

Mikulová, Iva

Uměleckým šéfem v olomouckém divadle (1956–1960)

In: Mikulová, Iva. *Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968)*. Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017, pp. 149-180

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137540>

Access Date: 16. 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.

7 UMĚLECKÝM ŠÉFEM V OLOMOUCKÉM DIVADLE (1956–1960)

7.1 Úvod

K olomouckému působení Karla Nováka v Krajském oblastním divadle Olomouc (od r. 1958 přejmenovaného na Divadlo Oldřicha Stibora) je k dispozici mnohem větší množství novinových výstřižků, než tomu bylo například u oblastní pardubické scény. Novinové recenze jsou pečlivě chronologicky setříděny a uloženy v archivu Moravského divadla Olomouc. Další důležitý zdroj představují archíválie nalezené ve Státním okresním archivu Olomouc, ve fondu Krajský národní výbor Olomouc (1945–1990), díky kterým je možné rekonstruovat především personální situaci a spory ve vedení divadla, kterými tato instituce v dané době procházela. Kromě těchto personálních změn se budu věnovat opětovně především dramaturgickým plánům jednotlivých sezon a režii Karla Nováka (mimo jiné v porovnání s dalšími režiséry olomoucké scény v té době).

7.2 Situace v divadle v době před Novákovým nástupem

„Divadlo není osvětový ústav ani museum. Je živým dějištěm básně a tu, aby jeho činnost byla vskutku tvořivá a neopakovala jen jakýsi úspěšný tvar, je mu třeba pokusných scén, odpovídajících laboratoří. Každé nové představení je experiment, a pokud jím není, je zhola zbytečné.“¹

1 Tento úryvek si poznamenal Karel Novák do svého pracovního bloku pravděpodobně někdy v rozmezí let 1958–1959 (*NM*, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. [II/25 varia]). Citovaný text pochází z knihy Vladislava Vančury *Vědomí souvislosti*, která byla publikována v roce 1958 (daný úryvek byl zveřejněn také v *Divadelních novinách* [1959]: 21: 4). Výbor Vančurových textů neobsahuje datace, tudíž není možné stanovit, z kterého roku pochází. V textu „O problémech současného divadla“ ovšem Vančura zmiňuje D 36, může se tedy jednat o rok 1935.

Vyrovňávání se
s avantgardním odkazem

V roce 1958, kdy byl publikován výbor textů V. Vančury *Vědomí souvislostí*, z něhož pochází výše zmíněný citát, se již Novákovo umělecké šefování olomoucké scéně překlátilo do své druhé poloviny, kterou lze z hlediska režijních a uměleckých výsledků jednoznačně označit za „tvořivou“ a „experimentující“. Olomoucké divadlo² se od konce druhé světové války potýkalo s nedostatkem tvůrčích osobností, které by jednoznačně profilyovaly jeho umělecké směřování. Jedinou výjimkou od roku 1945 do roku 1956, kdy do funkce uměleckého šéfa činohry nastoupil Karel Novák, byl Jaromír Pleskot, který činoherní scénu vedl v sezonách 1951/52 až 1953/54 (KABELÁČ 1964; KABELÁČ a VÍTEK 1955; STÝSKAL 1965).³ Novákovi se v Olomouci podařilo stejně jako v předešlých divadlech (Nový Jičín, Pardubice) jednoznačně zvýšit uměleckou úroveň činohry, která byla před jeho odchodem v roce 1960 srovnávána s pražskými divadly (SMETANA 15. 4. 1959; ČERNÝ 30. 3. 1960), a dokonce považována za nejlepší mimopražskou scénu dané doby (CÁSEK 1979: 45).⁴ Také tentokrát k tomu neměl k dispozici období trvající déle než čtyři sezony;⁵ kvalita jeho režii a pozitivní ohlasy gradovaly od Shawova *Pekelníka* (hostování v sezoně 1955/56) přes Casonovu *Jitřní paní*, Millerův *Pohled s mostu* a Brechtova *Dobrého člověka ze Sečuanu* až do vyvrcholení v podobě Višněvského *Optimistické tragédie* (1960). I proto se v dějinách olomouckého divadla od jeho vzniku v roce 1920 do roku 1960 mluví o třech významných osobnostech: Oldřichu Stiborovi, Jaromíru Pleskotovi a Karlu Novákovi (CÁSEK 1979; STÝSKAL 1965).

Díla V. Vančury si Novák nesmírně cenil, ostatně jako i jiných meziválečných spisovatelů, a věnoval se mu dokonce ve své, kvůli uzavření vysokých škol neobhájené, disertační práci (odpovídající dnešní diplomové) o jazykových prostředcích v próze V. Vančury.

2 V této práci se zaměřuji pouze na činoherní scénu Krajského oblastního divadla Olomouc, v roce 1958 přejmenovaného na Divadlo Oldřicha Stibora, přestože v divadle existovaly tři další samostatné scény: opera, opereta a balet. Pro záměr práce, spočívající v popisu a hodnocení umělecké činnosti Karla Nováka, je však účelné soustředit se pouze na činohru, neboť každá ze scén i přes nutnou koordinaci činnosti v rámci celku fungovala spíše samostatně.

3 Vojtěch Kabeláč, dramaturg olomouckého divadla v letech 1954–1959, přiznává umělecký přínos také Karlu Jernekovi, který nastoupil po Pleskotovi a byl propuštěn v dubnu 1955 (KABELÁČ 1964). V dobových interních materiálech divadla a KNV je Jernekovo šefování z ideologických důvodů hodnoceno negativně. Více viz níže.

4 Nejpodrobnější dějiny olomouckého divadla *Historie českého divadla v Olomouci*, které ale nebyly nikdy publikovány, napsal Jaroslav Čičatka. Části rozsáhlého díla se nacházejí ve Slezském muzeu v Opavě a ve Vlastivědném muzeu v Olomouci.

5 V rámci Novákova ahasverského cestování československými divadly se jedná o běžný časový úsek; vyjma svého posledního působení v Divadle E. F. Buriana (1960–1968) v žádném z divadel nestrávil déle než čtyři sezony (v tomto ohledu je ještě příznačnějším Ahasverem českého divadla Karel Jernek, více viz ŠALDOVÁ 2014: 3: 4: 37–46). I přes tento krátký časový úsek však Novák v daných divadlech zanechal nasmazatelnou stopu a téměř vždy pozvedl uměleckou úroveň tou dobou stagnujících divadel.

7.2.1 Umělecké bezvládní sezony 1955/56

Po propuštění Karla Jerneka v únoru 1955 neměla olomoucká činohra obsazené místo uměleckého šéfa, který by divadlu vetkl jasnou dramaturgickou linii. V uměleckém bezvládní zaštitěném nerozhodným a nekompetentním ředitelem Stanislavem Křupkou sice v roce 1955 vznikl dlouhodobý dramaturgický plán divadla, na němž se podílel dramaturg Vojtěch Kabeláč, nicméně teprve po „personálním zemětřesení“ z konce roku 1957 byl sestaven koncepční a umělecky progresivní dramaturgický plán. Do rozvah nad dlouhodobým plánem na rok 1955 se promítly hospodářské změny: dřívější převážně zemědělská výroba ustoupila průmyslové výrobě; narůstal také podíl vysokoškolského publika, kterému divadlo chtělo nabídnout především klasické tituly. Jako i jiná oblastní divadla se olomoucká činohra nejvíce potýkala s problémy zařazování současných her, které byly často nasazovány z povinnosti splnit kulturní normy bez ohledu na jejich kvalitu, tudíž diváci o inscenace těchto her často neměli zájem.⁶

Dramaturgická nevyhraněnost a tematická a žánrová nesourodost se odrážely ve skladbě titulů sezony 1955/56, jejíž rozptyl začínal českými soudobými hrami (Stehlíkovo *Vysoké letní nebe* a Petrovičové *Slamník*), pokračoval světovou a ruskou klasikou (W. Shakespeare, G. B. Shaw, M. Gorkij) a končil českou klasikou, Tylovou *Paličkovou dcerou*. Snad proto, že dramaturgický plán sestavoval „ideologicky nezkušený“ V. Kabeláč, „chyběl“ v něm titul k oslavám VŘSR,⁷ namísto toho měla 5. listopadu 1955 premiéru Shakespearova komedie *Veselé paničky windsorské*, kterou divadla běžně nasazovala v divácky slabším období konce sezony. Na závěr sezony naopak v Olomouci zařadili titul k oslavám Tylova roku, *Paličkovu dceru* s Marií Rovenskou v roli Kateřiny Šestákové,⁸ což bylo kritizováno jako znevážení důležitosti a významu těchto tylovských oslav (jpů 25. 5. 1956).⁹ Z nekoncepčního plánu čněla vprostřed sezony světová premiéra hry tureckého básníka Nazima Hikmeta *Josef a bratři jeho*, kterou pro olomoucké divadlo přeložil

6 Téměř žádná ze soudobých her navrhovaných v dlouhodobém plánu však nikdy nebyla realizována. *Státní okresní archiv Olomouc* (SOKA Olomouc), fond Divadlo Oldřicha Štíbor v Olomouci (1945–1990), inv. č. 109, karton č. 40, Dramaturgické plány (1954–1965). Dlouhodobý dramaturgický plán. Přetrvávající odliv diváků v důsledku slabé úrovně dobových her byl jedním z témat aktivu divadelníků svolaného ministerstvem školství a kultury v roce 1957: „Vážnou otázkou dnešního divadla je však skutečnost, že jsme důvěru obecnstva k soudobým hrám v minulosti často poškodili uváděním slabých novinek.“ (*Kultura* 1957: 8: 1, z hlavního referátu aktivu)

7 Tradici uvádění sovětských her k výročí VŘSR založil Oldřich Štíbor (KABELÁČ 1961: 110).

8 Marie Rovenská, „vpravdě tylovská herečka,“ jak se o ní vyjádřil Zdeněk Nejedlý, ztvárnila roli Kateřiny Šestákové také v gottwaldovském Divadle pracujících (1955) a v KOD Karlovy Vary (1957).

9 J. Petřů ve svém článku k tylovskému roku komplexně zhodnotil nedostatky dramaturgického plánu celé sezony (např. předčasné uvedení výročního představení Shawova *Pekelníka*) a také provozní a herecké nedostatky.

jeho člen, herec František Šec.¹⁰ Zařazení Hikmetovy hry na repertoár recenzenti spojovali s „tradici hledání nových tvůrčích inscenačních výbojů“ (MACHONIN 28. 1. 1956), kterou zahájil na konci dvacátých a třicátých let 20. století Oldřich Stibor.¹¹ Hledání a také následné nalézání kontinuity stiborovské tradice v Pleskotově a později Novákově období bylo jedním z hlavních prizmat hodnocení uměleckého působení obou režisérů v Olomouci.

Kromě dramaturgické neprůbojnosti se olomoucká činohra potýkala také s režijní průměrností; po Pleskotově a Jernekově odchodu chyběla režisérská osobnost, která by přispívala k rozvoji hereckých schopností souboru a prokázala přesvědčivý jednotný režijní styl. Ani u Miroslava Janečka (byl jeho režie od Ibsenových *Strašidel* přes hru *Josef a bratři jeho* až ke Gorkého *Nepřítelům* vykazovaly progresivní posun v kvalitě provedení), ani u Radovana Kaliny¹² (např. *Vysoké letní nebe*, Tajovského *Ženský zákon*) nelze hovořit o propracovaných režiiích. Příležitostně režíroval také člen souboru Radúz Chmelík, kterého režijně „vychoval“ právě Karel Novák během jejich společného působení v Beskydském divadle v Novém Jičíně (1949–1953). Zejména ve srovnání s prací hostujícího Karla Nováka (*Pekelník*, prem. 25. 2. 1956) se ukázala být jejich největší slabinou nedostatečná práce s hercem a neschopnost vést ho ke koncentrovaným výkonům a vytvořit stylově čistou inscenaci. Novákova pohostinská režie tak mezi olomouckými průměrnými inscenacemi působila bezmála jako „zjevení“: „Kolektiv olomoucké činohry dokázal v této hře pod vedením zkušeného režiséra Karla Nováka, který v Olomouci hostuje, vytvořit představení tak podmanivé a dramaticky účinné, že je jedním z vrcholů olomoucké divadelní činnosti.“ (čk 2. 3. 1956) I přes neodmyslitelnou subjektivnost hodnocení V. Kabeláče, který v dané době v divadle působil jako dramaturg, vypovídá jeho usouvztažení inscenace do kontextu tehdejší olomoucké tvorby o nadprůměrnosti Novákovy inscenace: „Představení v působivé scéně arch. J. Vopršala bylo po téměř tříleté přestávce ukázkou moderního divadelního projevu s přesně vyjádřeným myšlenkovým záměrem.“ (KABELÁČ 1964: 43)

Ze Shawovy dramatické tvorby, které si Novák velmi cenil a Shawa řadil ke svým oblíbeným autorům, inscenoval hru *Pekelník* poprvé, nicméně se k ní záhy vrátil, když ji uvedl na své tehdy ještě domovské scéně, v pardubickém divadle

10 F. Šec přeložil ještě dvě další Hikmetovy hry (*Lebka a Legenda o lásce*), kromě turečtiny překládal také z ruštiny (C. S. Solodar).

