

Mikulová, Iva

Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968)

Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968) Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017

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

ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

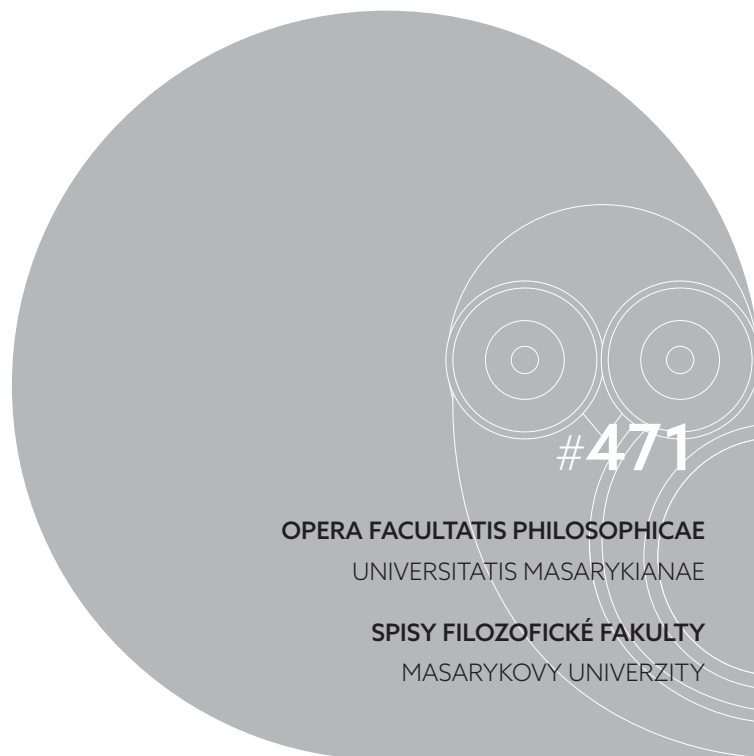
Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8778-2017>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137530>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220902

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

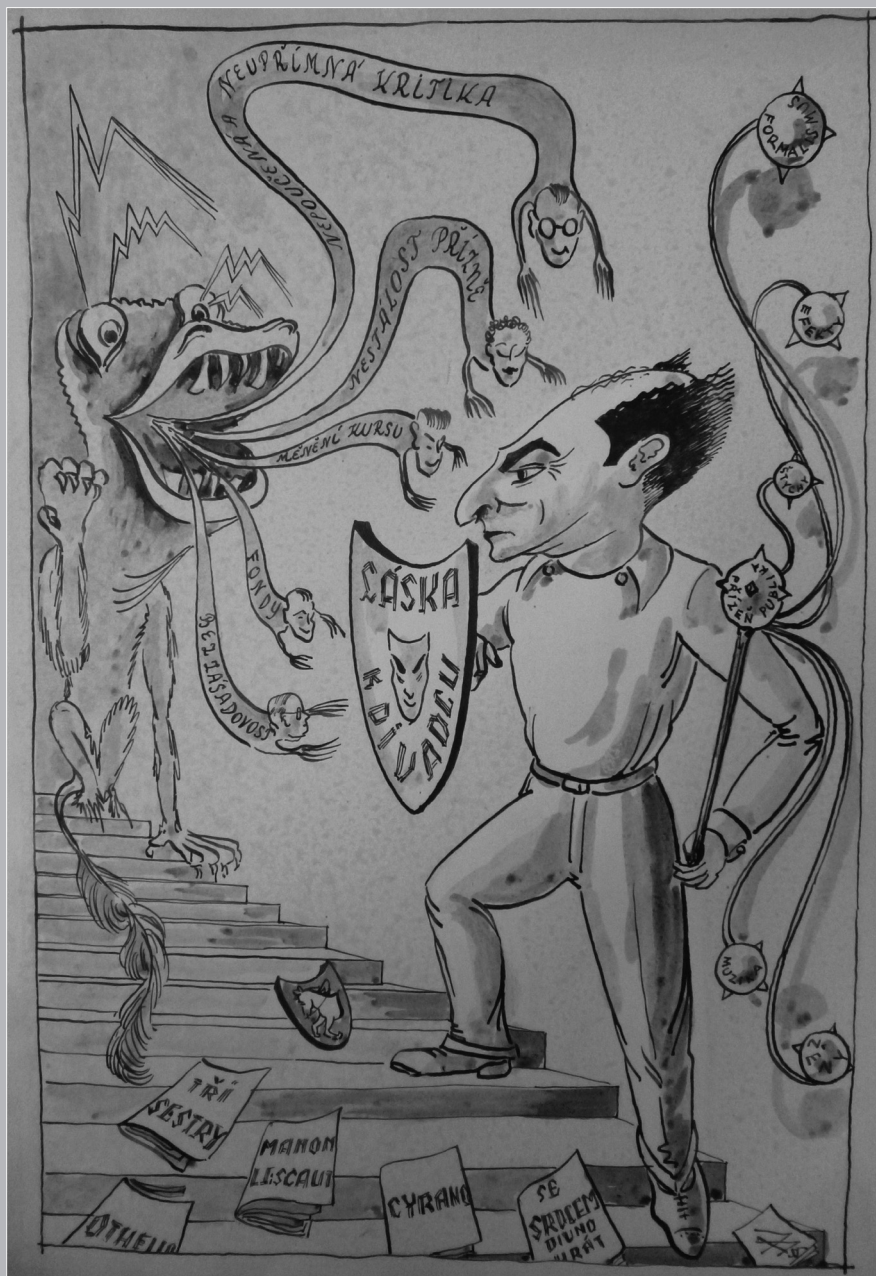


#471

OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE

SPISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY

muni
PRESS



Divadelní režisér

Karel Novák (1916–1968)

Iva Mikulová



#471

FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

BRNO 2017

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Mikulová, Iva

Divadelní režisér Karel Novák (1916-1968) / Iva Mikulová. – Vydání první. – Brno : Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017. – 314 stran. – (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity = Opera Facultatis philosophicae Universitatis Masarykianae, ISSN 1211-3034 ; 471)

Anglické resumé

ISBN 978-80-210-8777-4

792.075 * 792.05 * 792.2/.8 * (437.3) * (048.8)

- Novák, Karel, 1916-1968

- divadelní režiséři – Česko – 20. století

- divadla – Česko – 20. století

- divadelní inscenace – Česko – 1941-1970

- monografie

792 - Divadlo. Divadelní představení [3]

Recenzenti: doc. MgA. David Drozd, Ph.D. (Masarykova univerzita)
prof. PhDr. Miroslav Plešák (Janáčkova akademie múzických umění v Brně)

© 2017 Iva Mikulová

© 2017 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8777-4

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

ISSN 1211-3034

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8778-2017>

OBSAH

1 ÚVOD: HLEDÁNÍ ČLOVĚKA	13
2 UMĚLECKÁ ČINNOST KARLA NOVÁKA	
V PRŮBĚHU 2. SVĚTOVÉ VÁLKY (1941–1945)	21
2.1 Vznik Horáckého divadla v roce 1940.....	22
2.1.1 První divadelní sezona Horáckého divadla (1940/41).....	23
2.1.2 Dvě jihlavské sezony Karla Nováka (1941/42–1942/43).....	25
2.2 Přestup do Městského divadla v Kladně	26
2.2.1 Z historie kladenského divadla	27
2.2.2 Dramaturgie divadla.....	29
3 PRVNÍ POVÁLEČNÁ SEZONA (1945/46)	33
3.1 Poválečné divadelní „provizorium“	33
3.1.1 Návrat E. F. Buriana.....	34
3.1.1.1 Úprava textu hry <i>Pro blaho národa</i>	36
3.1.1.2 Novákova inscenace <i>Pro blaho národa</i>	39
3.1.2 Druhá režijní příležitost od Buriana pro Nováka	40
3.1.2.1 Inscenace <i>Vassa Železnovová</i>	42
3.1.3 Novákovo hostování v Činohře 5. května a v kladenském divadle	44
4 UMĚLECKÝM ŠÉFEM ČINOHRY NÁRODNÍHO DIVADLA V BRNĚ (1946–1949).....	47
4.1 Výchozí bod poválečného divadelnictví: Epitheton chaotický.....	48
4.2 Dramaturgie prvních poválečných sezon.....	51
4.2.1 Dramaturgicko-režijní koncepce sezony 1945/46.....	53
4.2.2 Mít svou brněnskou premiéru... (1946/47)	55
4.2.3 Pod „Slovanským nebem“ (se smráká) (1947/48)	58
4.2.4 Přihlášení se k socialistickému realismu... až na druhý pokus (1948/49).....	61
4.3 Režisérské osobnosti poválečné činohry ND Brno	62
4.3.1 Karel Novák jako režisér velkých pláten.....	63
4.3.1.1 Není Gorkij jako Gorkij (aneb od <i>Vassy Železnovové</i> k <i>Nepřítelům</i>)	63
4.3.1.2 Magický realista Karel Novák	69
4.3.2 Scénický polyfonik Milan Pásek.....	76
4.4 Shrnutí Novákova brněnského působení a jeho odchod.....	78
4.5 Trojí odcházení	79
5 UMĚLECKÝM ŘEDITelem V BESKYDSKÉM DIVADLE NOVÝ JIČÍN (1949–1953)	87
5.1 Krajská divadla a historie Beskydského divadla (BD).....	88
5.1.1 Beskydské divadlo v letech 1945–1949 pod uměleckým vedením Vladislava Hamšíka	89

5.1.1.1	Provozní podmínky.....	89
5.1.1.2	Umělecké vedení.....	90
5.2	Karel Novák na pozici uměleckého ředitele BD (1949–1953).....	92
5.2.1	Dramaturgie BD v letech 1949–1953.....	95
5.2.2	Inscenace v režii Karla Nováka.....	99
5.3	Karel Novák – především divadelník.....	107
6	KAREL NOVÁK V PARDUBICKÉM DIVADLE (1953–1956).....	111
6.1	Úvod.....	111
6.2	Historie divadla.....	113
6.3	Dramaturgie divadla.....	114
6.3.1	„Bohatší sortiment v oblasti kulturního konzumu“	116
6.3.2	Byrokratické ptydepe	119
6.3.3	Dramaturgické škatule, škatule, hýbejte se.....	120
6.3.4	Bez souhlasu ministerstva kultury: <i>Se srdcem divno hrát</i>	123
6.3.5	Dramaturgie poslední Novákovy pardubické sezony 1955/56.....	125
6.4	Usilování o výlučně stálou scénu	126
6.4.1	Jiné mimodivadelní aktivity spjaté s divadlem.....	128
6.5	Režisérské osobnosti pardubického divadla	129
6.5.1	Novákovy velké výpravné obrazy.....	133
6.6	„Stmívání záře“ nad divadlem.....	145
7	UMĚLECKÝM ŠÉFEM V OLOMOUCKÉM DIVADLE (1956–1960).....	149
7.1	Úvod.....	149
7.2	Situace v divadle v době před Novákovým nástupem	149
7.2.1	Umělecké bezvládní sezony 1955/56.....	151
7.3	Dramaturgické objevy a inscenační úspěchy sezony 1956/57	153
7.3.1	Od grotesky k vrcholné klasice: režie K. Nováka v sezoně 1956/57	155
7.4	Změna ve vedení divadla (1957/58)	161
7.4.1	Premiéra hry <i>Jediná noc</i> k oslavám výročí VŘSR	161
7.4.2	Odvolání ředitele S. Křupky a jmenování S. Vítka.....	162
7.4.2.1	Stiborův avantgardní odkaz v kontextu Novákova uvažování o divadle	164
7.4.3	Vývoj událostí v divadle po nástupu S. Vítka.....	165
7.4.3.1	Sázky na jistotu a pokusné omyly.....	167
7.5	Hledání umělecké avantgardy (1958/59).....	170
7.5.1	Inscenační úspěchy sezony 1958/59 – britská klasika a česká dramatika.....	171
7.6	Novákovo „zvnitřnění“ – intenzivní práce s herci (1959/60).....	175
7.7	Odchod na vrcholu tvůrčích sil.....	179
8	KAREL NOVÁK V DIVADLE E. F. BURIANA (1960–1968)	181
8.1	Úvod.....	181

8.2 Konec bezvládní: nová umělecká koncepce	184
8.2.1 Divadlo současného dramatu a poezie.....	185
8.3 Dramaturgie DEFB	187
8.3.1 Dramaturgická všehochuť první sezony.....	187
8.3.2 Dvě dramaturgické linie: satirická a psychologická	188
8.3.2.1 Plánovaná autorská spolupráce: L. Kundera, M. Uhde a další.....	192
8.4 Režijní profil DEFB.....	196
8.4.1 Tragikomický (nad)hled nad světem	198
8.4.2 Psychologický (v)hled do nitra postav.....	215
8.4.3 Další vybrané Novákovy inscenace	219
8.5 Hostování mimo Divadlo E. F. Buriana	221
8.6 Od grotesky k příběhu	223
9 ZÁVĚR.....	227
10 SUMMARY	231
11 PRAMENY A LITERATURA.....	235
JMENNÝ REJSTŘÍK	253
PŘÍLOHY	265
1 Úvodní poznámka.....	265
2 Slovníkové heslo Karel Novák	267
3 Soupis hereckých rolí Karla Nováka.....	273
4 Tabulka režii Karla Nováka	275
5 Bibliografie článků k režii Karla Nováka	282
6 Synopse hry <i>Ještě příležitost</i> a vybrané ukázky.....	301
7 Soupis pozůstalosti Karla Nováka.....	305
8 Pracovní příprava k inscenaci <i>Dobrý člověk ze Sečuanu</i>	307
9 Esej o moci	310

mému tátovi

in memoriam

Poděkování

Chtěla bych především poděkovat prof. PhDr. Evě Stehlíkové, že trpělivě čekala, než skončí mé melou-
nové období a budu schopna svůj výzkum nahlédnout s odstupem.

Dále děkuji prof. PhDr. Evě Stehlíkové a doc. Davidu Drozdovi, Ph.D., za podporu v nelehkých časech,
kdy mi nedovolili se vzdát a nepřestali věřit v mé schopnosti.

Děkuji Mgr. Liboru Vodičkovi, Ph.D., za podněty k volbě tématu i podněty udílené mi v průběhu
výzkumu.

Děkuji svým rodičům, kteří mě v mé práci vždy podporovali.

Za všechny praktické rady, za pomoc, za povzbuzení, za dlouhá, útěšná psaní děkuji Elišce Poláčkové,
bez jejíž podpory a pomoci s korekturami by tato publikace nikdy nevznikla.

Martinu Macháčkovi děkuji za pomoc s formální podobou práce.

Během šesti let vzniku práce mi při její přípravě nepřímo pomohl nespočet lidí, které zde všechny
bohužel nemohu jmenovitě uvést. Vybírám tedy dva: děkuji Dodu Gombárovi, že nikdy neztratil víru
v mé schopnosti v oblasti divadelní kritiky i praktického divadla, a Hance Vondráškové, že mi pomohla
zůstat nohama na zemi.

Dále bych ráda jmenovitě poděkovala za poskytnuté rozhovory pamětníkům (v abecedním pořadí):
Blance Bohdanové, Emmě Černé, Pavlu Doleželovi, Eugenii Dufkové, Vlastě Chramostové, Evě Mata-
lové, Janě Pilátové a Heleně Šimáčkové.

Do svého poděkování bych také ráda zahrнула instituce, ve kterých mi bylo umožněno bádát o Karlu
Novákovi. V případě užšího kontaktu uvádím v závorce jmenovitě danou osobu (postupuji chrono-
logicky podle míst Novákova působení):

Pozůstalost, bibliografie: Divadelní oddělení Národního muzea v Praze (Hanuš Jordan) a Divadelní ústav
(bibliografie: Lucie Čepcová; Vladimír Hajšman; oddělení sbírek a archivu: Denisa Šťastná)

Jihlava: Státní okresní archiv Jihlava

Kladno: Tereza Rejdová (Národní knihovna Praha, Slovanská knihovna)

Brno: Moravský zemský archiv, Archiv města Brna, Divadelní oddělení Moravského zemského muzea
(Hana Ocetková), Archiv Národního divadla Brno (Mgr. Markéta Ňorková, Marta Cupáková)

Nový Jičín: Státní okresní archiv Nový Jičín

Pardubice: Státní oblastní archiv v Zámrsku, Státní okresní archiv Pardubice, Archiv Východočeského
divadla Pardubice (Zdena Květonová)

Olomouc: Státní okresní archiv Olomouc, Archiv Moravského divadla Olomouc

Praha: Národní archiv Praha, Archiv hlavního města Prahy

Další instituce: Památník národního písemnictví (fond Divadlo E. F. Buriana), Moravská zemská knihovna
v Brně, Knihovna Františka Bartoše ve Zlíně, Česká televize (Libuše Pekárková)

Těmto všem patří mé pokorné poděkování za pomoc a podporu při vzniku práce.



„Karel Novák byl divadlem posedlý, byla to vášeň, v dobrém či špatném smyslu slova prokletí. Ráno nemohl dospat, říkal – ležte hodiny a už chtěl zkoušet, chtěl být na jevišti. A tohle nadšení mu vydrželo až do konce života. V létě 1968 začal mít opět vážné potíže se srdcem a ležel v nemocnici na Karláku. Chodili jsme tam za ním, přišla sovětská okupace, střílelo se a lítalo sklo. Pak ho převezli na František a tam měl na nočním stolku texty a také hry starých českých lidových loutkářů. Prosil mě, abych mu je četl, říkal: ‚Ty jsi dělal pimprlata a umíš báječně měnit hlasy. Já vím, že je to primitivní, ale je to základ herectví, má to úžasnou poezii.‘ Tak jsem četl loutkového Fausta, hrál jsem čerty a Karel mě režíroval. Pak se mi svěřoval, že si nechal přinést baterku a když v noci nemůže spát, tak si svítí a dělá si osvětlovací zkoušky.“

(MACHALICKÁ, Jana. Ilja Racek. Na cestě od Černých baronů na Vinohrady. *Divadelní noviny* 9 (2000): 3: 16)

Na předchozí straně: Karikaturní portrét Karla Nováka

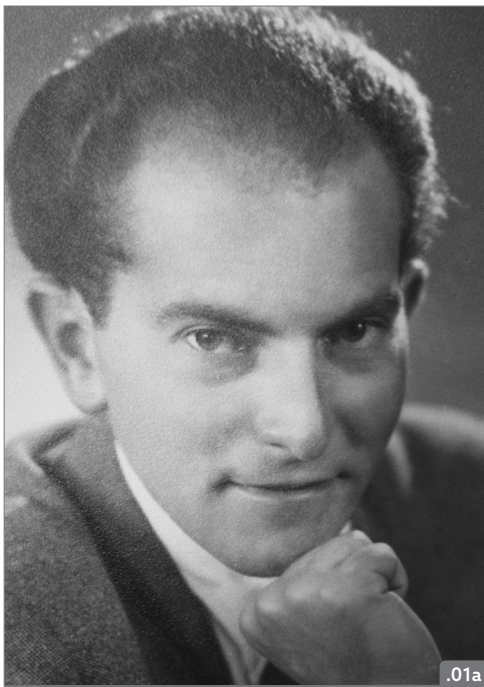
(*Národní muzeum*, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I.)

