

Mikulová, Iva

Karel Novák v Divadle E.F. Buriana (1960–1968)

In: Mikulová, Iva. *Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968)*. Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017, pp. 181-226

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137541>

Access Date: 03. 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.

8 KAREL NOVÁK V DIVADLE E. F. BURIANA (1960–1968)

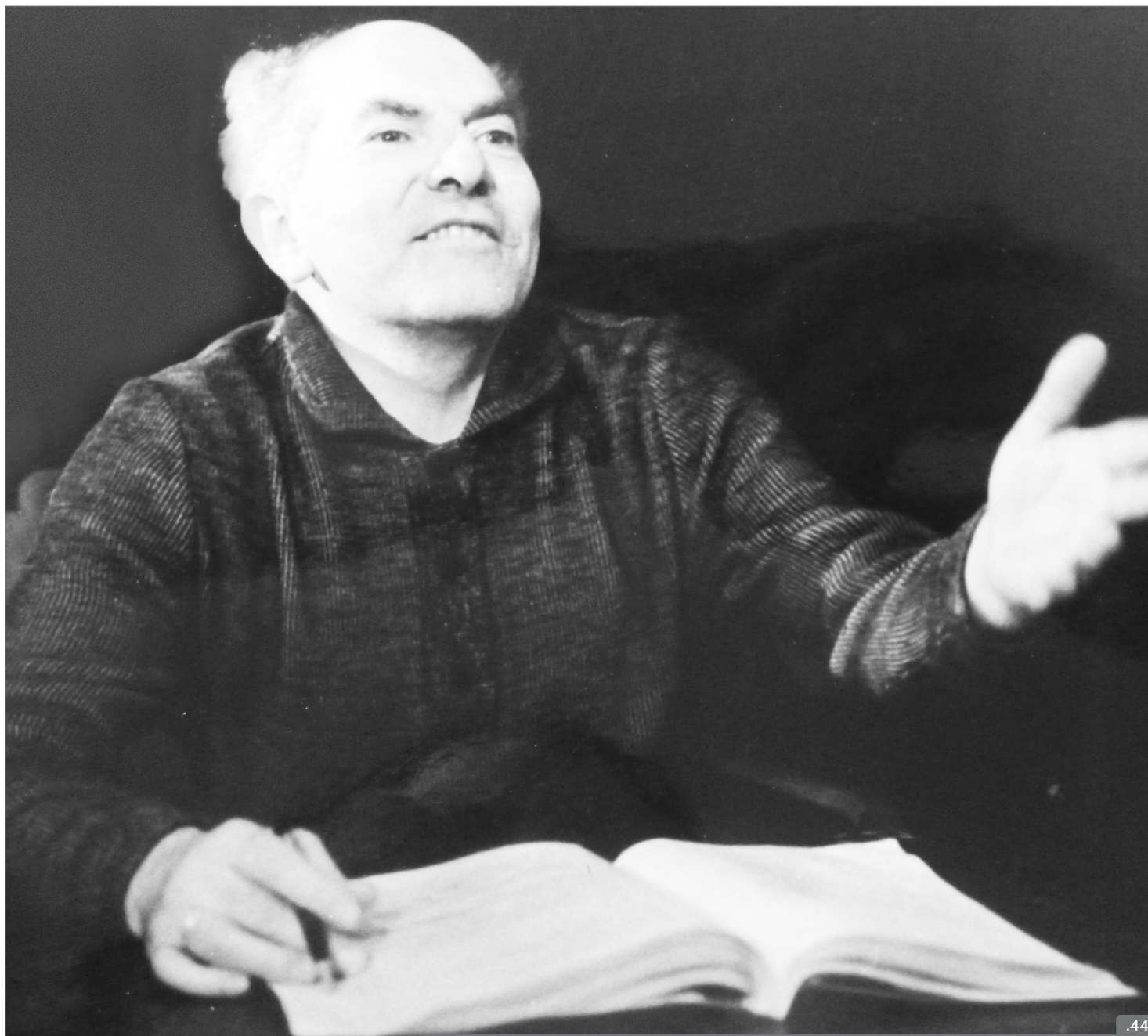
8.1 Úvod

„Karel Novák nikdy nebyl tvůrcem té které módy, té které doby. V té době [šedesátá léta] byl v Brně Sokolovský – to bylo politické divadlo – říkali jsme ‚s bubnem na vrabce‘, na druhé straně psychologický, dušezpytný pohled Krejčův. Karel Novák s nadšátkou říkal – já dělám divadlo pro služky.“¹

Herec Ilja Racek ve své vzpomínce na režiséra Karla Nováka, se kterým dlouhodobě spolupracoval a patřil mezi jeho nejbližší přátele, vymezil dva krajní póly československého divadelnictví šedesátých let 20. století: epickou tvorbu uměleckého vedení Národního divadla v Brně (režiséři Evžen Sokolovský a Miloš Hynš a dramaturg Bořivoj Srba) a psychologicky propracované inscenace Otomara Krejčí v Národním divadle v Praze. Tyto dva umělecké proudy, přestože je lze považovat za určující směry tehdejší tvorby, nelze pochopitelně vnímat jako jediné divadelní tendence dané doby. Naopak, mezi těmito dvěma „mantinely“ se rozprostíralo široké spektrum osobitých režijních rukopisů. Jedním z cílů této kapitoly je proto především snaha o pojmenování Novákova „místa“ na umělecké mapě divadelnictví šedesátých let, přesněji řečeno, pozice Divadla E. F. Buriana (DEFB), kam v létě roku 1960 nastoupil nejdříve jako jeho umělecký ředitel, nicméně v krátké době byl na jeho místo dosazen Vladimír Nejezchleba, který mohl lépe než Novák zaštiťovat scénu divadla Na Poříčí díky své stranické angažovanosti.

Novák nastoupil do vedoucí umělecké funkce do divadla, které si muselo teprve „hledat“ své místo mezi ostatními pražskými divadly, vymezit se vůči nim

1 MACHALICKÁ, Jana. Ilja Racek: Na cestě od Černých baronů na Vinohrady. *Divadelní noviny* 9 (2000): 6: 16.



Karel Novák nad scénářem. (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

uměleckým programem, a od něhož se očekávalo, že „se vyrovná“ s tvorbou národního umělce E. F. Buriana, který divadlo vedl dvě desítky let až do své smrti v roce 1959. Novák neměl lehkou pozici podobně jako při svých předešlých nástupech do oblastních divadel: nejen že na něm spočíval nelehký úkol navázat na burianovskou tradici, ale především vyvést divadlo z návštěvnické krize, se kterou se potýkalo. Jak shrnoval Miloš Smetana v komplexním článku o stavu pražských divadel v roce 1960: „Je to divadlo téměř bez diváků, bez dramaturgie, bez režisérů a bohužel – kromě nemnoha výjimek – také bez herců, kteří by odpovídali průměru pražských divadel.“ (SMETANA 30. 3. 1960: 19: 1)

V závěru kapitoly bych ráda zodpověděla – na základě deskripce jednotlivých sezon z dramaturgického, režijního a hereckého hlediska – otázky, zda se Novákovi podařilo během osmi let svého působení tuto scénu rehabilitovat a realizovat v ní uměleckou tvorbu, která by svou výlučností a kvalitou poříčskou scénu vrátila zpět mezi další pražská divadla a zároveň divadlo učinila jeho poetikou specifickým, podobně jako tomu bylo za ředitelování E. F. Buriana. Novákovu pražskou tvorbu zařadím do kontextu jeho dosavadní režijní činnosti a pokusím se pojmenovat pro toto jeho období příznačné a specifické rysy (a to jak ve výběru dramatických titulů, tak v jejich jevištní realizaci). V neposlední řadě se chci zaměřit také na jeho spolupráci s vybranými herci, kteří jej provázeli dlouhodobě a stali se jeho „kmenovými“ spolupracovníky (např. Blanka Bohdanová, Slávka Budínová, Ilja Racek a další).

Oproti předešlým kapitolám práce jsem se u této nepotýkala se zásadním nedostatkem materiálů, neboť k období let 1960–1968 v Divadle E. F. Buriana existuje poměrně rozsáhlé množství zdrojů, především díky skutečnosti, že se divadlo nacházelo v Praze, kde v dané době vycházelo několik novin a časopisů s kulturními rubrikami, které o dění v pražských divadlech referovaly. Především je možné dosud nezveřejněné informace nalézt ve fondu Divadla E. F. Buriana, který je uložen v Divadelním ústavu (sestává v daném období zejména z korespondence dramaturgyně H. Šimáčkové s autory a jinými subjekty a z novinových výstřižků). Drobné zmínky o provozu divadla můžeme najít také v Archivu hlavního města Prahy. Na Novákovu pražskou éru ve svých pamětech vzpomínají např. B. Bohdanová (*Život jako v pavučince*, Praha: 1995; *Život jako takový*, Praha: 2010) nebo Slávka Budínová (*Nic jsem nedostala zadarmo*, Praha: 2003). K této etapě Novákovy tvorby se také jako k jediné dochoval záznam inscenace, který budu v práci krátce analyzovat, a sice hry *I chytrák se spálí* A. N. Ostrovského (1963).²

² Vzhledem k rozsahu materiálů a zachování proporčnosti disertační práce některá témata, která dostupná bibliografie a archiválie skýtají, pouze nastíním – k jejich zpracování a případnému prohloubení již mohou sloužit samostatné studie publikované mimo tuto práci.

8.2 Konec bezvládní: nová umělecká koncepce

Divadlo E. F. Buriana se, jak jsem již naznačila v úvodu kapitoly, ocitalo v existenční krizi zapříčiněné jednak nízkou úrovní repertoáru ještě z doby Burianova šéfování ve druhé polovině padesátých let a jednak také ročním bezvládním v sezoně 1959/60. Na jaře roku 1960 došlo k přejmenování divadla ze stávajícího D 34 na Divadlo E. F. Buriana, čímž se jméno jeho zakladatele a letitého vedoucího dostalo do štítu instituce. DEFB bylo úředně sloučeno s Realistickým divadlem Zdeňka Nejedlého, nikoli však na dlouhou dobu, neboť již za rok byla obě divadla opět osamostatněna. Do čela DEFB, spravovaného Národním výborem hl. m. Prahy, nastoupil již zmiňovaný Vladimír Nejezchleb a Realistického divadla se ujal Václav Lohniský.

V roce 1960 čítala divadelní mapa Prahy celkově 14 činoherních divadel,³ která se odlišovala množstvím scén v rámci dané instituce (např. Národní divadlo, Divadlo S. K. Neumanna nebo Městská divadla pražská), dramaturgickým zaměřením i publikem.⁴ Miloš Smetana v rámci svého komplexního článku o pražské divadelní síti (SMETANA 30. 3. 1960: 19: 1 a 2) hodnotil kvality jednotlivých institucí a vymezil jejich charakteristiky. Postupoval od „bezproblémových“ divadel k těm nejslabším a na závěr výčtu si nechal tři, jejichž výsledky označil za „povážlivé“ z hlediska koncepce repertoáru a úrovně inscenací: ÚDČA, D 34 a ABC. Nelze se divit: Z původního souboru D 34 zůstalo pouze herecké torzo, které bylo potřeba doplnit herci a sestavit prakticky úplně nový soubor. A především, bylo zapotřebí definovat nové umělecké směřování divadla. Ideový a umělecký program, jehož celkové znění mám k dispozici díky deníkovému záznamu proslovu k souboru DEFB,⁵ Novák pojmenoval lakonicky věcně: Divadlo současného dramatu a poezie. Takto vymezený program byl kromě výhledu do budoucnosti také snahou rehabilitovat poslední roky Burianovy tvorby, jejíž nízká umělecká úroveň zapříčinila krizi divadla.

3 Do označení „činoherní“ zahrnuji scény, které uváděly primárně činoherní inscenace, přestože disponovaly např. i hudební scénou nebo orchestrem. Počet vychází z citovaného článku Miloše Smetany (*Divadelní noviny* 3. 3. 1960: 19: 1 a 2). Všechna divadla kromě Národního divadla Praha byla spravována Národním výborem Prahy (NVP).

4 Další rozsáhlý text „Ohlédněme se v klidu“ hodnotící charakteristiku a úroveň jednotlivých scén vyšel v *Divadelních novinách* (6. 3. 1963): 16: 1 a 3. Jeho autory byli členové redakce (podepsáno red.), kteří svým textem vzbudili paniku a otázky, která divadla se na základě tohoto hodnocení budou zavírat (více viz URBANOVÁ, Alena. Sedmdesát pražských premiér. *Divadelní noviny* [1. 5. 1963]: 20: 4).

5 NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/25 varia). Zápis proslovu k zahájení činnosti DEFB, rukopis v bloku.

8.2.1 Divadlo současného dramatu a poezie

Novák své estetické a umělecké koncepce většinou oficiálně nezveřejňoval, nevyhlašoval umělecké programy, svá teoretická stanoviska měl imanentně přítomná ve svých inscenacích, aniž je dopředu nebo zpětně vysvětloval. Komplexně svůj pohled na divadlo shrnul naposledy při nástupu na místo uměleckého šéfa činohry brněnského Zemského divadla v roce 1946. Jak v proslovu sám napsal, záměrem této umělecké koncepce bylo nejen pojmenovat směřování divadla, ale také je vymezit v rámci pražského divadelnictví. V neposlední řadě se Novák v proslovu „musel vyrovnat“ také s odkazem E. F. Buriana.

Nelze jednoznačně říct, jaký byl Novákův vztah k E. F. Burianovi, který mu, připomeňme, v první poválečné sezoně nabídl stálé angažmá v D 46, kde Novák realizoval svou úspěšnou inscenaci Cankarovy hry *Pro blaho národa*.⁶ Burian nepřímo napomohl také k Novákově brněnskému angažmá, když mu nabídl režii hry *Vassa Železnovová* (1945/46). Z jeho proslovu k souboru ovšem zřetelně vyplývá,⁷ jak opatrně Novák hledal slova, kterými by o Burianovi – a především o Burianovi-dramatikovi – promluvil. Jediná místa, která v rukopisu škrtal či dopisoval, se týkala pasáží věnovaným Burianově umělecky slabé dramatické a režijní tvorbě v padesátých letech.⁸ Můžeme se domnívat, že jeho pocity vůči Burianovi byly minimálně ambivalentní: jeho avantgardní tvorby v třicátých letech si nesporně vážil, ovšem podobně jako mnozí jiní nemohl nevidět Burianův umělecký „úpadek“ v letech padesátých.⁹

Na Burianovu tradici uvádění současných dramát chtěl Novák navázat, ovšem s důrazným upřesněním: „Máme-li se vyvarovat závažných nedostatků a omylů z posledního vývojového období D 34, je třeba klást zvýšený důraz na uměleckou hodnotu každého díla i na jeho inscenační zvládnutí. Vždyť D 34 neztratilo důvěru diváků uváděním současných her, nýbrž nehotovostí, nedodělaností jednotlivých děl a představení. Naše současná dramatika se stane skutečným

6 Viz podkapitulu 3.2.3 Novákova inscenace *Pro blaho národa*.

7 Je nutné mít na paměti, že se jedná o přípravný text oficiálního proslovu, ve kterém Novák jistě hledal diplomatické cesty vyjádření vztahu k Burianovi.

8 Například škrtá: „Domnívám se, že to [ukazovat cestu vpřed] nebude v tom, že budeme uvádět jeho slabé, nehotové hry – E. F. Burian nebyl dramatický spisovatel.“

9 Pro zachování vyváženého pohledu na věc odcituji zmínku, která by svědčila spíše o Novákově negativním vztahu k Burianovi: „Po několika letech jsem ve vši skromnosti nabízel portrét E. F. Buriana tehdejšímu řediteli D 34 Novákovi pro foyer D 34. Nepřijal mě a dal mi vzkázat, že s Burianem nemá nic společného a že o nějakou hlavu zájem nemá.“ (BURIAN 2012: 385) Jedná se o vzpomínku sochaře Vladimíra Precíka, která však obsahuje několik nepřesností: divadlo již tehdy neneslo název D 34 a Novák nebyl „po několika letech“ [myšleno od Burianovy smrti] ředitelem. Není ovšem pravda, že by se divadlo od Burianova jména distancovalo; jeho nedožití 60. narozeniny dne 11. 6. 1964 divadlo uctilo nápisem na sklo s obrazem zesnulého a květinami. *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Zápis z porady č. 6 ze dne 5. 6. 1964.

těžištěm repertoáru teprve tehdy, až vytvoříme z divadla tvůrčí dílnu pro spolupráci s autory, jednotnými s námi názorově i umělecky.“ Je zřejmé, že si Novák uvědomoval, že je především potřeba docílit vyšší umělecké kvality jednotlivých inscenací, k čemuž bylo zapotřebí najít dobré herce, a především režiséry. Do stálého angažmá tak pod Novákovým vedením nastoupil Miloš Horanský, který do Prahy přešel z Ostravy.

S vědomím Novákových pochyb o kvalitách současných domácích dramát se lze jen domýšlet, nakolik vážně myslel slova o uvádění současných her a nakolik, – s přihlédnutím ke skutečně realizovanému repertoáru – se pod slovem „současný“ opravdu skrývaly nejnovější hry, ovšem zahraniční.¹⁰ V proslovu sice zmiňuje několik aktuálních her, které divadlo plánuje zařadit na repertoár, v jeho skladbě se však žádná z nich nikdy neobjevila.¹¹

Konkrétněji svou představu „současného dramatu“ Novák přiblížil v článku uveřejněném v *Literárních novinách* v září roku 1960,¹² ve kterém si přeje „drama současné velkými myšlenkami a drama vysoké básnické polohy“ (sm 10. 9. 1960). Drama současného světa podle jeho názoru nejlépe zprostředkovávají hry v linii od Čechova k Shawovi, „které v sobě spojuj[í] lyričnost se satirickým a tragikomickým“. Představu ideálního dramatu jako syntézy lyrických a satirických prvků uvádí na následujícím příkladu: „Mně by ovšem byl nejbližší typ českého dramatu, který by spojoval vlastnosti Srpnové neděle s vlastnostmi hry Blažkovy, Příliš štědrý večer, měl vtip a odvahu dívat se ostře na věci s výsostnou poezií a filozofickým ponorem.“¹³ (sm 10. 9. 1960) V této jediné větě se podle mého názoru nalézá těžiště Novákova uvažování o dramatu a zároveň citace nepřímou vysvětluje, proč Novák tak sporadicky inscenoval českou dramaturgii – jen skutečně málokterá tehdejší hra mohla splňovat tyto jeho požadavky na dramatický text.

Ze zmiňovaného článku lze zároveň odvodit, že více než „poezií“ v programovém prohlášení myslel ve skutečnosti lyričnost, což specifikuje i ve svém proslovu k souboru: „A jestliže z uměleckého hlediska slučujeme drama a poezii, neznamená to jen obohacení a rozšíření repertoáru o básnické matiné, nýbrž zvláštní důraz na poetičnost vůbec.“ Za příklad takového dramatu uváděl Vančurovo *Jezero Ukereve*, kterým ve vlastní režii svou první sezonu v DEFB zahajoval.