11 Odkazování k osobnosti Oldřicha Stibora měla své ideologické opodstatnění v přihlášení se k pokrokové tradici československého divadelnictví; zejména v dokumentech pro Krajský národní výbor se Stiborovo jméno objevuje poměrně často. Nejvýrazněji se příklon ke Stiborově tradici projevil přejmenováním Krajského oblastního divadla Olomouc na Divadlo Oldřicha Stibora ke dni 25. 2. 1958.

12 Kalina i Janeček byli angažováni jako režiséři KOD Olomouc v době klesající úrovně činoherního souboru po odchodu K. Jerneka, Janeček od sezony 1954/55, Kalina od sezony 1955/56.

(prem. 28. 4. 1956).¹³ K oběma inscenacím navrhl a realizoval scénickou výpravu architekt Jiří Vopršal; u olomouckého provedení mu byla vytykána (dobově tendenčním náhledem hodnocená) nepřesnost požadovaného realistického ztvárnění: „Přízemí je pěkné. Méně jsme nadšeni krovkami srubu, kterými svítí mračná, ale měsíční noc, ač ‚venku‘ lije jako z konve. Nevadilo by nám to, kdyby šlo o symboličnost, máme však dojem, že tady jde o originalitu stůj co stůj.“ (sj 7. 3. 1956) V návaznosti na kladné hodnocení Novákovy práce s herci byl oceňován výkon Ilji Racka v hlavní roli a dále také Kamil Marek (Burgoyne), nový člen souboru, jehož hereckého talentu si kritici všímali od první role v inscenaci *Vysoké letní nebe* (čk 2. 3. 1956; nesign. 21. 3. 1956).

V situaci bezvládní na činoherní scéně bylo pochopitelné, že ředitel S. Křupka začal vyjednávat o přestupu Nováka do Olomouce, navíc ve chvíli, kdy se Novákovo setrvání v Pardubicích jevílo kvůli jeho „přílišnému dovolování si“ neudržitelné.¹⁴ A tak, byť Novák vedení Východočeského divadla sliboval, že jeho olomoucké hostování neznamená zájem o přestup do moravského divadla,¹⁵ nastoupil v létě 1956 do Krajského oblastního divadla Olomouc jako umělecký šéf činohry.

7.3 Dramaturgické objevy a inscenační úspěchy sezony 1956/57

Přestože dramaturgický plán začátku sezony 1956/57 byl již v době Novákova nástupu předpřipraven v rámci dlouhodobých plánů, které se odvíjely od kalendářního roku, nikoli od jednotlivých sezon, lze se domnívat, že některé z titulů Novák ještě na poslední chvíli změnil podle vlastních dramatických preferencí a s ohledem na jejich dramaturgickou zajímavost a výlučnost (například uvedení jihoslovanské dramatiky po několikaleté odmlce v Nušičově společenskokritické komedii *Dr* o podvodném získání doktorského diplomu nebo *Jezero Ukereve* V. Vančury). Skladbu titulů ovlivňovaly politické události a deklarované ideologické cíle, v roce 1956 prosazovaný optimismus a úsilí o převýchovu člověka;

13 Během olomouckého působení se podruhé vrátil k další Shawově hře, *Svatá Jana*, kterou naposledy inscenoval v činohře Národního divadla v Brně (1949) s Vlastou Chramostovou v titulní roli. I přes neodmyslitelný společenský a politický akcent Novák hru nasazoval zejména pro ženskou hereckou příležitost titulní role, kterou v Olomouci ztvárnila Slávka Budínová.

14 Více viz podkapitulu 6.6 Stmívání „záře“ nad divadlem. Paradoxně po odchodu Nováka z Pardubic jmenoval úřednický ředitel uměleckým šéfem Karla Jerneka, kterého z Olomouce vyhodili kvůli jeho apolitičnosti, bezideovosti a kariérismu (*SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc [1945–1990], inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány. Zápis z hodnotitelské konference činohry, 2. 7. 1955). Stran politické úlitby si tak v Pardubicích angažováním Jerneka nikterak nepomohli, na druhou stranu to zaručovalo pokračování v Novákově umělecké linii velkého divadla citů a myšlenek (ČERNÝ 2006: 3: 16).

15 Viz podkapitulu 6.6 Stmívání „záře“ nad divadlem.

mimo tuto oficiální rovinu komunikovanou s KNV Olomouc divadlo vycházelo rovněž ze svých provozních podmínek. Dramaturgická linie se proměňovala od roku 1952, kdy se od divadla osamostatnila zájezdová činohra, z níž vzniklo Severomoravské divadlo v Šumperku (tím pádem krajská enkláva Národního výboru řídila dramaturgické plány obou divadel a ideálně měla usilovat o kooperaci obou těles). V důsledku toho KOD Olomouc musela navýšit počet zájezdů do nedalekých měst (Přerov, Prostějov,¹⁶ Šternberk, Šumperk, Uničov, Hranice na Moravě).¹⁷ V roce 1956 nemohli olomoučtí tvůrci počítat se svojí druhou domovskou scénou divadla v Hodolanech, které bylo dne 23. 11. 1953 poškozeno požárem, vzniklým od vadné elektroinstalace, a jehož obnova trvala až do opětovného zahájení provozu v roce 1957 (tzv. Nové divadlo).

Zejména v druhé polovině sezony je z dramaturgického hlediska patrný – pro Nováka příznačný – posun ke klasickým textům, které Novák intencně zařazoval na repertoár každého z divadel, kde působil. Kromě očekávaného diváckého zájmu, který se vždy potvrdil a vedl ke zvýšení návštěvnosti, mu dramata umožňovala realizaci velkých jevištních pláten plných silných myšlenek a emocí. Tato klasická světová dramata režíroval v Olomouci téměř výlučně sám; západní dramatikou preferoval i ve svých přechozích angažmá a dobovým hrám se záměrně spíše vyhýbal.¹⁸ Lze se také domnívat, že žádný z tehdejších režisérů olomoucké činohry by nebyl schopen (alespoň podle negativních hodnocení jejich práce tehdejší kritikou) tato dramata tak zdařile inscenovat. Volbou klasického repertoáru zároveň neriskoval, protože se vracel k hrám, které již dříve režíroval (*Hra o lásce a smrti*, 1947, činohra Národního divadla v Brně) nebo *Hamlet* (1952), kterého pravděpodobně nasadil proto, že měl v souboru herce Radúze Chmelíka, který tuto roli ztvárnil již v Novákově předchozí inscenaci této hry, v Beskydském divadle v Novém Jičíně.

Výjimečnost Novákova dramaturgického směřování spočívala především ve vybraných českých a slovanských hrách: vyjma již zmiňovaného oceňovaného návratu jihoslovanské dramatiky na česká jeviště v podobě hry Branislava Nušiče *Dr* a tematicky aktuálního Vančurova protiválečného dramatu *Jezero Ukereve*¹⁹ kri-

16 Divadlo nabízelo předplatné jak pro vlastní domovskou scénu v Olomouci, tak pro prostějovskou scénu, na které se někdy odehrávaly i premiéry, např. inscenace Ibsenových *Strašidel* (prem. 15. 10. 1955).

17 Zpěvohra hostovala i v dalších městech mimo region, např. v Gottwaldově, Kroměříži nebo Uherském Hradišti.

18 Výjimku v olomouckém období představuje Hrubínova hra *Srpnová neděle* a dále nerealizovaná, ale plánovaná hra Olgy Scheinpflugové *Rozsudek zní*, kterou měl Novák režírovat v sezoně 1957/58. Tehdejší dramatickou tvorbu Novák považoval až na výjimky za nedostatečnou, pokud již inscenoval českou hru, vracel se k dramatikům meziválečného období (V. Vančura, K. Čapek).

19 Hru *Jezero Ukereve* nasadilo po téměř deseti letech od posledního uvedení prvně mostecké (prem. 8. 9. 1956, r. Ilja Bureš), následně olomoucké divadlo (1. 12. 1956). Obě inscenace komparoval v časopise *Divadlo* divadelní kritik Jan Císař (CÍSAŘ 1957: 2: 139–145).

tiky zaujalo nasazení hry A. Arbuzovova *Dům na předměstí*, kterou olomoucké divadlo inscenovalo díky překladu Františka Šece v československé premiéře. Hra *Dům na předměstí* navazovala na Arbuzovo drama *Tána z předešlé sezony*, kterou českému divadelnímu prostředí opět zprostředkoval F. Šec. Kromě unikátnosti československé premiéry splnil *Dům na předměstí* také povinnost zařadit na repertoár sovětský titul v rámci Měsíce československo-sovětského přátelství a Mezinárodního dne mládeže.²⁰ K dramaturgickým objevům starších, v Československu delší čas neuváděných her se přiřadila také Götzova dramatinizace Balzacova románu *Sestřenice Běta*.

V kontextu tehdejší dramaturgie, orientované výlučně na uzavřená, klasická dramata, je překvapivé opakované úsilí olomouckého vedení uvést v československé premiéře Brechtovu hru *Matka kurážná* – lze jen spekulovat, zda se jednalo o záměrnou snahu uvést brechtovskou dramatinu, nebo divadlo usilovalo především o „status“ československé premiéry, divadlo však od svých plánů nakonec ustoupilo, neboť zadaný překlad nebyl včas dokončen a v prvním uvedení hry Olomouc „předběhlo“ Divadlo S. K. Neumanna (režie Václav Lohniský, překlad L. Kundera a R. Vápeník, prem. 28. 2. 1957).²¹ V kontextu dřívější Novákovy tvorby je zajímavostí jeho návrh zařadit na repertoár olomoucké činohry Jiráskovu hru *Emigrant*, kterou chtěl Novák prosadit již v Beskydském divadle Nový Jičín, ale nápad se mu nepodařilo zrealizovat.²²

7.3.1 Od grotesky k vrcholné klasice: režie K. Nováka v sezoně 1956/57

Novák se okamžitě od svého nástupu do olomouckého divadla ujal také úlohy režiséra a ve své první olomoucké sezoně inscenoval pět titulů, což tvořilo celou třetinu repertoáru. Radovan Kalina pokračoval v režii komediálních her: sezonu zahájil Molièrovým *Amfitrionem* a uvedl další ze Stehlíkových her – po nepřilíš úspěšném *Vysokém letním nebi* z minulé sezony inscenoval v té době často uváděnou *Selskou lásku*. V režii Miroslava Janečka zaujala Věra Bublíková, která v Arbuzově *Domě na předměstí* nastudovala roli Ljuby za nemocnou Soňu Sázavskou během pouhých dvou dnů a předvedla výkon srovnatelnými se ztvárněním postav Věry Slávkou Budínovou a Nadi Libuší Matějovou. Janečkovu dobrou režijní práci s herci a „pečlivé provedení“ (jpů 1. 2. 1957) chválila kritika i u dobově oblíbeného díla L. Feuchtwangera *Ďábel v Bostonu*. Odlehčenou část repertoáru,

20 KNV olomoucké divadlo opakovaně kritizoval, že v jeho repertoáru absentují hry pro mládež.

21 *SOka Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány. Dlouhodobý dramaturgický plán. Změna dramaturgického plánu na II. čtvrtletí 1958.

