

9 ZÁVĚR

Ve své knize jsem se zabývala osobností režiséra Karla Nováka (1916–1968). V chronologickém časovém sledu jsem popsala jednotlivá místa jeho působení, historii daných divadel bezprostředně se týkající zkoumaného období a jejich umělecké směřování a poté jsem se vždy zaměřila na Novákovu režijní tvorbu v daných divadlech. Tu jsem se v případě jeho významnějších působení snažila strukturovat podle hlavních tematických či stylově jednotných linií, v rámci kterých jsem se koncentrovala na vybrané, pro jeho tvorbu důležité, inscenace.

V průběhu sbírání materiálů, a především i díky – náhodně – objevené druhé části pozůstalosti režiséra, jsem se začala postupně odchylovat od původního záměru vytvořit režijní monografii Karla Nováka. Začala jsem si uvědomovat, že si nelze odmyslet kontext fungování daných divadel – a tak se postupně rozplývala i dílčí lítost nad skutečností, že nemám v ruce více než jednu či dvě Novákovy režijní knihy. Tyto by bylo možné uplatnit v případě, že bych se rozhodla postupovat – a byla to jedna z možných cest – metodou případových studií, rozpracováním jednotlivých témat (např. Novákův vztah k soudobým českým dramatům, analýza inscenace *Kupec benátský* v Mladé Boleslavi na základě dochované režijní knihy, komparativní analýza inscenací *Svatá Jana* aj.). Došla jsem ovšem k přesvědčení, že tyto studie mohou na práci navazovat, respektive být jejím doplněním, a mohu je publikovat samostatně. K vytvoření skutečně komplexního obrazu Novákovy tvorby však bylo podle mého názoru nutné sepsat primárně historiograficky orientovanou práci, jejíž přínos nespočívá výhradně v pojmenování jednoho režijního stylu, nýbrž takovou práci, která by současně – kromě zpodobnění jednoho uměleckého života – byla také mapou dějin vybraných oblastních divadel, která mnohdy nemají svou existenci v druhé polovině 20. století ještě popsanou.

Východiska k této rozvaze se pochopitelně nacházela v povaze dostupného materiálu. Jak je z práce patrné, množství nalezeného materiálu se v pozdějších letech rozrůstá a skýtá širší tematické odbočky (např. korespondence s KNV

v Pardubicích, zápisy z porad v Olomouci nebo korespondence ohledně dramaturgie v DEFB). V počátečních kapitolách se tak možná o něco všeobecněji věnuji situaci v divadle po umělecké a provozní stránce, zatímco v pozdějších kapitolách se již zaměřuji konkrétně na jednotlivé inscenace a jejich kritickou recepci. Diametrální rozdíl v množství dochovaných kritických ohlasů na jednotlivé inscenace je způsoben především rozdílem mezi oblastní kritikou (nízký počet periodik, krátký prostor pro recenzi, referenti bez divadelního vzdělání) a pražskou (k radikálnímu posunu v hodnocení Novákových režii dochází ve chvíli, kdy jeho uměleckou tvorbu začnou systematicky sledovat Jan Grossman, Miloš Smetana, Sergej Machonin nebo Jindřich Černý, kteří disponují divadelním – ať již teoretickým či praktickým – vzděláním).

Jsem si vědoma skutečnosti, že svou práci koncipuji primárně z dramaturgicko-režijního pohledu, tedy že se věnuji především dramatu a režii, přičemž herecká složka zůstává poněkud stranou mého hlavního zájmu. K tomuto pojetí mě vedlo několik faktorů. Z čistě pragmatického hlediska je textová složka inscenace hmotným artefaktem, který lze zpětně hodnotit, neboť texty zůstaly zachovány. Herecká složka, způsob herecké práce a hledání postavy je oproti tomu jev téměř efemerní. Herecké tvorbě se recenzenti ve svých kritikách (a to především ve čtyřicátých a padesátých letech na oblasti, ale jak vysvětlují v brněnské kapitole, tak i v případě Národního divadla v Brně) věnují okrajově a mnohdy bez znalosti základní terminologie či hereckých technik. Pojmy jako „psychologický realismus“, „expresionismus“ a další jsou zde užívány vágně a mnohdy směřovány s jinými, stejně nepřesně užitými pojmy. Proto jsem se snažila hereckou tvorbu v práci neopominout, neboť je pochopitelně neoddělitelná od režijní práce, ale limity nedostatečného materiálu pro mě byly mnohdy nepřekročitelnými.