10 V téměř každé sezoně divadlo uvedlo jednu až dvě československé premiéry.

11 Zmiňuje například *Tisíc schodů* Slavoje Blechy, *Maliny a veličiny* Gity Mayerové, *Antigonu* Vladimíra Jindry, hru *Nazpět k prameni svému* Josefa Horáka nebo připravovanou hru Pavla Hanuše o mladém Jaroslavu Haškovi (uvedeno v MDP pod názvem *Hašek a tajný Vinca*).

12 V rozsáhlé anketě odpovídali umělci na otázku, co dělají proto, aby současnost pronikla na jeviště. Novákova úvaha nese příznačný název „Meze lyriky“. sm. Současnost chce do divadla. *Literární noviny*, 10. 9. 1960.

13 Hrubínova *Srpnová neděle* byla jednou z mála současných domácích her, které Novák inscenoval (prem. 22. 2. 1959).

„Je to programový čin – právě toto dílo vysokých básnických kvalit, a přitom živých, současných myšlenek vyjadřuje naši dramaturgickou i žánrovou koncepci budoucího divadla.“ Kromě jiného Vančura patřil k Novákovým oblíbeným dramatikům, připomeňme, že se Vančurou prací, byť z jazykového hlediska, zabýval i ve své, pravděpodobně nedokončené, disertační práci. V závěru proslovu také Novák připomíná Vančurova slova, že každé nové představení je experiment, a pokud jím není, je zbytečné.

Je také důležité zdůraznit, že přestože název programu DEFB zněl „Divadlo současného dramatu a poezie“, ve dvou nikterak okrajových zmínkách se v proslovu objevuje podstatnější a dominující rys repertoáru DEFB, a sice satira umožňující kritický pohled na současné problémy. „Tuto dramaturgickou linii chceme realizovat v různých žánrových polohách – v oblasti pokrokové západní tvorby soustředíme svou pozornost především na satirické tragikomedie, které jsou jedním z charakteristických a nejpůsobivějších žánrů moderní dramatiky.“ Tímto se vyjevují dvě základní tematické a žánrové větve Novákova uměleckého směřování: lyrické divadlo velkých myšlenek a satirická kritika společnosti.

8.3 Dramaturgie DEFB

8.3.1 Dramaturgická všehochuť první sezony

První sezona 1960/61 vykazuje z dramaturgického hlediska prvky tápání a hledání. Vedle programového zařazení Vančurova *Jezera Ukereve* coby protestu proti fašismu a kolonialismu se na repertoáru objevily hry značně rozličného tematického a žánrového rozptylu. Následující titul Férance Örsiho *Černý ventilátor* se svým tématem také dotýkal problematiky kolonialismu, oproti Vančurově hře zde bylo téma pojednáno více satirickou formou. Vedle současné satirické komedie slovenského autora Petra Karvaše *Zmrtvýchvstání dědečka Kolomana* zařadili Karel Novák s dramaturgyní Helenou Šimáčkovou¹⁴ například Shawova *Pekelníka*, jehož titulní roli si po olomoucké Novákově inscenaci zopakoval tentokrát v režii Josefa Henkeho Ilja Racek, nebo Nezvalovu *Manon Lescaut*, kterou Novák programově nasadil za účelem získat nazpět ztracené publikum. Ke spolupráci přizval Blanku Bohdanovou,¹⁵ která hlavní ženskou roli Manon ztvárnila již v Novákově inscenaci ve Východočeském divadle Pardubice (prem. 21. 8. 1954). Na pantomimickou

¹⁴ Ilja Racek naznačuje, že Novák přizval ke spolupráci také jeho a Radúze Chmelíka jako své dva pobočníky, nejmenované dramaturgy. Je možné, že oba také přispívali ke skladbě dramaturgického plánu svými podněty a návrhy (MACHALICKÁ 2000: 6: 16).

¹⁵ „Blanko, došlo k nejhoršímu, musíme zopakovat Manon. Moc bych to potřeboval.“ (BOHDANOVÁ 1995: 87)

inscenaci *Boule*, uvedenou ještě za dřívějšího uměleckého vedení, navázal Eduard Žlábek pantomimou *Hadrář*.

Vrcholy sezony tvořily dvě československé premiéry,¹⁶ obě v režii Karla Nováka: první uvedení absurdní dramatiky na česká jeviště v podobě Ionescova *Nosorožce* a epické drama B. Brechta *Matka* na motivy Gorkého hry v překladu Ludvíka Kundery, jehož spolupráce na hře stála na počátku plánové, ovšem nikdy ne-realizované Kunderovy autorské tvorby pro Divadlo E. F. Buriana.¹⁷ Zařazení Ionescovy hry představovalo – a to nejen s ohledem na tehdejší stav provizorně sestaveného hereckého souboru – odvážný čin také proto, že tento typ dramatiky dosud v Československu nebyl inscenován a pronikal k nám přes uzavřené hranice ze západního světa jen ztěžka a poskrovnu. Přesně situaci pojmenovává Eva Uhlířová: „Neboť nám chybí to, co je samozřejmým předpokladem zvládnutí obdobného úkolu a co tvoří zejména ve Francii jeho přirozená zázemí: kontinuitnost divadelního vývoje, v němž je inscenace oplodněna pružným stykem s vývojem dramatu a v němž tedy není nucena – jako u nás – nahrazovat dlouholeté vakuum odtrženosti od světového vývoje tápavým uhadováním, jak to asi hrát.“ (UHLÍŘOVÁ 1. 7. 1964: 25–26: 4)

I přes tento žánrový pel mel již skladba první sezony nastínila některé z hlavních dramaturgických linií, které budou v následujících letech rozvíjeny: důraz na aktuální satirické hry, jejichž vyznění v některých případech směřovalo ostře proti fašismu či stávající vládní garnituře (např. hra *Vrah Lidumil aneb Nepřirozená zvířata* od J. B. Vercorse nebo *Král Vávra* M. Uhdeho), a emociální hry jako například Nezvalova *Manon Lescaut*.

8.3.2 Dvě dramaturgické linie: satirická a psychologická

Dramaturgické směřování divadla shrnula v rozhovoru pro *Mladou frontu Dnes* na konci sezony 1963/64 dramaturgyně H. Šimáčková. Ocituji danou pasáž jako výchozí charakteristiku uměleckého směřování, které následně doložím na konkrétních titulech daných sezon: „V prvních letech jsme se orientovali zejména na žánr satirických komedií a tragických frašek, které zobrazují životní protiklady pomocí nadsázky, jakoby ve vypouklém zrcadle. Ze soudobé zahraniční tvorby sem patřily například Dürrenmattův *Frank V.*,¹⁸ Opitzův *Můj generál* či Mrožkovi

¹⁶ Jak jsem nastínila výše, v rozmezí sezon 1960/61–1967/68 se pod Novákovým uměleckým vedením uskutečnilo jedenáct československých premiér, např. dvou Ionescových her, *Nosorožec* (prem. 30. 9. 1960) a *Král umírá* (prem. 22. 5. 1964).

¹⁷ Podrobněji viz 8.3.2.1 Plánovaná autorská spolupráce: L. Kundera, M. Uhde a další.

¹⁸ V zápisu názvu inscenace *Frank Pátý* se objevují dvě podoby: *Frank Pátý* a *Frank V.* Pokud hovořím o inscenaci, používám označení *Frank Pátý* podle zápisu v programu, pokud recenzent užil označení s římskou číslicí, přepisuji v tomto tvaru.

Policajti. Jakýmsi protipólem k těmto satirickým tragikomediiám jsou hry psychologické a emocionální – hry typu Williamsovy Vytetované růže či Gibsonových Dvou na houpačce. Zcela zvláštní kategorii tvoří veselohry a detektivky, jimiž repertoár zpestřujeme a vylehčujeme především v tzv. okurkové sezoně.“ (STAŠEK a MLÁDEK 5. 6. 1964)

Než přejdu k dvěma hlavním liniím, které Šimáčková pojmenovává, satirické a psychologické, zastavím se u třetí, „divácky pragmatické“ linie odpočinkových veseloher a detektivek, kterými inscenátoři vyvažovali jinak náročný (ve smyslu politickém i emocionálním) repertoár. Šimáčková, ambicemi spřízněná s Novákem v hledání nových a náročných titulů, které by vysokou uměleckou kvalitou vypovídaly o tehdejší době, se s těmito odlehčenými hrami smířovala jen těžce. Jak přiznává v dopise panu Gregorovi,¹⁹ detektivní hra *Neočekávaný host* (prem. 12. 10. 1962) je „vybočení z linie“ za účelem odlehčení repertoáru.²⁰ Počet veseloherních a detektivních titulů začal nabývat po divadelní krizi sezony 1963/64,²¹ související také s reorganizací divadelní sítě.²² Postupný úbytek diváků vedl v DEFB kromě navýšení počtu veseloherních titulů také k revidování kulturněpolitické koncepce divadla jako scény zaměřené na hry satiricko-kritické a tragické komedie.²³ Zároveň může mít tato proměna koncepce přímou souvislost s personálními změnami v souboru v roce 1966, odchodem dramaturgyně H. Šimáčkové i části herců²⁴ a v neposlední řadě nepřímo také se zhoršením zdravotního stavu K. Nováka.

V satirické linii dramaturgie DEFB jako by se Novák obloukem vracel ke svým počátkům v poválečných letech (již připomínaná inscenace *Pro blaho národa* Ivana Cankara), a především k působení v brněnském Národním divadle, kde

19 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis H. Šimáčkové pro pana Gregora ze dne 20. 10. 1962.

20 V dramaturgii divadla můžeme nalézt více příkladů koncepčního promyšlení skladby titulů především s ohledem na diváka: V korespondenci z dubna 1964 Šimáčková píše Milanu Uhdemu, že jeho hru *Král – Vávra* odloží až na začátek sezony 1964/65, neboť by ji nestihli na konci roku uvést a po hrách *Smrt Tavelkina* a *Král umírá* by nebyla vhodná skladebně. *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis H. Šimáčkové Milanu Uhdemu ze dne 9. 4. 1964.

21 Více viz (KAPLAN 2008: 347), z dobového tisku např. OPAVSKÝ, Jaroslav. Znovu divadelní krize? *Rudé právo*. 12. 7. 1964 nebo již zmiňovaný článek Aleny Urbanové „Sedmdesát pražských premiér.“ *Divadelní noviny* (1. 5. 1963): 20: 4.

22 Více viz např. POKORNÝ, Jaroslav. Divadelní REORGANIZACE „chirurgickým zásahem“ – a divadelní felčařina. *Divadelní noviny* (15. 1. 1964): 12: 6.

23 K poklesu návštěvnosti docházelo postupně od roku 1960, během tří let poklesla v celé zemi o dva miliony osob. Příčiny poklesu spočívaly v několika faktorech, např. rozvoji televize, především nejrušnějších pořadů estrádního typu, změně životního stylu (přesun výdajů do jiných sfér mimo kulturu) a také v repertoáru divadel (KAPLAN 2008: 350). Dále viz *Archiv hl. města Prahy*, fond Městská správa po roce 1945, inv. č. 577, Divadla obecně – provozní věci 1958–84. Komplexní rozbor za rok 1966.

24 Ilja Racek naznačuje, že se proti Novákově postavila část herců ze souboru, tzv. „pohrobci po národní vdově Zuzaně Kočové“ (MACHALICKÁ 2000: 6: 16).

v několika inscenacích společenskokritických her akcentoval jejich satirické a groteskní rysy (např. Gogolův *Revizor* nebo *Svatba Krečinského* od Suchovo-Kobylyna). Uvolňující se společenská a politická atmosféra šedesátých let²⁵ navíc otevírala prostor pro svobodnější kritiku zaměřenou i přímo proti vládnoucí straně. Tu tvůrci DEFB vyslovili nejpříměji prostřednictvím hry Vladimíra Majakovského *Sprcha* (prem. 1. 2. 1963) ve vlastní úpravě (K. Novák, H. Šimáčková, I. Racek). Kromě již zmiňovaných her *Frank Pátý* (československá prem. 28. 9. 1961),²⁶ *Můj generál* (prem. 1. 12. 1961, r. Ján Roháč) a *Policajti* (prem. 28. 6. 1963, r. Ján Roháč) se do této linie dále řadily hry *Smrt Tarelkina* od Suchovo-Kobylyna (prem. 17. 4. 1964), a především Uhdeho *Král – Vávra*²⁷ (prem. 23. 10. 1964).²⁸ K těmto hrám můžeme přiřadit také obě československé premiéry Ionescových her *No-sorožec* (prem. 30. 9. 1960) a *Král umírá* (prem. 22. 5. 1964, r. Jaroslav Dudek). V inscenacích těchto her se Novák, ať již přímo prostřednictvím vlastní režie, nebo nepřímo jako tvůrce umělecké koncepce, programově kriticky vyjadřoval k aktuální politické situaci.

Druhou výraznou dramaturgickou oblast představovaly tematicky nadčasové hry, které nebyly přímo spjaty s dobovou situací, ale které Novák se Šimáčkovou vybírali především pro herecké příležitosti, které skýtaly členům souboru. Do exponovaných rolí obsazoval herecky silnou část ženského souboru, a to Blanku Bohdanovou, Slávku Budínovou, Violu Zinkovou, Milenu Dvorskou a také mladou Kláru Jernekovou; z mužské části souboru se v hlavních rolích objevovali Ilja Racek, Josef Langmiller, Josef Větrovec, Radúz Chmelík nebo Luděk Kopřiva.²⁹ Jednou z divácky nejoblíbenějších inscenací se kromě ověřené *Manon Lescaut* stalo psychologicky propracované drama z Mexického zálivu obývaného temperamentními Siciliány *Vytetovaná růže* Tennesseeho Williamse (prem. 15. 11. 1963) se Slávkou Budínovou v hlavní roli Serafiny. Herecké příležitosti skýtala dále dramata *Dva na houpačce* Williama Gibsona (prem. 14. 9. 1962), *Tři sestry* A. P. Čechova (prem. 19. 4. 1963), *Osm žen* Roberta Thomase (prem. 23. 3. 1964), Eurípidovy–Sartrovy *Trójanky* (prem. 15. 12. 1965, r. M. Horanský) nebo *Zahrada na křídě* Enid Bagnoldové (prem. 12. 3. 1966). V inscenacích těchto her byl důraz kladen hlavně na emocionální vyznění příběhu bez jakýchkoli vnějškových divadelních efektů.

25 Aby nedošlo ke zkreslení, je potřeba připomenout, že i přes větší svobodu slova byly inscenace (a jednotlivá představení) hlídány a opakovaně zakazované (více viz článek „Podezřelé divadlo“ na následující straně).

26 Pokud neuvádím jinak, hry režíroval Karel Novák.

27 Zachovávám zápis z programu k inscenaci, kde je mezi slovy Král a Vávra pomlčka.

28 Stranou zmiňuji také hru Petra Karvaše *Velká paruka*, kterou Novák režíroval v roce 1965 v Bratislavě a která do této satirické roviny spadá svou tematickou výstavbou, v níž se mísí prvky Uhdeho *Krále – Vávry* a Mrožkových *Policajtů*.

29 Vyzdvihuji zde pochopitelně pouze některá hlavní jména, nicméně herecký soubor DEFB sestával z vícera dobrých herců, pro které se tvůrci snažili najít vhodné hry.

Podezřelé divadlo

Někdy ještě zaslechne otázku: »Co to vlastně ti divadelní umělci pořád mají, že si stěžují na nepřiměřené zasahování do své práce? Hraje se přece den co den — co jim tedy chybí?« Otázka je pochopitelná. Diváci nemohou vědět, co všechno někdy předcházelo premiéře, kolik to často stálo úmorového jednání, zdraví a ztrát nejrůznějšího druhu. Z pražských divadel má v tomto směru snad nejobhatší zkušenosti Divadlo E. F. Buriana. Obrátil jsem se proto s několika otázkami na HELENU ŠIMÁČKOVOU, která v tomto divadle pracovala donedávna jako dramaturg.

□ Jak to tedy vlastně s těmi spory bylo? Kterých her a představení se to týká?

Jestli mě paměť neklame, Divadlo E. F. Buriana se dostalo do větších či menších kolizí s lidci i s schvalovacími orgány celkem čtrnáctkrát. 14 titulů — to byla více než ¼ z počtu premiér, které pořádková scéna uvedla v letech 1960—1968. Předmětem sporu byly nejen české původní hry (Uběhlo Král-Vávra, Daňkova tragikomédie Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko, Schnelldrův Postilion), ale i soudobé hry zahraniční (Ionescov Nosorožec a Král umírá, Dürrenmattův Frank V., Frischova Čínská zed, Millérov Pád ve Vichy, Mrozkovi Polciatji). Ušetřena nebyla ani klasika, ať v podobě původní (Shakespearův Richard III., Suchovo-Kobylinova Smrt Tarelkiny), nebo námi adaptovaná (Ostrovského I chytřák se spálí, Majakovského Špeha, Veselovcův a Weichův Sever proti jihu).

□ O jaké zásahy šlo? Kdo zasahoval?

Rozsah cenzurních zásahů býval velmi různý — často byly vyžadovány škrtý jednotlivých replik, nejednou byl vysloven zákaz hry. Ne náhodou říkáme »byly vyžadovány« a »byl vysloven«, protože většinou nebylo možné dopátrat se, kdo jmenovitě je skutečným autorem či inspirátorem těchto zásahů a zákazů. Ani v jednom případě jsme nedostali písemné vyrozumění. A tak jsme vždy znovu a znovu museli podnikat dobrodružnou výpravu od HSTD až k ideologickému oddělení ÚV KSČ a odtud zase zpět, abychom obhájili tu či onu inkriminovanou hru. Ze všeho nejhorší a nejabsurdnější bylo, že v těchto sporech proti sobě stáli komunisté, z nichž menšina si osobovala právo hovořit jménem strany a celé veřejnosti.

□ Ale koneckonců se přece jen hrálo?

Jestliže se nakonec všechny tzv. sporné hry dříve či později objevily na jevišti, nehovoří to, myslím, v neprospekt divadelníků, kteří toto právo a moc neměli. V tomto nerovném zápolení sehrála významnou roli stranická organizace Divadla E. F. Buriana — i když její hlas byl brán v po-

sledním období stále méně na vědomí.

□ Můžete uvést konkrétní příklady?

Po pařížské premiéře Ionescova Nosorožce napsala Elsa Trioletová, že »je třeba opravdu velké vůle, abychom v této hře viděli něco jiného — abychom si přisuzovali jiné protí než to, které připisujeme ke slovu fašismus«. A přece právě u nás, patnáct let po válce, jakási moudrá hlava — neznámá která — přišla s názorem, že nosorožci jsou symbolizují fašismus a dvourozí komunismus — nebo naopak. Názor se překvapivě rozšířil a nás to pak stálo hodně námahy, abychom jej vyvrátili. Nosorožec se nakonec hrál (i díky rozumnému stanovisku tehdejšího pracovníka HSTD dr. Rapka, který prohlásil, že jenom »nosorožec« by mohl tuhá hru zkrátit) — počet repríz byl však omezen »shorak«.

