu v ní podařilo nejvíce herecky sjednotit stylově nekonzistentní soubor.

61 Těžko říct, co přesně mohl Milan Pásek myslet slovy, že se to „spraví“, a nakolik sám věřil ideologii komunistické strany, je ale otázka, nakolik byl jeho vstup do strany v roce 1945 racionální kalkul směřující k ulehčení si vlastní situace a nakolik skutečné politické přesvědčení.

62 NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/6 strojopisy).

Teorii dobrovolného odchodu podporuje také informace Heleny Vodové, která ve své diplomové práci uvádí, že Novák do Beskydského divadla nastoupil k 1. 8. 1949 na vlastní žádost pouze na jednu sezonu, po kterou zůstal v úvazku Státního divadla, kde dostal roční neplacenou dovolenou.⁶³ (VODOVÁ 1977: 11)

Verze třetí: „Milovat a umřít v krajině, jež se Ti podobá“

Tak zní věnování, které Novák napsal na obrázek pro Vlastu Chramostovou pravděpodobně někdy krátce po svém odchodu z brněnského divadla v roce 1949. Mladá Vlasta Chramostová nastoupila do Zemského divadla téměř hned po ukončení studií herectví v sezoně 1946/47.⁶⁴ Přizval ji tam mladý režisér Milan Pásek a podle Pavla Doležela byla tzv. Páskovou herečkou. Objevovala se ovšem samozřejmě také v Novákových inscenacích.⁶⁵ K jejich nejvýznamnější spolupráci došlo až těsně před Novákovým odchodem v červnu 1949 v inscenaci *Svaté Jany*, ve které Chramostová ztvárnila hlavní roli. Tou dobou zřejmě kulminoval jejich osobní vztah, k němuž se Chramostová otevřeně přiznala ve své monografii *Vlasta Chramostová* (1999). Pro Chramostovou Novák znamenal velkou lásku; chodil k ní už i do rodiny, což se v tehdejší době interpretovalo jako vážnější schůzky. Dokonce na ni žárlil – jako mladé děvče se podle něj chovala příliš koketně a frivolně. Ve Valašském Meziříčí měl ovšem ženu Anežku, se kterou se seznámil během války při hostování v Horáckém divadle. Vzal si ji, protože s ní čekal dítě, ale rozhodli se, že spolu nebudou žít. Chramostová o existenci Anežky dlouhou dobu nevěděla, Novák žil v Brně sám. V této složité situaci mohl pro Nováka odchod z Brna do jiného města znamenat jediné možné či představitelné řešení. Chramostová se domnívá, že odešel kvůli ní: „Karel odešel šéfovat do Beskydského divadla, abychom nebyli pod jednou divadelní střechou.“ (CHRAMOSTOVÁ 1999: 38) Novák si do Beskydského divadla naopak přistěhoval svou ženu a syna.

Osobní motivaci Novákova odchodu z Brna stvrzuje ve své vzpomínce také Radúz Chmelík: „V Brně u Nováka došlo k jeho umělecké, osobní, rodinné, prostě k mnoha komplikacím, které ho nutily, aby z tohoto divadla odešel.“ (ČERNÝ nedat.: 28) Podle Chmelíkova svědectví to bylo Beskydské divadlo, které s Novákem zahájilo jednání (zřejmě v důsledku odchodu Vladislava Hamšíka), a příležitost k vyřešení situace se tak v podstatě nabídla sama. Osobní důvody a odchod s Chramostovou uvádí jako důvod Novákova odchodu také herečka Eva

63 NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/28 osobní korespondence). Dopis předsedy MNV Karlu Novákovi ze dne 25. 5. 1949, ve kterém předseda uděluje souhlas s tím, aby Novák nadále zůstal ve svazku ND Brno. Na místě uměleckého ředitele střídal Vlastimila Hamšíka, který byl pravděpodobně „uklizen“ do divadla v Opavě.

64 Sezonu 1945/46 strávila v olomouckém divadle.

65 Ztvárnila například hlavní roli v inscenaci *Antigona*, ve *Strakonickém dudákově* postavu Dorotky nebo Čínskou princeznu v *Čínské zdi*.