Jedním z řešení absence relevantního sekundárního zdroje k herecké složce Novákovy režijní práce byly rozhovory s dosud žijícími herci a tvůrci, kteří s Novákem spolupracovali. Setkala jsem se především s těmi, kteří výrazně ovlivnili Novákův život (a tvorbu) anebo on jejich (Vlasta Chramostová, Blanka Bohdanová, Helena Šimáčková). Dosud ovšem žijí i jiní, s nimiž jsem se např. ze zdravotních (Ilja Racek) nebo časových důvodů (Jana Štěpánková) nesetkala. V průběhu výzkumu, který jsem zaměřila především na archivní bádání, jsem došla k přesvědčení, že tyto výpovědi pamětníků jsou sice obohacením výzkumu o rovinu vzpomínek, nicméně jádro práce je lépe opřít o dobový pramenný materiál nalezený v archivech. Většina z mnou oslovených pamětníků již své vzpomínky na Nováka zaznamenala do svých biografii a mnohdy během svých vyprávění uvádějí informace obsažené již v knihách. Práci proto v několika případech rozšiřuji i o tato zpřesnění pamětníků, výrazně se o ně však neopírám.

V průběhu psaní práce jsem si také uvědomovala nutnost vyrovnat se s politickým a společenským vývojem v Československu daných let (od průběhu druhé

světové války až do začátku pražského jara). Bylo nezbytné najít cestu, jak do práce tyto události zahrnout – a zejména ty, které měly přímou návaznost například na dramaturgickou skladbu repertoáru nebo na cenzurní zásahy a zákazy inscenací – ovšem zároveň neupozadit její téma, na něž nazírám primárně z divadelněvědného hlediska. Výklad politického dění tak mnohdy zůstává pouze u základního věcného popisu, nicméně snažím se danou problematiku rozšířit alespoň uvedením příslušných zdrojů a odkazů na autory, kteří se společenskou situací zabývali (např. J. Knapík, K. Kaplan a další).

Jedním z cílů mé práce bylo představit osobnost divadelního režiséra Karla Nováka, o němž dosud neexistovala žádná komplexní studie a jehož jméno se v odborné divadelněvědné literatuře téměř neobjevuje. Na jeho uměleckou činnost jsem nahlížela nejen z hlediska dramaturgického, ale také s ohledem na provozní či personální změny, které v daných divadlech provedl. V případech, kde to dostupný materiál dovozoval, jsem se pokusila i o kritická, analytická zhodnocení Novákových režii. Jeho tvorbu jsem se snažila zařadit do kontextu československého divadelnictví (zejména ve vztahu vůči režijní činnosti jeho vrstevníků, např. O. Krejčí, se kterým se během druhé světové války potkali ve stejných divadlech, nebo J. Pleskota) a pojmenovat na základě jeho činnosti některé symptomatické rysy tvorby režisérů v druhé polovině 20. století (např. práce v oblastních divadlech, náročné provozní podmínky menších divadel, vyrovnávání se s eklektickými hereckými metodami majícími své kořeny v první polovině 20. století, cenzurní omezení a další).