1 ÚVOD: HLEDÁNÍ ČLOVĚKA

Na začátku úvodu k této knize bych ráda zmínila několik milníků, které stály před samotným začátkem šestiletého výzkumu, v rámci kterého jsem se zabývala režijní činností a osobností Karla Nováka (1916–1968). Mým původním úmyslem bylo zmapovat tvůrčí působení Karla Nováka v Národním divadle v Brně v letech 1946–1949 do podoby méně rozsáhlé práce. K realizaci práce nakonec nedošlo a já jsem přemýšlela o zcela odlišném, teoreticky koncipovaném tématu: V okouzlení Lermontovovým románem *Hrdina naší doby* mě lákalo zkoumat fenomén tragického hrdiny v dramatických hrách a hledat onen literární předěl, od kterého je tragický hrdina mrtev. Zamýšlený projekt však dané téma nepředstavoval z dostatečně podnětných a neprobádaných perspektiv, tudíž jsem se rozhodla vrátit k rozpracovanému tématu režiséra Karla Nováka s nepokornou ambicí obsáhnout ve své práci veškerou jeho režijní činnost od poloviny čtyřicátých let 20. století až téměř do konce let šedesátých.

Zatímco o tragickém hrdinovi existuje množství obsáhlé literatury, o herci a režisérovi Karlu Novákovi se zmínky hledají skutečně velmi obtížně. O jeho tvorbě neexistuje žádná rozsáhlejší studie (systematicky jeho práci sledovali a krátké statě o ní napsali pouze dramaturg Miloš Smetana, dramaturg, režisér a teoretik Jan Grossman a divadelní kritik Sergej Machonin);¹ v přehledových publikacích o československém divadle druhé poloviny 20. století se jeho jméno objevuje jen zřídka, a to zejména ve výčtu jmen režisérů. Ve výkladových slovnících můžeme najít několik krátkých hesel (např. publikace *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století*, Libri 1994), která jsou však pouze stručnou a věcnou zkratkou Novákova života. Jedno z hlavních a nejobsáhlejších hesel vyšlo v knize *Postavy brněnského jeviště* (2. díl, Státní divadlo v Brně 1989). Nejpodrobnější

1 Vycházím z rešerše dobových divadelních periodik, dobového regionálního tisku z okresních archivů, archivů divadel a z pozůstatostí nebo z výborů statí. Je možné a pravděpodobné, že jsem nenašla všechny napsané články či studie o režii Karla Nováka.



životopisné heslo, které ovšem podle mých informací nebylo nikdy publikováno a jeho strojopisná verze je uložena v Novákově osobní pozůstalosti v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze, sestavil divadelní historik Jiří Stýskal².

V padesátých a šedesátých letech 20. století vzniklo o Novákově režijní činnosti v akademickém prostředí několik diplomových prací, jejichž autoři a autorky podléhali dobově tendenční rétorice, a práce tak mají pouze malou výpovědní hodnotu. Z těch nejdůležitějších se jedná o dvě diplomové práce zadané Filozofickou fakultou Univerzity Palackého v 70. letech: *Beskydské divadlo a jeho kulturně výchovné působení v regionu v období budování socialismu (v letech 1949–1953, za vedení Karla Nováka)* autorky Heleny Vodové a *Beskydské divadlo a jeho kulturně výchovné působení v regionu do roku 1949* od Libuše Panáčové. Brněnskou režijní etapu mapují diplomové práce Pavla Doležela *Režie Mahenovy činohry Státního divadla v Brně v letech 1945–1960* (přepřacovaná do podoby disertační práce *Režie Mahenovy činohry Státního divadla v Brně v letech 1945–1958*), z pozdější doby existuje práce Jitky Novákové *Profesionální činoherní divadlo v Brně v letech 1945–1948*. Dvě diplomové práce vznikly díky Liboru Vodičkovi (Filozofická fakulta Masarykovy univerzity), který se snažil cíleně zadávat jednotlivá oblastní působení Karla Nováka jako témata diplomových prací. Novákova režijní činnost v Novém Jičíně byla součástí rozsáhlejší práce Zdenky Gočálové věnující se delšímu časovému úseku historie novojičínského divadla s názvem *Beskydské divadlo v Novém Jičíně (1942–1963)*. Pardubickou Novákovu režijní etapu popsala Hana Rubišarová v práci s názvem *Karel Novák a jeho působení ve Východočeském divadle v Pardubicích v letech 1953–1956*.

Ve své monografii budu vycházet především z primárních zdrojů fondů oblastních, okresních a divadelních archivů. V první řadě se jedná o Divadelní oddělení Národního muzea v Praze (depozitní archiv v Terezíně), ve kterém jsou k dispozici tři krabice pozůstalosti Karla Nováka (druhou, obsahově významnější část pozůstalosti získalo Divadelní oddělení NM teprve v roce 2013, akvizicí prošlo na jaře 2014). Dostupnost materiálů z oblastních a divadelních archivů se v konkrétních lokalitách liší. Informace o nalezeném a získaném materiálu se budou prolínat celou prací, a tak nyní jen krátce nastíním množství dostupných archivních zdrojů k osobnosti Karla Nováka (v chronologickém pořadí jeho jednotlivých působení): ve Státním okresním archivu v Jihlavě se nachází jenom část zpracovaného materiálu z válečných let, větší část je nezpracována či byla nenávratně ztracena odvezením do sběru; v kladenském divadelním archivu se nachází několik kusů programů a fotografií s obtížnou datací; archiv Národního divadla v Brně byl vyplaven,

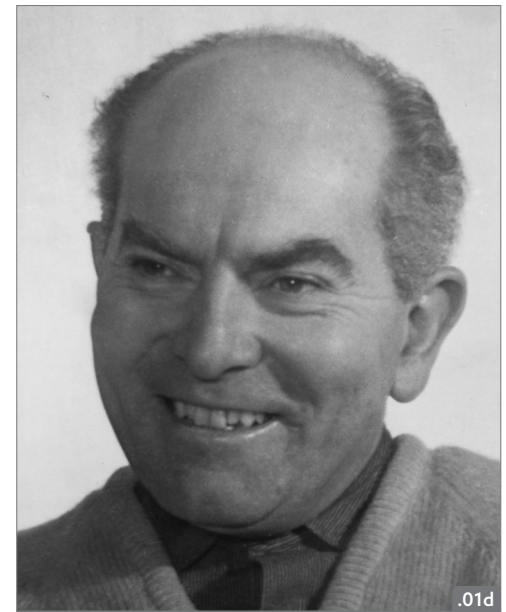
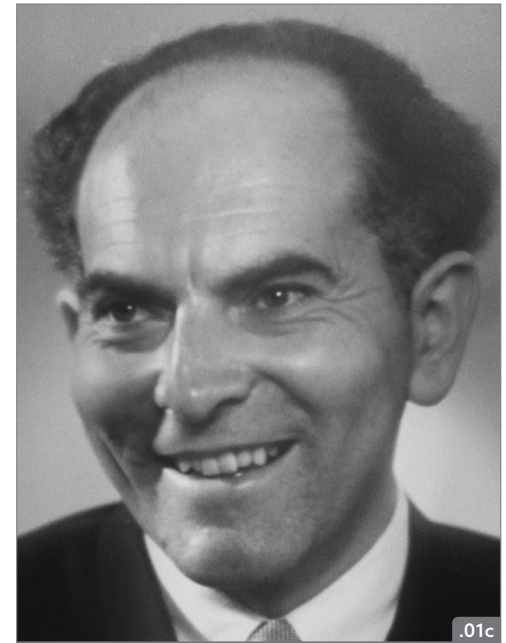
2 Jiří Stýskal (1934–2014), divadelní a literární historik, vysokoškolský pedagog a zakladatel teatrologických studií na FF UP v Olomouci.

v důsledku čehož byla zničena i většina materiálů týkajících se K. Nováka; rozsáhlejší množství materiálů je možné nalézt ve Státním okresním archivu v Novém Jičíně a ve Státním okresním archivu v Olomouci, stejně tak v archivu v Moravském divadle Olomouc. Fond Východočeského divadla v Pardubicích umístěný ve Státním oblastním archivu v Zámrsku obsahuje archiválie až z pozdějších let, k dispozici jsou tedy pouze torzovité materiály uložené ve Východočeském divadle v Pardubicích. V archivu v Zámrsku se ovšem dochovala rozsáhlá písemná komunikace vedení divadla s KNV ve fondu Krajského národního výboru Pardubice. Výstřižky, programy a fotografie k inscenacím z Divadla E. F. Buriana, kde Novák působil v šedesátých letech, se nacházejí v Divadelním ústavu v Praze.

Fragmentárnost nalezeného materiálu, nebo opačnou perspektivou nazřeno, absence komplexního materiálu, který by v ideálním případě obsahoval jak vlastní autorovy texty a úvahy o divadle, režijní knihy apod., tak texty reflektující jeho tvorbu, a díky němuž by bylo možné získat ucelenější představu o režisérově práci, vedla k nezbytným otázkám volby metodologie výzkumu. Neexistuje žádný skutečně „univerzální“ metodologický návod, jak postupovat při psaní biografické práce o divadelním režisérovi. Pro inspiraci jsem nahlédla do několika publikací: z dřívější doby lze zmínit edici monografií nejen o divadelních režisérech vydávanou nakladatelstvím Orbis v 60. letech 20. století (např. *Vlasta Chramostová*, *Jan Tříska* aj.), režijní monografie vydávané nakladatelstvím Pražská scéna (např. o Petru Lébloví, Janu Schmidtovi aj.), knihu *Alfréd Radok* od Zdeňka Hedvábného, *Posedlost divadlem* autorky Kláry Hanákové nebo *Divadlo Thomase Ostermeiera* od Jitky Goriaux Pelechové. Z poslední doby můžeme zmínit například práci Heleny Spurné *Oldřich Stibor: divadelní režisér a člověk (1901–1943)*.

Po prostudování výběru z biografí jsem došla k závěru, že metoda či postup sepisování takovéto práce je podmíněn především kvantitou a kvalitou dostupného materiálu; jinými slovy, autor hledá koncepci a metodu práce na základě povahy a specifičnosti daného materiálu. Může se zdát, že se jedná o samozřejmý závěr, nicméně je prvním nezbytným krokem k rozvahám nad strukturou práce.

Jak ovšem psát o režijní osobnosti, jejíž tvorbu jsem na divadle neviděla, nezažila jsem dobový kontext, ve kterém inscenace vznikaly, a nemám v ruce ani příliš primárních artefaktů k rekonstrukci inscenací? Jak najít pojetí mezi inscenací a společenskou situací v komplikované a nejednoznačné době nesvobody v reálném socialismu? V době, jejímž prizmatem je člověk zvyklý nahlížet na veškeré události, aniž by připustil, že ne každé rozhodnutí, skutek nebo čin musel být nutně politicky determinován? Jak se vyvarovat černobílého náhledu na minulost? Problematičnost snahy o objektivní pohled do minulosti tematizuje ve své knize *Minulost v přítomnosti* publicista a překladatel A. J. Liehm:



Portréty (Národní muzeum, dále NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra K. Nováka II. pozn. II/19 foto, foto autor neznámý).

„Snad poprvé jsem si uvědomil, jak je všechno relativní, jak strašně záleží na tom, odkud se díváme, co víme, co máme za sebou.“³ (LIEHM 2002: 30)

Dosud žijí svědkové času, pamětníci Novákovy tvorby, kterých ovšem není tolik, a i jejich paměť podléhá plynutí času, vzpomínky se ztrácejí nebo dochází k jejich zkreslení. A to jak v přímém rozhovoru, tak v bibliografiích, ze kterých lze také získat důležité povědomí o okolnostech doby. Jak píše Liehm: „Před časem vydal Alexej Kusák pečlivou knihu *Kultura a politika v Československu v letech 1945–1956*. Hodně jsem nad ní přemýšlel o tom, co bylo předtím, o české kultuře za války. Napsal o tom ve svých pamětech ledacos Václav Černý, jenže i jeho paměť, jako každá, sloužila především tomu, co chceme ukázat, nebo spíš dokázat.“ (LIEHM 2002: 21) Liehm zde otevírá dvě problematiky: selektivnost a neodmyslitelnou subjektivnost paměti, díky níž se mnohdy v přítomnosti snažíme ospravedlnit (především před sebou samým) minulost. A za druhé otázku jakési „historické příčinnosti“, tedy nezbytnosti poznat kontinuitu předchozího historického vývoje, neboť minulost můžeme chápat jako sled kauzalit.

Herečka Vlasta Chramostová i jiní pamětníci, kteří se ať již přímo či nepřímo s Karlem Novákem setkali, se shodovali v jednom: že je nezbytné, aby práce o Karlu Novákovi, který neprávem upadl v zapomnění, především vůbec vznikla. Kladla jsem jim otázky týkající se jak jeho pracovního, tak osobního života a velmi často se mi dostávalo odpovědi, že to byl inteligentní, pracovitý, charismatický, ženami milovaný a pro svou výbušnou povahu zároveň chvílemi obávaný muž, lidský, myslící na osudy druhých. Jak takovéto informace zužitkovat v odborné práci? Vlasta Chramostová mi během našeho rozhovoru⁴ dala jednu banální a zároveň k naplnění asi nejtěžší radu: „Hleďte člověka. Za vším tím, co udělal, v jaké době to udělal, hleďte především člověka.“

Jak ale najít člověka, který je téměř padesát let mrtev? Jak odhalit události, které jej formovaly a které naopak stvořil on? Píše se historie každého z nás na pozadí velkých dějinných událostí, nebo velké dějiny vznikají přičiněním každého z nás? Jednou z otázek byla odstředivost a dostředivost perspektivy, s níž bych měla na toto téma nahlížet: mám vycházet primárně z materiálů o Novákovi a od něj rozkládat divadelní mapu druhé poloviny dvacátého století, nebo lze naopak o Novákovi psát jedině tehdy, pozná-li člověk vše kolem a samotná osobnost Karla Nováka bude až posledním dílem skládačky?

Jedním z mých plánů bylo vytvořit jakousi odbornou obdobu kaleidoskopického prozaického románu Floriana Illiese *1913*, který je koláží faktických a fiktivních příběhů významných osob uměleckého prostředí předválečné a meziválečné

3 Liehm těmito slovy komentuje vzpomínku jistého Švýcara na jeho pobyt v Československu v roce 1942: „Byli jste takový ostrůvek klidu, míru a pohody. Prožil jsem tu krásné dva měsíce na jaře ve dvačtyřicátém.“

4 Rozhovor s Vlastou Chramostovou ze dne 23. 10. 2013.

Evropy (Franz Kafka, Walter Gropius...)⁵ Dát si za cíl literárně propojit vybraná faktografická data z rozsáhlé tabulky z knihy divadelního historika a teoretika Vladimíra Justa *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech* (Academia 2010) a doplnit je o barevné odstíny života. Vypolarizovat dějinné události osobními lidskými příběhy. Vezmeme-li náhodně zvolený příklad: v roce 1956 dochází k zásadním politickým událostem na 20. sjezdu KSSS, kde Nikita Chruščov přednesl projev O kultu osobnosti a jeho důsledcích, uskuteční se povstání v Polsku a v Maďarsku; naproti tomu prožívá mladá dvacetiletá herečka Jana Rybářová nešťastnou lásku k Přemyslu Kočí během filmového natáčení v Bulharsku, která ji pár měsíců poté dožene k sebevraždě. Zároveň jsem se však z obavy, že by se postava Nováka „ztratila“ v množství kontextu, rozhodla více koncentrovat na jeho jednotlivá divadelní působení a najít metodu, jak na jedné straně zmínit nezbytný dobový a divadelní kontext, ale na straně druhé se v jeho rámci zaměřit především na Novákovu tvorbu.

Pro stanovení základních hypotéz a cílů práce jsem se nejdříve pokusila projít větší část dostupného materiálu (viz výše). Pročítání Novákem přijaté korespondence z posledních let jeho života a případně článků napsaných bezprostředně po Novákově smrti mě upomnělo na mé původně zamýšlené téma práce; přátelé a známí Karla Nováka totiž o jeho životě mluvili téměř jako o životě „tragického, nedoceneného hrdiny“. Hrdiny, který mohl dokázat více, kdyby nebyl „odsouzen“ k uměleckému působení v krajových a regionálních divadlech. A který zůstal v zákrytu slavnějších jmen i poté, co se na počátku 60. let (podle některých „konečně“) dostal do Prahy. Jeho přední herečka Blanka Bohdanová, se kterou spolupracoval mnoho let, se několikrát zmínila, že se Novák neuměl tak „prodat a drát dopředu“ jako například Otomar Krejča nebo Miroslav Macháček (BOHDANOVÁ 2008).