Nemenší paralie nastaly okolo Dürrenmattova Franka V., který po několika škrtích byl přece jen povolen, ovšem s podmínkou, že na premiéru nepozveme autora, ačkoli díky jeho benevolenci jsme mohli hru uvádět za koruny. — Hodně zbytečného rozruchu se nadělalo kolem Frischovy Čínské zdi, kterou jsme chystali v době, kdy se o narůstajících rozporech mezi ČLR a socialistickými státy zatím jen šuškal. Frisch ovšem napsal hru krátce po válce jako básnické podobizny — vyhledávání přímocarých paralel bylo naprosto nesmyslné. Premiéře předcházelo téměř deset představení »za zavřenými dveřmi«, na nichž se vystřídaly desítky pracovníků z nejrůznějších stranických orgánů a státních institucí. Premiéra byla povolena s podmínkou, že v textu provedeme několik změn (!). Tak například postava Napoleona místo autentického výroku »Každý národ má takového vládce, jakého si zaslouží« musela říkat, že »Národy mají takové vládce, jaké si zaslouží«, atd. Po únavných debatách se nám podati- lo uhlájit název Čínská zed, který měl být změněn na Velikou zed.

Podobný osud postihl Daňkovu hru Čtyřicet zlosynů a jedno neviňátko. V textu se zase nesmyslně vyhledávaly přímocaré paralely k dnešku, což mělo za následek odsunutí zkoušek o dva měsíce. Můžete si představit, co takové neustálé kolize způ-

sobí v provozu a organismu divadla. Na jevišti se nakonec Daňkova hra objevila jen díky osobnímu rozhodnutí tehdejšího ministra Č. Čísate.

□ Jak to bylo s Králem-Vávrou?

Spor jsme vedli především se s. Auerspergem, s jehož jménem je pro nás bohužel spojeno více násilných zásahů do oblasti umělecké tvorby. Krále-Vávru jsme byli nuceni po řadě vyprodaných představení stáhnout z repertoáru na tři měsíce. Po návratu na jeviště nesměl být propagován, což je nezbytné u každého představení, které se delší dobu nehraje. Toto administrativní opatření — spolu s odsunutím premiéry Čínské zdi — přitavilo divadlo téměř o půl miliónu korun.

□ Co bylo možné namítnout proti Pádě ve Vichy?

Byl »problematický«, protože jednal o lidech židovského původu (!). Dnes to všechno zní bezpochyby jako anekdota, ale tenkrát nám nebylo veselo. Na Ionescova hře Král umírá některým stranickým činitelům vadilo, že »o králích se hrálo už hodně her«. Nejrozšířenějším nešvarem bylo vytrhávání jednotlivých myšlenek z kontextu, čímž se i pojednání klasik stávaly podezřelými. Mnohé z oněch »sporných« her jsme byli nuceni uhlájit podle zásady »aby se víc nazral a koza zůstala celá«: lépe škrtnout jednotlivost než obětovat celek. Z Krále-Vávry jsme museli po několika reprízách například vypustit šéfredaktorova slova o tom, že »odjakživa nejlepší lovci lovili, nejlepší sedláci sedli a sklízeli, nejlepší ženy rodily« — a ti, kdo nebyli v ničem nejlepší, ti museli dělat kouzelníky nebo náčelníky.

□ V čem je vřchodisko?

Zveřejňujeme tyto neblahé zkušenosti pouze pro poučení, ne z touhy po odvetě. Obrodný proces v naší zemi slibuje, že »vláda věcí našich se do našich rukou vrátí« — že především my sami budeme mít právo i povinnost nést veškerou odpovědnost za každý počín i výboj. Ze zmizel nedůvěra k umělcům, kteří musí najít mezi tvůrčími politiky a mysliteli své inspirátory i spolupojovníky. V této souvislosti musím vzpomenout na léta 1953—1960, která jsem prožila v Ostravě. Vzpomínám na ně ráda i proto, že tam byli mnozí straníci a veřejní činitelé (ze všech: M. Miková), kteří měli rádi divadlo a drželi mu palce. Mezi umělci a politiky nemůže existovat jenom manželství z rozumu, ale i z lásky. A parta se přitom musí respektovat i doplňovat, protože každému z nich je dáno do vínku cosi neopakovatelného, jedinečného. (Jo)

Novinový článek z Rudého práva ze dne 31. 3. 1968, ve kterém Helena Šimáčková popisuje cenzurní praktiky v Divadle E. F. Buriana v šedesátých letech.

Při hodnocení dramaturgického plánu DEFB v daném období nesmíme zapomenout na jedno z proklamovaných zaměření na současné drama a avizovanou spolupráci se současnými autory, ke které však ve skutečnosti nikdy nedošlo.³⁰ V rozhovorech s Novákem i Nejezchlebem a také v zápisech ze schůzí umělecké rady se lze dočíst o několika současných českých hrách, které pro DEFB jejich autoři „píší nebo upravují stávající verze“;³¹ žádná z nich se ale na repertoáru neobjevila. Slavoj Blecha měl pro divadlo upravit („jen vylepší a prohloubí některé partie“ [citováno z proslovu K. Nováka]) svou hru *Tisíc schodů*, inscenovanou v Ostravě (prem. 30. 4. 1960, r. Radim Koval). Od slovenské autorky, dramaturgyně košického divadla Gity Mayerové, plánovali uvést satirickou hru *Maliny a veličiny* v poetice Majakovského dramatiky. Neuskutečnila se ani moderní parafráze antické báje o Antigóně od Vladimíra Jindry, ani fantastická hra Josefa Horáka *Nazpět k prameni svému*. Hra Pavla Hanuše *Hašek a tajný Vinca* měla namísto v Divadle E. F. Buriana premiéru v Městských divadlech pražských v režii Karla Svobody (prem. 17. 3. 1961). Další avizovanou hru od P. Hanuše *Zpěněný kůň* inscenoval Milan Pásek v KOD Hradec Králové (prem. 20. 5. 1961). Stejně tak se na repertoáru nikdy neobjevila Stanislavova hra *Přišlo nás šest* nebo Frýdova *Noc Kotrmelců*. Současná československá tvorba zastupovala na repertoáru menšinu, a to v podobě her P. Karvaše (*Zmrtvýchvstání dědečka Kolomana*), J. Dietla podle K. Opitze (*Můj generál*), M. Stehlíka (dramatizace románu *Paní Bovaryová*) anebo M. Uhdeho (*Král – Vávra*). Ač to není na výsledné podobě dramaturgického plánu znát, divadlo mohlo mít minimálně dva své autory, kteří by psali výlučně pro DEFB. Helena Šimáčková se totiž intenzivně snažila získat pro divadlo dva dramatiky coby jejich kmenové tvůrce: Ludvíka Kunderu a Milana Uhdeho.

8.3.2.1 Plánovaná autorská spolupráce: L. Kundera, M. Uhde a další

První doklad komunikace mezi Šimáčkovu a Kunderou pochází z podzimu roku 1960 a týká se jeho dokončeného překladu Brechtovy hry *Svatá Johanka z jatek*, pro jejíž titulní roli Kundera viděl ideální představitelku v člence souboru DEFB Viole Zinkové.³² Divadlo však hru nenastudovalo a československá premiéra se uskutečnila v Divadle Petra Bezruče Ostrava (prem. 22. 3. 1961,

³⁰ V této souvislosti je důležité zmínit, že do divadla v této době přicházely skutečně desítky nabídek her od většinou začínajících autorů, kteří zasílali své rukopisy s nadějí, že bude jejich hra inscenována. Ve fondu DEFB, uloženém v Divadelním ústavu, se nacházejí pečlivé, v naprosté většině případů zamítavé odpovědi H. Šimáčkové, v nichž se autorovi snaží poskytnout také zpětnou vazbu na hru a odůvodnit, proč ji do repertoáru nemohou zařadit.

³¹ *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Zápis ze schůze umělecké rady č. 3 ze dne 26. 10. 1961. Dále proslov k hercům od Nováka nebo Hč. Tři otázky Divadlu EFB. *Večerní Praha*, 14. 9. 1961.

³² *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis L. Kundery pro H. Šimáčkovou ze dne 31. 10. 1960.

r. Evžen Němec). Intenzivnější spolupráci pak divadlo s autorem navázalo při přípravě československé premiéry jiné Brechtovy hry, *Matka* (prem. 21. 5. 1961), kterou přeložili Rudolf Vápeník a právě Ludvík Kundera.

Nemělo však zůstat pouze u spolupráce na překladech; H. Šimáčkovou zajímala především Kunderova autorská tvorba: „Ovšem ten hlavní argument je v tom: Jak znám Vaši básnickou, dramatickou a překladatelskou činnost, jsem přesvědčena – a nejen já – že Vaše tvorba odpovídá tomu, oč usilujeme my; zatím ovšem dost nesměle, protože zápas o osobitý profil divadla nevybudujeme bez českého dramatu. Jistě mi rozumíte a není třeba, bych se o tom více rozepisovala. Není proto náhodná naše orientace na Brechta, Opitzu, Dürrenmatta.“³³ Na příkladu tohoto dopisu, ve kterém Šimáčková pojmenovává dramaturgickou orientaci divadla, si lze všimnout rozporu mezi poetikou původních českých dramat, která divadlo avizovalo k uvedení ve svém oficiálním programovém prohlášení o rok dříve (Blecha, Hanuš, Smetana), tedy her spíše slabší dramatické výstavby, a mezi poetikou, ke které by se divadlo skutečně rádo přiklonilo, již byla společensky kritická epická dramatika. Tedy poetika, kterou se v šedesátých letech profilovalo především již zmiňované Mahenovo divadlo v Brně pod uměleckým vedením Sokolovského, Hynšta a Srby.³⁴ Na scéně DEFB se však neobjevilo ani plánované *Totální kuropění*, od něhož tvůrci upustili pro velkou technickou náročnost inscenace,³⁵ ani *Nežert*, který nakonec nebyl přes opakovaná povolení a opakované zákazy cenzurou povolen.

Divadlo E. F. Buriana bylo po Kunderově „domovském“ Mahenově druhým a jediným divadlem, kterému autor hru *Nežert* nabídl, přestože, jak sám psal, „poptávka je značná“.³⁶ Kundera sám měl ovšem obavy, zda se hra ujme i někde mimo Brno: „V tom smyslu jsem velmi realistický.“³⁷ Dva měsíce po vyslovení těchto obav však Šimáčková Kunderovi psala, že *Nežert* byl – i přes protichůdné názory v Umělecké radě – zařazen do repertoáru a měl by se objevit kolem Vánoc (roku 1963).³⁸ Krátce na to, v závěru sezony 1961/62,

33 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis H. Šimáčkové pro L. Kunderu ze dne 31. 10. 1961.

34 V jednom z dopisů Kundera Šimáčkové děkuje za kritické analýzy jeho her, které jí zasílal ke konzultaci pro případné uvedení v DEFB; v případě *Nežertu* doslovně uvádí, že se její připomínky shodují se Srbovými. Je tedy zřejmé, že Srba z Mahenova divadla a Šimáčková z DEFB byli (kromě případně jiných, nezjištěných dramaturgů) konzultanty Kunderových her.

35 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Tento důvod uvádí H. Šimáčková v dopise Kunderovi ze dne 31. 10. 1961.

36 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis L. Kundery pro H. Šimáčkovou ze dne 12. 12. 1961.

37 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis L. Kundery pro H. Šimáčkovou ze dne 29. 3. 1962.

38 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis ze dne 1. 6. 1962. V tomto dopise se Šimáčková Kundery mimo jiné ptá, zda neuvažoval o změně názvu hry, aby byl divácky více atraktivní.

však *Nežert* zakázali a spolu s ním také Seifertův *Zápas s andělem*. Oba tituly umělecké vedení plánovalo uvést v první polovině sezony 1962/63, kam namísto těchto dramat narychlo zařadilo Gibsonovu hru *Dva na houpačce* a detektivku A. Christie *Neočekávaný host*.³⁹ Na příkladu začátku sezony 1962/63 si tak lze jednoduše ukázat, jak velkou otázkou náhody, nedopatření a hlavně nechtěných ústupů cenzurním zákazům byla výsledná podoba dramaturgického plánu a jaké úsilí to představovalo pro umělecké vedení, aby prosadili alespoň část z titulů, které by skutečně chtěli uvést. *Nežert* se tak na repertoáru DEFB v šedesátých letech vůbec neobjevil, svou brněnskou premiéru měl nakonec až v roce 1967, přestože hra vznikla již v roce 1961. Poslední dohledaná zmínka o jejím případném pražském uvedení pochází z 6. 5. 1963, kdy se H. Šimáčková Kunderovi zmiňuje, že by s ním potřebovala „pohovořit“ o *Nežertu*.⁴⁰

Dalším dramatikem, kterého H. Šimáčková požádala, aby se stal „jejich“ autorem, byl Milan Uhde, jehož hru *Král – Vávra* Divadlo E. F. Buriana inscenovalo přibližně půl roku po jejím prvním uvedení v Satirickém divadle Večerní Brno. O uvedení hry v pražském divadle nebylo dlouho rozhodnuto, přestože se o to zasazovala i stranická organizace pod vedením člena divadla Josefa Větrovce. Nejproblematictější část hry představoval její závěr, který musel Uhde na základě příkazu doktora Miloslava Brůžka z ústředního výboru komunistické strany změnit, aby neimplikoval, že se děj hry případně může opakovat (UHDE 2013: 220–221).⁴¹

Šimáčková s Uhdem byli v častém kontaktu, dramaturgyně jej spravovala o vývoji kolem zakázů jednotlivých repríz: „Doslova bojujeme o každé další představení.“⁴² Uhde pro DEFB psal hru, kterou ohlásili na sezonu 1965/66 pod názvem *Jméno mé je Emanuel*, kterou ale autor nikdy nedokončil,⁴³ a stejně tak nebyla

39 Viz výše vysvětlení H. Šimáčkové, proč se na repertoáru objevují i divácky méně náročné tituly detektivek a veseloher. Stejně tak se v daném období nepodařilo realizovat hru T. Williamse *Sestup Orfeův*, o kterou se DEFB přelo s Městskými divadly pražskými. MDP premiéru hry posunula kvůli onemocnění A. Radoka až na rok 1964 (premiéru nakonec stihli těsně před koncem roku 1963), a tak chtěli hru uvést v DEFB, kde ji již několikrát „měli připravenou ke studiu“ (plánovaná premiéra 14. 9. 1962). Spor ovšem vyhrála MDP. *Archiv hl. města Prahy*, fond Městská správa po roce 1945, inv. č. 577, Divadla obecně – provozní věci 1958–84. Dopis pro Národní výbor hl. m. Prahy, do rukou Radmila Tomáška.

40 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis H. Šimáčkové pro L. Kunderu ze dne 6. 5. 1963. Dopis zároveň dokládá přetrvávající zájem o Kunderovu tvorbu ze strany divadla, neboť jej Šimáčková prosí o jeho překlad Büchnerova *Vojčka* v úpravě pro brněnskou činohru a také o jeho hru *Korzár*.

41 Nesmyslnost požadovaných úprav Uhde podtrhuje výrokem herce Luďka Kopřivy, který když si zapsal nové znění repliky, zvolal: „Ale vždyť je to to samé.“ Bylo tedy pouze nutné najít schůdnou cestu, jak jinými, pro ústředí přijatelnými, slovy, vyslovit totéž.

42 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis H. Šimáčkové M. Uhdemu ze dne 1. 4. 1965.

43 Osobní svědectví Milana Uhdeho, elektronická komunikace ze dne 26. 4. 2016.

uvedena do konce Novákova působení ani žádná jiná z Uhdeho her.⁴⁴ Se svou tehdy novou hrou *Děvka z města Théby* dal Uhde přednost Národnímu divadlu, za což se v dopise ze dne 31. 1. 1967 Novákovi pokorně omlouval. Své rozhodnutí ospravedlňoval pragmatickými důvody silnější záštity ND proti cenzuře a také tou dobou lepší hereckou konstelací v Národním divadle.⁴⁵

Ve fondu Divadla E. F. Buriana se bohužel nedochovala kompletní korespondence, tedy i zmínění autoři jsou jakýmsi střípky z celkové skladby dramatiků, s nimiž by si Helena Šimáčková, potažmo DEFB přálo spolupracovat. Můžeme potvrdit, že o pravidelnou spolupráci usilovala také s Petrem Karvašem, jehož hru *Zmrtvýchvstání dědečka Kolomana* divadlo uvedlo ve své první sezoně 1960/61. Nicméně především pro vzájemné časové míjení se Šimáčkové nepodařilo tento kontakt více rozvinout. Unikátní žádostí byla prosba H. Šimáčkové na spisovatele Bohumila Hrabala, kterého v roce 1965 vyzývala, zda by se nechtěl pustit také do dramatické tvorby a napsat pro divadlo autorskou hru.⁴⁶ Zajímavostí na okraj je nalezená korespondence H. Šimáčkové s prozaikem Josefem Jedličkou, který své hry *Marodiáda* (ve spoluautorství s Janem Zábranou) a *Smutné lásky hrana* (o Josefu Jaroslavu Langrovi) nabízel již E. F. Burianovi v roce 1955, a byť tyto došly do stádia prvních zkoušek, nikdy nebyly realizovány.⁴⁷ Nicméně ani s Jedličkou se divadlo z nezjištěných důvodů na uvedení některé z jeho her nedohodlo.

Programové prohlášení, které K. Novák při svém nástupu představil souboru i veřejnosti, sice neslo název „Divadlo současného dramatu a poezie“, na výše nastíněných dramaturgických liniích a dramatických preferencích jsem se ovšem snažila doložit, že ve skutečnosti mělo divadlo mnohem blíže k satirické výpovědi o světě s akcentem na kritiku soudobé politiky. Tituly jako *Policajti*, *Král – Vávra* anebo *Sprcha* tvořily stěžejní jádro umělecké výpovědi DEFB – a díky svému zpracování našly také početnou diváckou základnu, která se po propadu návštěvnosti z konce padesátých let opětovně vytvořila. V polovině šedesátých let se však tato jasná dramaturgická linie začala – snad pod vlivem návštěvnické krize, která postihla celé pražské divadelnictví, snad vlivem oslabujících se Novákových sil

44 Podle Uhdeho svědectví mohl uvedení hry *Děvka z města Théby* zabránit ředitel Nejezchleb, který měl prohlásit, že další satiru už v divadle nechce. NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/28 osobní korespondence). Dopis M. Uhdeho Novákovi ze dne 8. 7. 1966.

45 Uhde si Novákovy tvorby zcela zjevně velmi vážil, neboť jej informuje, že se zasazoval o to, aby Novák mohl hru režírovat v Mahenově činohře v Brně hned po pražské premiéře. Zatímco v brněnském divadle souhlasili, DEFB toto hostování nepovolilo údajně kvůli Novákově zdravotnímu stavu. NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/28 osobní korespondence). Dále viz (UHDE 2013: 234–235).

46 Připomeňme, že Hrabala můžeme v té době považovat za začínajícího autora, který měl za sebou tehdy pouze tři vydané krátké prózy.