22 *SOka Olomouc*, fond Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci (1945–1990), inv. č. 109, karton č. 40, Dramaturgické plány (1954–1965).



Inscenace *Dr*, premiéra 29. 9. 1956, scéna J. Vopršal (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

maďarskou zápletkovou komedii *Liliomfi* a pohádku *Vlk, koza a kůzlátka*, režíroval R. Chmelík.

Ve své první režii ve stálém angažmá (Nušicova hra *Dr*, prem. 29. 9. 1956) jako by se Novák vracel ke svým dřívějším inscenacím *Pro blaho národa* Ivana Cankara (D 46, 1945) nebo Gogolově *Revizorovi* v činohře Národního divadla v Brně (1946) a navazoval na tradici režii groteskních, společenskokritických her ze začátku svého uměleckého působení. U výše zmíněných slovanských her akcentoval především groteskní rysy a parodickou nadsázku, čímž odlehčil závažnost tématu, které však rezonovalo s o to větší intenzitou. Nušicovu komedii Novák podle kritických ohlasů inscenoval jako „ztřeštěnou komedii“, k čemuž ho podle názoru recenzenta „svedla myšlenkově chudá hra“ (NOŽKA 20. 10. 1956). Kritika křečovitých gest, nevěrohodných masek a nesourodých výkřiků (SCHÄFER 1956: 7) připomínala ohlasy na jeho dřívější expresionisticky laděné inscenace, především již zmiňovaného brněnského *Revizora*.

Zároveň se však lze domnívat, že někteří olomoučtí kritikové nedokázali interpretovat a náležitě zhodnotit stylizované pojetí inscenace. Autor se zkratkou „čk“ například napsal: „Proto také režisér Novák správně koncipoval závěry jednání



Inscenace *Jezero Ukereve*, premiéra 1. 12. 1956, scéna O. Šimáček (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Karel Konečný).

jako strnulý obraz, aby tím naznačil, že komedie je jakousi historickou freskou své doby.“ (čk 4. 10. 1956) Pravděpodobněji ovšem je, že těmito závěrečnými tzv. stronzy chtěl Novák podtrhnout naléhavost vyznění jednotlivých obrazů, případně dosáhnout zcizení děje. Z hereckých výkonů kritici vyzdvihovali především Kamila Marka v hlavní roli otce rodiny Života Cvijoviče, který koupí svému línému a nenadanému synovi Miloradovi doktorský titul, aby mu zajistil lepší život. Ať již na základě negativního hodnocení kritiků nebo kvůli volbě dramaturgických titulů v dalších sezonách, pro které nebylo vhodné stylizované herectví, Novák již ve svých dalších olomouckých režii herce nevedl ke stylizovaným výkonům a k tomuto pojetí se vrátil až při svém pražském působení v letech 1960–1968 (hry A. N. Ostrovského nebo V. Majakovského).

Atmosférickou a rytmicky gradující inscenaci *Jezero Ukereve* (prem. 1. 12. 1956), varující před nebezpečím války a zdůrazňující myšlenku míru, vytvořil K. Novák spolu s hlavním scénografem olomoucké scény Oldřichem Šimáčkem a autorem scénické hudby Zdeňkem Liškou. Umístěním přede hry před oponu do kulis říšského sněmu docílil zrušení čtvrté stěny a úvodní scény situoval do hlediště (v krajních lóžích seděli poslanci), čímž dosáhl bezprostředního kontaktu



Inscenace *Sestřenice Běta*, zleva S. Budínová (Valerie Marneffová), Z. Rozsypalová (Sestřenice Běta), premiéra 2. 2. 1957 (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Karel Štoll).

herců s diváky. Dynamiku a gradaci inscenace podpořil promyšlenou prací se světly (SCHÄFER 18. 12. 1956), která nebyla v olomouckém divadle běžnou praxí.

Pozitivního hodnocení dosáhla inscenace díky komplexnímu propojení jednotlivých složek: „Nový šéf činohry, zkušený a osvědčený Karel Novák, nastudoval hru v palčivé naléhavosti jejího mírového vyznání s obdivuhodnou čistotou v prostředcích.“ (jtg 4. 12. 1956) Ze zmiňovaného srovnání mostecké a olomoucké inscenace *Jezera Ukereve* v časopise *Divadlo* vyšla lépe olomoucká inscenace, směřující k myšlenkovému vrcholu ve Fordových slovech o bratrství a solidaritě: „V Olomouci se zkušený režisér Novák dostal dále v myšlenkovém zápasu o dnešní výklad i jevištní ztvárnění a osobitosti výrazu.“ (CÍSAŘ 157: 139–145) Optimistický závěr hry vyzněl v olomoucké oproti mostecké inscenaci lépe díky škrtnutí poslední Fordeho repliky (čtení telegramu), tudíž inscenace končí nadějnou prognózou Lee: „Vstávej, René Forde, vstávej. Ještě ti zbývá dílo, ještě je čas.“

Inscenace *Sestřenice Běta* (prem. 2. 2. 1957) předznamenala svým čistým jevištním ztvárněním a zejména propracovanou charakteristikou postav vrchol sezony, Shakespearova *Hamleta*. V jednoduché realistické scénografii O. Šimáčka²³ (černé závěsy a výměny pouze jednotlivých částí kulis jako indikace změny prostředí) postavil Novák inscenaci na hereckých výkonech Zory Rozsypalové v titulní roli Běty, dále Slávky Budínové v roli kurtisány Valerie a Vlasty Kleinové coby Barony. Recenzenti jako Novákovu hlavní devizu opakovaně vyzdvihovali schopnost „cítit dramatickosti života“ (sem 25. 11. 1957), „zahledění se k podstatě problémů, do nitra postav“ (POBER 16. 2. 1957) a „plasticky prokreslit charakter“ (rd 26. 11. 1957), čehož dosahoval koncentrovanou prací s hereckým souborem. Přestože dané charakteristiky mohou znít jako formální klíšé, z dostupných recenzí je patrný značný posun v hodnocení inscenací, u nichž dříve zůstávala herecká složka téměř stranou recenzentova zájmu, a především autoři nehovořili o režijním vedení herců. Hostování *Sestřenice Běty* v Praze bylo srovnáváno s úspěšným hostováním Stiborovy *Optimistické tragédie* v Praze. Jednalo se o jedno z prvních usouvztažnění Novákovy tvorby s režii Stiborovými (jtg 26. 6. 1957).

U *Sestřenice Běty* reflektoval Novákovu tvorbu v *Literárních novinách* poprvé Sergej Machonin a také on zdůrazňoval především tvůrčí potenciál režiséra, komplexní práci s divadelními složkami, které se sjednocují v jednotlivý styl, a v neposlední řadě hovořil o „realistickém herectví moderního typu“:²⁴ „Karlu

²³ Scénografii nelze s jistotou popsat, neboť informace se z různých zdrojů značně rozcházejí: na jediné dostupné fotografii v Divadelním ústavu je znázorněn klasický salónní pokoj s drobným nábytkem, J. Petruš píše o „neobyčejně dramatické výpravě O. Šimáčka“ a z popisu J. Pobera lze získat spíše představu náznakové scény (jpu- 15. 2. 1957; POBER 16. 2. 1957).

²⁴ Nelze jednoznačně říct, co přesně Machonin tímto označením v Novákově případě myslel, a jak je charakterizoval. Z jeho zdůrazňování režijní práce s herce je ovšem zřejmé, že Novák se již značně

Novákovi je bytostně cizí každý popis a každý výklad. Jeho režie je plna vnitřních dramát. Je v ní drama rytmu, rozložené v gradaci aktů, jsou v ní dramata postav, jsou v ní dramata neviditelných psychických srážek, dramata dlouho připravovaných výbuchů, dramata světla v jevištním prostoru. Novák před divákem nic nerozkládá, nic mu neoznamuje, nic mu trpělivě nevysvětluje. Naopak. Od prvního výstupu zahajuje útok všemi složitými způsoby umělecké strategie, se vši dobovačnou energií svého tvůrčího temperamentu. A co je nejcennější – ani k jedinému svému záměru nepřistupuje režisérsky, mimo herce. Většina souboru uskutečňuje velkým podílem své tvořivosti styl inscenace, je tu možnost mluvit o realistickém herectví moderního typu, k němuž pod Novákovým vedením ještě uzraje postupně většina nadaných olomouckých umělců.“ (MACHONIN 8. 6. 1957)

Přestože tradiční přehlídka Divadelní žatva procházela v těchto letech stagnací a potýkala se s pochybnostmi o způsobu své organizace, objektivnosti a zejména smyslu,²⁵ stále byla jedinou soutěžní příležitostí k porovnání uměleckých kvalit jednotlivých souborů napříč celou republikou. Vysokou uměleckou úroveň Novákových inscenací dokazoval fakt, že olomoucké divadlo pro rok 1957 nominovalo *Jezero Ukereve* a *Sestřenici Bětu*, přičemž druhá jmenovaná inscenace se dostala mezi vítězná představení daného ročníku. Herečka Z. Rozsypalová a scénograf O. Šimáček získali za tuto inscenaci stříbrné odznaky Divadelní žatvy. Celorepublikové známosti se inscenaci dostalo díky přenosu Československé televize, která pravidelně zprostředkovávala přímé přenosy vybraných představení.²⁶

Negativně naopak dopadlo hodnocení další Novákovy režie: inscenaci Rolandovy *Hry o lásce smrti* (prem. 21. 4. 1957) vytýkali Eva Uhlířová a Jan Císař nedostatečné společenské ukotvení a chybějící aktuální výpověď k dnešku (UHLÍŘOVÁ A CÍSAŘ 1957: 7: 578). Olomoucké pojetí považovali za „mylné“, neboť si v něm režisér nepoložil žádnou politickou otázku, a tím pádem se revoluční tematika redukovala na osobní krize jednotlivých postav.

Na slavnou tradici Pleskotových shakespearovských inscenací²⁷ navázal Novák v závěru sezony 1957/58 vrcholnou inscenací *Hamleta* (prem. 15. 6. 1957). Stejně jako ve své beskydské inscenaci vycházel z Olivierovy úpravy textu, která sloužila také jako předloha *Hamleta* v režii Miroslava Macháčka (Jihočeské divadlo, 1954). V titulní roli alternovali Radúz Chmelík a Ilja Racek. Zatímco Chmelík více akcentoval intelektuální pojetí postavy, Racek se soustředil spíše na její emocionální

odchýlil od svých dřívějších režii například v brněnské činohře, kde mu byl naopak vyčítán vnějškový expresionismus a stylizace.

25 Např. článek SEMRÁD, Vladimír. Co s Divadelní žatvou? *Kultura* (1957): 4: 1.

26 Zajímavostí je plánované (zřejmě však neuskutečněné) obnovení Verdiho *Traviaty* v režii K. Nováka s použitím základních prvků scénické výpravy z inscenace *Sestřenice Běta*. *SOKA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány.

27 Jednalo se o hry *Othello* (1951), *Zkrocení zlé ženy* (1952) a *Romeo a Julie* (1953).



Inscenace *Hamlet*, v popředí I. Racek (Hamlet), premiéra 15. 6. 1957, scéna O. Šimáček (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto autor neznámý).

vyznění.²⁸ Kritika oceňovala procítěné ztvárnění šílenství Věrou Bublíkovou v roli Ofélie. Velkolepost a superlativní hodnocení inscenace vyplývalo nejen z velmi dobrých hereckých výkonů představitelů hlavních rolí, ale podílela se na něm i monumentální scénografie O. Šimáčka, jejíž hloubku Novák podpořil předsunutím některých monologů na forbinu (dosáhl tak intimnosti výpovědi na pozadí jednoduché, schodišti stupňované scény). „Novákovo monumentální pojetí, stupňující složku dějovou i myšlenkovou, usilovalo o aktuální výklad myšlenek této hry, což bylo podtrženo i geometricky rozčleněným hracím prostorem přímo se stýkajícím s hledištěm.“ (KABELÁČ 1964: 45–46) Vizuální podoba scénografie odkazovala – ať již v přiznané nebo pravděpodobně převzaté výtvarné koncepci Vlastislava Hofmana – k Hilarově inscenaci *Hamleta* z roku 1926, a to jak v architektonických prvcích stupňovitého schodiště vertikálně se upínajícího k zadnímu prospektu, tak v prázdnotě prostoru, který segmentovaly pouze světelné paprsky.