V archivních materiálech lze dohledat i zmínky, které Nováka, bez ohledu na jeho dobovou nedocenenost (ocenění zasloužilý umělec získal teprve rok před svou smrtí v roce 1967, kdy to bylo podle názoru mnohých kolegů již značně pozdě),⁶ přiřazují k nejvýznamnějším režisérům druhé poloviny 20. století, anebo konkrétněji 60. let. Sergej Machonin například Nováka včlenil po bok Jaroslava Kvapila, Karla Hugo Hilara nebo Otomara Krejči: „Jen umělci velkého duchovního potenciálu dělali dějiny divadla, zakládali školy a éry, v nichž si doba jejich

5 Z anotace knihy *1913*: „Proust hledá ztracený čas, Malevič maluje čtverec, Kafka píše nekonečně dlouhé a nezměrně krásné dopisy Felici Bauerové, Stravinskij a Schönberg vyvolávají neslýchané skandály, Duchamp montuje kolo na kuchyňskou stoličku, Kirchner zas a znovu maluje Postupimské náměstí. Patnáctiletý Brecht se stává šéfredaktorem augsburského školního časopisu a dvanáctiletý Louis Armstrong se poprvé chopí trubky. Joyce a Musil si dávají kávu v Terstu, Freud a Rilke pro změnu skleničku v Mnichově.“

6 Viz *Národní muzeum* (dále NM), divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/15, obálka: gratulace k udělení ocenění zasloužilý umělec).

uměním uvědomovala sebe sama. Ve světě Craig, Copeau, Marinetti, Mejerchold, Jessner, Piscator, Stanislavskij, Brecht, Reinhardt, Tairov, Barrault, Artaud, Brook, Grotowski, Vilar, Mnouchkinová – jako několik zvlášť výrazných příkladů za mnohé další. U nás J. N. Štěpánek, J. K. Tyl, J. J. Kolár, V. Budil, J. Kvapil, K. H. Hilar, K. Dostal, J. Bor, J. Frejka, V&W, E. F. Burian, J. Škoda, K. Palouš, A. Radok, O. Krejča, M. Macháček, K. Novák, J. Grossman – zvlášť výrazné příklady za několik dalších.“ (MACHONIN 2005: 266) Herečka Slávka Budínová staví Nováka na roveň s těmi nejvýraznějšími režiséry šedesátých let: „Když přišel Novák do Prahy, doplnil trojici režisérů: Radok–Krejča–Ornest na čtveřici.“ (HUTAŘOVÁ 2003: 40)

Odpověď na otázku, jak metodologicky přistoupit k tvorbě monografie o režiséru Karlu Novákovi, jsem našla ve zmiňovaném slovníkovém heslu Jiřího Stýskala z roku 1978: „Určit jednoznačně postavení Karla Nováka v české divadelní kultuře není snadné. Česká režie od Hilara až po Radoka formovala se většinou v pražském centru, a proto si ve svých špičkách mohla dovolit punc stylové výjimečnosti. I Novák roste z avantgardních tradic pražského divadla (především Burianova), jeho talent se však třibil v nepříznivých podmínkách oblastí, kde nebylo možno diváka si vybírat, ale bylo nutno ho lákat. A tak, jakkoli kultivovaný, musel zůstat lidový, jakkoli zapálený pro myšlenku, nesměl se vzdát podívané, jakkoli vyznavač artistního tvaru, nemohl mu nikdy obětovat vervu spontaneity. Ale zdá se, že mu tento kompromis byl přirozený: vyznával spíš plnost obrazu než přísnou řeholi stylu. A šel za svou vizí, neústupně a rovně, přes ideologické záseky, dlouhými oklikami oblastí. Skoro půl života ho stálo, než stanul na místě, na něž prokázal své právo už na začátku cesty. A druhou půli mu přervala smrt.“ (STÝSKAL 1978: 7)

Od této úvahy J. Stýskala se odvíjelo mé stanovení hypotéz práce na monografii. Jaká je pozice Karla Nováka mezi oblastními režiséry? Je skutečně formování režijních tendencí v českém divadle natolik spjaté s pražským centrem? Nebo se česká divadelní kultura formovala i v regionech, kde mnohdy působily výrazné režijní osobnosti (M. Hynšt, A. Hajda, M. Macháček aj.)? Skutečně byla režijní činnost v oblastních divadlech nevýhodou, či naopak devízou, díky které mohl režisér mnohdy inscenovat i hry, které by v Praze neprošly cenzurní kontrolou? Nenabízela Novákovi divadla, do kterých přicházel velmi často v době, kdy tato divadla umělecky stagnovala a potýkala se s nedostatkem diváků, příležitost vytvořit vlastní uměleckou koncepci, budovat tvůrčí umělecký soubor skládající se často z herců, které si sám přivedl a se kterými dlouhodobě spolupracoval a podporoval jejich umělecký rozvoj?

Dalším důležitým východiskem mých úvah o režijní práci Karla Nováka je pro mě shrnutí jeho tvorby od Sergeje Machonina: „Vervní, dynamický, obrazivý a často stylizující Novák se sice i později plně rozžil v útočné a nadsazené satire (brněnský Revizor), ale vždycky nejsilněji směřoval k dramatické tvorbě v nejlep-

ším smyslu slova intelektuální, a mohli bychom říci až ‚filozofické‘. Hlavní metou mu tedy není divadlo rozpoutané fantazie a komediálního úchvatu, ale spíš divadlo myšlenkového podobenství, které chce zobrazovat a řešit rozhodující otázky dneška.“⁷ Ve své práci budu hledat nejen člověka, ale i jeho aktuální pohled na život a na svět, jeho uměleckou výpověď a poselství, které se pokoušel skrze své inscenace předat. Do komplexního obrazu Novákovy divadelní tvorby bych chtěla zahrnout jak jeho náhled na dramatickou tvorbu a způsob, jakým dramatické texty upravoval při přípravě inscenace, tak jeho vztah s herci, a to nikoli pouze pracovní, ale také osobní, a samozřejmě také samotnou režii, vývoj jeho inscenačních postupů a principů s ohledem na technické a materiální možnosti, které měl v jednotlivých divadlech, a také s ohledem na proměnlivost společnosti a doby, ve které tvořil.

Budu postupovat chronologicky po jednotlivých obdobích a místech Novákovy divadelního působení, přičemž vždy na začátku kapitoly vymezím množství dostupného materiálu, které je pro mě určující pro koncepci dané kapitoly. Kapitoly budu s ohledem na povahu dostupného materiálu (novinové výstřižky, úřední korespondence, dramaturgické plány aj.) koncipovat primárně z hlediska dramaturgicko-režijních koncepcí jeho inscenací, které vždy zasadím do kontextu uměleckého směřování daného divadla (další režijní osobnosti, profilové inscenace, dramaturgické směřování divadla aj.). Pro lepší orientaci v okolnostech Novákovy působení na různých místech tehdejšího Československa nastíním v úvodu každé kapitoly krátkou historii dané instituce a situaci, ve které se nacházela, když do ní Novák nastupoval. Dílčími cíli jednotlivých kapitol bude doložit, jaké změny Novák v divadle provedl (provozní, dramaturgické, ve složení hereckého souboru), krátce popsat a analyzovat jeho nejvýznamnější inscenace a zhodnotit přínos jeho působení pro umělecké směřování daného divadla. Průběžným tématem všech kapitol bude usouvztažňování Nováky tvorby do kontextu tehdejšího divadelnictví, nadefinování dramatiky, kterou upřednostňoval, analýza jeho režijních postupů a v neposlední řadě pojmenování jeho uměleckého směřování a jeho proměn v průběhu přibližně 25 let Novákovy aktivní režijní tvorby.

⁷ NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. *pozn. (2//15 přijatá korespondence)*. MACHONIN, Sergej. Za režisérem Karlem Novákem. Nedatováno.

2 UMĚLECKÁ ČINNOST KARLA NOVÁKA V PRŮBĚHU 2. SVĚTOVÉ VÁLKY (1941–1945)

Horácké divadlo v Jihlavě

První zmínky o Novákově režijní činnosti lze najít až z doby jeho prvního většího angažmá v nově založeném Horáckém divadle v Jihlavě, kde v roce 1941 začínal svou ahasverovskou cestu po československých divadlech. Ve většině divadel setrval průměrně tři sezony, jedinou výjimku představovalo pražské Divadlo E. F. Buriana v šedesátých letech (1960–1968). Pokud budeme počítat i jednorázová hostování, prošel Novák během své pětadvacetileté aktivní režijní kariéry přibližně patnácti divadly. O jeho studentských aktivitách v předválečné době či jakýchkoli příležitostných režiiích před nástupem do Horáckého divadla není k dispozici mnoho informací, tyto se redukuje pouze na název titulu a označení místa, kde Novák režíroval.¹ Z těchto důvodů jsem se rozhodla první ucelenou kapitolu začít až od Novákova nástupu do Horáckého divadla v roce 1941.

Novákovo působení v divadle v Jihlavě a v Kladně jsem spojila do jedné kapitoly zaštitěné časovým obdobím druhé světové války i přesto, že se jedná o typově rozdílná divadla s odlišnou historií; zatímco jihlavské divadlo bylo založeno v prvních válečných letech ve velmi provizorních podmínkách, kladenské divadlo tou dobou existovalo již třicet let. V období Protektorátu obě divadla spojovala výrazná německá divácká základna související s vysokým podílem německého obyvatelstva v daných oblastech. Důležitým faktem z hlediska Novákovy umělecké tvorby je skutečnost, že do těchto dvou divadel Novák nastoupil primárně jako herec a teprve později v nich začal také režírovat. V roce 1945, kdy nastupuje do brněnského Národního divadla, má za sebou přes deset režii a od roku 1946 již působí téměř výlučně jako režisér, který občas vystoupí také jako herec (zejména ve svých oblíbených rolích Shylocka v Shakespearově *Kupci benátském* nebo Čebutykina v Čechovových *Třech sestřích*).

¹ Kompletní soupis inscenací viz přílohu 4. Tabulka režii Karla Nováka.

Protože k samotné režijní (a stejně tak i herecké) činnosti Karla Nováka v této době existuje skutečně jen mizivé množství materiálů (jak ve Státních okresních archivech měst Jihlava a Kladno, tak v dobovém oblastním tisku), snažím se Novákovu uměleckou činnost zasadit do kontextu uměleckého vývoje daného divadla, přičemž zohledňuji také provozní aspekty, především personální složení souboru aj. Obě podkapitoly, jihlavskou i kladenskou, koncipuji směrem od obecného ke konkrétnímu – tedy nejdříve nastiňuji historii obou divadel a jejich dramaturgické směřování a teprve poté přecházím k charakterizaci titulů, které zde režíroval Karel Novák. V několika výjimečných případech, v nichž dostupné materiály umožňují bližší konkretizaci, nastiňuji rovněž inscenační principy Novákových režii.

2.1 Vznik Horáckého divadla v roce 1940

Přestože v období Protektorátu Čechy a Morava divadla na českém území spíše zanikala a ta existující se potýkala s útlakem německých okupantů, cenzurou nebo zatýkáním svých zaměstnanců, podařilo se lidem na Horácku v září roku 1940 sestavit akční výbor Horáckého divadla s jasným cílem vytvořit krajové zájezdové divadlo.² To mělo plnit funkci kulturního odboje proti okupantům, sloužit k šíření českojazyčné kultury a posílit soudružnost českého obyvatelstva (FLÍČEK 1960: 15). Při výběru vhodného města k založení divadla jeho zakladatelé Antonín Skála, Václav Svitek, Vladimír Neuman a další vyloučili centrum regionu, německý Sprachinsel Jihlavu, kde byl v té době poměr německého obyvatelstva vůči českému dvě ku jedné.³ V jihlavském kulturním životě byl především podporován „německý duch“, v červnu se tady například konaly tzv. Festtage, kam byly zvány významné osobnosti Protektorátu. Jihlava byla zamítnuta také proto, že zde od konce 18. století existovalo německé divadlo s dramaturgií lehčích činoherních a hudebních žánrů, jehož diváci se rekrutovali z početné vrstvy měšťanů a zájezdové krajové divadlo by zde těžko našlo dostatečnou diváckou základnu.⁴

Dalším předpokladem pro vznik prvního krajového divadla právě na Horácku byla dlouhá tradice ochotnických kroužků (např. Ochotnická jednota Klicpera,

2 Založení a historii Horáckého divadla v jeho prvních dvaceti letech existence se věnuje Kateřina Málková v bakalářské práci *První dvě desetiletí Horáckého divadla se zaměřením na 50. léta v Jihlavě* (Brno, 2014), konkrétně v kapitole „Počátky českého profesionálního divadla na Vysočině: Horácké divadlo (1940–1949)“.

3 Ještě v prvním roce války se k české národnosti hlásilo 17 727 osob, k německé 12 477, k Židům židovské (zní trochu pejorativně) 435. Později se poměr změnil a řada Jihlavanů, kteří se doposud čítali k české národnosti, se přihlásila k Němcům (PÍSKOVÁ 2009: 557–558).

4 O „měšťáckém“ vkusu obyvatel Jihlavy se na konci roku 1940 přesvědčili sami členové Horáckého divadla: zatímco některá představení Jihlavané téměř nenavštěvovali, silvestrovské představení lehké komedie *Mé šťestí má zlaté vlasy* bylo beznadějně vyprodáno (FLÍČEK 1960: 16).

třebíčský divadelní spolek Vrchlický, sokolské spolky), jejichž největší přehlídka se konala opět v tamním městě, v Jiráskově Hronově. Pochopitelným vyústěním těchto ochotnických snah tak bylo založení profesionálního krajevého divadla, které mělo se svými produkcemi zajíždět do jednotlivých měst regionu. Horáčtí divadelníci pravidelně zvali k hostování také profesionální soubor ze Zemského divadla v Brně. Jedním z měst vytipovaných pro založení divadla byl kromě Třebíče a Velkého Meziříčí, která byla pro divadelníky v prvních letech domovská, také Německý Brod. Prvním ředitelem se měl původně stát ředitel vlastní divadelní společnosti Josef Burda, ovšem vzájemná jednání nakonec ztroskotala a ředitelem se stal, byť ne na dlouhou dobu, Rudolf Nádhera⁵ (FLÍČEK 1960). Horácké divadlo drželo titul prvního a jediného krajevého divadla po dobu dvou let, během kterých začala vznikat iniciativa za založení krajevého divadla v oblasti Beskyd (budoucí Beskydské divadlo Nový Jičín).

2.1.1 První divadelní sezona Horáckého divadla (1940/41)

První premiéra Horáckého divadla se uskutečnila 18. 10. 1940 v prozatímním sídle divadla, v Národním domě v Třebíči. O rozvoj divadla ve městě se zasloužil Josef Chmela, který sem mimo jiné zval na deklamační zpěvní besedy V. K. Klicperu. Zajížděly sem také cestující divadelní společnosti jako Zöllnerova, Pokorného či Jeřábkova společnost.⁶ Ke slavnostní premiéře otevření Horáckého divadla si tvůrci zvolili *Soud lásky* od Jaroslava Vrchlického. Pod vedením ředitele Rudolfa Nádhery fungovalo divadlo jednu sezonu, během které se umělci dostali do finančních potíží. Nádhera byl, zřejmě pro svou snahu odklonit činoherní repertoár směrem k operetnímu, odvolán z funkce v nepřítomnosti na lednové schůzi předsednictva roku 1941. František Klika, zástupce Svazu českého herectva, divadlu pomohl podruhé (první intervence přičinil při vzniku divadla) a oslovil k propůjčení koncese Kateřinu Luisu Stehlíkovou. Administrativním ředitelem se od druhé poloviny první sezony stal bývalý redaktor *Lidových novin*, Ludvík Žáček⁷.

Provoz divadla probíhal ve skromných provizorních podmínkách, herci hráli v prostorách kulturních domů, sokoloven, kin, která byla více či méně (a spíše méně) uzpůsobena pro divadelní podmínky. Proměnlivost prostor se promítala také do výpravy, kterou pro Horácké divadlo během války navrhoval architekt

⁵ Rudolf Nádhera, divadelní podnikatel, vlastník soukromé cestující divadelní společnosti, zakladatel polocestovního souboru Slovácké divadlo, který sídlil v Hodoníně.

⁶ S poslední jmenovanou sem přijela také Eva Vrchlická a v roce 1912 zde debutovala v otcově melodramatu *Námluvy Pelopovy* (SKÁLA 1949: 11).

⁷ Ludvík Žáček, ředitel divadla v letech 1941–1945. Na dramaturgickém směřování divadla se podílel také umělecký šéf Antonín Skála, autor publikace o začátcích jihlavského divadla *Deset let Horáckého divadla*.

Vladimír Neuman. Scénografická řešení inscenací navrhoval se záměrem jejich snadné převozitelnosti a praktičnosti při sestavování do rozličných prostor (ve svých návrzích vycházel z praktikábloových konstrukcí). S divadlem spolupracoval až do své smrti, kdy byl v posledních dnech války zastřelen nacisty.

Horácké divadlo v prvních měsících svého působení hostovalo v Moravských Budějovicích, Telči, Dačicích, Třešti a ve vánočním čase také v Jihlavě. V každém z těchto míst setrvali týden nebo dva, odehráli několik představení, případně uvedli novou premiéru. Za první sezonu nastudovali 21 premiér a odehráli 238 představení ve 25 městech, přičemž toto číslo se v následujících dvou sezonách ještě zvyšovalo (až na 38 premiér ve druhé sezoně, což znamená, že uvedli premiéru zhruba jednou za týden a půl) (SKÁLA 1949). O složitých provozních podmínkách, nedostatku dopravních prostředků, peněz, jídla, jež bylo na příděl, a hereckého zázemí svědčí prozaická vzpomínka Otomara Krejčí: na premiéře Kuršovy *Antigony* mu zpod tuniky vylezl svetr, který si oblékl kvůli velké zimě v sále (SKÁLA 1949: 24).

Otomar Krejča byl jednou z osobností, které v Jihlavě začínaly svou hereckou kariéru. Sám Krejča měl ambice působit také ve vedení divadla, neúspěšně se pokoušel o práci inspicienta, ve které se mu ovšem nedařilo. Kromě praktické divadelní činnosti o divadle uvažoval také teoreticky a v *Jihlavských listech* publikoval sérii článků o ochotnickém divadle. Členy hereckého souboru Horáckého divadla byli například Marie Lišková, Nina Popelíková, Antonín Dvořák či později Jiří Sovák. Díky Ludvíku Žáčkovi, který přizval ke spolupráci členy souboru uzavřeného Burianova Děčka, se v souboru objevila jména jako Marie Burešová či Vladimír Šmeral, tedy přední osobnosti tohoto pražského divadla. Po zavření Děčka v roce 1941 přivedl Žáček do Horáckého divadla téměř polovinu Burianova souboru. V Nezvalově rodném kraji díky tomu mohli odehrát Burianovu *Manon Lescaut* v původním obsazení z poříčského divadla (FLÍČEK 1960: 17).

Dramaturgie první sezony vykazovala spíše známky nahodilosti než promyšleného koncepčního záměru. Vybrané tituly v té době schvalovalo Ministerstvo školství a národní osvěty, které rozhodovalo o jejich ideové vhodnosti. Vznikaly seznamy povolených titulů a zakázaných her „ideologicky nevhodných“ autorů (tvůrci levicového smýšlení, marxisté, židé; hry probouzející protiněmecké náladu, hry polské, anglické, francouzské, dánské, norské, belgické, holandské, jugoslávské, řecké a ruské).⁸ Ve druhé sezoně cenzura zakázala Čapkova *Loupežníka* s Otomarem Krejčou v hlavní roli,⁹ jehož premiéra 6. 9. 1941 byla zároveň i derniérou. Ve třetí sezoně 1942/43 nedostali povolení inscenovat Hauptmannovu kritiku zkorumpovanosti pruských úředníků a byrokratů *Bobří kožich*, Grillparzerovu *Libuši* a Horkého *Bejvávalo aneb Loupežníci na Chlumu*.

8 Více viz (SRBA 1998: 1: 3–22).

9 O zákazu Čapkových her více viz (SRBA 1970: 143–170).

Repertoár první sezony zahrnoval širokou škálu titulů od českých autorů jako například od Vrchlického, Zeyera, Stroupežnického, Kvapila a Hilberta přes anglickou klasiku Shawova *Pygmalionu* či německou hru F. Schillera *Úklady a láska* až po plytké německé veselohry *Nic mi neslibuj* nebo *Kristiánka na suchu* (K. Bortfeld). Ve druhé sezoně zaznamenaly největší diváckou návštěvnost české hry *Slavnost mládí* (M. Hlávka a F. Götz), *Noc na Karlštejně* (J. Vrchlický) nebo *Pražský flamendr* (J. K. Tyl), ve třetí milostná historická komedie K. R. Krpaty *Hvězdy nad hradem*.¹⁰ Vedení divadla v čele s Antonínem Kuršem¹¹ zřejmě v důsledku opakované kritiky nasazování líbivých a lidových her (kritika zaznívala na stránkách *Jihlavských listů*) zařadila na repertoár tituly například od Jiřího Mahena nebo Ladislava Stroupežnického.