47 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis Josefa Jedličky pro H. Šimáčkovou ze dne 4. 6. 1960.

kvůli nemoci nebo odchodu části uměleckého souboru včetně dramaturgyně H. Šimáčkové – ztrácet a zřetelnou tematickou profilovou linii už divadlo do roku 1968 nenašlo.

8.4 Režijní profil DEFB

Divadlo E. F. Buriana se v roce 1960 nacházelo nejen bez kvalitního a sehraného hereckého souboru, ale také bez režijních osobností. V prvních dvou sezonách 1960/61 a 1961/62 se zde vystřídalo celkem šest režisérů na celkově čtrnáct titulů, přičemž ovšem celou polovinu titulů režíroval K. Novák. Bez nadsázky bylo možné hovořit o „provizoriu“: „Loňská, první sezóna v Divadle E. F. Buriana měla všechny znaky nejistoty a tápání, provázející soubory, jež si hledají své poslání, program, i řeč. Zákonitě se v ní projevila nevyváženost a nesourodost dramaturgická, nejasnosti a někdy i bezradnost v režijních postupech, a samozřejmě i nejednotnost a přílišná rozmanitost hereckého ansámblu.“ (CÍSAŘ 15. 9. 1961) Je potřeba připomenout, že přes všechny tyto provizorní okolnosti a proměny v personálním složení Novák neotálel a hned na začátku nasadil již zmíněnou náročnou absurdní dramaturgiu, se kterou neměli tvůrci v Československu žádné zkušenosti, nebo modelové hry (Dürrenmatt, Uhde).

Ke třem režii se do DEFB vrátil mladý režisér, později se zaměřující především na rozhlasovou tvorbu, Josef Henke (1933–2006). Henke začínal již během studií na DAMU jako asistent režiséra E. F. Buriana a v roce 1955 do divadla nastoupil na pozici režiséra, na níž setrval tři roky. Kritikou byla nejpříznivěji přijata jeho komediálně pojatá inscenace Shawova *Pekelníka* (prem. 27. 11. 1960) s výraznými hereckými výkony I. Racka v titulní úloze, J. V. Švece v roli Pastora a Langmilera coby Generála (LUKEŠ 18. 1. 1961). Na několika titulech se režijně podílel Radúz Chmelík (1924–2005), kterého Novák řemeslu režiséra učil již v Beskydském divadle v Novém Jičíně z kraje padesátých let. Po nezdařilé inscenaci sovětského titulu *Polární slunce* B. Gorbatova,⁴⁸ které režíroval jako ruské realistické drama, již následně Chmelík inscenoval pouze lehčí komediální tituly, často v autorské spolupráci s Iljou Rackem (*Sever proti Jihu* Voskovce a Wericha nebo *Klapzubova jedenáctka* v úpravě I. Racka). Hodnotícím kritériem Chmelíkových inscenací byla ze strany kritiky více než jejich precizní výstavba komediálnosti a pobavení publika, kterého se režisérovi dařilo dosáhnout.

Aby nezůstalo pouze u výčtu jednotlivých režisérů, který je dohledatelný například v databázi Divadelního ústavu, zmíním ještě – než přejdu podrobněji k Novákovým inscenacím – dva režiséry a jejich inscenace. Ján Roháč (1932–1980)

⁴⁸ „Je až překvapivé, jak se divadlo mohlo minout se samým smyslem této hry.“ (OPAVSKÝ 8. 3. 1961)

v DEFB sice inscenoval pouze dvě inscenace, které kritika oceňovala i přes jejich dílčí nedostatky a kterými byl Roháč jako téměř jediný z hostujících režisérů schopen navázat na Novákovu linii satirických komedií. Jindřich Černý, který pořádkové divadlo sledoval kontinuálně a uměl k němu být značně kritický,⁴⁹ chválil výstavbu Roháčovy inscenace *Můj generál*: „To o Roháčově představení v Divadle E. F. Buriana nutno při všech výhradách říci, že je precizně uděláno. Má švih, úder, přesnost, je nesen hereckými výkony velké síly (Holý, Budínová, Racek, Langmiller) – je to prostě inscenace pokračující v linii Matky a Franka V.“ (ČERNÝ 18. 1. 1962) Kritika Mrožkových *Policajtů* v Roháčově režii směřovala k obecné rovině problematiky inscenování absurdního dramatu v šedesátých letech v Československu, do něhož nepronikly západní vlivy a tendence realizace této poetiky: „Představení Mrožkových *Policajtů* v Divadle E. F. Buriana ukázalo, že absurdní dramatika nám není zrovna blízká. Že vyžaduje specifickou režii i herectví, výrazové prostředky, které bude třeba teprve nalézt, uznáme-li, že máme proč absurdní divadlo hrát.“ (BLANDA 2. 7. 1963) Obě inscenace se však i přes dílčí nedostatky spolupodílely na formování uměleckého profilu DEFB.

Vedle Nováka v divadle nejčastěji režíroval Miloš Horanský (1932), který sem přestoupil v sezoně 1962/63 z Ostravy a v DEFB inscenoval především detektivní komedie (*Osm žen, Hercule Poirot zasahuje*) a dramata K. Čapka (*Věc Makropulos, R.U.R.*). Jeho inscenace kritika ovšem hodnotila téměř bez výjimky spíše negativně, jako nezdařilé z hlediska výstavby a gradace. Jeho *Věc Makropulos* „zůstává torzem režijního záměru a několika silných scén představitelky hlavní role [Slávky Budínové]“ (URBANOVÁ 11. 7. 1963). Podobně nepřesvědčivě uvedl Horanský na scénu Čapkovu hru *R.U.R.* (např. KOPECKÝ 5. 3. 1965).

Stejně jako Karel Novák uvedl také Miloš Horanský několik čistě hereckých inscenací, skýtajících propracované role a herecké příležitosti pro přední herce souboru. Z nich jmenujme svým formátem pro tehdejší pořádkové divadlo netradiční komorní inscenaci současného francouzského textu Françoise Billetdoux *Ještě skleničku* (prem. 3. 6. 1965), v níž se střídaly dvě herecké dvojice: Slávka Budínová s Jiřím Holým a Viola Zinková s Josefem Větrovcem. Propojit jednotlivé složky inscenace a vystavět dramaticky celistvé dílo se Horanskému pravděpodobně podle kritických ohlasů nepodařilo ani v případě Sartrových *Trójanek*, u kterých recenzenti psali o třech samostatných áriích hlavních představitelk: S. Budínové, B. Bohdanové a K. Jernekové (zatímco mužské herecké výkony kritika strhla přirovnáním k „obrozené deklamační akademii“ ČISAŘ 31. 12. 1965). Zřejmě kvůli slabšímu režijnímu vedení každá z hereček vystavěla svou postavu individuálně, na základě svého vnitřního nastavení a hereckého naturelu. Oceňován byl instinktivní živelný výkon K. Jernekové v roli Kassandry, kterou herečka

49 Černý kritizoval zejména „odlehčený“ repertoár divadla po roce 1965, neboť se domníval, že ambice pořádkového divadla by měly mířit výše, jako tomu bylo v první polovině šedesátých let.

ztvárnila střídáním nadnesených tónů řeči s přirozenými. Bohdanová v postavě Andromachy postupně odkrývala vnitřní bolest na začátku chladné a pohrdavé ženy. Naopak Budínové exaltovaná Hekuba neměla po svém mohutném emocionálním nástupu drsné a syrové ženy svůj výkon už kam gradovat (URBANOVÁ 13. 1. 1966).

Žádnou z Horanského režii v DEFB v šedesátých letech nelze z hlediska umělecké kvality srovnat s Novákovými inscenacemi – tituly Horanského inscenací v dramaturgickém plánu spíše doplňovaly hlavní tematickou a žánrovou linii satirických komedií. Opakujícím se problémem Horanského inscenací byla dějová a výstavbová nesourodost, recenzenti často hovořili o dílčích hereckých výkonech, kterým ovšem chybělo celkové situační ukotvení.

8.4.1 Tragikomický (nad)hled nad světem

Nosorožec / Frank Pátý
I chytrák se spálí / Sprcha
Smrt Tarelkina / Král-Vávra

V rovině satirických, společenskokritických a groteskních inscenací, které nejvýrazněji formovaly umělecký profil DEFB v šedesátých letech, se Novák jako by obloukem vracel k inscenacím z počátku svého režijního působení na konci čtyřicátých let. Inscenace tohoto typu nepřestal sice v mezidobí nikdy režisrovat, mezi velkými scénickými plátny a dějovými příběhy jeho pardubického a olomouckého působení však zastupovaly tyto inscenace pouze nepoměrnou část. Po příchodu do Prahy se „nezalekl“ pozornosti a očekávání, kterého se mu dostalo při převzetí upadající scény po národním umělci Burianovi a naopak jako by této pomyslně „čisté louky“ využil k vybudování divadelního domu plného groteskní nadsázky a satirické, ostré kritiky.

Výše zmíněné inscenace spojuje – kromě zřetelné jednotné tematické dramaturgické linie – žánrové zašutění od divadelních kritiků a recenzentů, jehož škála je poměrně široká a jednotlivá slova nelze jednoznačně terminologicky odlišit. Nerozlišovala jsem proto dále mezi např. absurdním divadlem nebo tragikomedii, protože tuto žánrovou selekci již nelze úplně přesně provést. Recenzenti u jednotlivých inscenací totiž mnohdy zmiňují vícero slov k popsání daného žánru (a to jak původní literární předlohy, tak samotného jevištního zpracování), přičemž se mnohdy jedná pouze o jiná označení téhož: např. satira, fraška, groteska, karikatura, tragikomedie, nadsázka, absurdní divadlo, panoptikum a další. Nehledě na širší spektra dané terminologie je ovšem zřejmé, že se jednalo o divadlo pro řídící politické orgány „problematické“ a vyžadující neustálý kontrolní dohled Hlavní správy tiskového dohledu (HSTD).⁵⁰ A tak se uvedení většiny výše zmíněných her neobešlo bez dlouhých vyjednávání, zákazů a opakovaných povolení.

⁵⁰ Více viz přílohu 10: jo. Podezřelé divadlo. *Rudé právo*, 31. 3. 1968, s. 5.

Nic z toho by nebylo možné realizovat bez posvěcení ředitele divadla Vladimíra Nejezchleba: „Nejezchleb byl v mládí hercem a po prvních konfliktech, kdy se snažil uplatňovat stranické hodnocení premiér, to vzdal a divadlu propadl. S tím strana nepočítala. A začal být naším spojencem – tím nejlepším, jakého jsme mohli mít. Znal stranické triky – kdy zvednout telefon, kdy se tvářit blbě a telefon nezvedat,“ vzpomíná Ilja Racek (MACHALICKÁ 2000: 6: 16).

Potíže s uvedením postihly hned jednu z prvních premiér sezony 1960/61, absurdní drama Eugèna Ionesca *Nosorožec* (prem. 30. 9. 1960), kterou Novák nastudoval v československé premiéře jen několik měsíců po jejím pařížském uvedení. To vzbudilo velkou vlnu polemik, diskuzí a odsouzení hry pravicovým tiskem. Helena Šimáčková připomíná demagogicky účelový důvod, pro který chtělo HSTD uvedení hry zakázat: „Po pařížské premiéře Ionescova *Nosorožce* napsala Elsa Triolettová, že je třeba opravdu velké vůle, abychom v této hře viděli něco jiného – abychom jí prisuzovali jiné proti než to, které připojujeme ke slovu fašismus.“ A přece právě u nás, patnáct let po válce, jakási moudrá hlava – neznámo která – přišla s názorem, že nosorožci jednoroží symbolizují fašismus a dvouroží komunismus – nebo naopak. Názor se překvapivě rozšířil a nás to pak stálo hodně námahy, abychom jej vyvrátili. *Nosorožec* se nakonec hrál (i díky rozumnému stanovisku tehdejšího pracovníka HSTD dr. Řapka, který prohlásil, že jenom ‚nosorožec‘ by mohl tuto hru zakázat) – počet repríz byl však omezen ‚shora‘.“ (jo 31. 3. 1968)

Pražská kritika přijala českou inscenaci podobně nejednotně jako pařížská kritika první uvedení hry, snad jen s větší mírou rozpaků a vlastních nejistot, jak vlastně hodnotit u nás dosud neznámý žánr. Sergej Machonin hře v překladu Mileny a Josefa Tomáškových sice přiznával kvality „bystrého konverzačního, groteskně přerývaného dialogu“ (MACHONIN 15. 10. 1960), nicméně jí přisoudil také schematismus, který „bychom našemu autorovi před deseti lety neodpustili“. Machonin tímto přirovnáním k budovatelské dramatice odhalil, jak obtížné bylo v dané době hodnotit modelový princip výstavby dramatu se záměrným užitím repetice, frází a obecně textu, jehož formální stránka může nabývat sama o sobě sémantických rysů.

I přes jednoznačnou obtížnost inscenovat srozumitelně nový typ dramatu upozorňuje E. Turnovský na podstatný klad zvolené hry: „Rázem totiž postavila užuž se rozkládající soubor divadla D 34 na nohy“ (TURNOVSKÝ 12. 10. 1960), a sice obtížností úkolů, které vyprovokovaly opět nejlepší herecké schopnosti jednotlivých členů. Přesto bylo v nesehranosti souboru patrné, že herci teprve společně hledají jednotné výrazové prostředky nutné k dosažení grotesky, nadsázky (např. SMETANA 3. 10. 1960). Kromě této náročné divadelní „výzvy“ nelze opomenout, že hra námětem korespondovala se dvěma dalšími úvodními hrami sezony, které obě tematizovaly nebezpečí fašismu a kolonialismu (*Jezero Ukereve* a *Černý ventilátor*).

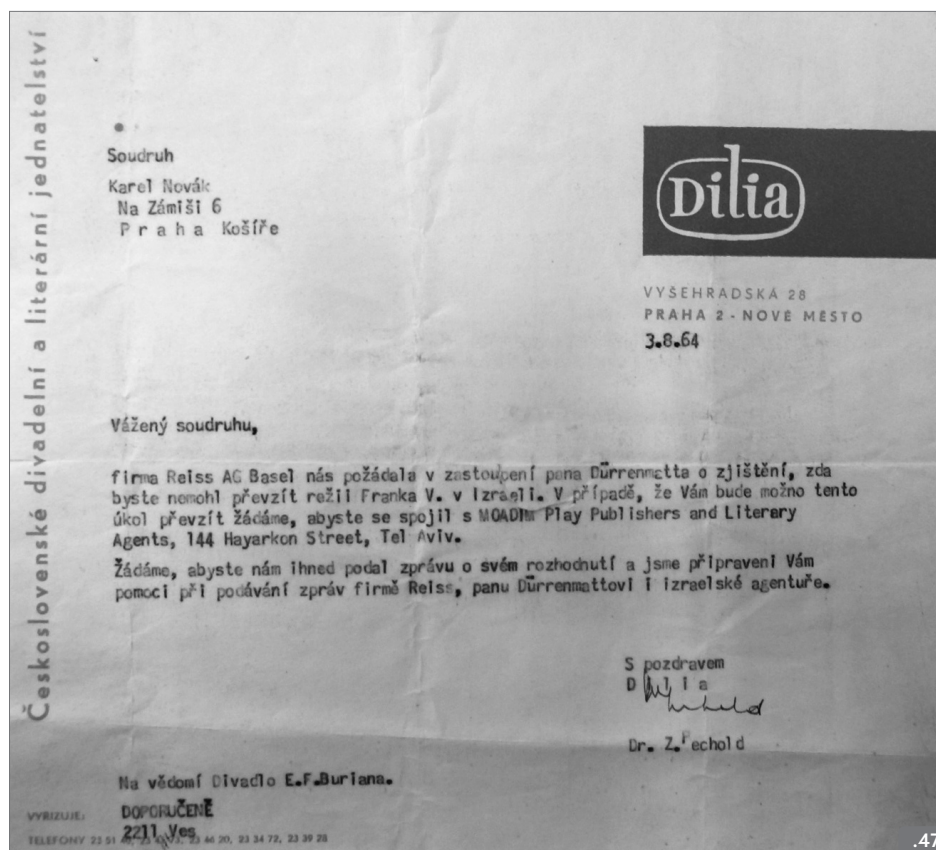


Scéna ze zkoušení inscenace *Frank Pátý*, v popředí K. Novák, premiéra 28. 9. 1961, scéna V. Nývlt (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Vilém Sochůrek).

Novákova inscenace v kulisách západního světa, symbolizovaného cizojazyčnými reklamami v proscénium, a v hudebním podkresu nacistických maršů zůstala pravděpodobně na půli cesty mezi groteskní rovinou a humanitním vyzněním v duchu čapkovské dramatiky (GABRIEL 27. 10. 1960). Symbolem člověkem vytvořených hodnot se tu stal portrét Beethovena, který kontrastoval s naturalisticky ztvárněnými hlavami nosorožců. Jedním z nedostatků inscenace bylo její nevyrovnané tempo (mohlo být dáno zatím nesehraným souborem), patrně s příliš pomalým začátkem. Výňatek z Machoninovy recenze nejvěcněji a nejkonkrétněji pojmenovává výtky objevující se i u jiných kritiků: „[Novákovo představení] je nevyrovnané, vedle břitké satirické zkratky používá falešného principu hrané směšnosti (paní s psíčkem, filosof), pokouší se marně dodat podoby typů a lidí Ionescovým filosofickým schémataům. Má místy výtečný spád, místy je nudné. Má některé znamenité výkony (Švec, Zinková, Roubíková), ale neví si rady se symbolikou (realističtí nosorožci na scéně).“ (MACHONIN 15. 10. 1960)

V československé premiéře Novák uvedl také Dürrenmattova *Franka Pátého* (prem. 28. 9. 1961),⁵¹ kterého opět od samého začátku provázely komplikace.

51 Pro zajímavost dodávám, že se dochoval návrh, aby *Franka Pátého* režíroval Jaromír Pleskot. *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Zápis č. 20 ze dne 30. 12. 1960.



Korespondence s agenturou Dilia ohledně Novákovy případné režie hry *Frank V.* v Izraeli z roku 1964. (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra K. Nováka II.).

Nepřízeň Městského výboru KSČ způsobila (mimo jiné) Zuzana Kočová, která na výbor zaslala dopis, že „odmítá účinkovat v této dekadentní a politicky závadné hře a v divadle vrátila roli“ (MACHALICKÁ 2000: 6: 16). Dürrenmatt byl v době premiéry inscenace na návštěvě v Polsku a chtěl na ni přijet, což bylo politicky nepřijatelné – divadlo se muselo vymlouvat, že nejsou k dispozici lístky, nakonec však Švýcaři nějaké přece jen získali – k setkání s Dürrenmattem ovšem nakonec nedošlo (MACHALICKÁ 2000: 6: 16).⁵²

⁵² Novák s Dürrenmattem pravděpodobně navázali kontakt, neboť Novák byl v roce 1964 požádán agenturou Reiss AG Basel v zastoupení Dürrenmatta, zda by nemohl převzít režii *Franka V.* v Izraeli. Ke spolupráci zřejmě nikdy nedošlo, ovšem již tato nabídka svědčí o tom, že autor o Novákovi věděl a jeho práci pravděpodobně oceňoval. NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/255 přijatá korespondence). Dopis z Dillie ze dne 3. 8. 1964.