²⁸ Herectví Ilji Racek v období let 1950–1960 v olomouckém divadle se věnuje ve své bakalářské práci *První angažmá herce Ilji Racek* Denisa Knausová z Katedry divadelních a filmových studií z Olomouce. Práce byla obhájena v roce 2015.

Na základě kladných hodnocení Novákových režii v první sezoně, zejména ve srovnání s rozpačitými a nepřesvědčivými režii M. Janečka a R. Kaliny, lze konstatovat, „že první sezona znamenala markantní krok v umělecké práci souboru“ (KABELÁČ 1964: 46). Podle názoru krajského vedení KSČ činohra skutečně zvyšovala svou uměleckou úroveň, „patříčnou péčí“ ovšem nevěnovala roku stranického školení, jehož účast dosáhla pouze 77 procent, v dramaturgickém plánu a v realizovaných inscenacích postrádalo vedení KSČ současnou problematiku a více her pro mládež.²⁹

7.4 Změna ve vedení divadla (1957/58)

7.4.1 Premiéra hry *Jediná noc* k oslavám výročí VŘSR

Průběh sezony 1957/58 poznamenalo hned několik zásadních provozních a zejména personálních událostí, které předurčovaly radikální změny ve vedení divadla a bohužel také zapříčinily menší uměleckou úspěšnost sezony ve srovnání s tou předešlou. Vedení divadla koncentrovalo svou pozornost k politicky významné podzimní premiéře 40letého výročí VŘSR. Původně plánovaný titul, Višněvského *Optimistická tragédie*, který by odkazoval k prvnímu československému provedení hry v olomouckém divadle O. Stiborem, byl nahrazen ne příliš známou hrou B. L. Gorbatova *Jediná noc* (prem. 3. 11. 1957). Umělecké vedení tak zřejmě více než na známou sovětskou klasiku vsadilo na dramaturgickou originalitu a snahu o prvenství československé premiéry, kterou mu však kritika kvůli televizní premiéře hry nepřiznala (BLÁHA 27. 11. 1957).

Z důvodu politické významnosti nejen slavnostní premiéry, ale celkových oslav výročí (ke kterému byly pořádány také výstavy a přednášky) byl k inscenování textu povolán Karel Novák.³⁰ Ten však v průběhu zkoušení onemocněl těžkým zápallem plic a po dobu jeho měsíční hospitalizace³¹ byl zkoušením pověřen

29 Z ideologického hlediska divadlo po svém „pochybení“ se jmenováním šéfa činohry Karla Jerneka nenašlo v Novákově dostatečně ideologického tvůrce; Novák nicméně uměl pro své potřeby obratněji využívat dobovou rétoriku, jak o tom svědčí jeho úspěchy v boji s cenzurou v pardubickém divadle. *SOkA Olomouc*, fond Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci (1945–1990), inv. č. 109, karton č. 40, Dramaturgické plány (1954–1965).

30 Důvodem, proč nakonec hru režíroval K. Novák, mohlo být odmítnutí pohostinské režie Štěpánkem z Národního divadla, se kterým Novák na konci května 1957 přislíbil projednat pohostinskou spolupráci. V dokumentu není uvedeno křestní jméno, nelze tudíž konkretizovat, o kterého Štěpánka se jedná. *SOkA Olomouc*, fond Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci (1945–1990), inv. č. 108, karton č. 39, Dramaturgické plány (1954–1965). Zápis z porady vedení č. 7 ze dne 30. 5. 1957.

31 Novák byl hospitalizován pravděpodobně od 23. 9. 1957 (zkoušku 24. 9. již vedl Janeček) a do divadla se vrátil 21. 10., kdy byl podle zápisu přítomen na poradě vedení. Onemocněl tedy zřejmě záhy po své pohostinské režii v ostravském divadle, kde režíroval Shakespearova *Othella* (prem. 14. 9. 1957).

M. Janeček. Toto řešení nicméně průběh zkoušek ještě více zkomplikovalo, neboť Janeček, pravděpodobně z důvodu své osobní antipatie vůči Novákovi, nepokračoval ve zkoušení podle představ vedení, a tak Novák řídil jednotlivé zkoušky přímo z nemocnice prostřednictvím herce B. Denka.³² Tento konflikt mezi Novákem a Janečkem byl zřejmě vyvrcholením jejich dlouhodobých sporů, které mohly mít počátky již z doby jejich vzájemné spolupráce v jihlavském a kladenském divadle během války.

Informace o Novákově onemocnění a zastoupení B. Denkem pravděpodobně nebyla oficiální, neobjevila se totiž v žádné z novinových recenzí, ve kterých autoři psali jako o režisérovi inscenace pouze o Novákovi. Je tedy otázka, zda kritici na scéně viděli pouze to, co vidět chtěli (ergo od Nováka očekávali), anebo se mu skutečně i zprostředkovaně podařilo „herce zbavit strojenosti a manýr a vést je k tvorbě“ (BLÁHA 27. 11. 1957). Navíc Gorbátovova hra nabízela dějově i dramaticky chudý materiál,³³ u něhož byla výrazná režijní práce nezbytná: „Není to však hra dokončená, není vždy dost jevištně viděná – opakuji to proto, abych zdůraznil práci režiséra Karla Nováka: není nápadná ani okázalá ve svých prostředcích, její význam je v tom, jak dotváří dílo.“ (GABRIEL 21. 11. 1957) Olomoučtí tvůrci měli tedy na začátku sezony vyložene „smůlu“: jednak vybrali hru, která se sice běžně neobjevovala na repertoáru divadel (což mělo ale zřejmě svůj důvod v její slabé dramatické výstavbě), a dále onemocněl umělecký šéf, v té chvíli nejschopnější režisér v divadle, který měl hru připravit k „významným a důležitým oslavám VŘSR“. A tím potíže této sezony zdaleka nekončily.

7.4.2 Odvolání ředitele S. Křupky a jmenování S. Vítka

Ještě v průběhu příprav na oslavu výročí VŘSR došlo v divadle k výrazným personálním změnám: z místa ředitele byl odvolán Stanislav Křupka (původně s platností k 1. 12. 1957, nakonec až k 31. 12. 1957) a na jeho místo dosazen dosavadní administrativní ředitel Svetozar Vítek, který divadlo fakticky řídil již během Křupkova ředitelování. K této změně mohl nepřímo dopomoci také nový divadelní zákon, který vstoupil v platnost 16. 11. 1957, podle kterého nemuselo být nově místo administrativního ředitele obsazeno. Ke Křupkově odvolání se podle dostupných materiálů ve fondu Krajského národního výboru Olomouc

³² „Režie sovětské hry Jediná noc, která byla M. Janečkovi svěřena při onemocnění K. Nováka, byla mu opět odňata, protože neměl kladný postoj k tomuto úkolu.“ Neboť se jednalo o pro divadlo významnou premiéru k výročí VŘSR, bylo zvoleno provizorní řešení řízení režie prostřednictvím Denka. *SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány. Dopis Závodnímu výboru KSČ ze dne 9. 1. 1959.

³³ Podle informací z databáze Divadelního ústavu už tuto hru nikdy žádné další profesionální kamenné divadlo neinscenovalo.

schylovalo již delší dobu, neboť nebyl schopen adekvátně zastávat své řídicí místo a zodpovědně rozhodovat v důležitých personálních i provozních otázkách.

Křupka se po svém nástupu na místo ředitele KOD Olomouc v roce 1954, k němuž byl vyzván orgány strany a lidové správy, neboť do té doby působil jako ředitel Universitní knihovny v Olomouci, zasloužil o stabilizaci divadla po hospodářské stránce, k jeho zásluhám patřilo také osamostatnění baletního souboru, pod jeho vedením se uskutečnila rekonstrukce hodolanského divadla a „rozřešily se kádrové otázky – Jernek, [...]“.³⁴ Za rozhodnutím odvolat Křupku z funkce ředitele divadla stála jeho nerozhodnost, laxnost, názorová nečitelnost, odsouzení řešení a nevstřícný poměr k zaměstnancům, kteří se jak v provozních, tak uměleckých otázkách obraceli raději na administrativního ředitele Vítka. Došlo tak k formálnímu posvěcení skutečného stavu provozního fungování divadla: ač byl ředitelem Křupka, divadlo ve skutečnosti řídil Vitek.

Šéfové jednotlivých souborů divadla byli za Křupkova vedení svoláváni na pracovní porady nepravidelně (tříkrát za čtyři měsíce, což se po nástupu Vítka změnilo na pravidelné porady dvakrát do měsíce), navíc tyto porady neplnily svůj účel: „Soudruh ředitel na těchto poradách vystupoval více jako pozorovatel než jako ředitel, porady neměly hlubšího rázu a o uměleckých výsledcích se mluvilo jen pochvalně.“³⁵ Vojtěch Kabeláč k tomu v kádrovém rozhovoru dodává: „Přímo komicky působilo, jestliže v takové ‚konkurenci‘ se někdy nedostal ke slovu divadelně a umělecky tak zkušený, jako je soudruh Novák.“³⁶

Kromě výše zmíněných pochybení byla Křupkovi vytýkána nedostatečná pomoc mladému, nezkušenému dramaturgovi Kabeláčovi, jejíž absence vedla k četným změnám v dramaturgickém plánu, k jehož sestavení neměl dramaturg dostatek zkušeností; dále nedostatek kritického náhledu na práci divadla a narůstající množství inscenací nízké umělecké úrovně (*Aida*, *Romeo a Julie*, *Těžká Barbora*, *Selská láska*). V dostupné dokumentaci nebyl nalezen samotný dokument popisující stížnosti na jeho chování a řízení divadla, nicméně z Křupkovy odpovědi vyplývá, že byl obviněn také z „erotických avantýr od soudružek Hodkové, Malendové, eventuálně [!] Beckové“. Křupka s odvoláním, ve kterém mu bylo vedou-

34 Stanislav Křupka své odvolání odmítal a ve své obhajobě zaslané KNV se odkazoval mimo jiné na své zásluhy o odvolání „ideologicky zprofanovaného“ Karla Jerneka z místa uměleckého šéfa. „Byla pomínuta skutečnost, že jsem se dovedl vypořádat se šéfem činohry Jernekem, [...]“ *SOka Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány. Z citované zprávy vyplývá, že se Křupka mýlil, když ve své obhajobě uváděl, že mu nebyly uznány zásluhy za zbavení se Jerneka. *SOka Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2056, karton č. 1482, Divadla. Zpráva pro odbor školství a kultury KNV v Olomouci, Kult 1679–1957/, ze dne 23. 10. 1957.

35 *SOka Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2058, karton č. 1484, Krajská divadelní subkomise. Záznam o kádrovém rozhovoru s dramaturgem KOD v Olomouci Vojtěchem Kabeláčem, dne 21. 8. 1957.

36 Ibid.

cím oddělení kultury KNV Miroslavem Hrabovským navrženo přesunutí na jiné pracoviště (na školu III. stupně nebo zpět do univerzitní knihovny), nesouhlasil, nicméně k jeho odvolání ke konci roku 1957 stejně došlo.

Nově nastupující ředitel, Svetozar Vítek, přiznal ve zprávě pro závodní výbor KSČ problematickou personální situaci v divadle,³⁷ která panovala během jejich společného ředitelování se S. Křupkou. Vítek do divadla nastoupil stejně jako Křupka v roce 1954 a od té doby se zaměstnanci obraceli s problémy spíše na Vítku než na Křupku, což pochopitelně vedlo ke střetu mezi oběma řediteli. Situaci mohla vyřešit pracovní nabídka přestupu do Národního divadla v Praze, kterou Vítek obdržel na konci roku 1956. Z důvodu rozdělané práce v olomouckém divadle ji odmítl, Křupkou byl však vyzván k odchodu. Ten mu nakonec nebyl povolen předsedou KNV a stranickými orgány. Nástup energického a progresivního Vítko do vedení divadla po letech jakési samospádné letargie, která ve vedení divadla panovala, znamenala pro olomoucké divadlo rozvoj v mnoha rovinách.