Karel Novák bývá označován za „shakespearovského režiséra“, neboť z celkového počtu zhruba sto třiceti režii inscenoval dvě desítky shakespearovských her (některé tituly vícekrát). Na základě prostudovaných materiálů je nezbytné toto označení zpřesnit. Novák sice inscenoval velké množství Shakespearových her, nicméně vyjma novojičínského *Hamleta* (nebo obecně spíše tragických titulů) spočívá výlučnost jeho zpracování shakespearovské tematiky především ve zjednodušení a úpravě dramatických titulů tak, aby byly srozumitelné i běžnému divákovi. Tyto úpravy však kritika mnohdy hodnotila negativně, zejména pro velmi volné nakládání s předlohou (např. *Kupec benátský*). Nicméně právě tyto úpravy vyplývaly z Novákova životního přesvědčení dělat divadlo tzv. pro služky, to znamená i pro obyčejného diváka, který musí hře porozumět. Zároveň toto pojetí divadla předpokládalo, že si divák odnese z představení především příběh a emoce. Tuto divadelní koncepci Novák realizoval tzv. velkými scénickými obrazy, inscenacemi s náročnou výpravou postavenými na hereckých výkonech.

Ve své práci jsem nastínila dvě hlavní linie uměleckého směřování (pochopitelně nikoli jediné) režiséra Karla Nováka: kromě velkých scénických obrazů se jednalo o satirickou linii společensky apelativních her, které inscenoval v tragikomické, groteskní nadsázce. Tyto inscenačně náročné hry mohl realizovat jen

za předpokladu spolupráce s dobrými herci, kteří budou věřit jeho umělecké koncepci. K těmto se v průběhu let řadili především B. Bohdanová, S. Budínová, I. Racek nebo R. Chmelík. Zejména u inscenací z pozdějšího Novákova působení jsem se snažila, byť v omezené míře limitované možnostmi materiálu (myšleny např. divadelní recenze), zhodnotit i tuto vzájemnou spolupráci.

Jednou z otázek, které jsem si v úvodu práce pokládala, byla domněnka, zda mohlo být pro K. Nováka „limitující“, že převážnou část svého života tvořil v oblastních divadlech a do Prahy se dostal až v posledních letech svého života. K této otázce jsem dospěla na základě dokumentace, ve které mnozí Novákovi pamětníci litovali, že mu byla dána tato „pražská příležitost“ příliš pozdě (viz např. korespondenci k udělení titulu zasloužilý umělec). Nemohu na tuto otázku ani v závěru své práce odpovědět jednoznačně, neboť žádnou historickou událost nelze nahlížet vyhraněným černobílým prizmatem. Mým záměrem však bylo v průběhu celé práce ukázat – a snad i prokázat – že práce v oblastních divadlech pro Nováka neznamenal omezení, ba naopak v některých případech představovala spíše devízu a tzv. volné ruce pro uměleckou realizaci. V každém z divadel, ve kterém působil, zanechal Novák nesmazatelnou uměleckou stopu a prokazatelné výsledky jak hospodářské, tak umělecké, a to i s ohledem na fakt, že do některých divadel (Pardubice, Olomouc, Divadlo E. F. Buriana) přicházel v době jejich stagnace provázené krizí návštěvnosti.

Na základě všech výše uvedených faktů jsem došla k závěru, že Karel Novák byl kromě velmi dobrého režiséra, autora úprav a uměleckého šéfa především citlivý divadelník, který měl nadání a smysl jak pro uměleckou činnost, aranžmá inscenací a výstavbu mizanscén, tak pro praktické otázky s vlastní tvorbou spjaté, jako jsou umělecký provoz, práce s herci anebo porozumění pro obyčejné lidské starosti. Přestože to bude znít jako klišé, pochopení života kolem sebe bylo, domnívám se, Novákovi výchozím bodem pro jeho uměleckou tvorbu, jejíž aktuálnost pramenila právě ze schopnosti pozorně sledovat život. A to jak v rovině lidské (ony velké obrazivé emociální příběhy lidských osudů), tak společenské (vyjádření se k aktuální politické a společenské situaci prostřednictvím satirických her).