Pražská, potažmo československá divadelní scéna neměla tou dobou s dürrenmattovskou poetikou téměř žádnou zkušenost; dosud jedinou uvedenou hrou byla v Divadle ABC *Návštěva staré dámy* (prem. 16. 10. 1959, r. Miroslav Horníček), kterou kritika hodnotila spíše jako nezdařilou.⁵³ Recenzenti *Franka Pátého* přirovnávali k inscenaci *Smutné Vánoce* autorů M. Macourka, P. Kopty a I. Vyskočila v Divadle Na zábradlí,⁵⁴ a to pravděpodobně z důvodů absurdnosti a grotesknosti obou her.

Novák tuto grotesku o majiteli banky, který finguje za účelem obohacení svou vlastní smrt a jehož celoživotně utajované děti nakonec pokračují v „tunelování“ peněz banky s ještě větší bezcitností, než to činili jejich rodiče, inscenoval na holé scéně, jíž dominovalo přes celou šíři táhnoucí se schodiště v její zadní půli.⁵⁵ Spolu s rámcem zářících žárovek a s „nasládlým orchestrem“ připomínala scénografie styl západní revue (KRYŠTOFEK 4. 10. 1961). I přes převažující groteskní až absurdní scény, založené na karikatuře a nadsázce, se v inscenaci místy objevily i psychologizující scény, které narušovaly nastavenou groteskní rovinu: „[...] nejlepši [je] tam, kde se nesnaží psychologizovat a rozkrývat.“ (GABRIEL 12. 10. 1961) Podobně jako v případě *Nosorožce* měla inscenace pomalejší a rozvleklejší první polovinu. Přestože podtitul inscenace zní „opera o jedné bance“, právě zpěvní partie v hudebním nastudování živě hrajícího orchestru pod vedením J. O. Karla hodnotila kritika „jako nejslabší stránku celého provedení“ (MARKLOVÁ 1. 10. 1961).

Hlavní roli Franka Pátého vytvořil v groteskní nadsázce Luděk Kopřiva, jeho ženu Otilii hrála Božena Böhmová.⁵⁶ Novák převedl na scénu Dürrenmattův antagonický princip výstavby jednotlivých scén, v němž dochází až k absurdnímu rozporu mezi zdáním věcí a jejich skutečnou podstatou. Jiří Holý (Egli) a Blanka Bohdanová (Frída) například odehrají potichu poklidný rozhovor u stolu, jenž se svou koncentrací emocí blíží až vyznání Romea a Julie (MACHONIN 7. 10. 1961), přičemž jeho podstatou je vyjevení zrůdnosti a perversnosti podvodných praktik banky. J. Černý poukazuje na konkrétních příkladech na temporizaci inscenace prostřednictvím herecké práce s rytmem: „[...] z detailů představení připomeňme individuálně odstíněné příchody a odchody po schodišti, Otiliiny údery do počítačky ve zpěvních pauzách Frankových nášlapů aj. Zde všude režisér ostře stylizuje, obrušuje herecký výraz na několik základních gest a postojů, a takto,

53 Např. ČERNÝ, Jindřich. Opera o jedné soukromé bance. *Lidová demokracie*, 1. 10. 1961.

54 O. Kryštofek (4. 10. 1961) označil *Franka V.* za „předobraz fantasmagorie *Smutné Vánoce*“ (prem. 21. 10. 1960, r. Ivan Vyskočil). V. Gabriel upozorňuje na větší myšlenkovou i výrazovou podobnost s inscenací *Smutné Vánoce* než s brechtovskou inscenační tradicí (GABRIEL 12. 10. 1961).

55 Scénickým výtvarníkem byl u většiny inscenací v DEFB Vladimír Nývlt. Nebudu se jeho tvorbě podrobněji věnovat, uvádím zde jen výběrově dva zdroje, v nichž autoři popisují a zhodnocují Nývltovu tvorbu: PTÁČKOVÁ, Věra. Protiklad jen zdánlivý. *Divadelní noviny* (1. 2. 1961): 13: 2. HORANSKÝ, Miloš. Pokus o portrét Vladimíra Nývlt. *Divadlo* 15 (1964): 7: 67–73.

56 O alternaci role Otilie se Zuzanou Kočovou píše Ilja Racek ve výše zmíněném rozhovoru s Janou Machalickou, v jiných zdrojích se mi tuto informaci nepodařilo ověřit.

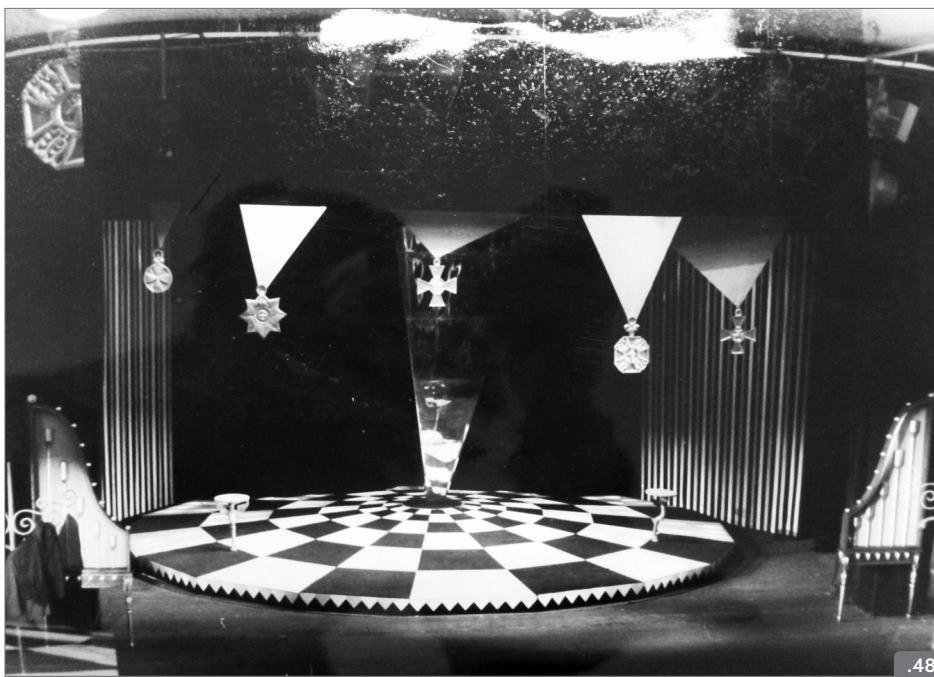
zkratkovitě, v gestických hyperbolách, v prudkých výrazových nárazech komponuje výstup či scénu.“ (ČERNÝ 23. 10. 1961)

I když recenzenti u Novákovy inscenace negativně hodnotili tendenci k psychologizování postav, navrhovali výraznější škrty především v první půli inscenace a negativně zkritizovali především hudební vystoupení, Jana Patočková o tři roky později zpětně docenila význam Novákovy inscenace v kontextu tehdejšího divadla: „Ačkoli to z kritických ohlasů není jasně patrné, podařilo se v prvním uvedení Franka V. prokázat vhodnost tohoto dramaturgického činu nejen tištěným slovem v programu, ale především jevištní realizací. Hodnota inscenace v Divadle E. F. Buriana (režírované K. Novákem) vystupuje s časovým odstupem stále zřetelněji, zejména pak ve srovnání s dnešní dürrenmattovskou inscenační praxí. Tehdy jsme tuto inscenaci měřili až příliš přísně. Dnes nutno přiznat, že pokud jde o přesnost situačního a tedy i myšlenkového výkladu (nejúspěšněji herecky provedeného J. Holým a S. Budínovou), o scénickou fantazii, smysl pro groteskní polohu příběhu, neustále oscilujícího mezi krutostí a komikou, a přece se nepřiklánějícího jednostranně ani na jednu, ani na druhou stranu, nebyla dosud u nás překonána.“ (PATOČKOVÁ 1964: 5: 39–48)

Velmi úspěšnou, a to jak divácky, tak i z hlediska odborné kritiky, se stala inscenace hry *I chytrák se spálí* A. N. Ostrovského (prem. 21. 2. 1962), ze které se jako z jediné ze všech Novákových režii dochoval záznam, který je uložen v archivu České televize. Budu z něj vycházet v krátkém analytickém rozboru inscenace o vypočítavém podvodníkovi Glumovi, který to umí hrát na všechny strany za účelem vlastního obohacení. Hlavní postavu ztvárnil Ilja Racek, pro kterého znamenala jednu z nejvýznamnějších hlavních komediálních rolí v DEFB, vedle například Vítězoslávka v Majakovského *Sprše* nebo Tarelkina ve *Smrti Tarelkina*. V Novákově úpravě hra překvapila především svou aktuálností.

Inscenace začíná zcizením hlavního děje, kdy I. Racek coby Glumov usedá na sedadlo v hledišti, odkud řekne své úvodní slovo o účinnosti satiry: „My si u nás potrpíme na řeči. Najdu si protekci. Jen hlupák by je dráždil. Dost satiry, s tou má autor jen starosti, přesedláme na chvalozpěvy.“ Poté přechází na své místo ke stolku v pravé části jeviště (z perspektivy diváků), které pars pro toto zastupuje jeho domov a místo, kde může být sám sebou. Za stolkem stojí věšák na saka, která v metaforickém významu převléká podle toho, jak potřebuje měnit svou roli a postavení k získání vlastního prospěchu. Dominantní scénografický princip představuje točna, v jejímž středu je umístěn zrcadlový jehlan odrážející postavy (kromě tohoto gogolovsky nastaveného zrcadla svou úlohu plní i blyštivost jehlanu, připomínajícího tak pouťový kolotoč).⁵⁷ Postavy na točně přijíždějí a zase odjíždějí ve

⁵⁷ Novák hru inscenoval v podobném aranžmá ještě téhož roku v Ostravě (Divadlo Jiřího Myrona Ostrava, prem. 30. 6. 1962) a v Šumperku (Severomoravské oblastní divadlo Šumperk, prem. 4. 10. 1962). Recenzent ostravské inscenace velmi přesně pojmenoval funkci točny: „Jednotlivé postavy,



Scéna z inscenace *I chytrák se spálí*, premiéra 21. 2. 1962, scéna V. Nývlt (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

stronzu, do hry vstupují až s příchodem Glumova, který na točnu přibíhá jako na jeviště ze svého bočního „stanoviště“ vpravo u stolku, kde si píše deník. Kromě této funkce přivezení a odvezení postav točna umožňuje klasické groteskní gagy, jako např. když tetička Trusinová s Mášenkou odjíždějí na točně a Kurčajev jim jde naproti v protisměru otáčení točny, tudíž se k sobě nemohou přiblížit. Otáčení točny doprovází příznačná hudební „znělka“, kterou hraje živě orchestr.

Jednoduchá zápletko, ve které se podvodník Glumov chce finančně obohatit a získat bohatou nevěstu Mášenkou, na sebe spirálovitě nabaluje další situace a nedorozumění, která vedou až k závěrečnému prozrazení všech Glumových podvodů, jež si zapisoval do deníčku – toho se zmocní žárlivá Kleopatra a hra vede ke gogolovskému závěru jako z *Revizora*: každý se rád směje hříchům a špatnostem toho druhého, dokud nepřijde řada na něho samotného, aneb máslo mají na hlavě úplně všichni a všichni naletěli podvodům vypočítavého Glumova.

Nelze zmínit všechny dílčí zápletky, přestože by si pozornost zasloužily, neboť výstavba hry i gradace inscenace spěje bez retardačních pauz k závěrečnému

jak před námi vyjíždějí na točně, podobné hracímu strojku s apoštoly hlouposti, jsou jako figurky z karet.“ (NEPERIL 12. 8. 1962)

prozrazení. Za ústřední scénu, na níž lze velmi přesně popsat Novákovo umění vystavět situaci a její temporytmus, považují scénu Glumova s generálem Krutinským (Josef Větrovec), v níž si oba zmínění povídají o traktátu „O škodlivosti reforem vůbec“, který si generál nechal od Glumova napsat.⁵⁸ Scéna začíná u stolu, kde sedí generál – J. Větrovec svou vnější vizáží připomíná postavy „morousů“ Jaroslava Marvana – a ke stolku přichází Glumov. Racek pro svého Glumova vytvořil několik karikovaných poloh: od sebevědomého podvodníka, přes naivního hlupáčka, kterého hraje na ženské postavy, po servilní poslušnost, kterou předstírá před výše postavenými muži.⁵⁹

Pro scény s generálem našel charakteristický groteskní postoj: na generálův pokyn tužkou Racek srazí paty, povolí koleno a uvolní se jako loutka, která se sesune pod svým vodičem, a projeví tak svou servilnost, z níž má generál až dětskou radost a nadšeně tleská. Po těchto prvních, několikrát opakovaných gazích, přechází komika do roviny verbální: rozboru traktátu. Glumov generálovi dokáže svou výřečností a přesvědčivostí vmluvit prakticky cokoli, hlavně když to zní sofistikovaně („Zavádějící nové, činíme ústupek tzv. duchu doby, který není nic jiného než výmysl prázdných hlav“).

Pro tuto scénu sestavili Racek s Větrovcem a Novákem sled etud, které svou délkou, pořadím a pointováním jedna za druhou gradují, aniž je některá ochuzena, nebo naopak protažena na neúnosně dlouhou dobu. Dokáží k tomu využít naprosté minimum prostředků, které v tu chvíli mají na scéně: např. etuda nad šňůrkou u brýlí „proti ztrátovosti“ (Racek nadsazeně pochvaluje generálův nápad pověsit si brýle na šňůrku), pantomimická scéna pochodu s trumpetami, u kterého Racek pobrukuje pochodový rytmus, až po neuvěřitelně jednoduchou, ovšem velmi groteskní scénu sezení na „imaginární židli“, kterou Racek glosuje „hláškou“: „Ale každému se to dovolit nemůže“ (sedět na imaginární židli). Racek zde předvádí skutečně pohybovou etudu, kdy se drží stolu a dává nohu přes nohu, předstíráje, že sedí na židli.

Tyto jednoduché groteskní scénky ovšem nezůstávají pouze v první rovině gagu, ale svou vícevrstevnatostí odhalují několik významů zároveň: když generál Glumovi nabídne doutník, ten okamžitě glosuje: „Hned jsem poznal zahraniční zboží.“ Při zapalování doutníku si Glumov pomyslně zakrývá vlasy, aby si je nepopálil vysokým ohněm. Završením gagu není zapálený doutník, ale dým, který z něho stoupá a symbolizuje v tu chvíli „podkuřování“ generálovi ve snaze se mu zavděčit. Názornou kritikou byrokratických výmyslů a neustálých změn je scéna



Scéna Glumova (I. Racek) a generála Krutického (J. Větrovec) v inscenaci *I chytrák se spálí*, premiéra 21. 2. 1962 (Institut umění – Divadelní ústav, fond fotografií, foto František Blahák).

⁵⁸ Glumova schopnost napsat na objednávku jakýkoli text pro kterou politickou stranu jakéhokoli smýšlení je jednou z rovin hry: zatímco pro zpátečnického generála napíše Glumov text o škodlivosti reforem vůbec, pro liberálního radního o prospěšnosti reforem vůbec – ani jeden však nejsou s to pochopit obsah rétoricky propracovaného textu.

⁵⁹ Viz studii o Rackově herecké práci: ČERNÝ, Jindřich. *Cesty a podoby kariéristů*. *Divadlo* 14 (1963): 5: 11–17.

s přetáčením stolu: generál s Glumovem stůl složitě obracejí (užívají u toho různé komplikované pohyby a složitá gesta znázorňující obtížnost otáčení), přičemž výsledná pozice stolu je úplně stejná jako výchozí.⁶⁰

V inscenaci můžeme nalézt – kromě jejího celkového kritického odsouzení lhářů a podvodníků – několik více či méně skrytých dobových narážek proti tehdejších vládním činitelům a byrokratické moci. Jedním z takových příkladů je replika radního: „Někam jdeme. Někam nás vedou. Ale nevíme kam. Ale nevědí to ani ti, kteří nás vedou. Jak to všechno dopadne?“ Nejdůsledněji kritika vládnoucí garnitury zaznívá od vysoce postaveného generála Josefa Větrovce, který dané repliky míří skutečně přesně a se zřetelným odkazem: „Jsme zticha a naříkáme, že nás nikdo neposlouchá.“ Nebo: „My potřebujeme oporu, ti zelenáci se začínají roztahovat,“ přičemž ukáže s výhružně zdviženým ukazováčkem do publika. Dramatický oblouk aktuálního podobenství ze současnosti uzavírá I. Racek, když si jde v závěru opět sednout do publika a říká: „Kdo jsem? Na jméno přece nezáleží. Znáte mě všichni. Znáte mě dobře,“ čímž naznačí, že je jedním z nás.

Apelativnost směrem k publiku se projevila ještě výrazněji v další inscenaci DEFB, v aktualizované a upravené Majakovského *Sprše* (prem. 1. 2. 1963). Autoři úpravy textu, režisér K. Novák, dramaturgyně H. Šimáčková a herec I. Racek, publiku přisoudili rozhodující úlohu těch, kteří mají rozhodovat o svém osudu a nebýt jen pasivním divákem politického dění – publikum totiž označili za stroj času, který Snílek vyrábí a který může popohnat čas kupředu (tedy rozuměj, něco změnit). Vizuálně tento motiv tvůrci podpořili v závěru inscenace: kulisy se obrátí k divákům svou druhou, zrcadlovou stranou, díky čemuž diváci v jejich odrazu vidí sami sebe. V onom gogolovském zrcadle se měli vidět právě ti, kteří měli a mají „křivou hubu“, ti, kteří jednají nekale a s úmyslem vlastního obohacení. V Divadle EFB se tak díky dobové aktualizaci, počestění reálií hry a díky ostré soudobé kritice zrodila politická satira útočící apelativně na stávající politické zřízení.

Pro potřeby této knihy jsem sestavila komparativní analýzu textu *Ledové sprchy* (uváděno dále také pod názvy *Horká lázeň*, *Sprcha*) v úpravě Luboše a Frídy Pistoriových (uvedeno v roce 1948) a textu *Sprchy* v úpravě pro Divadlo E. F. Buriana. Struktura a stávající rozsah práce mi neumožňují věnovat se této analýze tak obsáhle, jak jsem původně zamýšlela, zmíním tedy jen nejvýznamnější úpravy a doplnění textu, která doloží, jakým způsobem byl text aktualizován.⁶¹ V kontextu dramatické tvorby inscenované v této profilové linii DEFB předznamenávala

60 Souhra herců svádí hlavní představitele mnohdy až na samou hranu exhibice, a to například v milostných scénách Kleopatry S. Budínové s Glumovem, který se jí koří a přitom si z ní pro pobavení diváků dělá otevřeně legraci, nebo šišlavé flirtování mezi Budínovou a Větrovcem, které opakovaně vzbuzovaly potlesky na otevřené scéně.

61 Kromě těchto vepsaných úprav text skýtal několik možností improvizace na forbíně, např. pro I. Racka (více viz MACHALICKÁ 2000: 6: 16).