Tou navenek nejzásadnější bylo přejmenování Krajského oblastního divadla Olomouc na Divadlo Oldřicha Stibora dne 25. 2. 1958, při příležitosti 10. výročí Vítězství pracujícího lidu.³⁸ Přihlášením se k tradici O. Stibora³⁹ chtělo divadlo deklarovat návaznost na moderní a progresivní směřování, které zde ve třicátých letech 20. století Stibor realizoval uváděním „pokrokových“, především sovětských her (např. československá premiéra Višněvského *Optimistické tragédie*).⁴⁰

7.4.2.1 Stiborův avantgardní odkaz v kontextu Novákova uvažování o divadle

„Divadlo, které nedovede vytvořit kontakt živých s živými, které neozřejmuje dějinný pohyb sociálních a mravních procesů současného světa, které nevzrušuje diváka živou událostí a nepolitizuje, je anachronismem a nemá hlubšího významu.“ Těmi-

37 *SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány. Zpráva o situaci pro závodní výbor KSČ – dr. Vítek, 1. 10. 1957.

38 Divadlo Oldřicha Stibora bylo v souvislosti s decentralizací státní správy převedeno od 1. 4. 1958 do přímé správy rady Městského národního výboru.

39 Odkazu Oldřicha Stibora v olomouckém divadle šedesátých a sedmdesátých let se věnoval ve své magisterské diplomové práci a později práci disertační Adolf Cásek. Vypovídající hodnotu obou prací ovšem poněkud snižuje poplatnost dobové ideologii a interpretace v duchu politiky minulého režimu.

40 Oldřich Stibor (1901–1943) – operní a činoherní režisér. Orientoval se na sovětskou divadelní avantgardu. Začínal v Ostravě, kde založil avantgardní Studio při stálé divadelní scéně. V Praze vytvořil malou hereckou společnost a začal spolupracovat s výtvarníkem Josefem Gabrielem. V divadle v Olomouci od roku 1931 až do svého zatčení v roce 1940 zinscenoval téměř sto padesát inscenací. Často navštěvoval SSSR, kde se sblížil s Tairovem a Višněvským. Nejvíce jsou ceněny jeho režie ruské a sovětské klasiky (*Revizor*, *Optimistická tragédie*, *Piková dáma*, *Vzkříšení*). Zemřel v roce 1943 na následky věznění v koncentračním táboře (např. ŠEVČÍKOVÁ 1981).

to slovy se uváděl v roce 1931⁴¹ Oldřich Stibor jako nově nastupující režisér činohry Městského divadla v Olomouci a tato slova stála na počátku jeho linie bojovného politického divadla, které i s přispěním divadelního kritika a teoretika Bedřicha Václavka (SPURNÁ 2013: 58) prosazoval ve třicátých letech 20. století. O šest let později specifikoval poslání divadla jako „působení na člověka až do jeho nejhlubší podstaty“, což chápal jako princip avantgardní tvorby: „Avantgardní je dnes ten, kdo proniká nejhluběji k lidskému nitru, kdo promlouvá nejprostěji k publiku. Této avantgardy jsem a budu nejhrošlivějším stoupencem.“ (STIBOR 1937: 7)

K těmto avantgardním odkazům⁴² se Novák ve svých uměleckých názorech vztahoval v průběhu celé své tvorby (nesign. 24. 4. 1958). Zkoumání nitra člověka, mezilidských vztahů a interpretování her v aktuální společenské situaci převažovalo jako hlavní téma jeho olomouckých (ale i pardubických) inscenací. Dva měsíce po přihlášení se divadla ke Stiborově odkazu zpochybňoval Novák v rozhovoru v *Kultuře* jednostranný dogmatický výklad socialistického realismu a za chybu označoval přervání tradice avantgardního divadla (Hilar, Burian, Frejka, Honzl).⁴³ Doslova řekl: „Režijní tradici třicátých let je třeba rozvíjet v současném stavu v roce 1958.“ (nesign. 24. 4. 1958) Neměl tím ovšem na mysli automatické přejímání avantgardních tradic, ale aplikování avantgardních principů a způsobů uvažování na tehdejší situaci: „V umění není možné se vracet. Ovšem ani se izolovat.“ Důležité pro něj bylo nepřerušit kontinuitu historického vývoje, protože jedině při znalosti minulosti na ni lze rozumět přítomnosti – a vyhnout se tak případnému opakování historie. Tato teorie koresponduje (či z ní přímo vychází?) s myšlenkou V. Vančury z na začátku této kapitoly zmíněného souboru textů *Vědomí souvislostí*: „Nejde při tom o popření tradice a o ztroskotání hodnot, ale o nutnost vývoje, který se uskutečňuje střetnutím protiv. [...] Souvislost musí být zachována, ale tato souvislost má být reagující a živá, nikoliv mechanická.“ (VANČURA 1958: 104)

7.4.3 Vývoj událostí v divadle po nástupu S. Vítka

Přejmenování instituce stálo na samém počátku změn v divadle, které se nejvíce dotkly personální oblasti. Vítek, sledující na své tehdejší pozici administrativního ředitele neschopnost a hlavně nerozhodnost S. Křupky, se okamžitě rozhodl

41 V kontextu působení avantgardních umělců v moravských divadlech v meziválečném období není bez zajímavosti roční angažmá E. F. Buriana v olomouckém divadle v sezoně 1930/31. Více viz in (SPURNÁ 2013: 1: 42–62).

42 V druhé polovině roku 1958 probíhala na stránkách *Divadelních novin* rozsáhlá diskuze o přehodnocení významu pojmu *avantgarda* a o hledání nového významu avantgardy v roce 1958.

43 Překvapivě ovšem nemluví o olomoucké avantgardní tradici Oldřicha Stibora.

zbavit soubor dvou průměrných režisérů, M. Janečka a R. Kaliny. Přestože oba zmiňovaní režiséři nechťeli po kritice své práce ze strany S. Vítka v souboru setrvat,⁴⁴ podali na obdržené výpovědi stížnost (Janeček ještě na sklonku sezony 1957/58, Kalina dokonce až v listopadu 1958). Důvodem propuštění byla v obou případech kolísavá až nedostatečná úroveň jejich režii, a dále osobní konflikty na pracovišti (především odmítavý postoj obou režisérů vůči Novákovi) a v případě Janečka také „nezdravý subjektivismus a ideová neujasněnost“.⁴⁵

Obvinění zaznívajících v obou stížnostech dokládají neuspokojivost pracovního prostředí plného napětí a vnitřních konfliktů, které mezi režiséry olomouckého divadla panovaly od Novákova nástupu: „Osobní nedostatky s. Miroslava Janečka se výrazně projevíly po jmenování nového šéfa činohry s. Karla Nováka, jehož autoritu ostentativně neuznával a kritiku své práce nepřijímal.“ Janeček na svém místě ovšem setrval, i přesto, že mu po Novákově jmenování nabízel místo v Beskydském divadle v Novém Jičíně z důvodu jeho nadbytečnosti v olomouckém souboru.⁴⁶ R. Kalina svou stížnost na výpověď dokonce strukturoval do osmi ucelených částí, pojmenovaných např. „vedení divadla“ nebo „činohra“, a třetí část věnoval výhradně osobě Karla Nováka (tři strany textu).⁴⁷ Kalina zde Nováka obvinil z apolitismu, nejasného uměleckého programu, vyhýbání se inscenování her se současnou tematikou⁴⁸ a „bezzásadového osobního kariérismu“. S. Vitek obhájil Novákovu nezištnost zmíněním naopak nesnází, které práce v oblastních divadlech přináší: „Myslím, že této své cestě přinesl četné oběti a nevidím v ní nějakou linii kariéry.“

Je jen pochopitelné, že se všechny tyto osobní konflikty, spolu s Novákovou podzimní indispozicí, musely podepsat na výsledné podobě sezony 1957/58.

44 *SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány. Informace vyplývá ze zápisu č. 5. z 10. 3. 1958. Šéf činohry začal okamžitě hledat nového režiséra (k jeho šéfovským režii bylo potřeba obsadit pouze jedno místo, druhé zastával R. Chmelík coby člen hereckého souboru).

45 M. Janeček měl již v minulosti konflikty s vedeními různých divadel (v roce 1951 byl např. po ročním působení propuštěn ze Státního divadla v Brně), v žádném nezůstal delší dobu (od roku 1945 do nástupu do Olomouce v roce 1954 prošel šesti divadly). V roce 1952 byl vyloučen ze strany pro přílišný individualismus.

46 *SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2056, karton č. 1482, Divadla. Dopis řediteli 23. 6. 1958.

47 Samotná stížnost se buď nedochovala, nebo se mi ji nepodařilo dohledat, nicméně mnohé lze vyčíst z odpovědi na tuto stížnost zasláné Závodnímu výboru KSČ dne 20. 11. 1958. Zajímavostí obsáhlé stížnosti je například fakt, že Kalina napočítal celkem 28 provinění S. Vítka, přičemž Vitek v odpovědi poctivě odpovídá na všech 28 položek.

48 Myšleno zřejmě českých her, kterým se Novák skutečně až programově vyhýbal (viz kapitolu 5 Uměleckým ředitelem v Beskydském divadle Nový Jičín), v Olomouci představovala výjimku pouze Hrubínova *Srpnová neděle* a nerealizovaná hra Olgy Scheinplugové *Rozsudek zní*.

7.4.3.1 Sázky na jistotu a pokusné omyly

Z celkem třinácti inscenací sezony 1957/58 lze za zdařilé považovat pouze dvě až tři z nich. Dramaturgicky oceňované bylo nasazení Kohoutovy *Takové lásky* (která se v dané době objevila na repertoárech většiny československých divadel, nicméně v olomouckém divadle představovala jeden z prvních pokusů o uvedení aktuálního dramatu bez aspirace na originalitu a výlučnost, která v mnohých případech dovedla na scénu nedramatické či nehotové hry), kterou zdařile inscenoval R. Chmelík. Dále pak byly kladně hodnocené Novákovy režie: inscenačně sporná Čapkova *Bílá nemoc* (prem. 28. 4. 1958, uváděná v dobové čapkovské inscenační vlně pro svou tematickou aktuálnost) a nepochybně vyvrcholení této problematické sezony, československá premiéra Casonovy hry *Jitřní paní*.⁴⁹

K Janečkově výpovědi přispěla také nezdařená inscenace Sofoklovy *Antigony*, v níž se ukázala jeho nezkušenost s inscenováním antického dramatu; ze hry úplně vypustil chór a postavu Kreonta stylizoval v kontextu španělského fašismu jako novodobého Mussoliniho. Ani Z. Rozsypalová v titulní roli zde podle recenzentů nepředvedla tak přesvědčivý výkon jako například v *Sestřenicích Bětě* (jpů 11. 1. 1958). Radovan Kalina uvedl na scénu před svým odchodem z divadla tři inscenace: komedii *Jak přišla basa do nebe* (hra Marie Kubátové pro jeviště upravená Vendulou Strejčkovou), jejíž slabší dramatický základ Kalina nedokázal rozvinout v dynamickou situační komiku (Jd 11. 1. 1958), a dále pohádky *O veselém pěvci* (Marie Holkové) a *Létající koberec* (Klaus Eidam) na motivy pohádek *Tisíce a jedné noci*. Z nedostatku činoherních režisérů si olomoučtí tvůrci vypomohli hostováním člena opery Stanislava Regala, který v Olomouci ke 150. výročí narození J. K. Tyla inscenoval hru *Paní Marjánka, matka pluku* v úpravě Františka Rachlíka jako hru se zpěvy a tanci s hudbou V. Trojana. Jiřího Nesvadbu, který v závěru sezony inscenoval Morstinovu *Xantipu*,⁵⁰ si vedení divadla chtělo vyzkoušet pro případnou dlouhodobější spolupráci,⁵¹ jeho

49 Jak již bylo uvedeno výše, *Bílá nemoc* byla nasazena za původně plánovanou *Matku Kuráž*, jejíž překlad ale divadlo nezajistilo včas; hra tehdejšího soudobého španělského autora A. Casony nahradila jihoslovenskou komedii *Osudný líják*. *SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány. Vedení divadla se o Casonovu hru zřejmě zajímalo na základě jeho předešlé hry, *Stromy umírají vstojě*, kterou na jaře 1957 inscenovalo několik divadel.