Komunista Antonín Kurš našel v Horáckém divadle úkryt před nacisty. Ze svého předchozího angažmá v Kladně byl vyhozen kvůli inscenaci *Manon Lescaut*¹² a do čtyřiaadvaceti hodin musel opustit město.¹³ Podobně jako v Kladně i v Jihlavě Kurš uváděl především českou klasiku, která byla blízká jeho realistickejšímu režijnímu rukopisu (např. Jiráskova *Vojnarka*), a hry se sociální tematikou (např. Šaldovo *Dítě*).

2.1.2 Dvě jihlavské sezony Karla Nováka (1941/42–1942/43)

Umělecká cesta Karla Nováka vedla do Horáckého divadla v Třebíči pravděpodobně ze Zemského divadla v Brně, kde v roce 1941 hrál ve čtyřech inscenacích, a znal se tudíž s brněnskými herci, kteří stáli u zrodu Horáckého divadla nebo zde pravidelně hostovali. Do Horáckého divadla nastoupil Novák původně jako herec, režirovat začal na konci druhé sezony (jeho první inscenací byla soudobá konverzační veselohra z lékařského prostředí, Tetauerova *Diagnosa*), přičemž

¹⁰ V Jihlavě hru inscenovali rok po jejím vydání a zároveň po jejím prvním uvedení v Moravské Ostravě a Pardubicích. Krpatu mohli jihlaští tvůrci znát také z přehlídky v Hronově, které se účastnil jako režisér.

¹¹ Antonín Kurš (1901–1960), divadelní režisér, herec, překladatel. Po ukončení studií na Pražské konzervatoři působil krátce v zahraničí (Komorní divadlo v Moskvě), poté do konce války absolvoval krátká působení v divadle v Ostravě, Košicích, Praze. Po skončení 2. světové války nastoupil do Divadla 5. května, odkud jeho cesta vedla do Divadla města Žižkova, Ostravy a následně do Městského divadla v Brně.

¹² Kritici inscenaci hodnotili velmi pozitivně, ocenili způsob inscenování odlišný od nedávné premiéry hry v režii E. F. Buriana v Děčku. Chválili také představitelku hlavní role, čerstvou absolventku konzervatoře, Sylvu Langovou. Více viz např. Afš. *Manon se líbí všem. A-Zet*, 5. 12. 1940.

¹³ Kurš nebyl jediný, kdo se uchýlil do krajového divadla na Českomoravské Vysočině, vzdáleného od centra dění v Praze. Jeho nástupce Jarmil Škrdlant zde vystupoval pod pseudonymem Jiří Landa. Více viz (ČERNÝ 1965: 165–168).

i nadále hrál.¹⁴ Ve třetí sezoně, v níž Novák inscenoval třetinu nasazených titulů, na repertoáru převažovaly české a německé hry, ojediněle se objevovaly italské či španělské tituly (komedie *Don Gil v zelených šatech* Tirsa de Moliny a Calderónův *Chudšas ať má za ušima*, obojí v režii Karla Nováka). Kromě Nováka v té době režírovali umělecký ředitel Antonín Kurš, režiséři Antonín Dvořák a Jiří Landa. Novák v Jihlavě režíroval pouze komedie, což bylo dáno převážně komediální skladbou repertoáru. Většinou se jednalo o lehčí veseloherní komedie s jednoduchou zápletkou; ve své pozdější tvorbě Novák preferoval satirické, groteskní komedie od Gogola či Ostrovského nebo komediální hry Williama Shakespeara.

Z dramatické tvorby třicátých let inscenoval Novák v Horáckém divadle sociálněkritickou hru *Aimée aneb Zdravý lidský rozum* německého spisovatele Heinze Coubiera či komedii *Muž, který zahlédl smrt* od italského autora Victora Eftimiu, kterou mohl znát z provedení souboru Fráni Francla z roku 1940, ve kterém tou dobou účinkoval. Dále inscenoval například hru *Pokušení na horách* italského autora sentimentálních veseloher a libret k operám Giovacchina Forzana. Inscenacím ztvárněním zřejmě pozdvihl popisný a nedramatický texty Jaroslava Kurfürsta *Věčný poutník* o životě herce Krumlovského, když „zachytil vhodně bohémské prostředí a rub života herců, jejichž představitelé vnesli do veršů (nezvalovské intonace) mnoho melodického bohatství“ (ŠTEFÁNEK 20. 5. 1943). Po Lessingově *Míně z Barnhelmu* ukončil Novák své jihlavské působení režii textu Františka Zavřela *Dědečkem proti své vůli*, který byl v roce 1939 zfilmován Vladimírem Slavínským.

Na konci sezony 1942/43 odešel Novák do kladenského divadla, kde tou dobou již sezonu působil jeho jihlavský kolega Otomar Krejča. Je tedy možné, že jeho cesta vedla na Kladno právě díky Krejčovi.

2.2 Přestup do Městského divadla v Kladně

Městské divadlo v Kladně

Karel Novák přestoupil do kladenského divadla v sezoně 1943/44 z Horáckého divadla v Třebíči. Do středních Čech přecházel s několika dalšími herci z Horáckého divadla: Zdeňkou Froňkovou, Otomarem Krejčou, Františkem Horákem a Jiřím Pravdou.¹⁵ Angažmá jim nabídl tehdejší umělecký šéf kladenského divadla Jaroslav Novotný pravděpodobně na základě zhlédnuté reprízy horácké inscenace *Sedlák svým pánem* v Polničce. Novotný všem zřejmě nabídl dvouleté

¹⁴ Ke konkrétní podobě jednotlivých inscenací se lze vyjádřit jen velmi těžko, neboť se nedochovala téměř žádná dokumentace. Regionální tisk vycházel do 13. května 1941, kdy byl vládním výnosem č. 175 zakázán. Tento celorepublikový zákaz se v daném regionu týkal *Jihlavských* a *Horáckých listů* či týdeníku *Meziříčsko*.

¹⁵ Jiří Pravda a Karel Novák se znali již z dřívějších let. Oba absolvovali výslechy v tzv. Pečkárně (Petschkův palác v Praze), kde byli šest týdnů vězněni. Společně také utekli z transportu do koncentračního tábora. Do Jihlavy přišli s falešnými osobními doklady (PRAVDA 1987: 30).

angažmá, jak dokládá Jiří Pravda ve svých vzpomínkách¹⁶ citací dopisu, který tehdy od Novotného obdržel. Mladí herci rozšířili již tak věkově mladý herecký soubor (průměrně kolem dvaceti pěti let).

2.2.1 Z historie kladenského divadla

Oproti zájezdovému Horáckému divadlu, na jehož konstituování a rozvoji se výše zmínění herci od počátku podíleli, za sebou mělo kladenské divadlo již třicetiletou historii a upevněnou pozici regionálního souboru nedaleko Prahy. V centru těžkého průmyslu vznikaly první ochotnické spolky již ve druhé polovině 19. století (Budislav, Spolek divadelních ochotníků obce sokolské Tyl aj.), kromě nich sem zajížděly také kočovné divadelní společnosti (E. Zöllnerové, Švandy a další). Od první myšlenky na založení stálého divadla v Královském horním městě Kladně uplynulo do jeho otevření v roce 1912 patnáct let. Divadelní budovu projektovali Jaroslav Rössler a Emil Hrabě, kteří vnitřek divadla sestavili z Heinovy arény v Praze, kterou nechali rozebrat na části a přivezli ji do Kladna, kde ji opětovně sestavili.¹⁷

V prvních třech sezonách zde pouze hostovaly ochotnické spolky a divadelní společnosti, divadlo se stálým souborem zde členové správy Družstva začali provozovat až od roku 1915 pod vedením prvního ředitele Josefa Strouhala.¹⁸ V divadle již od počátku hostovaly slavné osobnosti z Prahy (např. Eduard Vojan), případně zde začínali někteří pražští herci; daleko sem neměli ani pražští kritici (ředitel Josef Burda v polovině dvacátých let na Kladno programově zval pražské kritiky, např. Jindřicha Vodáka). Zároveň kladenské divadlo pravidelně hostovalo v nedalekých městech (např. Mladá Boleslav, Slaný, Teplice aj.).

V třicátých letech se divadlo potýkalo zejména s administrativními a provozními problémy. Kvůli neustále se měnícím pronajímatelům a nedostatku financí zapříčiněnému hospodářskou krizí z konce dvacátých let v této době divadlo spíše stagnovalo a s blížící se druhou světovou válkou nebyla prognóza nikterak optimistická. Od roku 1933 se do Kladna sjížděli Němci, vůči kterým stála v opozici protifašistická KSČ. V září 1938 po Mnichovské konferenci nastala mobilizace,

¹⁶ O svém kladenském angažmá Pravda píše také v knize *Krátké vzpomínky z dlouhého života* (1999), ve které je ovšem popis tohoto období doslovným výňatkem z knihy *Přijeli herci, zavřete slepice* (1987).

¹⁷ Více informací o budově viz HRABĚ, Emil a JAN RÖSSLER. *Městské divadlo Kladno*. Dostupné na: <http://www.theatre-architecture.eu/cs/db.html?theatreId=44>. Citováno 15. 5. 2015.

¹⁸ Tou dobou provozovalo divadlo v Čechách a na Moravě asi 50 koncesionářských venkovských divadelních společností, čtyři stálá divadla (např. Pištěkovo divadlo na Královských Vinohradech) a čtyři divadla vedená družstvy (např. Městské divadlo na Královských Vinohradech nebo Národní divadlo v Brně) (SEHNALOVÁ 2005: 95–103).

v březnu 1939 po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava Kladno obsadili Němci. V červnu téhož roku Němci ve městě vyhlásili stanné právo v souvislosti s atentátem na německého strážmistra. Jako odplatu za atentát na říšského prokurátora Reinharda Heydricha z 27. 5. 1942 nacisté popravili 1300 Čechů a 10. 6. 1942 vypálili Lidice, obec ležící nedaleko Kladna.¹⁹

Většího úspěchu v předválečném období dosáhla Čapkova *Matka*, jejíž premiéra se v Kladně uskutečnila pouze pět dní po pražské premiéře (Národní divadlo Praha, režie Karel Dostal, prem. 12. 2. 1938). V roce 1938 měl premiéru další titul Karla Čapka, jehož hry nebude možné již o tři roky později z důvodu nacistického zákazu inscenovat. František Kožík zdramatizoval Čapkovu prózu odehrávající se v kladenském hornickém prostředí *První parta*,²⁰ kterou zde režíroval Jaroslav Novotný. Ředitelkou divadla se v roce 1938 stala žena bývalého ředitele divadla Stanislava Langerera, který se o kladenské divadlo sám ucházel, ale protože byl vázán povinnostmi ředitele v olomouckém divadle, usedla do ředitelského křesla jeho žena Števa. V roce 1940 se stal šéfem činohry komunista Antonín Kurš, který však byl za rok z Kladna vyhoštěn kvůli inscenaci *Manon Lescaut*, jak bylo zmíněno dříve. Kurš se na dvě sezony ukryl v již zmiňovaném Horáckém divadle v Třebíči, je tedy možné, že Novotného ke zhlédnutí představení v Polničce pozval právě on. Podle Pravdova svědectví byl také Novotný, Kuršův nástupce, komunista, „zuřivý levičák“, nemilosrdný, sám špatný herec (PRAVDA 1987: 56–58).

I když Kurš strávil v Kladně pouze jednu sezonu, podařilo se mu umělecky prohloubit administrativní úspěchy Števy Langerové, která stabilizovala ansámbl, snížila počet premiér a posílila pozici činohry. Poprvé v historii divadla můžeme mluvit o promyšlené koncepci výběru her, která sestávala především z českých autorů a světové klasiky. Příliš prostoru pro vlastní koncepci vedení divadla ovšem v dramaturgické volbě nezůstávalo; jak jsem již uvedla výše, autoři levicového smýšlení, marxisté a židé už byli tou dobou na indexu; nacisté zakázali hry probouzející protiněmecké nálady, podle původu hry polské, anglické, francouzské, dánské, norské, belgické, holandské, jugoslávské, řecké a ruské (SRBA 1998: 3–22). Válečná léta plná strachu a obav, zákazů a cenzurních škrtnů však byla pro divadlo paradoxně z jistého úhlu pohledu také dobou příznivou. Diváci ve hrách hledali jinotaje a vícevýznamové podtexty, za které režiséři schovávali cenzurou zakázané myšlenky.²¹ Jejich rozkrytí pro diváky v sále znamenalo určitý způsob semknutí se proti nacistickým okupantům, jistý druh odporu a zároveň sounáležitosti. Divadlo bylo také jedním z mála míst, kde bylo možné slyšet češtinu, jejíž používání bylo z veřejného života do velké míry vyloučeno.

19 Více viz (KALENDA 1987).

20 Jednalo se o vůbec první pokus o dramaturgizaci Čapkovy prózy pro divadlo.

21 Na jevišti nesměla zaznít slova jako svoboda, právo, revoluce, husita, demokracie (SEHNALOVÁ 2002: 10: 68–75).

2.2.2 Dramaturgie divadla²²

Ze skladby repertoáru v období druhé světové války lze zřetelně vyčíst příklon k realistickým až naturalistickým titulům mnohdy klasického repertoáru. K autorům těchto her se řadili například G. Hauptmann, H. Sudermann, H. Ibsen, z českých například M. A. Šimáček. Bylo běžnou praxí, že si kladenští tvůrci vybírali tituly, které znali z pražského nastudování v Národním nebo Prozatímním divadle, jak to dokládá ve svých vzpomínkách Jiří Pravda.²³ Tak tomu bylo například u Braunovy *Prudké zatáčky*, hry *Chléb na Niskavuori* od finské autorky Helly Vuolijoki nebo u Sudermannova *Domova* (prem. 5. 12. 1941). V kladenské inscenaci *Domova* účinkovali někteří z herců Národního divadla, např. Rudolf Deyl jako Schwartz, Lída Baarová v roli zpěvačky Magdy nebo dále Karel Höger (Max z Vendlovských) či František Kreuzmann (Dr. z Kellerů). O zájmu kladenských diváků zhlédnout pražské herce svědčí fakt, že premiéra inscenace byla vyprodána během jediného dne. Do Kladna přijížděli hostovat také režiséři z moravských měst, například Halbeho *Mládí* režíroval člen Zemského divadla v Brně Miroslav Zejda nebo Šimáčkův *Jiný vzduch* Stanislav Langer z Českého divadla v Olomouci.

V sezoně 1943/44 došlo hned k několika změnám. S platností od 9. dubna 1943 zrušila okupační správa Družstvo pro postavení lidového divadla v Kladně a převzala divadlo do správy jako městský podnik. Na místo ředitele nastoupil Jaroslav Novotný, který do divadla přijal nové herce z Horáckého divadla. Karel Novák začal kromě hraní také režírovat. Od této sezony vycházely programy k inscenacím v dvojjazyčném, česko-německém vydání. Kladenské divadlo se oproti jiným profilovalo dramaturgickou novinkou, kterou zavedl její dramaturg Jan Kopecký,²⁴ který do divadla přišel v roce 1942: v rámci cyklu zvaného „kladenské premiéry“ byly inscenovány původní české hry. „Chtěli jsme tím podle svých možností dramaturgicky pokračovat ve směru E. F. Buriana, jehož divadlo bylo tehdy zavřeno, a usilovat o původní hodnoty, hlavně české. Poněvadž ovšem na následování jeho sezony původních nových her nebylo na Kladně pomýšlení,

²² Ve své práci se věnuji pouze činoherní scéně divadla, přestože paralelně s ní fungovala i operetní scéna. Ta plnila spíše zábavnou funkci, proti mělce oddechovým operetám stavěl Jaroslav Novotný klasické tituly například od W. Shakespeara, Molièra či bratrů Mrštíků. Operetě byly vyhrazeny dva hrací dny v týdnu, kdy měli činoherní herci volno.

²³ Svědectví se týká hry *Benátská maškaráda*, jejíž autor Miloš Hlávka v této hře přebásnil Goldoniho *Lháře*. Tento titul si Novotný vybral proto, že jej hráli s úspěchem v Národním divadle v Praze.

²⁴ Jan Kopecký (1919–1992), divadelní vědec, dramaturg a pedagog. Působil jako redaktor v nakladatelství F. Borový a v *Lidových novinách*, v letech 1943–1945 jako dramaturg Městského divadla v Kladně. Po válce byl dramaturgem v Divadle 5. května a následně v činohře ND v Praze. V padesátých letech následovala pedagogická kariéra na DAMU, v šedesátých působil jako vedoucí a profesor na Katedře dějin a teorie divadla na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.



Program k inscenaci *Sganarelle. Lakomec* (archiv Městské divadlo Kladno).

hleděli jsme tedy přinášet aspoň objevené hodnoty a pokusy o ně, s důrazem na původní tvorbu nebo podíl domácího autora na nich.“ (ČERNÝ 1965: 197–206) Celý cyklus začínal hrou Richarda Dehmela *Lidumilové*, dále byla na repertoár zařazena díla např. Václava Laciny *Svár sedmi měst*, Adolfa Šťastného *Spánek sestlá bůh* nebo hra dramaturgického poradce divadla Kamila Bednáře²⁵ *Trny mládí*. Ze zahraničních her uvedli například Caroliho italskou veselohru *Problém života* nebo *Pannu na Skálholtu* od islandského autora Gudmundura Kambana.

Kromě těchto kladenských premiér repertoár činohry sestával ze starších českých her a také tzv. překladů (myšleno zahraničních her v českých překladech).²⁶ Mezi českými hrami se objevovaly zejména klasické tituly od A. Jiráska, J. K. Tyla, bratří Mrštůků nebo J. Zeyera a J. Vrchlického. Skladba přeložených her odpovídala německým zákazům a nařízením; kromě německých her (J. W. von Goethe, H. Kleist) směli kladenská tvůrci uvádět antické hry, dále italské komedie dell'arte nebo hry severských autorů. Tyto hry byly součástí sezonní nabídky předplatného.