Sprcha stěžejní inscenaci původního českého textu, Uhdeho *Krále – Vávru*, který stejně satiricky útočí na byrokratismus doby, zneužívání moci těmi, kteří dostali funkci, nesmyslnost některých nařízení a vyprázdněnost proslovů, předjímá devaluaci slov, která ztrácejí skutečný význam, a další. H. Šimáčková vysvětluje nutnost aktualizace Majakovského hry, která navíc díky ruskému autorovi mohla snadněji projít přes cenzurní orgány: „Je to jedno z východisek, jak se vyrovnat s katastrofálním nedostatkem naší současné dramatiky z naší současnosti.“⁶² Zároveň tím prozrazuje, že snaha DEFB, ostatně jako i jiných divadel té doby, byla sice dobře míněným úmyslem, který bylo ovšem těžší realizovat jednoduše proto, že kvalitní současná dramatika téměř neexistovala.⁶³

Hra začíná přidaným prologem, básní, která je vyřčena s nadhledem nad současností („až jednou zkamenělinu dneška rozkopáte“) a končí slovy: „Nad námi všemi / kéž jak pomník duní / za bojů / zbudovaný / socialismus.“ Autoři uprav text posunuli zhruba o třicet let dopředu, a tak namísto revoluce v roce 1917 zmiňují únorový převrat v roce 1948 jako politický milník a počátek velkých změn. Časový posun se potom promítá i do posunu v dobové terminologii (např. dělnicko-rolnický → lidově demokratický, sovětská moc → socialismus, buďte zdraví → čest práci, komsomolské radovánky → svazácké hrátky, cizinec se zápisníkem → cizinec s fotoaparátem aj.). K počestění dochází u jmen postav, kdy hlavní postavu soudruha Podědonosikova úprava nahrazuje soudruhem Vítězoslávkem (předseda Nejvyššího úřadu pro udělování povolení), Foskina, Dvojkina a Trejki-na poté postavami Karla, Karlíka, Karlíčka, tedy stupňovaným ztrojením jména Karel.⁶⁴

Jedním z příkladů kritiky tehdejšího mechanismu žádostí a jejich nesmyslného zamítání najdeme ve druhém obraze, ve kterém stojí fronta žadatelů (anonymizovaných ztrátou vlastní identity redukované na pořadové číslo) před kanceláří Nepolapitelného, který má vyhodnotit jejich žádosti. První žadatelka chtěla studovat na vysoké škole, avšak protože měla příliš krátkou sukni a při pozdravu se mračila, uliční výbor (Zakyslá, Nepřejícný, Žlučová a domovní důvěrník Čmuchal [sic!]) její žádost nedoporučil, protože podle nich „nemá kladný poměr k naší nové skutečnosti“ (MAJAKOVSKIJ 1963: 16). Dále autoři tematizují např. fronty na zboží, kdy je jedno, na co člověk stojí frontu, beztak dostane jen to, co mají: „Tak na co vlastně je ta fronta?“ / Žadatelé: (sborově) „Na co? Ale na... (namísto

62 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis H. Šimáčkové panu Gregorovi ze dne 20. 12. 1962.

63 Její slova potvrzuje také K. Dobeš: „Původní dramatická tvorba dosahuje průměrné úrovně – společensky nejangažovanější díla byla domyšlením nebo dopsáním autorů, kteří dnešek nezažili.“ Jako příklady těchto her zmiňuje Kohoutův přepis *Války s mloky a Sprchu* (DOBEŠ 5. 2. 1963).

64 Symptomatické je nejen jméno Karel s ohledem na jméno režiséra, ale také užití křestního jména. U jmen většiny postav je užíváno tzv. nomen omen: soudruh Snílek, s. Pěšák, s. Nepolapitelný, s. Hopsal (novinář), Mr. Bigben (v původním textu Pont Kič) a další.



Inscenace *Sprcha*, L. Kopřiva (Nepolapitelný), premiéra 1. 2. 1963 (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Vilém Sochůrek).

příslušného dvojslabičného slova dva údery tympánu)“ (MAJAKOVSKIJ 1963: 19).⁶⁵ Poukazují dále také například na nutnost slavit výročí, a hlavně na vyprázdněnost proslovů, které jsou při jejich příležitosti recitovány („Nejen Jirásek a Puškin, ale jestli chcete, tak třeba i Hugo, všichni mají výročí, i když každý v jiné době, a vůbec. Jednou možná napíši všeobecnou rukověť příležitostných statí a proslovů [...]“ MAJAKOVSKIJ 1963: 24).

Ke zcizení dochází ve třetím obraze, kterým začíná druhá polovina inscenace, v němž Ředitel divadla hodnotí dosavadní průběh dění na scéně, a především pravděpodobnost děje vzhledem ke skutečnosti (opět se jedná o nadsázku a skrytou kritiku nesmyslnosti hodnocení uměleckých děl na základě jejich očekávané podobnosti s realitou). Postava Režiséra se hájí replikou, která musela

⁶⁵ Karel Novák měl podle svědectví B. Bohdanové slabost pro tympány a rád je zařazoval do svých inscenací.

zvláště rezonovat v divadle, ve kterém HSTD nepovolila napoprvé uvést hned několik inscenací a jednotlivé reprízy muselo vedení divadla pokaždé znovu vyjednávat: „Ale soudruzi, vždyť je to v duchu doporučené kritiky. A je to povoleno tiskovým dozorem! Chápejte, prosím, postavu Vítězoslávka jen jako literární zpracování zcela výjimečného záporného typu.“ (MAJAKOVSKIJ 1963: 33) Začátek druhé půle inscenace je z velké části připsán autory úpravy a s původním Majakovského textem již nemá mnoho společného. Novák zde připomenul své dva oblíbené autory, Shakespeara v replice z *Hamleta* o tom, jak mají herci hrát,⁶⁶ a Gogola s jeho pořekadlem „Nenadávej na zrcadlo, když máš křivou hubu!“

Hodnocení Novákovy inscenace se potýkalo především s nejistotou, jak je to „vlastně myšleno“ a zda kritika zaznívající v inscenaci skutečně může takto otevřeně mířit na stávající vládnoucí režim, vytýkat mu byrokratismus a vyhlížet lepší budoucnost. Zřejmě nejlépe tyto pochyby pojmenoval A. Fuchs v *Divadelních novinách* (20. 2. 1963): „Bojácnější diváky nebo přímo dotčené prý mírně mrazí v zádech na představení Majakovského Sprchy v Divadle E. F. Buriana: Ti první se nepozorovaně otáčejí, ‚co říkají ti druzí‘, a ti druzí myslí jistě na to, že ‚by se to mělo zakázat!‘. Jenže dnes už si to nikdo netroufne vyslovit, protože by na sebe nepřijemně upozornil.“⁶⁷ Kritičnost a satiričnost inscenace recenzenti vztahovali ke kritice kultu osobnosti a poukázání na zákeřnost záškodníků, kteří brzdí cestu společnosti ke komunismu (např. POPP 27. 2. 1963; FUCHS 20. 2. 1963). „[Upravovatelé] podali aktuální (ne však ve všem všudy a někdy už po vrabcích na střese) diskusní příspěvek do dnů po XII. sjezdu naší strany, příspěvek do diskuse o obnově leninských norem života, do diskuse o umění a k morálnímu zákoníku socialistického člověka.“ (BĚHOUNEK 6. 2. 1963)

V Divadle EFB vznikla inscenace plně společensky angažovaná, a to počínaje úvodní scénou, během které světlo osvětlovalo pouze oči z naddimenzovaného portrétu Majakovského zavěšeného nad scénou, a konče závěrečným otočením zrcadel směrem do diváků. Apelativnost kritických komentářů doby, v některých případech schovaná do podobenství a nadsazených obrazů, se mísila s uvolněnými komentáři dobového kulturního dění (např. týkající se Laterny Magiky nebo Divadla Na zábradlí), improvizovanými výstupy a scénami estrádního

66 Repliku o civilním hereckém ztvárnění z *Hamleta* Novák odcitoval také v odpovědi na anketní otázku v *Divadelních novinách* (18. 1. 1961): 12: 3. Hru *Hamlet* měl Novák zřejmě rád, bohužel se k jejímu inscenování dostal pouze dvakrát: v Beskydském divadle v Novém Jičíně a v Divadle Oldřicha Štíborna v Olomouci. Rozezkoušel ji ještě jedenkrát, v roce 1968 v Plzni, k premiéře ji však již kvůli svému úmrtí nepřivedl.

67 Ze svědectví H. Šimáčkové však vyplývá, že ani Majakovského *Sprcha* nebyla ušetřena obstrukcí a zákazů. Viz článek Jo. Podezřelé divadlo. *Rudé právo*, 31. 3. 1968. V letech 1960–1968 se divadlo dostalo do kolizí s řídícími a schvalovacími orgány celkem 14krát, což se rovnalo čtvrtině všech uvedených titulů.



Program k inscenaci *Smrt Tarelkina*, premiéra 17. 4. 1964 (Institut umění – Divadelní ústav, Informačně-dokumentační oddělení, fond inscenací).

charakteru.⁶⁸ Z hereckých výkonů vyčníval komediální Ilja Racek v hlavní roli Vítězoslávka, oceňován byl také Luděk Kopřiva coby soudruh Nepolapitelný (URBANOVÁ 7. 2. 1963).

K osobité dramaturgické tváři DEFB přispěla také inscenace málo uváděného dílu z trilogie Suchovo-Kobyлина *Smrt Tarelkina*, která nepřímou navázala na často inscenovanou *Svatbu Krečinského* a na *Proces*, uvedený v Komorním divadle v Praze nedlouho před *Smrtí Tarelkina*. Novák režirováním tohoto třetího dílu trilogie uzavřel oblouk započatý brněnskou inscenací *Svatba Krečinského* (prem. 18. 3. 1948), a to kromě groteskní stylizace také výtvarným pojetím vycházejícím z Daumierovy karikaturní tvorby. Na revuální oponu umístil Daumierovu karikaturu „Obžalovaný, máte slovo“, která předznamenávala výsměch Spravedlnosti, která je úplatná stejně jako byrokratický aparát. „Na ně [úřednický aparát, vyšetřovací orgány, soud] namířil [autor] svou obžalobu, nenávist a řezaný výsměch, což režisér Karel Novák vystupňoval v horečnatou, pamfletickou a nemilosrdnou grotesku, jež ze starých časů carské vlády tmy a samoderstva donesla svůj útočný osten do časů porušované zákonnosti.“ (BĚHOUNEK 22. 4. 1964)

⁶⁸ Alena Urbanová názvem své recenze „Volně podle Majakovského“ naznačila, že podíl původního a připsaného textu je proporčně nevyrovnaný a Majakovský sloužil spíše jako předloha vlastního autorského textu.



Inscenace *Král – Vávra*, R. Chmelík (Kukulín), J. Větrovec (Král Vávra), premiéra 23. 10. 1964 (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Karel Minc).

Inscenací Novák potvrdil své nadání a talent nahlížet svět prostřednictvím karikатурní nadsázky: „K. Novák jako málokterý náš režisér má pro tuto satirickou nadsázku pochopení.“ (ŠTĚPÁNEK 20. 4. 1964) Režisér v této inscenaci vygradoval grotesku až k panoptikální obludnosti, kterou opět apelativně zacílil na diváky v publiku: „Sugestivní výstup Tarelkinových věřitelů: Z této bizarní scény chudáků, mrzáků a slepce dýchne do hlediště hrůza a děs, až tam by svět dovedli vlkodlakové, kdyby ho ovládli.“ (GRYM 21. 4. 1964) Inscenace zřejmě oscilovala na hraně vyhrcoené, panoptikální karikované grotesky, která však zároveň rozumově varovala před nebezpečím byrokratismu (např. ŠTĚPÁNEK 20. 4. 1964).

V inscenaci se opět setkala mužské herecké duo I. Racek (Tarelkin) a J. Větrovec (Raspigujev), jejichž výkony (spolu s výkony J. V. Švece) kritika hodnotila výhradně kladně. Větrovec zde pravděpodobně předvedl jeden ze svých nejlepších komediálních výkonů (URBANOVÁ 23. 4. 1964) a „[p]ro Ilju Racka byl soudní rada Tarelkin příležitostí plně komediálně rozehrát tohoto úplatkáře a darebáka in natura i v přestrojení“ (BĚHOUNEK 22. 4. 1964). J. Větrovec na své předchozí



Inscenace *Král – Vávra*, Blanka Bohdanová (Zpěvačka), premiéra 23. 10. 1964 (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Karel Minc).

výrazné role navázal v další, tuto satirickou dramaturgickou linii završující komedii, a sice titulní rolí v Uhdeho *Králi – Vávrovi* (prem. 23. 10. 1964).

Krále – Vávru, v dobovém politickém kontextu také interpretovaného jako kritiku kultu osobnosti, Divadlo E. F. Buriana inscenovalo jen několik měsíců po jeho brněnské premiéře v Satirickém divadle Večerní Brno (26. 2. 1964) jako zahajovací inscenaci sezony 1964/65 (oproti jiným sezonám byla zahajovací inscenace posunuta až na sklonek října). Uhdeho alegorie o *Králi – Vávrovi* s podtitulem „nonstop-nonsense“ vycházela, jak název napovídá, z básně K. H. Borovského *Král Lávro* o králi, který nechal každého nového holiče, který ho stříhal, popravit, aby neprozradil jeho tajemství, že král má dlouhé uši. Na principu tohoto života ve lži a předstírání, že skutečnost je jiná, než jakou se jeví být, Uhde vystavěl podobnost o relativnosti pravdy a lži, které proložil písněmi glosujícími v alegorické zkratce dění jednotlivých obrazů.

Oproti dosavadním českým dramatům Uhdeho hra znamenala průlom jednak ostře pojmenovanou kritikou nesmyslnosti vládnoucího režimu v čele s neschopným Králem, a jednak také svou formální modelovou výstavbou, připomínající repetitivností a zkratkovitostí absurdní drama. Podobně jako autoři *Smrti Tarelkina* nebo *Sprchy*, také Uhde poukazuje na mechaničnost lidské existence, odosobnění soukromého a pracovního života (něco jiného je si něco svobodně myslet v soukromí, anebo to říkat nahlas: „Jako člověka vůbec ne, jako vedoucího pracovníka...“), na rozpolcenost mezi tím, co člověk skutečně prožívá a co musí proklamovat, na relativnost pravdy: Kukulín: „Král Vávra má přece oslí uši!“ / Vrba: „Ale Kukulíne! Vidiš ty uši jednostranně.“ Na bezmocnost, nemožnost vystoupit z tohoto koloběhu lži a nepravd (např. že Král může řídit zemskou poloosu) autor poukazuje repetitivností replik, mechaničností rozhovorů (nacvičené otázky a odpovědi redaktora), slovními hříčkami („Jde to tajit. Od toho jsi tajemník“) nebo odkazy na literaturu (William Závada, Josefka K. aj.).

Ve srovnání s předešlými inscenacemi v DEFB se *Král – Vávra* lišil výraznou vizuální podobou sestávající z koláží výtvarníka Bohumila Štěpánka, který jimi akcentoval šansony zpívané B. Bohdanovou. Pravděpodobně právě i kvůli výtvarnému řešení Novákovi Jindřich Černý vyčítal přílišný sklon k artistnosti: „Myslím si však, že tu režisér ke škodě hry příliš ‚dělá divadlo‘ (sveden i příliš výrazně se prosazujícím výtvarníkem), detailizuje, rozehrává nenapsané psychologické procesy (Bouškův Černíček), nadbytečně individualisuje dav apod.“ (ČERNÝ 29. 10. 1964), naopak Z. Roubíček chválí stylovou jednotnost inscenace (28. 10. 1964).

Nehledě na možné výtky k určitým detailům inscenace mezi diváky vzbudil *Král – Vávra* značný ohlas a jednotlivá představení byla vždy vyprodaná. Situace kolem každé reprízy byla ovšem napjatá: „Doslova bojujeme o každé další představení. V březnu měl být naposledy. Tak jsme byli (ředitel, s. Větrovec a já) opět na ÚV u s. Auersperga a dosáhli jsme toho, že v dubnu ještě sehrajeme dvě

V Praze, dne 31.3.1968.

Vážená soudružko,

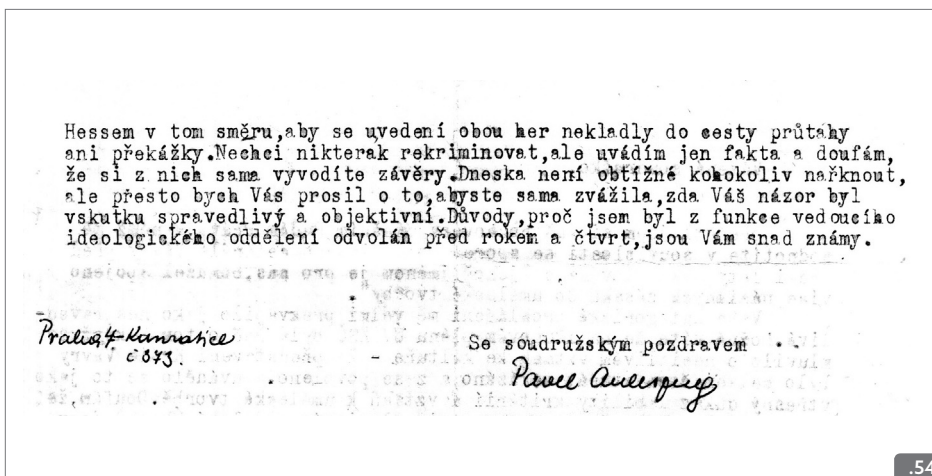
přečetl jsem si Váš rozhovor v dnešním Rudém Právu, v němž mě hodnotíte v souvislosti se sporem kolem inscenace Krále Vávry před třemi lety jako člověka, s "jehož jménem je pro nás, bohužel spojeno více násilných zásahů do umělecké tvorby".

Vaše kategorické prohlášení mě velmi překvapilo jako nespravedlivé. Možná víte, že na lednovém plénu ÚV KSČ byla řeč o tom, když se mluvilo o necitlivém vztahu ke kultuře - že představení Krále Vávry bylo celkem čtrnáctkrát zakázáno a zase povoleno. A uvádělo se to jako otřesný důkaz labilitu kritérií a vztahů k umělecké tvorbě. Doufám, že je Vám dobře známo, že do funkce v ideologickém oddělení ÚV KSČ jsem nastoupil v únoru 1965, tedy v době, kdy se Král Vávra již na Vašem jevišti delší dobu hrál. Komplikace, jež vznikly kolem inscenace této satiry, udály se dávno před mým příchodem. Také je Vám možná známo, že v této době zaujala interně i veřejně "kritické" stanovisko k představení řada vedoucích představitelů strany. Dokonce se o tom několikrát jednalo na základě řady dopisů na předsednictvu i sekretariátu ÚV KSČ a vyslovovalo se zde rozhořčení nad tím, že se takové představení může vůbec uvádět.