50 Namísto *Xantipy* původně v Olomouci plánovali uvést komedii *Žena není k upálení*, která „se ukázala z důvodů valutových a pro specifčnost vysoce intelektuálního žánru pro náš plán neúnosnou“. *SOkA Olomouc*, fond Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci (1945–1990), inv. č. 109, karton č. 40, Dramaturgické plány (1954–1965).

51 Šéf činohry Karel Novák uvažoval pro doplnění uměleckého souboru na pozici režiséra o těchto tvůrcích: M. Horanském z Opavy, J. Nesvadbovi a J. Svobodovi z Gottwaldova, Rímském z Jihlavy, Bartkovi z Hradce [nezjištěno kterého, pozn. IM] a Gudrichovi z AMU. V poznámce ze zápisu je uvedeno, že u Horanského a Nesvadby bude ověřena jejich schopnost práce se souborem. *SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány. Zápis č. 5. ze dne 10. 3. 1958.

nepřesvědčivá, průměrná režie kusu (jpu 14. 6. 1958) však uvolnila místo jinému gottwaldovskému režisérovi, a sice Jiřímu Svobodovi, který do olomoucké činohry nastoupil v sezoně 1958/59.

Je možné, že z časových důvodů nebo kvůli herecké příležitosti pro S. Budínovou (Porcie)⁵² se Novák vrátil ke své „nedobře proslulé“ (sj 25. 2. 1958) úpravě *Kupce benátského* (prem. 22. 2. 1958) z Pardubic, kterou ve Štěpánkově překladu zredukoval z pěti dějství do čtyř (zřejmě z důvodu urychlení přestaveb mezi jednotlivými obrazy). Přestože se Novák v průběhu svého uměleckého působení profiloval mimo jiné jako shakespearovský režisér (např. výrazný *Hamlet* v Beskydském divadle), volil si k inscenování jen některá Shakespearova drama, která opakovaně režíroval s různými uměleckými výsledky a diváckými ohlasy. Shakespearovy hry často upravoval a zjednodušoval, aby byly lépe divácky přijatelné a srozumitelné.⁵³ Dále recenzenti upozorňovali na volné nakládání s původním textem: „Skvělé představení Jak se vám líbí z konce pardubického působení, velmi úspěšný olomoucký Hamlet, přemýšlivý ostravský Othello – Kupce bohužel neměl nic společného se Shakespearem.“ (sj 25. 2. 1958)

Touha vracet se opakovaně ke *Kupci benátskému*, jenž v padesátých letech v Československu nepatřil k často inscenovaným hrám tohoto alžbětinského dramatika,⁵⁴ mohla souviset s Novákovým mírně vyhraněným postojem vůči Židům;⁵⁵ sám velmi rád ztvárňoval postavu Shylocka. V programu k inscenaci vysvětloval, že v postavě Žida chce protestovat „proti všem formám rasové diskriminace a proti všem obdobným metodám, jež neměří hodnotu člověka podle jeho činů.“ Názory na jeho herecké ztvárnění olomoucké role Shylocka se rozcházely od konstatování „unaveného výkonu bez vývoje postavy“ (sj 25. 2. 1958) přes výtky vůči jeho herecké technice (intensita hlasu a gesta) (jpu 1. 3. 1958) až po chválu vynikajícího výkonu (SCHÄFER 6. 3. 1958).

V Olomouci se v době uvádění *Kupce benátského* připravoval shakespearovský festival v novém přírodním amfiteátru, což mohlo být skvělou příležitostí

52 Ve zprávě ze dne 10. 12. 1957 divadlo odůvodňuje nasazení *Kupce benátského* namísto nahlášené hry *Mnoho povyku pro nic* mimo jiné hereckou příležitostí pro S. Budínovou. *SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2056, karton č. 1482, Divadla.

53 Viz podkapitulu 5.2.2 Inscenace v režii Karla Nováka.

54 Podle databáze Divadelního ústavu byl *Kupce benátský* v Československu v padesátých letech uveden čtyřikrát, přičemž ve třech případech se jednalo o Novákovy režie: v Beskydském divadle v Novém Jičíně (1951), ve Východočeském divadle v Pardubicích (1954) a v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci (1958). Kromě Nováka jej v roce 1959 inscenoval ještě A. Kurš v Divadle bratří Mrštůků. Jak ovšem uvádím výše, v roce 1954 jej inscenovali F. Salzer nebo V. Lohniský, tudíž přesný počet nelze jasně stanovit. Ze Shakespearových her však patřil k méně inscenovaným v dané době a to zřejmě kvůli antisemitským rysům.

55 Emma Černá vzpomínala, že Novák často vyprávěl vtipy o Židech a až paranoidně věřil, že mají v podzemí propracovaný systém chodem a tajných místností. Informace z telefonního rozhovoru ze dne 4. 2. 2015.

k zařazení Novákovy inscenace, nicméně jak lakonicky poznamenává autor se zkratkou „sj“: „Kéž na jeho [tj. festivalu] pořadu není tato inscenace.“⁵⁶ Diváci nakonec v rámci tohoto prvního shakespearovského festivalu, který se konal v přírodním divadle pod hradbami a trval pět týdnů,⁵⁷ zhlédli jak nepovedeného *Kupce benátského*, tak naopak vrchol festivalu, Novákova *Hamleta* z minulé sezony.

Snahu o dobově aktuální protifašistickou realizaci *Bílé nemoci* (prem. 27. 4. 1958) nejvíce zkritizoval v souhrnném hodnotícím článku čapkovských inscenací poslední doby „Hledá se styl“ recenzent Jindřich Černý, podle jehož názoru tato slabě režirovaná a retrospektivně hraná *Bílá nemoc* především nudila. Novákovy tvorby si Černý obecně cenil, neboť svou odsuzující satírou končí větou, že „Karel Novák má právo na omyl“ (ČERNÝ 9. 7. 1958). Je obtížné říct, jak byla inscenace skutečně vystavěna a jak gradoval její průběh: recenzenti se rozcházejí i v tak zásadních (při vši subjektivnosti hodnocení umění a možné dílčí rozdílnosti každé z repríz) věcech, jako je hodnocení temporytmu inscenace („nedostatky v prvních scénách jsou dosti závažné: pomalé rozehrání, paušální charakteristiky [...]“ [jpů 8. 5. 1958] versus „[Novák] dovedl mistrně navodit atmosféru prvního obrazu“ [čk 30. 4. 1958]). Nicméně skutečný úspěch zaznamenala až Novákova poslední inscenace této sezony, československá premiéra Casonovy *Jitřní paní* (prem. 21. 6. 1958).

V ní navázala představitelka titulní role, metaforicky symbolizující smrt, Zora Rozsypalová na jinou svou významnou roli v Novákově *Sestřenicích Bětě*. Španělskou básnickou hru o smíření a útěše, kterou skýtá teprve samotná smrt, režisér rozehrál v náznakové scéně oproštěné od realistických kulís a rekvizit mezi dvěma tylovými oponami (scénografie O. Šimáček), na které promítal obrazy (nezjištěno jaké). V atmosférické, lyricky laděné inscenaci Novák upustil od jakýchkoli vnějších efektů a dramatické situace vystavěl na hereckých výkonech, básnickém přednesu Z. Rozsypalové a také na „obdivuhodné práci s dětmi v rozsáhlých rolích“ (sj 18. 6. 1958). Na jevišti tak vznikla syntetická jevištní báseň: „Kolářova scénická hudba, tak tichouká, že až splývala se slovem, zajisté podstatně přispěla k tomu, že je tato inscenace přesně vyrovnaným básnickým dílem, složeným ze slov, hudby, výtvarného vjemu a světla.“ (sj 18. 6. 1958) Inscenace *Jitřní paní* a *Taková láska* byly oceněny v divácké anketě jako nejúspěšnější v dané sezoně; z uměleckých výkonů se na špici diváckého zájmu umístili představitelé herecké-

56 Podle dobového svědectví Vojtěcha Kabeláče však byla inscenace u publika úspěšná (KABELÁČ 1964: 47), je tedy možné, že Novák svou „adaptací“ dosáhla zamýšleného cíle, a sice divácké obliby inscenace.

57 Hrál se vždy v neděli, olomoučtí diváci tak na festivalu zhlédli celkem pět inscenací: kromě dvou Novákových se jednalo o *Richarda III.* z Hradce Králové (rež. M. Pásek), *Zkrocení zlé ženy* z Gotwaldova (rež. J. Nesvadba) a *Večer tříkrálový* z Prahy (nepodařilo se dohledat konkrétní divadlo a jméno režiséra).

ho jádra souboru, které Novák postupně sestavil a o něž se ve svých inscenacích opíral: Z. Rozsypalová, S. Budínová, V. Bublíková, I. Racek a R. Chmelík.⁵⁸

7.5 Hledání umělecké avantgardy (1958/59)

V souvislosti s přejmenováním divadla si umělecké vedení vytyčilo úkol přehodnotit dosavadní dlouhodobý dramaturgický plán z roku 1955 s ohledem na teze stanované na XI. sjezdu KSČ ve dnech 18.–21. června 1958 (boj proti přežitkům buržoasního myšlení a idealistické filosofie, za materialistický a ateistický světový názor s cílem výchovy nového člověka). Tento program, jenž byl nutným ideologickým zařazením dramaturgického plánu ve všech divadlech, chtěli olomoučtí divadelníci konkretizovat prostřednictvím české a soudobé sovětské tvorby a také klasické ruské dramatiky. Cílem takto sestaveného dramaturgického plánu bylo „navázat na dobu, kdy se olomoucké divadlo dostalo do čela umělecké avantgardy.“⁵⁹ Návrh opírající se především o dva stěžejní tituly, Shawovu *Svatou Janu* („odhalující zpátečnictví církve“) a Nezvalovu hru *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* („varující před hrůzami atomové války“), schválilo vedení KNV Olomouc jako „solidní, nijak zvlášť průbojný, mající však dobrou politickou linii (atheismus, mírová tematika, klasika)“. Za nadsazenou ovšem považovali snahu divadla dostat se do čela umělecké avantgardy, „neboť k tomu nemá [divadlo] vůdčí umělecké osobnosti“.⁶⁰ Co však ve skutečnosti znamenal pojem „avantgarda“ na konci padesátých let v Československu?

Divadelní avantgarda byla tématem prvního divadelního festivalu v Karlových Varech, který se uskutečnil v létě roku 1958 a jehož průběh reflektovali redaktoři *Divadelních novin*.⁶¹ Snahou tohoto dialogu bylo „spravedlivě hodnotit avantgardu minulých let a rehabilitovat pojem avantgardy“, což byla převládající tendence (nejen) československého divadelnictví od konání XX. sjezdu KSSS 14.–26. února 1956. Ve Francii uspořádali redaktoři *Lettres françaises* v roce 1958 rozsáhlou anketu s názvem „Co je to avantgarda 1958?“, v níž se ptali představitelů umění (např. J. Cocteau, J. L. Barraulta a dalších), jak definují tehdejší francouzskou

58 *SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2058, karton č. 1484, Krajská divadelní subkomise. Zápis. č. 5 ze dne 13. 2. 1959.

59 Touto dobou jsou myšlena třicátá léta 20. století, kdy činohru vedl Oldřich Štíbor. *SOkA Olomouc*, fond Divadlo Oldřicha Štíbora v Olomouci (1945–1990), inv. č. 109, karton č. 40, Dramaturgické plány (1954–1965). Návrh dramaturgického plánu Divadla Oldřicha Štíbora v Olomouci, sezona 1958/59.

60 *SOkA Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2056, karton č. 1482, Divadla. Přípomínky k dramaturgickým plánům DOS Olomouc a SD Šumperk 1958/59.