Vedle Jaroslava Novotného v divadle režírovali Karel Palouč, Karel Novák, Alex Solmar nebo dramaturg Jan Kopecký (inscenace *Lidumilové*). Novák v Kladně režíroval pravděpodobně osm titulů a herecky ztvárnil asi čtyři role.²⁷ Hned svou první režii hry *Řezbář Vit Stoss* o řezbáři, který se vzbouřil proti diktátu městské rady, nedokončil, protože onemocněl revmatickou horečkou. Režijní práci za něj převzal Jiří Pravda. Následovala pravděpodobně inscenace hry *Zdravý nemocný*²⁸ a po ní další Molièrova komedie, *Sganarelle*, jež byla poprvé uvedena v překladu Václava Renče, který ji přeložil speciálně pro kladenské divadlo. V této době také pravděpodobně začala spolupráce Karla Nováka s Václavem Renčem, na kterou Novák navázal o několik let později, když Renčovi nabídl místo dramaturga v Mahenově činohře v Brně. *Sganarelle* tvůrci inscenovali společně s *Lakomcem*, kterého zkrátili do tří dějství. Do konce války Novák režíroval ještě Zerkaulenova *Rejthara* a hru V. Eftimieva *Městečko: Muž, který zahlédl smrt*, ve které ztvárnil i postavu Tuláka. Pravděpodobně ještě před *Městečkem*, alespoň podle chronologie vzpomínek Jiřího Pravdy, Novák uvedl expresionistického *Strakonického dudáka* s množstvím stylizovaných gagů a špílů.

Scénografii k převážné části válečných inscenací pro divadlo navrhoval Václav Hořejší, později Ing. architekt Jiří Procházka. Za kostýmy byl zodpovědný Jan

25 Jako druhý dramaturgický poradce v divadle působil Zdeněk Vavřík, se kterým bude Novák o pár let později spolupracovat v pardubickém divadle.

26 Soupis inscenací sezony 1943/44 podle plánovaného předplatného. Není možné s jistotou říct, které inscenace byly nakonec skutečně realizovány, neboť se nedochovaly programy ke všem hrám. Nicméně i z tohoto soupisu jde vyčíst plánovaný dramaturgický záměr.

27 Vzhledem k torzovitosti dochovaného materiálu z dané doby nelze toto číslo stanovit jednoznačně.

28 Titul neuvádím v soupisu Novákových režii v příloze práce, neboť se jej nepodařilo ověřit z jiného zdroje, než je jediná zmínka v pamětech Jiřího Pravdy (PRAVDA 1987).

Kropáček,²⁹ který se před válkou učil u E. F. Buriana, jehož divadelní poetika mu byla blízká. Civilní garderobu herci dodávali z vlastního šatníku, paruky si půjčovali z divadelní služby na Žižkově. Jiří Pravda se zmiňuje o inscenační konvenci, na základě které se pojetí postav v jednotlivých divadlech příliš neodlišovalo – například postavu Stavitele Solnesse ze stejnojmenné hry H. Ibsena podle něj nešlo hrát bez vousů, které dotvářely charakter postavy (PRAVDA 1987: 28).

V dubnu roku 1944 měla premiéru inscenace *Gygův prsten* v režii Jaroslava Novotného, která stojí za pozornost hned z několika důvodů. Hebbelovu hru přebásnil mladý Václav Renč, který s divadlem spolupracoval na překladech několika dalších titulů. V Kladně *Gygův prsten* nasadili velmi pravděpodobně na základě pražské inscenace v Národním divadle, kde postavu Gyga ztvárnil Karel Höger. V Kladně tuto roli sehrál mladý Otomar Krejča.

Na jaře téhož roku se kladenským tvůrcům podařilo nasadit na repertoár básnické podobenství Václava Renče na motivy hry Lope de Vegy *Císařův mim*, jehož hlavní postava, herec Genesisius, řeší kromě vlastního vnitřního sporu křesťanské víry také dilema, co je v životě skutečné a na čem záleží. Renč na pozadí skutečných historických událostí (autokratická vláda císaře Diokleciána) varuje před nebezpečím zneužitelnosti politické moci. V Kladně hru inscenoval dramaturg Jan Kopecký a v hlavních rolích vystoupili Jiří Pravda a Otomar Krejča.³⁰

Kladenský herecký soubor sestával převážně z mladých herců a hereček, režisérů a autorů výprav. Mladý byl i tvůrčí dramaturgický tým, který tvořili Jan Kopecký a Kamil Bednář; mladí byli také spolupracovníci z řad překladatelů. Například Gozziho *Šťastné žebráky* přeložil Jan Vladislav jako svůj první překlad divadelní hry speciálně pro kladenské divadlo. Přestože byla válečná doba, mladí herci si nenechali upřít některé z běžných světských radostí – chodívali do hospod, kde většinou po známosti dostali víno nebo pivo, chodili i za zábavou a herci za ženskými. Když někde hostovali (ve Slaném, Železném Brodě, Lounech, Mladé Boleslavi, ale např. i v dalekém Zlíně aj.), herci si museli sami najít ubytování, většinou v nějakém malém pokojíku u vytipovaných lidí, kteří pronajímali pokoje. Mnohdy si neměli čím topit, pokoj obývali s desítkami štěnic, někdy kvůli nedostatku potravinových lístků sháněli jídlo, kde se dalo. Většinou měli štěstí, pro mnoho obyčejných lidí, zejména na štacích, to byli „páni umělci“, „ti od divadla, kteří dělají umění,“ kterým za lístky na představení rádi pomohli (PRAVDA 1987).

Činnost divadla byla nacisty zastavena v září 1944. Herci museli nastoupit do cihelny, nebo do Poldovky. Jen Pravda a Krejča dostali tzv. Prominent kartu –

29 S Janem Kropáčkem se Novák setká při své režijní práci v Beskydském divadle Nový Jičín (1949–1953).

30 Ve stejnou dobu hru uváděli také v Národním divadle v Praze, kde hlavní role sehráli Eduard Kohout a Jaroslav Průcha.

mohli jít natáčet filmy do barrandovských studií (PRAVDA 1987). Novák odjel do Valašského Meziříčí za svou ženou a nechal se zaměstnat v hotelu svého tchána. Jiří Pravda ve své knize, odhlédneme-li od jistého „sentimentálního“ zkreslení způsobeného vzpomínkami na dobu mládí, naznačuje, že si tehdy v Kladně neuvědomovali, co Němci zavřením divadel zamýšlejí a jaké důsledky to může mít: „Byla to s tím nasazením vůbec fraška. Němci chtěli mít zavřená česká divadla, jako předtím zavřeli české univerzity. O těch pár herců, kteří ‚pomáhali‘ v průmyslu či zemědělství, jim vůbec nešlo. Nepochybně plánovali zavřít střední školy o něco později. Je to hrozné to říct, ale nám to nedošlo v celém rozsahu. My jen věděli, že se blíží konec války a že to Němci prohrají. Všechno ostatní jsme pomíjeli mávnutím ruky.“ (PRAVDA 1987: 99)

Karel Novák se do kladenského divadla vrátil jako host v první poválečné sezoně 1945/46 ještě dvakrát, o čemž se zmíním v následující kapitole věnované právě první poválečné sezoně v českém divadelnictví. Té věnuji samostatný prostor, neboť v roce 1945 dochází k výrazným administrativním změnám v divadelní oblasti, kterým se budu věnovat podrobněji (příprava nového divadelního zákona, návrat E. F. Buriana, kritika režisérismu). Speciální prostor si daná sezona zaslouží také z důvodu Novákovy plné pracovní vytíženosti; přestože byl v úvazku Burianova D 46, hostoval během sezony 1945/46 celkově ve čtyřech divadlech. Pokusím se v krátkosti zhodnotit všechny jeho inscenace této přelomové sezony.

3 PRVNÍ POVÁLEČNÁ SEZONA (1945/46)

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

3.1 Poválečné divadelní „provizorium“¹

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

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

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

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

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

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

3.1.1 Návrat E. F. Buriana

První režijní příležitost
pro Nováka u Buriana

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9 Více viz např. (BUNDÁLEK 1967).

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

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

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

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

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

3.1.1.1 Úprava textu hry *Pro blaho národa*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.1.2 Nováková inscenace *Pro blaho národa*

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

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

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

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



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

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

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

3.1.2 Druhá režijní příležitost od Buriana pro Nováka

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.2.1 Inscenace *Vassa Železnovová*

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

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

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

29 Více viz (BURIAN in ROLLAND 1956).

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

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

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

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

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

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

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

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

34 Převzato z (DVOŘÁKOVÁ 1966: 17).

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁸ O inscenaci se nepodařilo dohledat více informací.

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

4.1 Výchozí bod poválečného divadelnictví: Epitheton chaotický

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6 Přesný údaj se nepodařilo jednoznačně ověřit.

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

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

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

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

9 Více viz podkapitulu 4.3.2 Scénický polyfonik Milan Pásek.

10 Více viz (SRBA 1989/90: 214–219).

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

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

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

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

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

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

4.2 Dramaturgie prvních poválečných sezon

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁸ Konkrétní recenze ocitují dále u zmínek o jednotlivých inscenacích.

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

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

4.2.1 Dramaturgicko-režijní koncepce sezony 1945/46

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 Režisérské osobnosti poválečné činohry ND Brno

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

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

4.3.1 Karel Novák jako režisér velkých pláten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

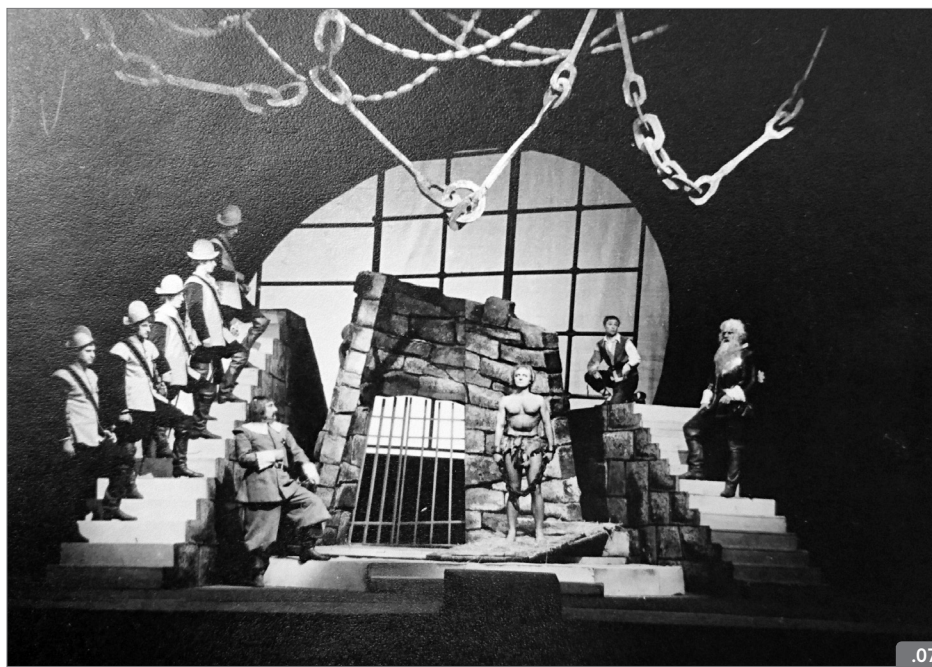
39 Prasečí rypáky je slovní spojení z Gogolovy hry, které Novák na jevišti zhmotnil užitím prasečích nosů, které měli herci na obličejích.



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

4.3.1.2 Magický realista Karel Novák⁴¹

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

4.3.2 Scénický polyfonik Milan Pásek⁴⁸

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4 Shrnutí Novákova brněnského působení a jeho odchod

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

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

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

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

4.5 Trojí odcházení

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

Verze první: „Nevyhovující budou odsunuti na kraj“

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

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

⁵² Více viz podkapitulu 4.5 Trojí odcházení.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

64 Sezonu 1945/46 strávila v olomouckém divadle.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 UMĚLECKÝM ŘEDITELEM V BESKYDSKÉM DIVADLE NOVÝ JIČÍN (1949–1953)

K provozu Beskydského divadla se z prvních let jeho existence dochovalo ve Státním okresním archivu Nový Jičín (fond Beskydské divadlo Nový Jičín, divadelní zájezdová scéna, 1942–1963) podstatně více materiálů než např. k počátkům jihlavského divadla, založeného zhruba ve stejné době. Z některých beskydských inscenací se dokonce dochovaly kostýmní návrhy a fotografie z představení (v několika případech se ovšem jedná pouze o kostymované fotografie pořízené v ateliéru); k většině inscenací jsou zde navíc uloženy programy. K dispozici je také spisový materiál obsahující torzovité korespondence se zřizovatelem MNV Nový Jičín nebo zápisy z provozních porad.

Vznikem, historií a vývojem Beskydského divadla se ve svých diplomových pracích zabývají Helena Vodová a Libuše Panáčová (obě práce jsou z roku 1977, obhájené na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci), v poslední době na jejich výzkum navázala Zdenka Gočálová z Masarykovy univerzity v Brně ve své magisterské práci *Beskydské divadlo v Novém Jičíně (1942–1963)*. Zatímco v případě prací ze sedmdesátých let se jedná o texty dobově a ideologicky podmíněné, jež byly obě zadány s cílem sledovat (kulturně) výchovné působení divadla v regionu, Gočálová historii divadla a jeho nejvýznamnější tvůrce (včetně Nováka, 9. kapitola „Umelecký profil Beskydského divadla pod vedením Karla Nováka“, 2013: 143–170) nahlíží s kritickým odstupem a snahou o reflexi dané doby.

Vyjma několika regionálních recenzí není bohužel k dispozici relevantní dobový materiál reflektující činnost divadla a podobu jednotlivých inscenací. Výjimku představuje vzpomínka přímého účastníka divadelního dění v Beskydském divadle Radúze Chmelíka, která je zachycena ve strojopise Jiřího Černého *Sólo pro režiséra* (nedatováno, uloženo v Divadelním ústavu).

5.1 Krajová divadla a historie Beskydského divadla (BD)

Zakládání krajových divadel se datuje do období druhé světové války, kdy docházelo k zákazům umělecké činnosti oficiálních divadel, čímž bylo lidem v menších městech znemožněno navštěvovat kulturní instituce. Potřeba „regionálních“ scén vyvstala v politicky a společensky těžké době, kdy se lidé chtěli bavit, odreagovat a zároveň jim divadlo mohlo zprostředkovat, například prostřednictvím alegorie či podobenství, zážitek společného semknutí proti německým okupantům.

Mezi krajovými divadly založenými v období druhé světové války vzniklo jako první krajové Horácké divadlo,¹ jehož založení iniciovali dramaturg Antonín Skála, jednatel Václav Svitek, výtvarník Vladimír Neuman a další. Snahy o jeho vznik posiloval také brněnský herec František Klika, zástupce Svazu českého herectva (FLÍČEK 1960: 10–11). Podle vzoru Horáckého divadla zahájila svou činnost do konce druhé světové války ještě dvě další moravská krajová divadla: Beskydské divadlo v Hranicích na Moravě v roce 1942 a Slovácké divadlo v Uherském Hradišti v roce 1945 (SKÁLA 1949: 30).²

Do valašského regionu jezdila v době okupace příležitostně hostovat pouze divadla z Ostravy či Olomouce. V nedalekém Gottwaldově teprve vznikala koncepce obřího sálu budoucího Divadla pracujících, které bude ve značně umírněné podobě otevřeno v adaptovaném bývalém kině v září 1946. Nezávisle na sobě začali o založení divadla na Valašsku uvažovat divadelníci ve třech městech: po nezdařilých pokusech ve Vsetíně a Valašském Meziříčí byli nakonec úspěšní ochotníci v Hranicích na Moravě. Divadlo dostalo podle návrhu Petra Bezruče a jazykozpytce Františka Trávníčka název „Beskydské divadlo“ namísto původně plánovaného označení „Stálé podhorské divadlo“ (PANÁČOVÁ 1977: 10).³ Na podzim roku 1942 byl ustaven Přípravný výbor pro zřízení Družstva BD a divadlo začalo záhy provozovat svou činnost na základě koncese kočujícího divadelního ředitele Miloše Cimbálníka (PANÁČOVÁ 1977: 12). První sezonu zahajovala inscenace Václava Klimenta Klicpery *Divotvorný klobouk* (prem. 19. 12. 1942). Předsedou dramaturgické komise se v tomto roce stal Vladislav Hamšík,⁴ bu-

1 O potřebě založit stálé divadlo pro města Jihlava – Znojmo – Německý Brod se začalo mluvit již v polovině 20. let 20. století. Kočovní společnosti měly být nahrazeny tzv. rajonizací, tj. stálými divadly, která budou obhospodařovat přidruženou oblast. Více viz (RAMBOUSEK 2006: 203–206).

2 Na jaře roku 1941 byl v Hodoníně učiněn nezdařený pokus o vybudování Slováckého divadla, které se divadelníkům podařilo založit až o čtyři roky později v Uherském Hradišti.

3 Dále viz *Státní okresní archiv Nový Jičín* (SOkA NJ), fond Beskydské divadlo Nový Jičín, zájezdová scéna, inv. č. 71, karton č. 14, 10 let trvání Beskydského divadla. LÚKEŠ, Oldřich. Počátky Beskydského divadla.

4 Vladislav Hamšík (1914–2000) – divadelní dramaturg a operní režisér. Byl profesorem valaško-meziříčského gymnázia, zakladatelem a uměleckým vedoucím Beskydského divadla (do roku 1948) a ředitelem divadel v Opavě a v Ostravě. Překládal z francouzštiny.

doucí umělecký ředitel divadla v letech 1945–1949. Ode dne 1. 5. 1943 převzal umělecké a administrativní vedení BD bývalý ředitel Moravského lidového divadla v Brně Oldřich Lukeš, který však po dvou letech nastoupil na místo prvního ředitele Slováckého divadla (ČERNÝ 2007: 59). Umělecký profil divadla v období let 1942–1945 určovali především režiséři pocházející z brněnského uměleckého prostředí: Oldřich Lukeš, Milan Pásek, Jan Zajíc a Rudolf Walter.⁵

Divadlo až do roku 1947 sídlilo v Hranicích na Moravě, nové provozní prostory beskydští umělci získali až v roce 1947 v Novém Jičíně, kam se divadlo přestěhovalo. Do uzavření divadel protektorátními úřady 1. 9. 1944 si divadelníci pro svoje představení pronajímali prostory městské Besedy a sál sokolovny. Tyto prostory zároveň sloužily k pořádání jiných akcí, což beskydské divadelníky limitovalo v možnostech výběru termínu představení i množství repríz. Jejich práci ztěžovala rovněž zastaralá a nevyhovující jevištní technika, nevhodné zařízení, špatná akustika sálu, nedostatečné vybavení přilehlých místností a šaten. Většina podobných sálů sloužila rovněž k promítání filmů, a nebyla proto dostatečně uzpůsobena divadelní produkci.⁶

5.1.1 Beskydské divadlo v letech 1945–1949 pod uměleckým vedením Vladislava Hamšíka

5.1.1.1 Provozní podmínky

Beskydskému divadlu byl přidělen sál kina Universum a přislíbena adaptace bývalé německé školy na Motošíně pro divadelní účely. Ministerstvo informací jako provozovatel státních kin však záhy odmítlo sál propůjčovat, a tak divadelníci museli hrát v prostorách sokolovny. Zde působili do roku 1947, kdy se divadlo stěhovalo na novou domovskou scénu v Novém Jičíně, kde získalo na dobu třiceti let do pronájmu budovu Kulturního domu.⁷

Od 28. 5. 1945 se správního řízení divadla ujala Závodní rada a k 1. 6. 1945 byl jmenován nový ředitel František Kovář, bývalý intendant Družstva BD. Od srpna 1945 se na základě ministerského výnosu stalo provozovatelem divadla

5 Z přílohy diplomové práce L. Panáčové vyplývá, že jediný Rudolf Walter byl přizván jako hostující režisér, zbylí režiséři byli členy souboru Beskydského divadla (PANÁČOVÁ 1977: 117–120).