Můj první rozhovor s divadelníky měl jsem právě s Vámi i se soudruhy z Vašeho divadla několik dní po mém nástupu, kdy jste si stěžovali na postup městského výboru KSČ a kdy jsem dosud představení neviděl. Sdílel jsem Vám tehdy, jaké stanovisko mají vedoucí soudruzi, kteří inscenaci viděli a obrátili se na Vás s prosbou, abyste se podívali na ta místa hry, kde sami jako komunisté cítíte a také jste to sami říkali, že různé potlesky jsou nevhodné. Dále jsem Vám řekl, že vedoucí soudruzi dospěli nakonec k názoru, aby hra zůstala na repertoáru, ale že Vás prosí, aby její uvádění se časově více rozložilo, nedělala se jí výstřední reklama a uvážila pauza v reprisování vzhledem k nadcházejícímu 20. výročí osvobození. Tak zněl pokyn, který jsem Vám tlumočil. Pokud jde o definitivní stažení hry v dalším období, víte Vy, jako já, že to byla záležitost samotného divadla.

Po shlednutí představení koncem března 1965, na které jste mě pozvala, kovořil jsem jak s Vámi, tak i s ředitelem divadla s. Nejezchlebem - a to před svědky, protože představení jsem navštívil se svým přítelem - a doslova jsem Vám prohlásil, že inscenace se mi líbí a nechápu dobře, proč mohly být vůči této hře nějaké námitky a připomínky. Toto své stanovisko jsem také řekl na stranickém orgánu - sekretariátu ÚV KSČ. Byl jsem za to i kritizován, ale svůj názor jsem nezměnil. Po Vašem rozhovoru v Rudém Právu neumím si však vysvětlit, proč se má mé jméno do tévat za jiné, kteří satiru Král Vávra před tím čtrnáctkrát zakázali a potom zase povolili, do tohoto kontextu, ačkoliv jsem Vám přímo řekl do očí mé stanovisko, které bylo kladné.

Chápu Vaši oprávněnou ztřípklost, s níž jste prožívala všechny komplikace a svízele. Tím si také vysvětluji Váš paušální odsudek, který však, bohužel, není v souladu se skutečností. Jen tak mimochodem chtěl bych dodat, že když jsem se dozvěděl, že soudruzi z oboru umění měli po výhradách z HSTD sami některé připomínky k "Čínské zdi" a ke "Čtyřiceti zlosynům a jednemu nevinátku", zasáhli jsme společně se s.



Odpověď s. P. Auersperga H. Šimáčkové z téhož dne, kdy vyšel hodnotící článek v *Rudém právu*. P. Auersperg považuje závěry H. Šimáčkové za nepravdivé.

představení (2. a 19. 4.).⁶⁹ Získali sice povolení převést inscenaci do další sezony, ovšem první představení sehráli až 12. 9. po tříměsíčním zákazu uvádění.⁷⁰ Po návratu na jeviště nesměla být inscenace nijak propagována, což jí z diváckého hlediska také ublížilo.⁷¹

Krále – Vávru, jehož reprízy si vedení divadla muselo velmi složitě obhájit, můžeme považovat za vrchol společenskokritické tvorby DEFB, po kterém již žádná z inscenací nezaznamenala tak výrazný společenský dopad. Výše naznačené inscenace ovšem zcela nepochybně přispěly ke zdůraznění apelační společenské funkce divadla: „Představení [Smrt Tarelkina] v tomto tvaru podstatně přispívá k další krystalizaci osobité tváře Divadla E. F. Buriana. Což právě dnes není v pražských divadlech tradičního typu zjev tak častý.“ (ŠTĚPÁNEK 20. 4. 1964)

69 *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Dopis H. Šimáčkové pro M. Uhdeho ze dne 16. 9. 1965.

70 Přelom konce sezony 1964/65 a začátku sezony 1965/66 byl pro divadlo z hlediska zákazů kritický: na konci sezony 1964/65 jim zakázali uvést Frischovu *Čínskou zeď* (povolena až na říjen 1965), stejně tak sezonu 1965/66 nesměli zahájit Daňkovou hrou *Čtyřicet omylů Herodesových* (také pod názvem *Čtyřicet zlosynů a jedno nevinítko*).

71 H. Šimáčková vinila v již zmiňovaném rozhovoru pro *Rudé právo* ze zákazů a obstrukcí kolem uvádění inscenací především s. Auersperga. Ten se vůči této zmínce ohradil dopisem, který mi věnovala paní Šimáčková a který veřejněji na předcházející straně.

8.4.2 Psychologický (v)hled do nitra postav

V úvodu je zapotřebí stejně jako v případě výběru analyzovaných inscenací v satirické větvi dramaturgie DEFB připomenout, že každý výběr je nutně zjednodušující a může kvůli stanoveným kritériím opomenout jiný významný příklad. Na vybraných inscenacích mohu nejlépe doložit jednak Novákovu práci s hercem, respektive jeho promyšlené inscenování dramatického textu se silným příběhem nebo metafyzickou rovinou, a také zdůraznit originální dramaturgický výběr, zároveň vhodný pro vybraného herce nebo herečku.

V případě *Tří sester* (prem. 19. 4. 1963) se Novák především pokusil o nové interpretační pojetí odklánějící se od stávající konvence inscenování hry v duchu mchatovské tradice. Tento odklon vycházel – v souladu s názorem autora hry – z přesvědčení, že toto drama je skutečně více vaudevillem, tedy více komediální, než jak bylo dosud realizováno. Zároveň hra skýtala tři až čtyři (počítaje v to i Natašu) ženské role pro hlavní herečky souboru: Olgu ztvárnila Viola Zinková, Mášu Blanka Bohdanová, v roli Ireny alternovaly Marta Kučírková s Milenou Dvorskou a Natašu hrála Slávka Budínová. Z mužských rolí se naskytla po sérii komediálních rolí vážná postava pro Ilju Racka, který byl obsazen do role bratra tří sester, Andreje.

Novákovi však jeho záměr inscenovat tragikomický vaudeville – soudě podle dobových kritických ohlasů – nevyšel.⁷² Alespoň ne ve všech rovinách inscenace, jejíž problematičnost spočívala především v nejednotnosti hereckých stylů (ŠIMKOVÁ 22. 4. 1963 a SMETANA 15. 5. 1963) a v upozadění tří hlavních ženských postav. Zároveň se ovšem může jednat o nepochopení skutečně novátorského pojetí inscenace ze strany kritiky, která např. umírněné projevy hereček, od nichž očekávala intenzivnější nasazení a tempo, interpretovala jako hereckou „nedostatečnost“ (ČERNÝ 24. 4. 1963), „nenalezení jejich místa v inscenaci“ (ŠIMKOVÁ 22. 4. 1963) a jejich režijní „utlačení, neboť jsou jim vyhrazena jen tři starosvětská houpací křesla“ (SMETANA 15. 5. 1963). K této interpretaci recenzenty pravděpodobně „sváděly“ i Novákovy předešlé inscenace vystavěné na karikatuře, herecké zkratce a nadsázce, což zřejmě podvědomě očekávali i v případě této hry: „Oč působivěji vynívá stylizace, s jakou přistupovali ke svým rolím Nataša a Andrej Prozorovových Slávka Budínová a Ilja Racek.“ (ŠIMKOVÁ 22. 4. 1963)⁷³ Zároveň Novákovo pojetí *Tří sester* skýtalo i politický výklad: „Jasně říkal [Novákův režijní výklad]: není čas na plané snění, musíte vzít do vlastních rukou své vlastní životy. Jinak přijde taková Nataša, a budete se divit...“ (BUDÍNOVÁ 2003: 49)

Tři sestry / Vytetovaná růže
Zahrada na křídě

⁷² A. Urbanová hovoří dokonce o „Opouštěném experimentu“, což je název její recenze v *Kulturní tvorbě* (25. 4. 1963).

⁷³ Naopak Miloš Smetana hodnotí hereckou tendenci ke zparodování postav Nataši a Andreje spíše negativně jako až příliš patrnou (SMETANA 15. 5. 1963).



Inscenace *Tři sestry* v Divadle E. F. Buriana, premiéra 19. 4. 1963, scéna Vladimír Nývlt (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Vilém Sochůrek).

V relativizování názoru kritiky se opírám o protichůdnost jejich vlastních stanovisek a také o televizní záznam inscenace, který ovšem nelze brát jako sto-procentně spolehlivý zdroj, neboť inscenace byla pro účely natáčení upravena a některé role přeobsazeny (např. Veršinina hrál místo Oldřicha Janovského Josef Bek a Natašu místo Budínové Vlasta Chramostová). I přes tuto skutečnost je ze záznamu patrné, že role tří sester byly sice značně minimalizovány na úkor prosazující se Nataši, nicméně se domnívám, že takovéto pojetí postav byl Novákův záměr a interpretační výklad hry, ve kterém se mísily tragické i komické momenty.⁷⁴

Do nejpřesnějšího kontextu inscenaci zasadil Miloš Smetana, který kontinuálně sledoval Novákovu tvorbu od doby jejich společného působení v pardubickém divadle. Připomíná, že Novák se snažil již v pardubické inscenaci *Tři sestry* (prem. 9. 5. 1954) zbavit sentimentality, což se mu však zřetelně povedlo až v případě

⁷⁴ Lze se domnívat, že Novákovo pojetí inscenace mohlo ovlivnit např. režiséra Ivana Rajmonta v jeho ústecké inscenaci *Tři sestry* (1982), v níž můžeme najít podobné inscenační prvky (např. stylizace Nataši). Viz (ČERNÝ nedat.) nebo podkapitolu 5.2.2 Inscenace v režii Karla Nováka. Rajmont dokázal dotáhnout některé tragikomické roviny inscenace do přesnějších detailů než Novák.

této pražské inscenace. Díky přesné znalosti Novákovy práce byl Smetana schopen pojmenovat dvě hlavní příčiny neucelenosti inscenace – dvojakost režisérova záměru: někdy víc akcentoval estetickou problematiku znázornění textu, jindy natolik sledoval aktualizační moment, až porušil stylovou jednotnost (za tento aktualizační moment považuje Smetana postavy Nataši a Andreje). A dále uvádí konkrétní příklad, kde se podle jeho názoru Novákovi podařilo realizovat inscenační záměr uvést tragikomedii o inteligenci, která žije ve lži: „V jednom okamžiku v druhé části představení to Bohdanová zpracovává znamenitě: téměř v jedné vteřině smísí naprosto protichůdné pocity nad vztahem k Veršininovi, na pokraji pláče se náhle rozesměje smíchem, kterým se sobě posmívá, a je trpkým odraťováním nesmyslnosti celé situace.“ (SMETANA 15. 5. 1963)

Vlivem dramaturgické kolize se na sklonku roku 1963 objevily na repertoáru dvou pražských divadel dvě hry Tennesseeho Williamse: A. Radok inscenoval v Městských divadlech pražských *Sestup Orfeův*, o který vyhrál s Divadlem E. F. Buriana spor, a tak namísto této hry zařadila poříčská scéna *Vytetovanou růži* (prem. 15. 11. 1963),⁷⁵ v níž získala svou skutečně životní roli Slávka Budínová (Serafina).⁷⁶ Role emocionálně rozpolcené Italky, procházející v průběhu hry mnoha citovým zvraty od pocitu zmaru a ztráty iluzí o věrnosti jejího muže přes opuštění sebe sama až po zvířecí strach o svou dceru v době jejího prvního velkého zamilování, od žárlivosti na mládí až po křehké zamilování do námořníka a emocionální harmonii, skýtala pro Budínovou velké množství hereckých poloh.

Kritika výkon této v jiných inscenacích často exaltované herečky, módního heroiny, jejíž vypjaté excentrické polohy byly mnohdy na samé hraně únosnosti, tentokrát přijala bezvýhradně pozitivně a obdivně: „[...] Slávka Budínová, která v Serafině rozehrála v prudkých, a přece logických zvratech celou škálu ženských pocitů a nálad, od tragického zhroucení přes mateřskou starostlivost a bohatství srdce až po nadnesenou pózu.“ (GRYM 7. 1. 1964) Recenzenti její výkon hodnotili také jako „velkou básnickou metaforu“ (GRYM 7. 1. 1964) nebo „básnický obraz chvály života“ (ROUBÍČEK 18. 1. 1964). Právě ona „básnivost“ jako by nejlépe vystihovala poetiku těchto dramát, v nichž Novák akcentoval poetičnost života nebo konkrétních lidských osudů. Tato dramata naplňovala obsahem jeho programové prohlášení „současného dramatu a poezie“ – tedy současné příběhy realizované prostřednictvím básnických obrazů.

Poetický příběh zpodobnil Novák také v další významné inscenaci poříčské scény, *Zahradě na křídě* (prem. 12. 3. 1966), v níž českému divákovi poprvé představil autorku Enid Bagnoldovou, která s touto hrou slavila úspěch na Broadwai



Inscenace *Vytetovaná růže*, S. Budínová (Serafina), premiéra 15. 11. 1963 (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Karel Minc).

⁷⁵ Úspěšnou inscenaci odvysílala Československá televize 9. 6. 1965.

⁷⁶ Herečka byla za tuto roli jmenována čestným občanem Prahy a získala cenu Za vynikající práci, kterou uděloval ministr kultury.



Inscenace *Zahrada na křídě*, S. Budínová (Slečna Madrigalová), K. Jerneková (Hortensie), premiéra 12. 3. 1966 (Institut umění – Divadelní ústav, fond fotografií, foto Vilém Sochůrek).

i v Londýně již v padesátých letech (hra pochází z roku 1955). Kromě dramaturgické invence text nabízel herecké příležitosti nejen pro členky soubory (K. Jerneková coby mladička Hortensie a S. Budínová jako paní Madrigalová), ale také pro hostující Jiřinu Šejbalovou (paní Maughamová). Ačkoli byla hra žánrově řazena ke komedii (anebo dokonce podle mého názoru mylně ke „konverzační komedii“, jak bylo uvedeno v materiálech divadla, nebo viz DOBEŠ 15. 3. 1966), obsahuje ve skutečnosti mnohem více žánrů a motivů – např. symbolistní metaforu květin, kterým se v zahradě nedaří kvůli křídovité zemině růst, lze převést na mezilidské vztahy, které jsou „zničené“ událostmi z minulosti (odsouzení paní Madrigalové na doživotí za vraždu její sestry). Do přítomnosti vstupují postavy z minulosti (např. soudce) a pro mladičku Hortensii mohou být varováním, aby znovu neopakovala staré chyby (vztah Hortensie s její dosud nenarozenou nevlastní sestrou). A tak i přes dílčí komediální, ale spíše jen úsměvné nostalgické a melancholické momenty (vybírání nové pečovatelky pro Hortensii) drama spíše graduje k tragédii odhalení promeškaných životních příležitostí a těžkostí lidského osudu.

Gradaci děje, k jehož ozřejmění dochází až v samotném závěru hry (a to někud náhle až ukvapeně), odpovídal i princip zkoušení. Novák se obecně na každou inscenaci pečlivě připravoval a její režijní koncepci měl již od samého začátku zkoušení do detailu promyšlenou. Hercům při zkoušení záměrně kladl překážky, čímž podporoval jejich tvůrčí hledání. V souladu s tímto principem hledání a vytváření postav tak údajně Slávce Budínové ještě ani při generálních zkouškách nechtěl prozradit, jak hra dopadne, aby neovlivnil její práci na roli.⁷⁷

V inscenaci se mu podle kritiky podařilo zpodobnit křehký vztah mezi matkou (Budínová) a dcerou (Jerneková), poznamenaný událostmi z minulosti: „Klára Jerneková zvládla znovu s obdivuhodnou přesností prostředků psýchu dospívající dívky, prožívající složitou krizi, rozmazlené, divoké, bezelstné i dětsky úskočné, prolhané i pravdivé, dobré i kruté. Máte pocit, že po scéně neustále a bez dechu běží tím mučivým dospíváním a dynamizuje vnitřní události i v ostatních postavách. A proti ní Budínová s mistrovskou kázní, pomalu, jemně a zdrženlivě otevírá tajemství a svět svého strašného životního zranění.“ (MACHONIN 16. 4. 1966) S. Machonin zde tím pádem ex post potvrzuje, že postupné odkrývání postav během zkoušení vedlo ke kýžené výsledné podobě inscenace.

⁷⁷ Svědectví Jany Pilátové z osobního setkání dne 4. 2. 2015. Jana Pilátová byla přítomna zkoušení inscenace *Zahrada na křídě* coby asistentka režie.

8.4.3 Další vybrané Novákovy inscenace

V rozsahu této knihy se bohužel nelze věnovat všem Novákovým inscenacím v DEFB podrobně. Prostřednictvím analýzy vybraných inscenací jsem se snažila nastínit dvě hlavní dramaturgické a také inscenační linie titulů, které Novák v tomto divadle režíroval. Jen v krátkosti, na doložení Novákova myšlení o divadle a jeho praktickém fungování, je potřeba zmínit ještě některé jeho inscenace. Coby zkušený divadelník okamžitě po svém nástupu nasadil „Pardubicemi ověřenou“ *Manon Lescaut* (prem. 31. 1. 1961) s Blankou Bohdanou v hlavní roli. Inscenace, jejíž výrobní náklady díky krásným a honosným kostýmům (kostýmní výtvarnice I. Nýlvtová) dvojnásobně převýšily běžný rozpočet,⁷⁸ se na repertoáru držela několik sezon, a to i přesto, že Jaroslav Vágner v roli Des Grieuxa nedosáhl kvalit Karla Urbánka z pardubického divadla, a to zejména kvůli příliš deklamačnímu hereckému projevu (např. ČERNÝ 15. 2. 1961). Navíc uvedení této hry právě v poříčském divadle vzbuzovalo očekávání kritiky, jak se Novák vyrovná s textem, který zde v památné inscenaci režíroval někdejší ředitel Burian. Novák se výzvy nezalekl, a naopak se odklonil od jakéhokoli pietního ztvárnění, když více než niternou lyričnost hry akcentoval její divadelní vnějškovost (jak v hereckých projevech, tak ve scénické výpravě A. Weniga).

Angažované divadlo Novák realizoval především prostřednictvím výše uvedených satirických a společenskokritických her; mimo ně však inscenoval dvě další inscenace, jež se vyznačovaly výraznou apelativností směrem k divákům, lišily se ovšem výstavbou. V Millerově *Případu ve Vichy* (prem. 29. 4. 1965, uvedeno pět měsíců po světové premiéře v New Yorku) zrušil Novák pomyslnou čtvrtou stěnu otevřenou oponou již před začátkem inscenace a světlem v sále. Diváci tak byli přímými svědky procesu, který se v minimalistickém pojetí (režijním i hereckém) odehrával na lavici umístěné v popředí jeviště, na níž byli herci usazeni čelně proti divákům.