61 Například „O avantgardu 1958 – karlovarské dialogy“. *Divadelní noviny* 2 (17. 9. 1959): 2: 1 a 3. Dále „O umění bojujícím, avantgardě a socialistické modernosti“. *Divadelní noviny* 2 (4. 3. 1959): 16: 1 a 3.

avantgardu. Hledání československé avantgardy souviselo se změnami inscenačních postupů v pražském Národním divadle (A. Radok, O. Krejča), které se divadelní kritici pokoušeli pojmenovat v intencích pojmů „tradice–konvence“ a „experiment a modernost“. Spor o „moderní“ umění rozpoutal Jaroslav Pokorný, když A. Radoka obvinil z plagiátorství Laterny magiky a pokračoval v diskuzích ohledně Krejčovy nekonvenční inscenace *Strakonického dudáka* v Národním divadle v Praze (prem. 17. 11. 1958).⁶²

Olomoučtí tvůrci své předsevzaté avantgardní směřování sice naplňovali co do množství uváděných ruských, sovětských a českých autorů (Ljubimová, Gorkij, Ostrovskij, Hrubín, Nezval a další), nicméně v realizaci jednotlivých her již o avantgardních nebo experimentálních prvcích příliš hovořit nelze. Po personálních změnách z předešlé sezony navíc činoherní soubor nedisponoval pevným režijním jádrem; celkem čtrnáct titulů si mezi sebe rozdělilo sedm režisérů. Kromě Nováka nastoupil na plný úvazek Jiří Svoboda, který se představil Stehlíkovou dramatisací Furmanovovy hry *Čapajev*, v jejímž básnickém inscenačním pojetí uplatnil také projekce. Režirující člen hereckého souboru R. Chmelík uvedl opět komediální titul, Blažkovo *Třetí přání* s I. Rackem a S. Budínovou v hlavních rolích. Mladému začínajícímu režisérovi Miloši Horanskému⁶³ byla v pohostinské režii svěřena československá premiéra hry Valentiny Ljubimové *Pod starými jasaný*, kterou pro olomoucké divadlo opět přeložil František Šec a byla uvedena u příležitosti oslav 41. výročí VŘSR. Mimo Regalovy inscenace *Píseň tajgy* a Janečkovy režie Gorkého *Nepřítel* hostoval v divadle v samém závěru sezony jako režisér jeho bývalý člen J. Pleskot, který zde inscenoval novou verzi své pražské inscenace hry *Ženský boj* (olom. prem. 18. 7. 1959).

7.5.1 Inscenační úspěchy sezony 1958/59 – britská klasika a česká dramatika

Novák v Olomouci opětovně inscenoval Shawovu *Svatou Janou* (prem. 21. 11. 1958), kterou režíroval v roce 1949 před svým odchodem z brněnského angažmá s Vlastou Chramostovou v titulní roli. V olomoucké inscenaci, která znamenala „filozofický vrchol Novákovy dosavadní práce“ (KABELÁČ 1964: 48), alternovaly v hlavní roli dvě nejvýraznější olomoucké herečky té doby, Slávka Budínová a Věra Bublíková. V pojetí hlavní postavy Novák vycházel z přesvědčení, že Jana

62 Nově založený Klub Divadelních novin zahajoval zkraje roku 1959 svou činnost diskuzí na téma „Experiment a tradice“ v sále výstavy Umění bojující na Slovanském ostrově, na kterou navazovala diskuze „Dnešní pařížská avantgarda“ (26. 1. 1959) a česká činoherní avantgarda před 2. svět. válkou (9. 2. 1959).

63 K. Novák si M. Horanského přizval k režisování i ve svém následujícím angažmá v Divadle E. F. Buriana v Praze, kde Horanský vytvořil výraznou linii komedií, převážně inscenací detektivek.



Inscenace *Svatá Jana*, premiéra 21. 11. 1958, scéna O. Šimáček (Institut umění – Divadelní ústav, fond fotografií, foto autor neznámý).

je „záračná a nesnesitelná“, jak si poznačil do svých režijních poznámek k inscenaci.⁶⁴ A dále Jana pro své revoluční myšlenky opuštěna všemi blízkými, vyčleněna ze společnosti (poznámka „Jana a ti druzí“). Klíčem k této interpretaci je Arcibiskupova věta: „Stojíš osamocena, naprosto osamocena – a skrýváš hříchy pláštěm spoléhání na Boha.“ (V. obraz)

Herečky ztvárňující hlavní ženskou roli jí vtiskly každá více ze svého přirozeného naturelu: Budínová působila více vojensky, bojovně, Bublíková byla v hereckém projevu skromnější, prostší a ženštější (srov. *Shawova Svatá Jana v Olomouci*). František Šec v roli Cauchona se pravděpodobně přiblížil hereckému pojetí Martina Růžka, který danou postavu ztvárnil ve zmiňované brněnské inscenaci: jeho Cauchon byl směsicí vychytralosti, podlosti a pokrytectví.

V reflexi Novákovy inscenace Hrubínovy *Srpnové neděle* (prem. 22. 2. 1959) se poprvé objevovaly názory o srovnatelnosti kvality olomoucké scény s pražskými divadly. Jejich zastáncem, který opakovaně upozorňoval na vysokou úroveň Novákových inscenací, byl Novákův bývalý spolupracovník z pardubického

64 NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I. Rukopisná příprava ke hře *Svatá Jana*.



Inscenace *Srpnová neděle*, premiéra 22. 2. 1959, scéna O. Šimáček (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Karel Konečný).

divadla, dramaturg Miloš Smetana: „Inscenace znovu přesvědčila o úrovni olomoucké činohry, která nesporně patří mezi naše nejlepší. Mnohé její práce mohou soutěžit s představeními předních pražských divadel.“ (SMETANA 15. 4. 1959) Po uvedení inscenace *Dobrého člověka ze Sečuanu* v sezoně 1959/60 se k jeho hlasu přidal také Jindřich Černý (ČERNÝ 30. 3. 1960), který uměl být k Novákovi kritický (viz kritiku *Bílé nemoci* výše), nicméně jeho poslední inscenace hodnotil dokonce jako kvalitnější a stylově jednodušší než některé pražské.⁶⁵ V zrcadle těchto názorů se jeví Novákův odchod do Divadla E. F. Buriana v létě roku 1960 jako jasné zúročení režijního potenciálu a ocenění umělecké zralosti, kterou v olomoucké činohře prokázal. V *Srpnové neděli*, v níž se Novák „vyhnul pražské inspiraci“⁶⁶ a odhalil ve hře nové akcenty s hlavním důrazem

65 Úroveň olomoucké činohry pod Novákovým vedením zřetelně stoupala, zatímco první největší moravská scéna, brněnské Národní divadlo (konkrétně Mahenova činohra) se dlouhodobě potýkala se stagnující úrovní, hovořilo se dokonce o krizi brněnské činohry. Zlepšení situace v Brně očekávali od nástupu Miloše Hynšty do vedení divadla. Více viz dn. V Brně diskutovali o divadle. *Divadelní noviny* 1 (14. 5. 1958): 14: 4; LUKÉŠ, Milan. Činohra v Brně. *Divadelní noviny* 2 (29. 4. 1959): 21: 5.

66 Je míněno první provedení hry v Národním divadle v Praze, režie Otomar Krejča, premiéra 25. 4. 1958.

na zpřítomnění jejího nejvnitřnějšího smyslu (SMETANA 15. 4. 1959), ztvárnila roli Mixové skvěle S. Budínová, příliš vnějškově a nepřesvědčivě naopak pojal svou roli Moráka Bohumír Koukal (SŠ 7. 3. 1959 a SMETANA 15. 4. 1959).

Nedlouho po inscenaci Hrubínova textu následovala další tehdejší současná hra Vítězslava Nezvala o hrozbě atomové války *Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou* (prem. 19. 5. 1959), v režii Jiřího Svobody, který ji pojal jako „přísně stylizovanou scénickou báseň“ (KOPECKÝ 30. 9. 1959: 3: 1). Olomoucké divadlo bylo třetím divadlem, které Nezvalovu hru zařadilo na repertoár po tříleté pauze od jejího ne příliš zdařilého prvního provedení v Národním divadle v Praze (režie A. Radok, prem. 23. 3. 1956) a úspěšnějšího druhého provedení v Hradci Králové (režie M. Pásek, prem. 30. 12. 1956, jk 28. 5. 1958). V olomoucké inscenaci dosáhl Svoboda podmaňující exotické atmosféry pomocí barevných šerosvitných obrazů s členěným půdorysem a náznaky symbolických skulptur, které doplňoval organtýnový přední závěs pro projekce. Básnické koncepci inscenace herecky dominovala Zora Rozsypalová, v jejímž příznačném impozantním vzhledu, patetickém projevu a ve zřetelném přednesu našel Svoboda ideální představitelku Kleito. Naopak básnický projev mužských představitelů (O. Vážanský coby Vladař a M. Horák jako Gadeir) zůstal spíše vnějškový a prázdný (GROSSMAN 1960: 6: 287–289).⁶⁷

Nasazení Nezvalovy hry na repertoár mohlo být přímou reakcí na výzvu, kterou Novákovi učinil redaktor *Divadelních novin*, když rozporoval Novákovo vyjádření v *Kultuře* (1958: 17: 1) o nedostatku dobrých soudobých českých divadelních her a vyslovil přání navázat na čapkovskou dramatickou tvorbu stejně kvalitními hrami. „Člověku se přímo vnucuje na otázku odpovědět otázkou: ‚A cožpak Nezvalova Atlantida – není právě z toho druhu her, po kterých volá a jaké chce hrát Karel Novák?‘ Je záslužné upozornit, co vše nám chybí – ale ještě záslušnější by bylo nenechat ležet ladem to, co máme a co hrám Čapkovým v myšlenkové odvaže a básnickém výrazu, myslím, nezadá?“ (jk 1958: 15: 7)

V započaté dramaturgické linii uvádění soudobých českých her divadlo pokračovalo i v následující sezoně 1959/60, kdy se na repertoáru objevily hry P. Karvaše, O. Šafránka, M. Stehlíka nebo J. Dietla. Umělecké vrcholy sezony však představovaly zahraniční hry v režii Karla Nováka: Millerův *Pohled s mostu*, Brechtův *Dobrý člověk ze Sečuanu* a Višněvského *Optimistická tragédie*, kterou se Novák s olomouckým divadlem rozloučil.

⁶⁷ Jan Grossman zhlédl vybrané inscenace olomoucké činohry na interní přehlídce divadla uspořádané ke 40. výročí jeho založení ve dnech 22.–26. 4. 1960, která byla reprezentativní ukázkou především Novákových a Svobodových inscenací sezony 1959/60.