6 Více o problematice krajských divadel viz (HAMŠÍK 1944). Do souboru studií o krajském divadle přispěli kromě Hamšíka dále také František Kovář („Organizační struktura krajského divadla“), Stanislav Kramoliš, Václav Renč nebo Jiří Jahn. Jedním z hlavních témat jejich příspěvků bylo hledání univerzálních prostor v malých městech, které by mohly kromě divadelní produkce sloužit i další uměleckým odvětvím.

7 Kulturní dům byl založen v roce 1886 a původně plnil funkci městského společenského domu, ve kterém se nacházel sál, vinárna a restaurace. Stravovací zařízení byla v roce 1947 zrušena a dům byl přestavěn pro potřeby Beskydského divadla.

Družstvo BD, které divadlo spravovalo až do 1. 1. 1948, kdy na základě nového divadelního zákona přešla správa divadla pod Místní národní výbor v Novém Jičíně. Místo uměleckého šéfa divadla, které zůstalo uvolněné po odchodu Jiřího Jahna,⁸ nabídlo Ministerstvo školství a osvěty brněnskému režiséru Oskaru Linhartovi, který však nabídku nepřijal. Stejně tak místo odmítl režisér Divadla na Vinohradech Gabriel Hart, a tak se vedení divadla rozhodlo přidělit tuto funkci dosavadnímu předsedovi dramaturgické komise Vladislavu Hamšíkovi (nastoupil k 1. 9. 1945) (PANÁČOVÁ 1977: 39).

Hamšík v první řadě stabilizoval herecký soubor, který sice v době okupace patřil s počtem šedesáti členů k největším činoherním souborům na Moravě, po válce z něj však zůstalo pouze deset herců, tři technici a jedna kancelářská síla. Beskydští umělci prosazovali heslo „Dobré divadlo do každé vesnice“, jehož realizace pro ně však vzhledem k nedostatku dopravních prostředků představovala značné obtíže. Určitou dobu pomáhala s převozem rekvizit vojenská vozidla, za což divadelníci vojákům jako poděkování sehráli některá představení zdarma. Zájezdová oblast v roce 1945 zahrnovala města Hranice, Lipník nad Bečvou, Valašské Meziříčí, Místek, Nový Jičín, Holešov, Vsetín, Bystřice pod Hostýnem, Rožnov pod Radhoštěm, Frenštát pod Radhoštěm, Kopřivnice a Příbor. Mimo tato města divadlo zajíždělo také do menších měst, jako byl například Frýdlant, Odry, Bílovec, Fulnek aj.

Délka přípravy inscenace jedné hry se postupně zvýšila na tři a nakonec na čtyři týdny, což bylo běžnou praxí až do sezony 1948/49. Kromě úspěšných inscenací, které se v případě zájmu reprízovaly vícekrát, byla na programu vždy jen jedna inscenace, se kterou divadlo objelo celou zájezdovou oblast, a poté ji z repertoáru stáhlo. Oproti předešlé době, kdy bylo na repertoáru pět až šest titulů zároveň, se značně zjednodušil také divadelní provoz, což pro herce znamenalo přece jen mírné ulehčení pracovních podmínek (dopoledne několik hodin zkoušeli, poté vyjízděli hostovat, večer odehráli představení a ještě v noci se vraceli nazpět do Hranic, později Nového Jičína).

5.1.1.2 Umělecké vedení

Vladislav Hamšík zaměřil poválečnou dramaturgii BD především na českou a světovou klasickou dramatickou tvorbu se zřetelem k těm autorům, kteří nesměli být za okupace uváděni. Dramaturgická skladba repertoáru odpovídala tehdejší jednotné orientaci na klasické české a světové tituly (s důrazem na ruskou a sovětskou dramaturgii), kterou určovala Odborná divadelní rada. Z české realistické dramatiky inscenoval v Beskydském divadle hry J. K. Tyla, L. Stroupežnického

⁸ Na konci roku 1944 odešel do kladenského divadla.

nebo G. Preissové, z ruské kritické satirické tvorby hry N. V. Gogola, Suchovo-Kobylina či Ostrovského. Současnou sovětskou tvorbu zastupovala dramata Nušiče, Simonova, Pogodina, Arbusova, Isajeva-Galiče. V přímé reakci na druhou světovou válku dramaturgové nezařazovali na repertoár díla německé dramatiky,⁹ ze západního repertoáru převažovaly tituly autorů G. B. Shawa, W. Shakespeara, Molièra, O. Wilda, E. O'Neill a nebo L. Hellmanové. Během jedné sezony inscenovali průměrně až 15 titulů.

Hamšík se pokoušel zaměřovat dramaturgii divadla také na hry s lidovou, regionální tematikou, kterých byl ovšem v daném kraji (a nejen v něm) nedostatek, a tak vyhlásil coby předseda dramaturgické komise dramatickou soutěž Beskydského divadla o nejlepší původní dramatickou hru vztahující se k valašskému regionu (mohlo se jednat také o dramatisaci románů či povídek). Uzávěrka soutěže byla v červnu 1944 a jako hlavní cenu divadlo nabídlo vítězi 20 tisíc korun. Vítěznou hru *Ouhor* Stanislava Tvarůzka nakonec ocenilo cenou 5 tisíc korun, záznam o tom, že hru v Beskydském divadle skutečně inscenovali, jsem však nenašla.¹⁰ I přes Hamšíkovu snahu se tedy zdejšími tvůrci nedařilo programově uvádět původní regionální dramatickou tvorbu.

Sám Hamšík režíroval za sezonu průměrně šest až sedm titulů. Kromě něj v divadle jako režiséři působili S. Stránský, herci J. Malík, F. Benoni a J. O. Kníže. K hostování byl v první poválečné sezoně přizván také brněnský režisér Aleš Podhorský, který zde inscenoval čtyři hry, z nichž některé již dříve uvedl v Praze či Brně (Tylovy *Kutnohorské havíře* nebo Stroupežnického *Naše furianty*). Pro beskydské divadelníky toto hostování znamenalo příležitost pracovat s profesionálním režisérem, protože v jejich režijních řadách působili především herci (zmíněný Malík, Benoni, Kníže, později Chmelík).

Po odchodu stálého scénografa Ladislava Vychodila do slovenského Národního divadla v Bratislavě v roce 1951 se v realizaci scénografických návrhů střídali J. Šolc, F. Chmel, E. Solařík, B. Koval a jiní. Hlavního scénografa divadlo získalo až v půli sezony 1948/49, kdy nastoupil Pavel Herchl, který ale sám nebyl zkušeným scénografem a zpočátku se učil od Karla Nováka, jenž do divadla nastoupil v srpnu 1949.¹¹

V poslední Hamšíkově sezoně 1948/49 došlo k několika změnám: tvůrci zkrátili zkušební dobu inscenací na základě návrhu závodní rady opětovně na dobu

9 Prvním německým titulem inscenovaným v Beskydském divadle po skončení 2. světové války byla hra Friedricha Schillera *Úklady a láska* v sezoně 1952/53.

10 Beskydští divadelníci hru pravděpodobně nikdy nehráli. Ve fondu Beskydského divadla ve Státním okresním archivu Nový Jičín existují záznamy o sporu ohledně vyplacení slíbené částky, kdy právní zástupce autora dokonce vyhrožuje vedení divadla, že je bude v případě nevyplacení částky žalovat.

11 *SOkA NJ*, fond Beskydské divadlo, inv. č. 90, karton č. 45, Personální záležitosti divadla – osobní spisy zaměstnanců. Personální karta Karla Nováka.

pouhých tří týdnů, díky čemuž mohli za sezonu inscenovat o tři tituly více (celkově 18). Kromě večerních představení herci hrávali také pro dělnictvo v továrnách o poledních přestávkách a pořádali kulturní brigády. V této sezoně došlo k poklesu diváků, pravděpodobně z důvodu převažujících vážných her na repertoáru. Situaci v divadle Hamšík reflektoval na pardubické konferenci Divadelní a dramaturgické rady (DDR) a Divadelně propagační komise (DPK) ve věci revise činnosti uměleckých ředitelů divadel konané 19.–20. března a 26.–27. března 1949.¹² Upozornil zde na skutečnost, že kvůli změnám v zájezdových oblastech je potřeba v dramaturgickém plánu vyjít vstříc rovněž divákům z průmyslových (Kopřivnice, Nový Jičín, Vsetín), úřednických a zemědělských měst. Dosavadní způsob hraní inscenace tzv. v seriálu byl výhodný nejen pro hospodářský chod divadla, ale také z uměleckého hlediska, neboť inscenace byla konzistentnější a pro herce bylo výhodnější, nemuseli-li se každý večer přeorientoávat na jinou inscenaci. Dále Hamšík poukazoval na nevyhovující skladbu hereckého souboru, který se od svého nástupu v roce 1945 snažil sjednotit, avšak stále v něm v některých věkových kategoriích chyběli členové. Předseda Divadelní a dramaturgické rady Miroslav Kouřil Hamšíkovi – nikterak objektivně – doporučil, aby repertoár více přizpůsobil pracujícím a aby uváděl více českých současných a klasických dramát, což Hamšík slíbil naplnit zařazením více her se zpěvy do dramaturgického plánu na příští rok. Je otázkou, zda tento Hamšíkův „report“ o něčem vypovídal a zda Hamšík skutečně doufal ve zlepšení situace na základě rad jiných vedoucích pracovníků divadel, nebo pouze splnil povinnost podat „hlášení“ o stavu divadla.

Hry se zpěvy do hracího plánu příští sezony ovšem skutečně zařadil, nicméně sám Hamšík už za jejich realizaci nezodpovídal. Na konci sezony 1948/49 odešel na příkaz ministerstva na ředitelské místo do opavského divadla Zdeňka Nejedlého,¹³ a tak bylo potřeba najít jeho nástupce. Tím se stal Karel Novák, který na pozici uměleckého ředitele působil v letech 1945–1949 v Národním divadle Brno. V Beskydském divadle Novák nastoupil na pozice uměleckého ředitele, dramaturga a hlavního režiséra od 1. srpna 1949.

5.2 Karel Novák na pozici uměleckého ředitele BD (1949–1953)

Přestup z kamenného divadla s několika velkými scénami do malého krajového divadla bez stálé scény znamenal pro Nováka návrat zpět k jeho divadelním za-

¹² *SOkA NJ*, fond Beskydské divadlo, inv. č. 69, karton. č. 13, Zápisy z konference Divadelní a dramaturgické rady a divadelní a propagační komise konané v Pardubicích.

¹³ Jindřich Černý naznačuje, že důvodem k Hamšíkově nucenému odchodu do Opavy mohla být inscenace hry *Adam Stvořitel* od bratří Čapků, jejíž úpravu porotci žatevni soutěže nepřijali (ČERNÝ 2007: 190).

čátkům v Horáckém divadle (1941–1943) a v Kladně (1943–1945). V těchto divadlech získal dostatek zkušeností s provozem zájezdového divadla, znal technické a dopravní potíže, které s sebou přinášelo neustálé kočování, nutnost zohledňovat proměnlivost jevištních prostor, náročnost hereckého povolání v prostředí zájezdového divadla (sám v některých inscenacích také hrál) aj. V krajovém divadle neměl k dispozici takové technické zázemí jako v brněnském divadle, na druhou stranu malé zájezdové divadlo stálo více stranou pozornosti cenzurních orgánů, a tudíž si i po roce 1948 mohl Novák dovolit nasadit na repertoár inscenace, které by zřejmě v Brně nemohl režisovat (např. Shakespearova *Hamleta*).

Zatímco v Jihlavě a v Kladně působil jako režisér a herec, zde k jeho povinnostem přibýly také úkoly vyplývající z funkce uměleckého ředitele. Podle Pracovního a domovního řádu ze dne 3. 11. 1947 do kompetence uměleckého ředitele spadalo „řízení veškeré umělecké činnosti souboru, vypracovávání návrhu dramaturgického plánu a péče o uměleckou úroveň všech inscenací. Dále dbá o ideovou a uměleckou úroveň práce režisérů a o správnou organizaci jejich práce [...]“.¹⁴ Kromě uvedeného zodpovídal za svolávání a řízení porad, koordinaci příprav inscenace, za redakci všech tiskovin, dále zajišťoval režijní inspekci každého představení a rozhodoval o složení hereckého souboru. Jeho nástupní plat, zahrnující všechny výše uvedené úkoly, činil po deseti letech divadelní praxe osm tisíc československých korun, ke kterým ještě dostával příplatky za stravné a cestovné.¹⁵

Hned po svém nástupu provedl Novák několik zásadních změn, jejichž cílem bylo zvýšit návštěvnost divadla. Přehodnotil rozložení stávající zájezdové oblasti a oslovil zástupce měst, do kterých divadlo dosud nezajíždělo. Souběžně s tím doplnil a stmelil herecký soubor, jehož počet se opětovně snížil odchodem sedmi herců¹⁶ a režiséra Svatoslava Stránského. Dále sestavil novou podobu repertoáru, která se opírala o zásady dramaturgické skladby stanovené na bratislavské konferenci.

Dosavadní vymezení zájezdové oblasti v rámci celé republiky, které nemělo žádný právní podklad a v němž rozhodovalo politicko-správní rozdělení území, bylo nově úředně stanoveno krajským výnosem č. 599 MŠVU ze dne 13. dubna 1949. Zájezdová města Beskydského divadla nově pokrývala značně rozmanitou geografickou trajektorii: Nový Jičín, Fryšták, Holešov, Bystřici pod Hostýnem, Vsetín, Valašské Meziříčí, Rožnov pod Radhoštěm, Studénku, Fulnek, Odry, Hranice, Lipník nad Bečvou, Kopřivnici, Štamberk, Příbor, Suchdol nad Odrou,

14 *SOkA NJ*, fond Beskydské divadlo, inv. č. 90, karton č. 45, Personální záležitosti divadla – osobní spisy zaměstnanců. Personální karta Karla Nováka.

15 *Ibid.*

16 Jmenovitě Jaroslav Kníže, Hana Knížetová, Petr Rýdel, Alena Růžičková, Marta Stránská, Soňa Urbanová a Eliška Ziková (VODOVÁ 1977: 23).

Drahotuše a Brušperk. Některá nová města postoupilo BD Divadlo pracujících v Gottwaldově, zároveň mu zůstala některá města z opavské oblasti.

Kromě vlastních zájezdových oblastí beskydský soubor pohostinsky vystupoval v rámci kulturní výměny mezi divadly i v sousedních oblastech, do Nového Jičína jezdily naopak hostovat soubory opavského, ostravského a olomouckého divadla, a to především s operami, operetami a balety. Pro diváky tato hostování znamenala oživení činoherního repertoáru, neboť sami beskydští divadelníci neprovozovali ani hudební ani taneční scénu. Absenci hudebního divadla postupem času alespoň částečně nahradily na repertoár zařazené hry se zpěvy.

Herecký soubor Novák doplnil z velké části svými studenty,¹⁷ které učil na brněnské konzervatoři. Znalost schopností a dovedností nových herců pro něj byla jednoznačně devizou při jejich obsazování i v průběhu zkoušení. Náborem nových mladých herců ovšem nevyřešil problém nedostatku starších herců, věkový průměr souboru se v době jeho příchodu do divadla pohyboval kolem třiceti let. I po doplnění hereckého souboru patřil soubor Beskydského divadla oproti létům okupace k nejméně početným v Československu. Z celkového počtu 48 zaměstnanců spadalo do uměleckého sektoru 28 lidí (VODOVÁ 1977: 23).

Po odchodu Stránského a Hamšíka zaplnil Novák jedno z volných míst režiséra, stále mu ale chyběl druhý režisér. Režírování si příležitostně vyzkoušel mladý herec Radúz Chmelfk, kterému Novák zprvu pomáhal a učil ho (ČERNÝ nedat.: 17–18). Z dalších členů hereckého souboru již dříve režíroval také J. Malík, avšak i přes tříletou praxi neměl s touto uměleckou činností dostatek zkušeností. Kromě těchto dvou režisérů si inscenování alespoň jednoho titulu vyzkoušeli také B. Václav, J. Letenský a J. Horák. Žádný z nich však neměl předchozí režijní zkušenost, původně byli stejně jako Novák vystudovaní herci, tudíž si režijní práci osvojovali tzv. za pochodu. Přestože se Novák pokoušel v první sezoně přizvat k hostování brněnského kolegu Milana Páska, podařilo se mu pouze získat k jediné režii Štechovy *Svatby pod deštníky* jiného brněnského režiséra, Vladimíra Jírouska.

Kromě již fungujících činností, jako bylo pořádání kulturních brigád k oslavám různých výročí a událostí celostátního i oblastního významu a navazování spolupráce s podniky a zemědělskými družstvy, zavedl Novák novinku v podobě povinných školení, v nichž měli být herci československých divadel seznamováni s hereckou metodou K. S. Stanislavského. Pro nedostatečný zájem však byly v BD tyto Novákovy přednášky a společné diskuze postupně zrušeny. Během prvního roku Novák rozšířil také nabídku předplatného, zavedl žákovská představení a organizoval besedy s diváky po představení (VODOVÁ 1977: 46).

17 Z absolventů konzervatoře se jednalo o Janu Janovskou, vl. jménem Malíkovou, Sonju Sázavskou, Antonii Richtrovou a Ladislava Jurečku. Dále přišli Antonín Buchta, František Frola, Věra Míčková, Marja Petrovská, Čestmír Válek a Karel Žlebčík (VODOVÁ 1977: 23).

Vzhledem k absenci jakékoli divadelní činnosti zaměřené na děti v ostravském a gottwaldovském kraji se beskydští tvůrci rozhodli založit na začátku sezony 1950/51 při divadle maňáskovou scénu. Na její realizaci se podíleli zejména Jiří Letenský a Gustav Oplustil, kteří měli zkušenosti z Ústředního maňáskového divadla armády v Praze, a Otakar Zelenka, loutkový výtvarník. Po jeho propuštění však bylo rozpuštěno také divadlo samo. Za dobu jeho provozu zde byly inscenovány pouze tři inscenace.