Po této režijně střídme inscenaci uvedl Novák další hru brojící proti lidské lhostejnosti a netečnosti, upravenou Frischovu *Čínskou zeď* (prem. 5. 10. 1965), v níž zkombinoval obě autorovy verze (z roku 1946 i přepracování z roku 1955). Podobně jako ve své brněnské inscenaci této hry se i tentokrát snažil o velké jevištní plátno, které se mu ovšem na poříčské scéně nepodařilo realizovat: „Dramatickou rovnováhu textu však Novákova režie, zálibně rozvádějící part masek v panoptikální choreografické stylizaci, víc rozbíjí, než sjednocuje. Už nešťastný scénografický princip, spoléhající na nepružnou točnu a pracující se stupňovitě navýšeným pódium. Jediný dramatický děj se v inscenaci štěpí na dvojí: příběh z Číny, utvářející ideu hry akcí, hlediště plně zaangažuje a strhne,



Inscenace *Manon Lescaut*, J. Vágner (Des Grieux), B. Bohdanová (Manon Lescaut), premiéra 31. 1. 1961 (Institut umění – Divadelní ústav, fond fotografie, foto Vilém Sochůrek).

⁷⁸ Jenom kostýmy stály 25 tisíc korun, výprava pak 12 tisíc korun. *Divadelní ústav*, fond Divadla E. F. Buriana. Zápis č. 20 ze dne 30. 12. 1960.



K. Novák se scénářem v kulisách inscenace *Případ ve Vichy* (1965). (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. II/19 foto, foto Vilém Sochůrek).



Inscenace *Případ ve Vichy*, premiéra 29. 4. 1965 (Institut umění – Divadelní ústav, fond fotografií, foto Vilém Sochůrek).

masky – ornamentální seriál namnoze hrubozrnných hereckých šarží – znudí.“ (UHLÍŘOVÁ 3. 11. 1966)

Kromě již uvedených progresivních autorů (moderní, modelové či absurdní dramatiky) se Novák také vracel ke svým osvědčeným dramatikům, které měl v oblibě (např. Čechov, Frisch, O'Neill). Hru *Androkles a lev* od svého oblíbeného Shawa už však kvůli zhoršenému zdravotnímu stavu nedokončil a inscenace této hry měla v DEFB premiéru až 17. 1. 1969 v režii Jana Bartoše.⁷⁹ Od Shakespeara, od něhož za svůj život inscenoval několik her, většinu z nich ve vícero nastudování, v Praze uvedl pouze komedii *Mnoho povyku pro nic* (prem. 9. 9. 1966), avšak s ne příliš velkým úspěchem. Od Nováka se už v té době čekalo víc: „To je v pořádku, je to opravdu příjemný večer. Teď jde jen o to, jestli to stačí být příjemný. V souvislosti se jménem Karla Nováka je to málo.“ (TURNOVSKÝ 21. 9. 1966) Jeho poslední režii v Divadle E. F. Buriana byla inscenace *Ach, ten Platonov* (prem. 16. 11. 1967).

⁷⁹ *Archiv hl. m. Prahy*, fond Městská správa po roce 1945, inv. č. 577, Divadla obecně – provozní věci 1958–84. Zápis ze schůzky konané 25. 2. 1968 u s. Petříka, zastupujícího ředitele KS NVP v souvislosti s jednáním o inscenování Langrovy hry *Jízdní hlídka* v DEFB.



Inscenace *Čínská zed'*, I. Racek (Chwang Ti), B. Bohdanová (Me Lan), premiéra 5. 10. 1965 (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Vilém Sochůrek).

Novák si v Praze skutečně získal – nebo lépe řečeno potvrdil – jméno kvalitního režiséra. Toto stvrzení bylo o to cennější, že ho získal průraznou dramaturgií, odklánějící se od původního směřování poříčské scény, odvážně realizovanými společenskokritickými tituly apelujícími na publikum, tituly, o jejichž jednotlivá představení v mnoha případech bojoval spolu s uměleckým vedením od reprízy k repríze.

8.5 Hostování mimo Divadlo E. F. Buriana

Již během svého olomouckého působení (1956–1960) Novák hostoval v ostravském Státním divadle s inscenacemi dvou titulů, které již dříve režíroval: *Othello* (prem. 14. 9. 1957) a *Svatba Krečinského* (prem. 11. 4. 1959). Do Ostravy se vrátil ještě jednou také za svého působení v DEFB s inscenací *Jak se vám líbí* (prem. 30. 6. 1962), kterou nastudoval ještě ve třech dalších divadlech (Šumperk, 1963; Most, 1963 a České Budějovice, 1964). Kromě Ostravy, Šumperku, Českých Budějovic a Mostu hostoval v šedesátých letech ještě v Mladé Boleslavi (*Kupec benátský*,



Inscenace *Ach, ten Platonov*, S. Budínová (Vojnicevová), J. Vala (Platonov), premiéra 16. 11. 1967 (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Vilém Sochůrek).

1964), v Příbrami (*Manon Lescaut*, 1966), v Bratislavě (*Velká paruka*, 1965) anebo v Plzni (rozezkoušený, ale nedokončený *Hamlet*, 1968).

Jak je z výčtu patrné, ve většině případů se jednalo o tituly, které již nastudoval v některém ze svých stálých angažmá a při hostování často využil již hotové aranžmá (u jednotlivých titulů většinou spolupracoval se stejným realizačním týmem).⁸⁰ Lze také vyvodit, že se jednalo především o komediální tituly k pobavení širokého publika, které bylo možné snadněji přezkoušet s jiným hereckým souborem. Jedinou výjimku z těchto charakteristik představuje tehdejší současná hra *Velká paruka* slovenského dramatika Petra Karvaše, kterou Novák inscenoval v Národním divadle Bratislava.

V Karvašově satirické, místy až krutě nelítostné hře Novák navázal na inscenační linii satirických her z DEFB, her s protifašistickou tematikou, varujících před opětovným nebezpečím antisemitismu či jakékoli nenávisti zaměřené na vládnoucí mocí vybranou skupinu obyvatel. Karvaš zvolil, příznačně stejně jako Uhde v *Králi – Vávrovi*, vnějškový znak, na základě kterého jsou lidé utiskováni, a sice holohlavost. Název hry tím pádem odkazuje k jedinému možnému prostředku, který může holohlavého, tedy stigmatizovaného člověka zachránit před vězněním nebo smrtí. Zároveň se tak do hry dostává typické prostředí, ve kterém dochází k mimetickému ztvárnění jiné skutečnosti – divadlo, ve kterém pracuje hlavní postava Hanjo Hancho (Jozef Króner). Iluzivní princip místa, ve kterém se věci mohou odehrávat „jenom jako“, tak Karvašovi umožňuje zpodobnit základní rozdíl mezi fikcí a skutečností: zatímco např. uměle vytvořená maska holohlavosti na divadle jde jednoduše sundat, ve skutečném životě může holohlavost znamenat smrt. Všespásný není ani přípravek na růst vlasů, který Hancho vynalezl ještě před prohlášením holohlavých za nepřátele, vodička, po jejímž použití sice člověku vlasy narostou, ovšem po pár dnech opět vypadají.

Autor zcela bez skrupulí a až téměř politicky nekorektně poukazuje na nesmyslnost daného diskriminačního kritéria, které je zvolené ad hoc, a tedy na jeho nepředvídatelnost: kdo bude za nepřátele zvolen příště? „Premiér: „Proč právě holohlaví?“ / Generál: „Můžu snad já za to, že v téhle bohabojné zemi nemáte černochoy? [...] Měli jste si šetřit židy, kamaráde, a bylo dnes po starostech. To je ta vaše lehkomyšlnost, nemyslíte na zadní kolečka.“ (s. 6) Stupňující se útlak holohlavých (segregace, zákaz vycházení, převýchova atd.) přivede Generála a Pobočníka k nevyhnutelné otázce (společné s tématem Mrožkových *Policajtů*): Co budou vlasatí dělat, až vyhubí holohlavé? Pochopitelně se bude muset najít nový cíl... bylo by tedy lépe „nevyhubit“ všechny holohlavé, aby se nenávist nemohla obrátit proti stávajícím utiskovatelům. V soudním procesu je Hanjo odsouzen k trestu smrti, lid ovšem svrhne vládu a Hanjo se stává hrdinou. V závěrečné

80 Viz přílohu 4 Tabulka režii Karla Nováka.

scéně dva „hamletovští“ hrobníci připomínají, že si nikdo nikdy nemůže být jistý, že se antipatie vládnoucích osob neotočí proti němu.

Miloš Smetana zhlédl obě první nastudování hry: Josefa Palky v ostravském divadle a Karla Nováka v bratislavském divadle. Zatímco v Palkově inscenaci se podle něj děj odehrával v nekonkrétním prostoru tří stěn se scénickým nasvícením, kterým režisér akcentoval filozofické vyznění hry, Novák naopak na scéně konstruoval velmi konkrétní obraz stylizované grotesky, podobně jako ve *Smrti Tarelkina* vedoucí až k obludnosti a nesnesitelnosti. „Na jedné straně Novák všemožně zdůrazňuje a sám hledá komediálnost a grotesknost situací (bratislavské představení je nesporně komediálnější i vtipnější než ostravské), mnohdy i dost brutálně. Tragická groteska soudu je vytvořena s jakousi podivnou zálibou pro ošklivost i nízkost, s vášní vyslovit a demonstrovat tuto úděsnost, vystavit ji na jevišti jako na pranýř a burcovat publikum, jako by režisér říkal svým divákům: Kam až může dojít bezpráví a zvláště za našeho mlčenlivého souhlasu. Rozjitřenost ran nutí režiséra volit velmi výrazné prostředky, vrhané mnohdy s expresionistickou křečovitostí, úporně názorné až k jisté topornosti a monotónnosti. Na druhé straně je třeba vidět, že právě Novák hledal – a to je neobyčejně zajímavé a cenné – konkrétní lidské projevy i podoby postav.“ (SMETANA 3. 3. 1965)

8.6 Od grotesky k příběhu

Delší pasáž ze Smetanovy recenze jsem uvedla z jednoduchého důvodu: tato slova by mohla být nepsaným „manifestem“ Novákovy divadelní tvorby, a to nejen v kontextu jeho pražského působení. Novák se svými inscenacemi vyjadřoval k aktuální politické situaci, často ji zpodobňoval jako nelítostnou grotesku, tragi-komedii, která je svou obludností kolikrát až k nevydržení. A proto je zapotřebí se na ni přestat dívat a začít jednat. Druhým výrazným rysem jeho režie je znázornění *konkrétních* lidských osudů a postav, a to především prostřednictvím pečlivé práce s hercem, společného hledání postavy v tvůrčím procesu na principu „hedvábné uzdy“.⁸¹

Když se obloukem vrátíme k úvodnímu citátu Ilji Racka o dvou dominujících režijních stylech šedesátých let (Sokolovský a Krejča) a budeme hledat Novákovu místo mezi nimi, lze s jistotou nadsázkou říct, že Novákovy režie byly syntézou obojího. Inklinování k epické dramatice, k apelativnímu divadlu, je u něj v první polovině šedesátých let patrné, nicméně i do tohoto typu dramatiky Novák zapracovává psychologizující prvky: „Novák vytvořil na těchto textech [epických dramatech] svá nejlepší představení, na druhé straně pracuje v nich často

81 „Hedvábná uzda“ – jedná se o termín Jany Pilátové, kterým charakterizovala průběh Novákovy zkoušky s herci: tedy jemné a nenásilné brzdění herce, jeho usměrňování při hledání postavy.

s výrazovými prostředky, jež prozrazují jeho sklon k psychologickému realismu a drobnomalbě.“ (ČERNÝ 23. 10. 1961: 5: 4) Přestože by tedy dramaturgické směřování DEFB (a to včetně zamýšlené, ale nerealizované spolupráce s L. Kunderou a M. Uhdem) mohlo být srovnáváno s dramaturgií epického divadla Mahenovy činohry v Brně v 60. letech, Novák volil jiné inscenační techniky než například E. Sokolovský.⁸² Této dvojakosti si byl konec konců vědom i sám Novák: připomeňme jeho slova, že za ideální drama by považoval smísení Karvašovy (satirické) a Hrubínovy (lyrické) poetiky v jednom textu. „Novák si prostě vydobyl právo, které si před ním získal takový Krejča, a současně s ním třeba Suchý a Šlitr, nebo Horníček a Kopecký: mít v Praze ‚své‘ divadlo, protože mají co říci a umějí to vyslovit současně, umělecky, i profesionálně.“ (red 6. 3. 1963: 16: 1 a 3)

Novák se snažil poříčskou scénu „hnát dopředu“ prostřednictvím aktuálních textů; uvedl množství československých premiér, které se uskutečnily mnohdy jen pár měsíců po světové premiéře titulu. Hry přitom nevybíral náhodně a ve snaze o „senzačnost“ prvního provedení, ale především s ohledem na herce a jejich herecké příležitosti. Disponoval velice silnou ženskou částí souboru, v níž se opíral o B. Bohdanovou, která pod jeho režijním vedením „rostla“ již od pardubických let, a o Slávku Budínovou, excentrickou, dominantní herečku, se kterou bojoval při každém zkoušení, téměř vždy k prospěchu věci (např. její vynikající Serafina ve *Vytetované růži*). Stejně tak kvalitní role ztvárnily pod jeho vedením Viola Zinková, mladá Milena Dvorská nebo velmi talentovaná a mladičká studentka konzervatoře Klára Jerneková. Z mužského souboru dominoval především Ilja Racek, Novákův dlouholetý kolega a přítel, který v DEFB vytvořil několik nezapomenutelných komediálních postav (Glumov, Vítězoslávek, Tarelkin). Stranou by ovšem neměl zůstat ani Josef Větrovec, kterého do divadla přijal Novák na přímou doporučení S. Machonina⁸³ a který zde také zpodobnil několik precizně výrazově odstíněných komediálních rolí. Ve vedlejších rolích se prosazovali např. Jiří Holý, Luděk Kopřiva nebo J. V. Švec.

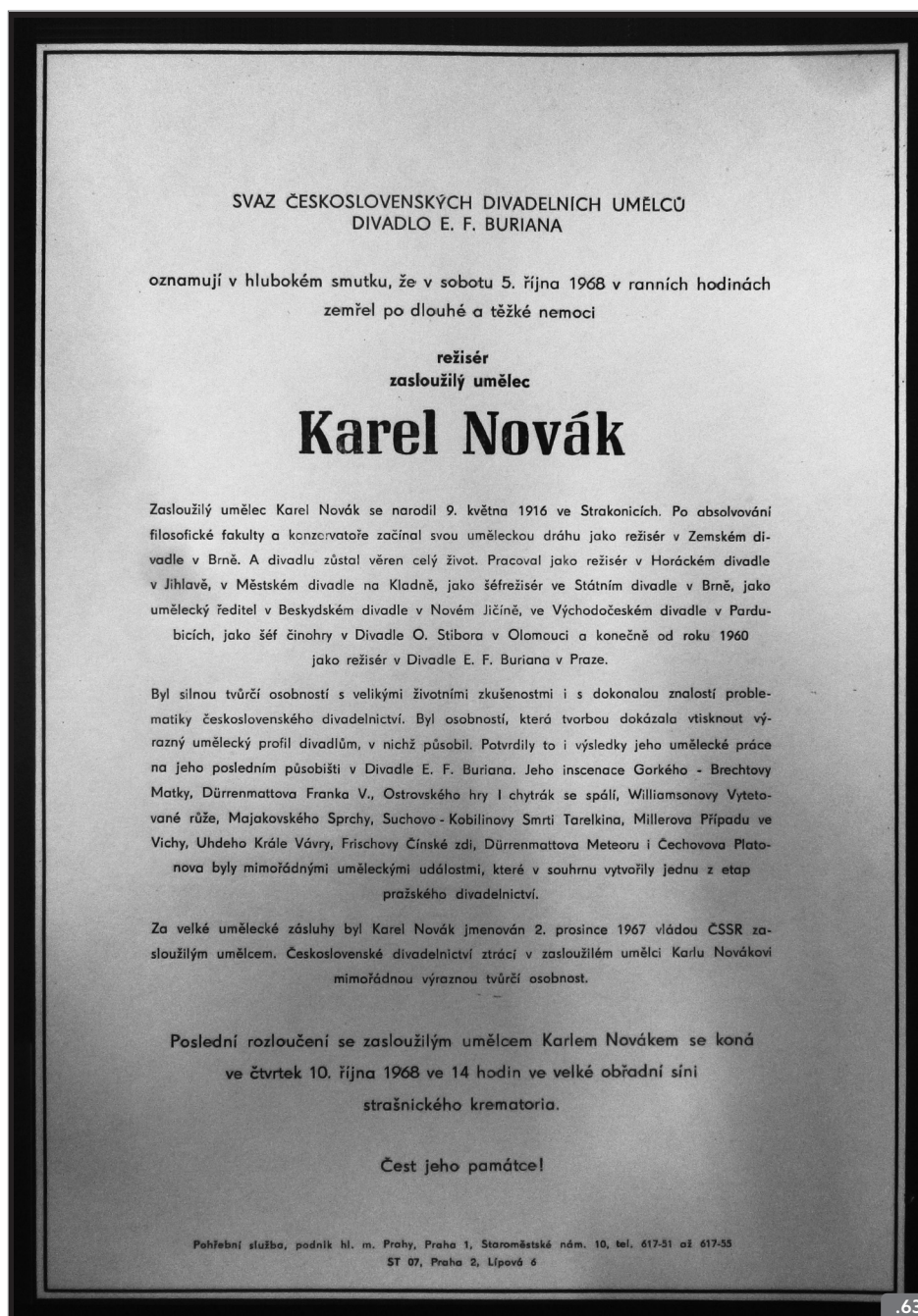
Od roku 1966, po odchodu části herců a dramaturgyně Šimáčkové a se zhoršujícím se Novákovým zdravotním stavem, lze vysledovat mírnou uměleckou stagnaci scény. V roce 1968 už Novák pobýval převážně v nemocnici, vědom si váž-

82 Pro kontext dodejme, že Evžen Sokolovský nastoupil do Divadla E. F. Buriana v roce 1969 na místo uměleckého ředitele.

83 Sergej Machonin se u Nováka přimlouval za hercovo přijetí do pracovního úvazku kvůli Větrovcově osobní životní situaci (rozchod s herečkou Jirákovou, kvůli které se rozvedl), ale také proto, že si Machonin Větrovce vážil jako člověka: „[...] vím, že je to ryzí člověk a výborný kumštýř.“ Pragmaticky ovšem vyzdvihuje také hercovu stranickou činnost: „Ale je také důležité, že je to člověk, který dovede pozvednout i politický hlas za divadlo, dovede se bít za správnou věc, neustoupit a nezradit.“ NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/28 osobní korespondence). Dopis Sergeje Machonina pro Karla Nováka ze dne 5. 4. 1960. Připomeňme, že Josef Větrovec byl v letech 1973–1988 ředitelem Divadla E. F. Buriana, ve kterém od r. 1960 působil celých třicet let jako člen hereckého souboru.

nosti svého zdravotního stavu: „My jsme tehdy byli nadšení z Pražského jara, ale on byl skeptický. Měl dvě těžké srdeční vady, které navzájem vylučovaly operaci a on politickou situaci srovnával s vlastní postupující chorobou. ‚Teď byla naděje, pak se mi to zhoršilo jako v té politice, teď je malé zlepšení, ale nedopadne to dobře.‘“

Karel Novák zemřel 5. října 1968.



Parte K. Nováka (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. II/26 úmrtí).