Matalová,⁶⁶ která chodívala na jeho brněnská představení coby divadelní dítě, a znala tak i zákulisí divadla.

Že se jednalo o komplikovaný vztah i rozchod vyplývá z dochovaných dopisů Vlasty Chramostové, které jsou uloženy ve fondu Karla Nováka v Národním muzeu v Praze. Nejsou zde dochovány dopisy Karla Nováka Chramostové, ale podle obsahu hereččiných dopisů se lze domnívat, že Novák na její dopisy neodpovídal⁶⁷ (opakovaně jej žádá, aby napsal alespoň pár řádek, jak se mu daří). Ze čtyř dopisů z časového rozpětí červenec až říjen roku 1949 lze vyčíst, že Chramostová stála o písemný kontakt, zajímalo ji, jak se Novákovi v Beskydském divadle daří. V prvním, červencovém dopise naznačuje, že o Novákovi a jeho ženě Anežce mluvila s maminkou, radila se s ní, zřejmě zvažovala možnost, že by spolu s Novákem zůstali: „(Maminka) říkala, že stejně ať už tak či tak, se sejdeme, bude-li to mět být, ať už budeme chtít či ne. (A snad má pravdu).“⁶⁸

Zapomenout na Nováka pro ni bylo obtížné už jen kvůli inscenaci *Svatá Jana*, ve které tou dobou stále hrála a ve které mimo jiné zazní i repliky, které ji musely na Nováka nezbytně upomínat: „Dobrou noc, Karlíčku.⁶⁹ Bože, jestliže jsi stvořil tuto krásnou zemi – jak dlouho to potrvá, než bude moci přijmout Tvé svaté?...“ Ve svých dopisech Nováka informovala o průběhu repríz *Jany*, o dění v divadle, novinkách o hereckých kolezích. Když od Nováka nepřicházely odpovědi, pochybovala, jestli jej něčím nenazlobila, a zřejmě se smířovala s tím, že Novák má již nový život: „Vím, že většího a vřelejšího projevu, třeba ‚přátelského pozdravu‘, se od tebe dočkat nemohu.“⁷⁰ Z dopisu vyplývá, že Novák Chramostovou pozval na své beskydské inscenace, k užšímu kontaktu však již v té době zřejmě nedošlo.⁷¹

Pokusila jsem se nastínit tři možné varianty, pro které Novák na konci sezony 1948/49 odešel nebo „byl odejit“ z Brna. Není samozřejmě vyloučeno, že se jednalo o kombinaci vícera z nich, nebo dokonce všech tří dohromady. Snažila jsem se zejména zpochybnit černobílý výklad dějin, který ve svých publikacích předkládají Vladimír Just a Jindřich Černý. I kdyby Novák odejít musel, mohl mít

66 Rozhovor s Evou Matalovou ze dne 18. 2. 1912.

67 Jak se Vlasta Chramostová dozvěděla teprve později, Novák jí psal dopisy deset let. Nikdy je ovšem neodeslal, a když se Chramostové narodil syn, dopisy spálil (CHRAMOSTOVÁ 1999: 38).

68 NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I. Dopis ze dne 11. 7. 1949.

69 „Karlíčku“ Novákovi říkali jeho blízcí přátelé, zde byla myšlena postava Karla VII. ze Shawovy hry.

70 NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I. Dopis ze dne 21. 10. 1949.

71 Nicméně i přes tyto komplikované osobní vztahy v období po Novákově odchodu do Nového Jičína zůstali přáteli až do konce Novákova života a Vlasta Chramostová za ním později chodila v průběhu jeho dlouhodobé nemoci v roce 1968 do nemocnice.

minimálně dva důvody, pro které naopak na region chtěl – možnost vyzkoušet si režie, které by mu v Brně tou dobou již „neprošly“, a zároveň vyřešit osobní milostný trojúhelník. A to už přece jen poněkud mění optiku nazírání na jeho působení v divadle na kraji: z pozice vyštvaného režiséra z velkého města na pozici režiséra, který získal relativní klid na práci a život v městě a divadle mnohem menším.