5.2.1 Dramaturgie BD v letech 1949–1953

Při sestavování dramaturgického plánu muselo vedení divadla dodržovat závazné zásady skladby repertoáru, které byly součástí závěrečného usnesení druhé konference DDR a DPK konané v lednu 1949. Ota Ornest představil ve svém referátu s názvem „Československá dramaturgie a pětiletý plán“¹⁸ pět tematických skupin, podle kterých museli dramaturgové hry do repertoáru vybírat tak, aby bylo zastoupeno všech pět oblastí, především pak první tři:

- 1) a) původní hry se současnou tematikou
b) původní hry s historickými náměty z hlediska současnosti
- 2) přehodnocení českého a slovenského dramatického dědictví
- 3) a) ruské a sovětské hry
b) hry lidových demokracií
- 4) přehodnocení světové klasiky
- 5) pokrokové hry západní

Repertoár všech československých divadel měl sestávat především z her původních, dále z her klasiků jako Bedřich Smetana, Alois Jirásek, Antonín Dvořák, Josef Kajetán Tyl, Leoš Janáček nebo Václav Kliment Klicpera. Za původními hrami a klasikou následovaly sovětské hry, jež měly všechny dohromady společně tvořit tři čtvrtiny celkového repertoáru. Jednu čtvrtinu zastupovala pak klasická díla zahraniční produkce.¹⁹ Ornest ve svém příspěvku také připomněl povinnost pamatovat na oslavy významných událostí a výročí narození a úmrtí důležitých autorů a politických představitelů.

18 Příspěvek byl uveřejněn v *Československé dramaturgii* (1949): 1–4: 1–2. Více o dramaturgii v poválečném Československu a pětiletém plánu viz *Základy nové práce československého divadla* (1949).

19 Pro srovnání plnění zásad bratislavské konference v jednotlivých divadlech v letech 1949 a 1950 viz „Kontrola a výhledový plán repertoáru československých divadel“ (SMAŽÍK 1949: 16–28).

Karel Novák po svém nástupu začal realizovat dramaturgické změny, které přislíbil provést na základě doporučení z pardubické konference jeho předchůdce Vladislav Hamšík. Oproti dřívějším sezonám, kdy repertoár sestával spíše z vážných titulů, zaměřil sezonu 1949/50 spíše na optimističtější hry. Polovinu z dvaceti plánovaných titulů tvořily veselohry, přičemž v pěti případech z deseti se jednalo o hry se zpěvy.

Radúz Chmelík ve svých vzpomínkách potvrzuje, že přestože byla vydána tato normativní směrnice, vedení divadla se jí snažilo obcházet a nasazovat divácky atraktivnější tituly (ČERNÝ nedat: 33). Novák záměrně uváděl kromě sovětských a ruských titulů, které neměly tak vysokou diváckou návštěvnost, rovněž hry západní proveniencí, u kterých navyšoval počet repríz, aby přilákal do divadla více diváků. Jeho záměrem bylo, aby tendenční hry jako *Partu brusiče Karhana* Vaška Káni nebo *Mordovou rokli* Miloslava Stehlíka režiséři inscenovali jako „stravitelná díla, která nebudou nikoho popouzet svou nudou“ (ČERNÝ nedat.: 33).

Z původního rámcového hracího plánu pro sezonu 1949/50, do kterého tvůrci zařadili dvacet titulů, nakonec zrealizovali pouze dvanáct inscenací.²⁰ Aby zohlednil nařízení z bratislavské konference, zařadil Novák několik původních her se současnou tematikou: četně inscenovanou hru *Vstanou noví bojovníci* (A. Zápotocký), *Morálku paní Dulské* (G. Zapolska) a *Partu brusiče Karhana* (V. Káňa).

Zápotockého hru herci nastudovali v neplacených přesčasových hodinách mimo pracovní plán divadla na počest právě probíhajících okresních konferencí II. všeodborného sjezdu, přičemž její premiéra v BD se uskutečnila měsíc po československé premiéře hry (16. 8. 1949) v Divadle pracujících v Gottwaldově. Se zařazením hry *Morálka paní Dulské* na repertoár nesouhlasili členové Kulturně propagační komise při KV KSČ Ostrava, neboť konflikt hry je již údajně „zastaralý a vyřešený“. Novák hru obhajoval pomocí dobově tendenční rétoriky: „Hra je typickou ukázkou kritického realismu, která nemilosrdně tepe zlořády buržoasie, hra, ve které nechybí třídní konflikt, staví sympatie na stranu vykořisťovanou.“²¹

Hry klasických autorů zastupovala v repertoáru sezony 1949/50 Jiráskova *Lucerna*²² a Tylova *Paní Marjánka, matka pluku*. *Lucernou* zahájil plánovaný cyklus

20 Mezi původně plánovanými, ale nakonec neinscenovanými hrami se objevily např. Rachmanovovo *Neklidné stáří*, Gogolova *Ženíba*, Faltisova *Chodská nevěsta*, Stehlíkova *Mordová rokle*, Dvořákova *Boženka přijede*, Goldoniho *Paní hostinská*, Leonovův *Obyčejný člověk*, Ostrovského *I chytrák se spálí*, Klímova *Ohnivá hranice a Vzbouření na vsi* Lope de Vegy. *SOkA NJ*, fond Beskydské divadlo, inv. č. 77, karton č. 15.

21 *SOkA NJ*, fond Beskydské divadlo, inv. č. 66, karton č. 13. Citace z dopisu zasláního Kulturně-propagační komisi při KV KSČ dne 26. 7. 1949.

22 Po skončení druhé světové války se k Jiráskovi tvůrci vraceli jako k jednomu ze symbolů českého národa, zdůrazňujícímu vlastenectví a lásku k české zemi. Mezi lety 1945–1950 byla *Lucerna* na českých jevištích uvedena zhruba dvacetkrát (podle databáze Divadelního ústavu). „A tak hodnotíme-li dnes Jiráskovu *Lucernu*, podtrhujeme především její zdravou lidovost, naplněnou poesíí sociální

Jiráskových her, který měl být završen v roce 1951 při příležitosti stého výroční narození tohoto dramatika. Přestože se jednalo o povoleného, ba naopak žádaného autora, ne všechna jeho dramata byla povolena pro inscenování. Proti Novákově návrhu uvést hru *Emigrant* se na schůzi dramaturgů v Gottwaldově strhla vlna odporu a její inscenace nakonec nebyla povolena (*Gottwaldovská konference divadel 1950*).²³

Novák svou beskydskou režijní etapu vystavěl především na hrách anglického klasika Williama Shakespeara: tuto linii zahájily hry *Romeo a Julie* a *Veselé paničky windsorské* (nahradily plánovaný *Večer tříkrálový*). Shakespearovská dramatika pro Nováka představovala průsečík povolené dramatiky a divácky oblíbených titulů: Shakespearovy hry si Novák ve většině případů, jak zmíním dále, upravoval a přizpůsoboval je běžnému divákovi, čímž získaly v produkci Beskydského divadla značnou diváckou oblibu.

Ve skladbě dramaturgického plánu sezony se musela povinně odrazit dvě významná výročí let 1949 a 1950, a sice 70. narozeniny Stalina (21. 12. 1949) a výročí sedmi set let hornického práva, k jehož oslavám vrcholícím 11. 9. 1949 bylo divadlu doporučeno zařadit jednu z následujících her: Kornejčukova *Makara Dubravu*, Smeljakovy *Přátele Michaila Jugova* nebo Tylovy *Kutnohorské havíře*.²⁴ Vedení divadla zvolilo hru *Makar Dubrava* (prem. 20. 10. 1949), v té době čteně uváděnou i v dalších oblastních divadlech. Jejím zařazením na repertoár divadelníci zároveň splnili úkol zpracovávat témata o pracovnících v hutích, hornické mládeži, hornících a československo-polských stycích a téma z prostředí strojíren a lidové armády, který byl zadán ostravskému regionu včetně Nového Jičína.²⁵ Z výše nastíněné skladby repertoáru je patrné, že jeho výsledná podoba sestávala z kompromisů povinných titulů a snahy po zařazení umělecky hodnotných a zároveň divácky atraktivních titulů.

Také v následující sezoně 1950/51 dramaturgický plán sestával z dvanácti titulů,²⁶ ze kterých domácí současnou tvorbu zastupovaly tři hry. Sezónu zahajoval dobově tendenční titul *Mordová rokle* od M. Stehlíka, který byl v plánu již v minulé sezoně, ale nakonec k jeho realizaci z nezjištěných důvodů nedošlo. Následovala původní regionální hra Ilji Prachaře *Hádají sa o rozumné*, kterou v sezonách

a národní pohádky, prozřené laskavým, srdečným humorem – jemuž nechybí ani tragické pozadí ani hrdinský pól.“ (z programu k inscenaci *Lucerna* v BD)

23 Zajímavostí je, že Novák se Jiráskovu hru *Emigrant* pokoušel nasadit na repertoár několikrát (např. v Divadle Oldřicha Stibora na konci padesátých let), avšak tento záměr se mu nikdy nepodařilo realizovat.

24 Více viz *Československá dramaturgie* 1 (16. 5. 1949): 9: 49.

25 Více viz text „Nové úkoly dramaturgie Čs. divadel“. *Československá dramaturgie* (5. 9. 1949): 16: 95.

26 Kromě dvanácti titulů uvedených na hlavním jevišti Beskydského divadla byly v této sezoně inscenovány ještě tři další hry na maňáskové scéně. Jednalo se o dvě maňáskové hry Gustava Oplustila *Černouškova země* a *Beďáček a obr Dobr* a dále o hru *Ženichové* S. K. Macháčka.

1949/50 až 1951/52 uvedlo celkem dvanáct divadel.²⁷ Trojici současných her uzavíral Cachův *Duchcovský viadukt*.

V rámci zmiňovaného Jiráskova cyklu zvolil Novák k připomenutí stého výročí autorova narození hru *Jan Roháč z Dubé*. Ruskou klasiku zastupovali Pogodinovi *Aristokrati*, Čechovovy *Tři sestry*, Vasiljevův *Poplach* a Gorkého *Na dně*, uvedené při příležitosti 15. výročí Gorkého úmrtí. I v této sezoně se na repertoáru objevila dvě dramata W. Shakespeara: *Zkrocení zlé ženy* a *Kupec benátský*. Světovou klasiku doplňoval *Lakomec* od Molièra, který v té době patřil k povoleným a hraným západním autorům.²⁸ Kategorii světové dramatiky uzavřel Chodorovův *Zločín ředitele Riggse*.

V sezoně 1951/52 Novák ještě snížil počet premiér, což si mohl dovolit, neboť některé inscenace přecházely na repertoár z předchozí sezony, a také proto, že divadlo získalo nová zájezdová místa, čímž se rozšířil počet repríz jednotlivých inscenací. Výsledná podoba repertoáru pro tuto sezonu se vzhledem k nedostatku herců oproti původním plánům značně proměnila. Místo plánované *Maryši* bratří Mrštíků a *Našich furiantů* L. Stroupežnického začlenil do dramaturgického plánu dvě hry od J. K. Tyla (*Paličovu dceru* a *Tvrdohlavou ženu*). Na *Tři sestry* z předešlé sezony měl navazovat *Strýček Váňa*, který ale nakonec nebyl realizován. Při příležitosti československo-sovětského přátelství byla uvedena Gusjevova hra *Sláva*, k únorovému vítězství pak hra o Fučíkovi *Lidé, bděte!* (*Praha zůstane má*) od sovětského autora Burjakovského a Ostrovského *Les*, který Novák na základě nízkého diváckého zájmu přejmenovat na atraktivnější název *Láska kvete v každém věku*. I tento drobný detail se zřejmě podílel na zdvojnásobení divácké návštěvnosti tohoto kusu oproti jiným uváděným ruským dramatům.

Na Zápotockého hru *Vstanou noví bojovníci* ze sezony 1949/50 měla navazovat hra *Bouřlivý rok*, která však nebyla realizována. Současná domácí témata reprezentovala hra beskydského autora Gustava Oplustila *Po západu slunce*, v níž autor tematizoval tragické události v Babicích, kde byla zavražděna skupina funkcionářů místního národního výboru. Poměrně překvapivě Novák nasadil namísto plánovaných shakespearovských komedií *Večer tříkrálový* a *Jak se vám líbí* tragédii *Hamlet*.²⁹ Z dopisu Františku Tvrdoňovi vyplývá, že tak učinil mimo jiné proto, že diváci měli raději tragédie než komedie.³⁰ Jednalo se o první uvedení *Hamleta* od

27 Zdroj: databáze Divadelního ústavu. Prachařova schematická hra, podobně jako další hry s tématem kolektivizace vesnice jako například *Tichá vesnice* Emy Řezáčové nebo *Modrá voda* Alexeje Pludka, však nepřekročila dobově tendenční rámec a po roce 1955 již nebyla téměř inscenována.

28 Viz (JUST 1995: 38–40).

29 Helena Vodová zmiňuje ve své práci jako jeden z důvodů nedostatek žen v souboru; zda se jednalo o skutečný důvod, se nepodařilo ověřit (VODOVÁ 1977: 78).

30 *SOkA NJ*, fond Beskydské divadlo. Dopis Dr. Františku Tvrdoňovi, Resslerova 10, Olomouc, 28. 3. 1952.

roku 1946.³¹ Podobně jako v dalších třinácti divadlech zařadili beskydští tvůrci v této sezoně hru H. Fasta *Třicet stříbrných* – její premiéra v BD se uskutečnila půl roku po světové premiéře v Komorním divadle v Praze.

K oslavě desáté výroční sezony Beskydského divadla nasadili tvůrci český klasický titul, *Strakonického dudáka* od J. K. Tyla. Celkový počet premiér se v sezoně 1952/53 snížil na osm. Sezonu zahajovala další česká klasika, Stroupežnického *Naši furianti*, od jejíhož prvního uvedení v tomto divadle uplynulo sedm let. Z tehdejší současné produkce se na repertoáru objevily hry *Pět ženichů na jedné svatbě* Ašacha Tokajeva a *Dobrá píseň* od Pavla Kohouta, kterou v této sezoně uváděla i čtyři další česká divadla. Na inscenace *Vstanou noví bojovníci* a *Praha zůstane má* navazovala Ochlopkovova dramatinizace Fadějevova románu *Mladá garda*, uvedená k měsíci československo-sovětského přátelství. *Mladá garda* figurovala na repertoárech divadel především v předchozí sezoně, kdy se jednalo o přímou reakci na první vydání překladu Ochlopkovovy dramatinizace Martou Valentovou.

V původním plánu se znovu objevila Shakespearova hra *Večer tříkrálový*, ovšem ani v této sezoně se ji nepodařilo zrealizovat a místo ní byla nasazena tragédie *Král Lear*, což by mohlo dokládat výše zmíněnou skutečnost, že Novák v té době preferoval Shakespearovy tragické tituly před komediálními. Z ruské klasiky zvolili tvůrci namísto plánované hry Maxima Gorkého *Vassa Železnovová* nakonec Gogolovu *Ženitbu*. Prvním německým dramatem uvedeným v Beskydském divadle po roce 1948 měl být původně Goethův *Faust*, avšak ve výsledné podobě dramaturgického plánu se nakonec objevil titul jiného vídeňského klasika, Schillerovy *Úklady a lásky*. Z plánů inscenovat Čapkovu *Matku* museli tvůrci ustoupit kvůli hereckému obsazení, pro které neměli údajně v souboru dostatek obsazení odpovídajících herců.

5.2.2 Inscenace v režii Karla Nováka

Při snaze o popis vybraných Novákových inscenací bylo limitující především množství získaných materiálů, neboť o inscenacích Beskydského divadla v dané době neexistuje příliš archivních ani novinových materiálů. Z daného období se sice v Novákově pozůstalosti dochovala režijní kniha k inscenaci *Měšťáci*, nicméně z ní nelze o jevištní realizaci bohužel příliš vyčíst. V Beskydském divadle nemají z tehdejší doby k dispozici žádné materiály, část materiálů je uložena ve Státním okresním archivu Nový Jičín. Z dobových recenzí nelze ve většině případů zjistit, jak konkrétně daná inscenace vypadala: recenzenti používají nicneřkající



Jaroslav Malík v titulní roli inscenace *Král Lear*, premiéra 24. 1. 1953 (SOkA Nový Jičín, fond Beskydské divadlo NJ, inv. č. 794, foto autor neznámý).

³¹ Dva roky po Novákově inscenaci hru režíroval Miroslav Macháček opět na oblasti, v Krajském oblastním divadle v Českých Budějovicích. V téže době vytvořil významnou inscenaci této hry také N. P. Ochlopkov v Rusku.



Kostýmní návrh k inscenaci *Král Lear*, premiéra 24. 1. 1953, kostýmy Jan Kropáček (SOka Nový Jičín, fond Beskydské divadlo NJ, inv. č. 957).

terminologii, prostřednictvím které hru velmi obecně interpretují, přičemž se podřizují dobové ideologii a kritizují zpravidla nikoli provedení inscenace, ale její odchylky od zažitě inscenační praxe. V popisech se omezují na konstatování, že „scéna byla funkčně sestavena pro potřeby zájezdového divadla“ (tedy tak, aby ji divadelníci mohli snadno převážet a vešla se na jakkoli velké či malé jeviště) a že „herci podali dobré výkony.“

Karel Novák měl povinnost coby umělecký šéf režírovat šest titulů v každé sezoně. Ve své první sezoně v Beskydském divadle 1949/50 režíroval dokonce celou polovinu uvedených her, přičemž v některých i hrál (např. hlavní role v Zápotockého hře *Vstanou noví bojovníci*).

Během čtyř sezon zde režíroval spíše zahraniční klasiku anebo česká klasická díla, jen nerad uváděl tehdejší současné československé autory. Jejich inscenování přenechával Radúzi Chmelíkovi, kterému ovšem při některých režii pomáhal. Hodnocení první Novákovy režie Jiráskovy *Lucerny* (prem. nezjištěna) podléhá – ostatně jako i další kritická hodnocení kulturních referentů – dobové ideologii a terminologii. V hodnocení recenzentů v případě Jiráskových inscenací dosud přetrvávalo kritické stanovisko „idylismu“, který ale Novák podle názoru autora článku posunul spíše k „optimismu a lidovosti“ (-ky- 31. 8. 1949).

I přes pohádkové pojetí hry autor recenze zdůrazňuje, že v inscenaci byly patrné „třídní rozpory a nenásiln[á] karikatur[a] dvořanů“ – lze však pochybovat, zda tyto „rozpory“ Novák v inscenaci skutečně akcentoval, nebo jen recenzent považoval za nutné uvést dobově žádanou interpretaci hry. Sám Novák se v *Lucerně* objevil v roli vrchního v záskoku za Bohuše Václava. Radúz Chmelík vzpomíná, že se mnohokrát stalo, že hru málem nedohráli, když se Novák v nevhodnou chvíli naprosto nepatřičně rozesmál, takže skoro nebylo možné pokračovat dále (ČERNÝ nedat.: 35).