7.6 Novákovo „zvnitřnění“⁶⁸ – intenzivní práce s herci (1959/60)

Sezonu 1959/60 zahajovala „režijně i herecky psychologicky propracovaná“ inscenace *Pohled s mostu* (prem. 4. 10. 1959) Artura Millera na jednoduché, technicky strohé scéně Josefa A. Šálka. „Olomoucké představení s virtuózní jistotou a pozorností vypracovává partituru Millerovy skladby od realistických podrobností až k veliké klenbě, kterou se otevře pohled na drama půdorysu takřka antického. Novákova režie je přesná, vynalézavá, analytická a jasně člení stavbu od počátku k závěrečným úderům.“ (GROSSMAN 2000: 79–86)⁶⁹ Celistvost koncepce režisér udržel i přes netradiční a protikladné obsazení hlavních hereckých úloh. V roli Beatrice zklidnila svůj běžně vervní, až k teatrálnosti inklinující herecký projev Slávka Budínová: „Vypracování role od zcela statických míst (působivé vyprávění o odvěčení zatčeného přistěhovalce) přes rostoucí podezření až k vrcholu, to vše zvedá úroveň inscenace a jejího ústředního konfliktu jako koncert nástroje, který zná přesně své místo, pracuje tlumeně, s jistotou a plností zvuku.“ (GROSSMAN 2000: 79–86) Ať již pro nedostatek herců nebo pro důvěru v herecké schopnosti Ilji Racka jej Novák „experimentálně“ obsadil do věkově neodpovídající role Eddieho, ve které „Racek ukázal, co umí, když se mu postaví do cesty problém hutné a soustředěné charakterokresby s velkým a složitým vývojem“ (GROSSMAN 2000: 79–86). Inscenace byla v dané době hodnocena jako nejlepší v rámci oblastních divadel (sj 10. 10. 1959) a M. Smetana ji označil jako nutné měřítko kvality celorepublikových inscenací: „A neodpustím si ještě jednu poznámku: bylo by prospěšné, kdyby si noviny i časopisy konečně všimly, že se v Olomouci dělá poctivé a dobré umění, a spravedlivě o tom informovaly veřejnost, která podle jejich posudků o mimopražských divadlech hodnoty často hledá docela jinde, než ve skutečnosti jsou.“ (SMETANA 23. 12. 1959)

Po hře klasické dramatické výstavby s psychologicky propracovanými postavami Novák inscenoval naprosto protikladné, epické drama Bertolta Brechta *Dobry člověk ze Sečuanu* (prem. 7. 2. 1960).⁷⁰ Lze se domnívat, že tuto hru nasadil na repertoár a následně režíroval s cílem seznámit olomouckého diváka s moderními

68 Tímto termínem charakterizoval Novákovu režijní práci Jan Grossman ve studii „Olomoucké zápisky“ (*Divadlo* 11 [1960]: 6: 287–298, přetištěno in KLÍMA, Miloslav, Jan DVOŘÁK a Zuzana JINDROVÁ 2000: 79–86) „Nejde o návrat k popisnému realismu uvnitř kukátkového jeviště, ale spíš o novou konsolidaci různorodých inscenačních prostředků; tyto prostředky, které bylo nejprve třeba pro naše divadlo zase ‚objevit‘, jsou teď nově organizovány se zřetelným těžištěm uvnitř.“

69 V této části olomoucké kapitoly se opírám především o svědectví Jana Grossmana – činím tak záměrně, přestože se jedná výlučně o jeden hlavní zdroj, který ovšem svou relevantností, přesností a kvalitou jazykového projevu převyšuje všechny ostatní dostupné zdroje dané doby.

70 Novák v rámci přípravy na zkoušení *Dobrého člověka ze Sečuanu* použil komparativní srovnání dramatického (Čechov, Miller) a epického (Brecht) divadla z doslovu Brechtovy hry *Vzestup a pád města Mahagonny*, které doplnil vlastními příklady. Více viz přílohu 8.



Scéna k inscenaci *Dobry člověk ze Sečuanu*, premiéra 7. 2. 1960, scéna J. A. Šálek (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Karel Konečný).



Inszenace *Dobry člověk ze Sečuanu*, premiéra 7. 2. 1960, scéna J. A. Šálek (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Karel Konečný).

uměleckými trendy a s divadlem apelativní naléhavosti, i když si byl vědom toho, že se může pro svou netradiční výstavbu setkat s diváckým nepochopením: „I když olomoucký divák dnes nepochopí toto představení do důsledků, jsem přesvědčen, že jsme vykonali veliký kus práce ve výchově chápání velkého složitého autora a jeho náročné formy.“⁷¹ Na této progresivní cestě zprostředkovat olomouckému publiku brechtovskou poetiku (jednalo se o teprve druhou Brechtovu hru uvedenou v olomouckém divadle od roku 1930, kdy zde inscenovali *Žebráckou operu*), zůstal Novák pravděpodobně pouze v půli; názory na podobu inscenace se zásadně rozcházejí od hodnocení „skoro klasicky brechtovské představení“ (ČERNÝ 30. 3. 1960) až po názor, že „v herecké práci se však Novák zřejmě záměrně vyhýbá jakémoliv nápodobě postupů, které užívá Berliner Ensemble“ (GROSSMAN 2000: 79–86). Pokusil se tedy zřejmě použít brechtovské principy výstavby inscenace, které ovšem herci, zvyklí na jiný typ činoherní práce, nebyli schopni naplnit a vytvořit skutečně epickou inscenaci prostou psychologického ztvárnění postav: „Jeho Dobrý člověk ze Sečuanu podává tak mimo jiné velmi originální a promyšlené řešení způsobu, jak uvést Brechtovy hry ve vztah s naším divadelnictvím.“ (GROSSMAN 2000: 79–86)

K vizuální podobě Brechtova uvedení této hry v Berliner Ensemble se však zcela nepochybně přiblížil scénograf Josef A. Šálek, který se při tvorbě výpravy k Novákově inscenaci opíral o materiály zapůjčené Helen Weiglovou (sj 12. 2. 1960). Prázdnou scénu svírala na levé i pravé straně nakloněná stěna, polepená novinovými výstřižky s různými apelativními nápisy protikapitalistického zaměření, naznačujícími hospodářský úpadek („devalvace“, „deprese“, „krize“, „kartel“, „trust“ a další), které dominoval nápis s označením firmy „Cement & Comp“. V Šálkově výpravě tak podle Grossmana „kontrastuje roztrhaný svět sečuánských plebejců s barnumskou reklamou luxusních velkostaveb“ (GROSSMAN 2000: 79–86).

Zatímco v psychologickém dramatu A. Millera obsadil Novák do hlavní role expresivnější Slávku Budínovou, dvojroli Šen Te–Šnej Ta v Brechtově hře ztvárnila herečka úsporných gest, Věra Bublíková. Jan Grossman o jejím hereckém výkonu napsal: „Nad vnějšími prostředky převládá vnitřní soustředění, čistá, nesentimentální citovost, dokonalá forma, promyšleně členěná stavba role, plastický hlas se strhujícím a přitom klidným tempem.“ (GROSSMAN 2000: 79–86) Bublíková podle tohoto svědectví dokázala, jako jedna z mála herců v této inscenaci, naplnit brechtovský princip odstupu herce od postavy, kterou ztvárňuje.

Z vlastní Novákovy reflexe inscenace vyplývá, že zařazení Brechtovy hry, prostřednictvím které se chtěl coby umělecký šéf činohry přiblížit avantgardnímu odkazu Stiborova jména, zůstalo jakýmsi pokusem, který se nesetkal s pochopením

71 NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I. Rukopisné poznámky k inscenaci *Dobrý člověk ze Sečuanu*.



Inscenace *Optimistická tragédie*, premiéra 17. 4. 1960, scéna V. Nývlt (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Karel Konečný).

nejen u některých diváků, ale také uvnitř souboru: „Těžko chápu, že jsem se svou láskou k Brechtovi zůstal opuštěn v našem souboru, i v okruhu svých nejbližších spolupracovníků, zvláště u těch členů, kteří [nečitelný úsek] moderní divadlo, kteří jsou pokrokoví a moderní lidé, a kteří dobře vědí, že Brechtův intelektualismus, jeho analytičnost, jeho názor na divadelní tvorbu jako na stavbu, cílevědomou a rozvrženou zásadní filozofickou myšlenkou je jedním z pilířů avantgardy. Hru jsem miloval a stále jsem přesvědčen, že bylo dobře, že se hrálo, neboť *divadlo našeho typu má povinnost nejít osvědčenými myšlenkovými cestami* [zvýraznila IM] – řada mimopražských divadel uvedla Brechta a byly to pokusy vesměs zajímavé a úspěšné.“⁷² Inscenací Brechtovy hry tak Novák přesně naplnil Vančurovu premisu uvedenou v úvodu kapitoly o hledání nových a experimentálních cest, neboť ceněn je každý, byť i neúspěšný pokus, který nejde osvědčenou cestou konvence.

K. Novák se s olomouckým divadlem loučil příznačnou inscenací Višněvského *Optimistické tragédie* (prem. 7. 4. 1960), kterou přímo navázal na odkaz Oldřicha Stibora, který tuto sovětskou hru v Olomouci uvedl v československé premié-

⁷² NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I. Rukopisné poznámky k inscenaci *Dobry člověk ze Sečuanu*.

ře (5. 11. 1935).⁷³ Novák se zřejmě nechal inspirovat jak Stiborovou inscenací (MALOTOVÁ 1980: 98), tak také Tovstonogovovým provedením hry v Národním divadle v Praze (prem. 6. 11. 1957).⁷⁴ Na rozdíl od Stiborovy inscenace byla u Nováka patrná snaha o odpatetizování hromadných scén (komparz činil několik desítek statistů), a naopak koncentrované zaměření na vnitřní vývoj postav a jejich konfliktů. „Středem inscenace se stává osa dialogů komisařky a Alexeje.“ (GROSSMAN 2000: 79–86) Díky tomuto oslabení vnějšího tvaru hry se do popředí více dostala idea a smysl hry.⁷⁵ Ústřední dvojici ztvárnili stejně jako v inscenaci *Pohled s mostu* Slávka Budínová v roli Komisařky a Ilja Racek coby Alexej. Zatímco u Budínové Grossman chválil její „lineární směřování“ ke klíčovým scénám (kde pouze v závěru vybočí k teatrální nadsázce), u Racka oceňoval „dynamičnost, útočnost s technickým sklonem k bravurní svrchovanosti“, u níž mu však scházelo vystižení „vnitřní rozporuplnost[i] postavy, trýznivé a typicky ruské hledačství pravdy“ (GROSSMAN 2000: 79–86).

7.7 Odchod na vrcholu tvůrčích sil

Z olomoucké činohry, jejíž uměleckou úroveň pozdvihl Novák za čtyři roky nad celorepublikový průměr a dokázal ji po téměř celou dobu udržet díky myšlenkově závažným a dobově aktuálním inscenacím, odešel „zachraňovat“ poslední divadlo ve své kariéře, umělecky upadající Divadlo E. F. Buriana. Jeho čtyřleté olomoucké období bylo „charakteristické vzácnou jednotou a shodou dramaturgických záměrů a inscenačních výsledků“ (STÝSKAL 1965: 96), kterými se vyjadřoval k problémům tehdejšího světa a člověka v něm.⁷⁶ S Novákovým odchodem se tento proces nastartování uměleckého směřování olomoucké činohry však bohužel částečně uzavřel, neboť v roce 1960 odešlo několik osobností, které se spolupodílely na jeho konstituování: v první řadě se jednalo o ředitele S. Vítka, dále scenografa O. Šimáčka a zejména o část hereckého jádra souboru, která Nováka následovala do Prahy (S. Budínová, R. Chmelík a I. Racek).

73 Od československé premiéry v roce 1935 byla hra inscenována poprvé až v roce 1956 v Armádním divadle v Martině a Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, o rok později v Národním divadle v Praze ke 40. výročí VŘSR.

74 Podrobnějšímu porovnání inscenací hry *Optimistická tragédie* se věnuje Ludmila Malotová ve studii „Olomoucké inscenace Optimistické tragédie ve vývoji inscenačního pojetí Višněvského hry“, 1980: 92–109.

75 Je možné se domnívat, že u této hry Novák uplatnil podobné principy interpretace jako u Rolandovy *Hry o lásce a smrti*, v níž potlačil vnější sociální konflikt, aby vyniknul vnitřní konflikt postav.

76 Za Novákovy zásluhy o rozvoj olomouckého divadla byl projednáván návrh na jeho nominování na ocenění zasloužilého umělce, viz Jednání umělecké rady č. 6 ze dne 13. 3. 1959. Novák toto ocenění ovšem získal až v roce 1967, tedy rok před svou smrtí. *SOka Olomouc*, fond KNV Olomouc (1945–1990), inv. č. 2057, karton č. 1483, Dramaturgické plány.

Příslib pokračování tvůrčí umělecké činnosti po Novákově odchodu představovala režijní činnost Jiřího Svobody, kterého Novák do činohry angažoval v sezoně 1958/59 a jehož inscenace Karvašovy *Půlnoční mše* dosahovala úrovně Novákových inscenací (ae 9. 2. 1960). Novákovi se tak již po několikáté podařilo dosáhnout nejen stabilizace souboru, pozvednutí jeho herecké úrovně koncentrovaným vedením herců a vyváženosti umělecké práce. „Dnešní činohra Divadla Oldřicha Stibora působí přesvědčivým dojmem divadla značné vnitřní rovnováhy a konsolidace. Je práva Stiborovu jménu nejen celkovou orientací a jasnou koncepcí, ale vytrvalým úsilím o divadlo vysoké profesionální úrovně.“ (GROSSMAN 21. 5. 1960)