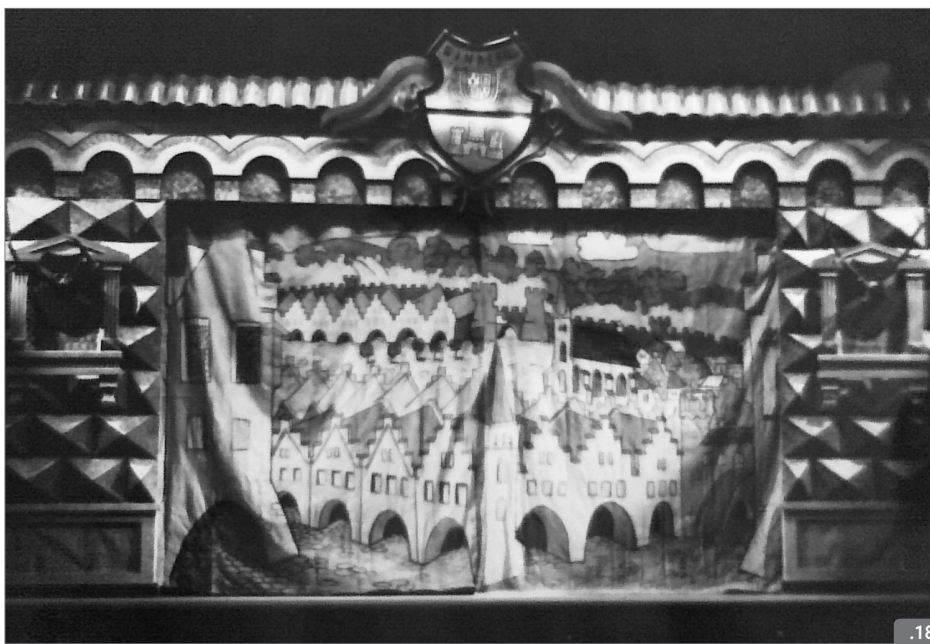
Zápotockého hru *Vstanou noví bojovníci* (prem. nezjištěna) inscenoval retrospektivně za tylovou oponou, na kterou promítal zpočátku obraz Zápotockého-Budečského a v závěru pak obraz jeho syna Antonína. Novákovi v hlavní roli kritika vytýkala zejména sklony k patosu, chválila naopak herecký výkon Václava Lochovského v roli dědy Kolmistra. Již po této druhé Novákově režii se divadlu dostalo výrazně kladnějšího komplexního hodnocení: „Když si uvědomíme, že se soubor Beskydského divadla letos vlastně znovu zakládal, je obdivuhodné, že už při druhém představení se jeví jako vyrovnaný, sehraný a politicky vyspělý celek.“ (– 21. 9. 1949)

Velmi očekávaným titulem byla první ze shakespearovských inscenací Novákova beskydského cyklu, *Romeo a Julie* (prem. 8. 2. 1950). V programu k inscenaci si Novák pokládá (dodejme poněkud tendenční) otázku, jak má u Shakespearových textů docílit v té době požadované „lidovosti“, a vzápětí si odpovídá, že správnou cestou jistě není jevištní „akademický a lidsky hluchý eklekticismus.“³² Novák zvolil Saudkův překlad, ve kterém provedl škrty zejména v lyrických pasážích za účelem zvýšení dramatickosti děje (jš 15. 5. 1950). Do Saudkova překladu vkládal části starších překladů, a to především z důvodu lepší srozumitelnosti textu: „Podívejte se, tady [v Beskydském divadle] to nikdo kontrolovat nebude a nám jde o to, že tomu divák musí rozumět,“ tvrdil údajně Novák (ČERNÝ nedat.: 32). Tato jeho pragmatická slova o volbě překladu a jeho úpravách svědčí o Novákově prozíravosti coby uměleckého šéfa, který dokáže zhodnotit diváckou situaci v dané divadelní oblasti a přizpůsobit svou tvorbu daným okolnostem.

Recenzenti v inscenaci *Romea a Julie* viděli především snahu o nové uchopení hry, avšak z jejich velmi vágních výpovědí nelze přesně vyvodit, proč se tak domnívali a zda tomu tak ve skutečnosti opravdu bylo, či zda pouze opakovali dobové fráze: „Režisér postavil hru na reálný základ, odmítl formálnost a stará klišé [...]. Jeho dílo není nadčasovou tragédií dvou milenců, ale konkrétně společensky motivované dílo.“³³

32 Programová prohlášení mohla sloužit jako ideologické opodstatnění uvádění daných her, jež bylo nezbytnou součástí dobového kulturního diskurzu. Program k inscenaci *Romeo a Julie* (SOKA NJ).

33 Program k inscenaci *Romeo a Julie* (SOKA NJ).



Inscenace *Veselé paničky windsorské*, premiéra 10. 6. 1950, scéna Pavel Herchl (SOka Nový Jičín, fond Beskydské divadlo NJ, inv. č. 773, foto autor neznámý).

V hlavní ženské roli Julie alternovaly nedávné absolventky konzervatoře, Jana Janovská a Sonja Sázavská, hereckým partnerem jim byl Radúz Chmelík, který se později objevil i v roli Hamleta. Chmelíkův Romeo byl „trochu plačtivý, jeho hrdinnost pouze hlasitá, ale ne přesvědčující“ (zb 23. 2. 1950). Ve srovnání obou ženských hereckých výkonů ztělesnila Soňa Sázavská Julii jako dívku „od počátku nesoucí tíhu příští tragédie, z níž se ani nesnaží uniknout, zatímco Janovská dává Julii zprvu dětinskost a hravost a těžší tak více z dramatického vývoje postavy. Prvá něžnější ve výraze, druhá dramatičtější v akci, obě se svým způsobem dobírají jádra tragédie.“ (hk 25. 2. 1950) U této inscenace navrhl Jan Kropáček poprvé kostýmy přímo pro danou inscenaci – doposud herci využívali skromný kostýmní fond divadla (VODOVÁ 1977: 41). Výpravně pojaté kostýmy dodávaly postavám dobové historické vzezření.

Před dalším shakespearovským titulem, *Veselými paničkami windsorskými*, Novák režíroval ještě jednu ruskou hru, Gorkého *Měšťáky* (prem. 26. 4. 1950). V programu k inscenaci nastínil svůj inscenační záměr, ve kterém se „neopírá o notorického a nešťastného alkoholika Tetěreva a nedělá z něho ústřední postavu hry, jak jsme byli zvyklí ho vidět v éře za první republiky, ani nevidí

v Měšťácích generační problém rodičů a dětí.³⁴ Přestože všichni herci podali průměrné či velmi dobré výkony, nejvíce byl vyzdvihován Jaroslav Kníže v hlavní roli Tetěreva (jř 31. 5. 1950). Chmelík se domníval, že obsazení Knížete do této role bylo od Nováka záměrným krokem, neboť postava Tetěreva musí v rámci hry překonat závislost na alkoholu, se kterou se ve svém osobním životě herec sám potýkal (ČERNÝ nedat.: 34). Lze se domnívat, že Novák Knížete obsadil do této úlohy zcela záměrně, aby mu tak pomohl jeho závislost překonat.

V sezoně 1949/50 Novák již podruhé ve své kariéře inscenoval hru *Veselé paničky windsorské* (prem. 10. 6. 1950), kterou zařadil stejně jako před třemi lety v Mahenově činohře na konec divadelní sezony. Obě inscenace spojovalo také hudební aranžmá Vilibalda Rubínka. Zatímco brněnská inscenace se ovšem zařadila spíše k podprůměrným Novákovým režiiím, novojičínské uvedení patřilo k divácky oblíbeným. K úspěchu inscenace zřejmě přispěla lépe obsazená hlavní role Falstaffa, kterého v Beskydském divadle ztvárnil Miloš Slavík a později jej vystřídal sám Novák.

Scéna byla řešena na principu kulis loutkového divadla, kdy se mezi stěnamí rozevírala revuálka pomalovaná domečky symbolizujícími město Windsor (znak města byl zavěšen nad oponou). Na levé i pravé stěně viselo paroží jeleň (zřejmě pro dotvoření scény v oboře). Revuálka tvořila prostorový předěl mezi scénami odehrávajícími se v exteriéru a interiéru. Interiérové scény sestávaly ze stolu a židle, na několika dochovaných fotografiích je vidět centrálně umístěný proutěný koš, kolem něhož se odehrávaly scény u Vodičkových ve třetím dějství.

Další inscenaci, Čechovovy *Tři sestry* (prem. 20. 12. 1950), uvedl Novák kromě novojičínského nastudování ve své kariéře ještě dvakrát: v Pardubicích a v pražském Divadle E. F. Buriana, kde se podle názoru Radúze Chmelíka nejvíce přiblížil svému původnímu inscenačnímu záměru, který chtěl naplnit již v Novém Jičíně, a sice inscenovat *Tři sestry* jako vaudeville, tedy lehkou zápletkovou komedii (ČERNÝ nedat.: 34).³⁵ Novák v beskydské inscenaci ztvárnil postavu vojenského lékaře Čebutykina, kterou měl v podobné oblibě jako roli Shylocka v *Kupci benátském*.

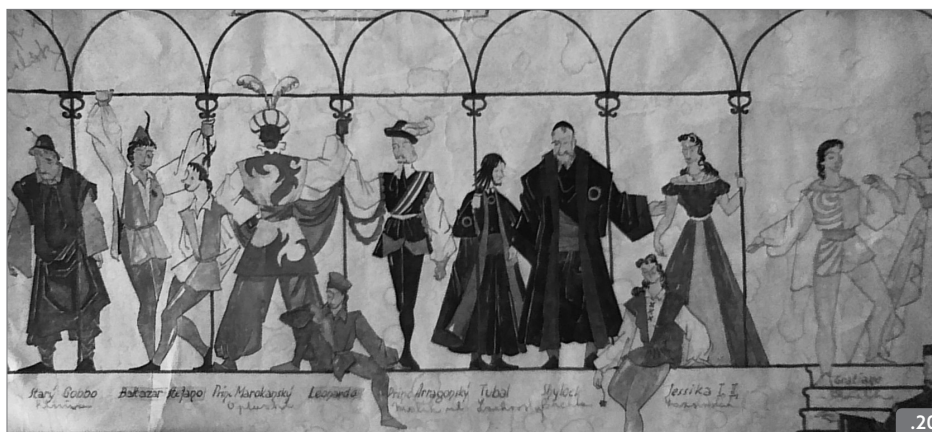
Inscenováním *Kupce benátského* (prem. 2. 6. 1951) Novák opětovně riskoval, protože tento titul obvykle nebyl na repertoár nasazován kvůli jeho židovské tematice a v padesátých letech se objevil pouze na repertoáru pár divadel (např.



Inscenace *Tři sestry*, premiéra 20. 12. 1950, scéna Pavel Herchl (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto autor neznámý).

34 Program k inscenaci *Měšťáci* (SOKA NJ). Někteří kritici ale inscenaci právě toto pojetí, které se neopíralo o Tetěreva a problematiku generačního vývoje, vyčítali (viz nesign. 25. 5. 1950).

35 Podle Chmelíka se mnohé prvky z Novákova vaudevillového pojetí *Tří sester* z Divadla E. F. Buriana objevily v inscenaci Ivana Rajmonta z Činoherního studia v Ústí nad Labem (prem. 5. 1. 1982).



Kostýmní návrh k inscenaci *Kupec benátský*, premiéra 2. 6. 1951, kostýmy J. Kropáček (SOKA Nový Jičín, fond Beskydské divadlo NJ, inv. č. 951).

k shakespearovskému roku 1954 jej inscenovali F. Salzer v ND v Praze nebo V. Lohniský v Plzni).³⁶ Jako u jiných shakespearovských titulů i zde text výrazně upravoval: krátil scény, spojoval obrazy a původních pět dějství rozvrstvil do šesti, čímž změnil strukturu celé hry. V pardubické i olomoucké inscenaci naopak použil zkrácenou verzi, ve které děj hry redukoval – zřejmě aby byly jednodušší přestavby scény – do čtyř dějství. Shylock byl oblíbenou Novákovou dramatickou postavou – a také jej ve třech inscenacích sám ztvárnil.³⁷ Kromě nastudování *Kupce benátského* v Mladé Boleslavi v roce 1964, pro něj zvolil překlad E. A. Saudka, použil Novák ve všech ostatních případech verzi Bohumila Štěpánka.

Gorkého *Na dně* (prem. 30. 6. 1951) Novák považoval za náročnou hru, na kterou nebudou herci svými schopnostmi stačit. Obával se, že inscenace bude působit křečovitě a falešně, a tak hru textově zjednodušil a přizpůsobil možností hereckého souboru (ČERNÝ nedat: 34). Porotci z Divadelní žatvy chválili herecké výkony a vyzdvihli zejména Chmelíkova Saténa, přestože nebyl pojat „podle MCHATovské tradice“ (nesign. 15. 10. 1951). Není možné jednoznačně prokázat, nakolik odlišné pojetí této postavy oproti dosavadní tradici vycházelo z Novákova záměru a nakolik byla výsledná podoba hereckého pojetí Saténa pouze kompromisem mezi režisérovou představou a reálnými možnostmi herců.

³⁶ Za konzultaci problematiky inscenování hry *Kupec benátský* v padesátých a šedesátých letech 20. století u nás děkuji Pavlu Drábkovi. Nelze se jí zde věnovat obsáhle, je však podnětem k samostatné studii.

³⁷ V beskydské inscenaci Novák roli alternoval s Antonínem Buchtou; v programu k inscenaci pardubické je u postavy Shylocka uveden Max Postl, nicméně ve strojopisné verzi obsazení je u postavy Shylocka uveden Karel Novák; v Olomouci Novák postavu nealternoval. Více viz podkapitolu 6.5.1 Novákovy velké výpravné obrazy.

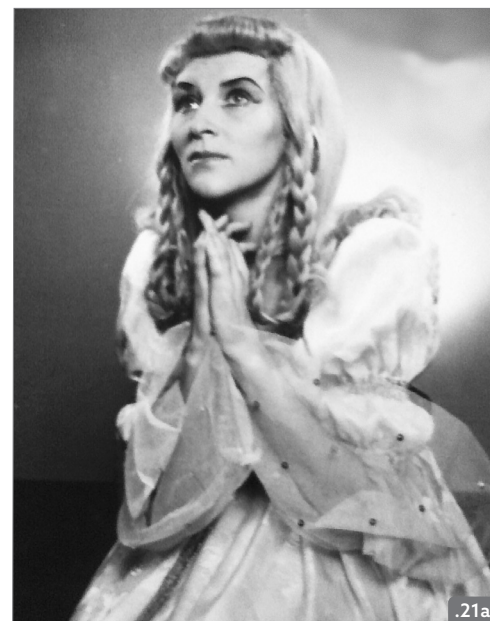
Netradiční ztvárnění Nasti (J. Janovská) naopak spočívalo v tom, že „Nasta byla podána jako ušlápnutá bytost zahleděná do své knížky ‚Osudné lásky‘, ze které stylizuje sama sebe, zapomíná na lživost svých představ a horečně a vášnivě bojuje za svou vylhanou pravdu“ (nesign. 15. 10. 1951). Scénograf Pavel Herchl navrhl pro inscenaci scénu sestavenou z prýčen, na kterých byly zavěšeny šaty, hadry a pytle, čímž docílil dojmu zabydleného sklepení (VODOVÁ 1977: 64).

Jako první inscenaci v sezoně 1951/52 režíroval Novák Beaumarchaisovu *Figarovu svatbu* (prem. nezjištěna) v překladu Jindřicha Hořejšího a úpravě Josefa Kainara, jehož text ovšem ještě dále upravoval.³⁸ Nepřijal například Kainarovu úpravu posledního jednání a pro inscenaci raději zvolil původní podobu scény podle Beaumarchaisova textu.

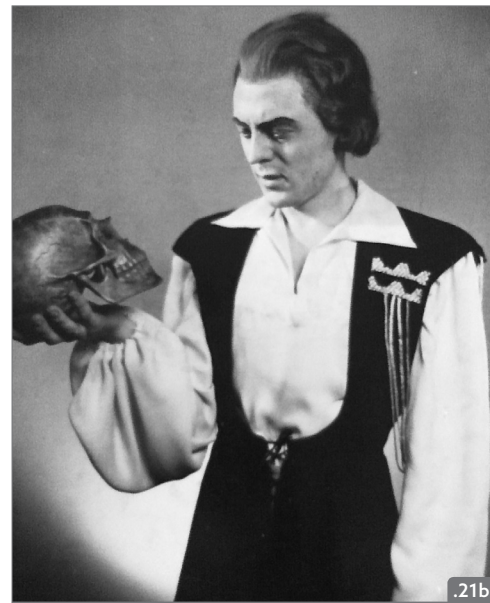
V inscenaci Burjakovského hry o J. Fučíkovi *Lidé, bděte!* (*Praha zůstane má*) (prem. 5. 1. 1952) Novák opětovně použil projekci, stejně jako při inscenování titulu *Vstanou noví bojovníci* v sezoně 1949/50. Na pozadí scény promítal např. panoráma Prahy, před kterým se odehrávala herecká akce. Projekce oznamující místo a dobu děje se střídaly, čímž „hra o třinácti obrazech získala rychlejší tempo“ (nesign. 15. 2. 1952). Lze se domnívat, že Novák u těchto her záměrně pracoval s projekcí proto, aby posílil dramaticky slabé texty a prostřednictvím vizualizací učinil jejich děj přístupnější divákům. Žatevní komise ve složení Šmeralová a Popp měla výhrady vůči užití nacistické hudby, což Novák ospravedlňoval nutností vytvořit kontrast mezi reprodukovanou hudbou německých pochodů a živým zpěvem *Internacionály* (nesign. 15. 2. 1952).

Velmi odvážným Novákovým krokem bylo také inscenování v té době zakázané Shakespearovy tragédie *Hamlet* (prem. 16. 2. 1952) s Radúzem Chmelíkem v hlavní roli. Ten se objevil i v Novákově olomouckém nastudování hry v roce 1957, tentokrát v alternaci s Iljou Rackem. Novák zvolil Saudkův překlad hry, který vyšel za války pod Skoumalovým jménem (ČERNÝ 2007: 358). *Hamleta* interpretoval jako „tragédii čestného intelektuála s oslabenou vůlí k činu, jenž se snaží vzdorovat rozkladu osobnosti a trpící, nešťastné duše.“³⁹

Inscenace měla obrovský divácký ohlas a stala se nejúspěšnějším titulem dané sezony i všech Shakespearových her uvedených v Beskydském divadle za Novákovu působení. Zároveň jí však někteří kritici vyčítali, že „ve snaze po bojovném odsouzení Hamletovy neschopnosti k činu oslabila hluboký účín tragédie, která má působit lítostí nad zmařením tolika lidských schopností a vzbuzuje odpor diváka vůči postavě Hamleta“ (VRBA 1952: 532). Jindřich Černý upozorňuje na článek Jana Kopeckého, který „sice inscenaci neviděl, ale stačil odsoudit programový



.21a



.21b

Inscenace *Hamlet*, Jana Janovská (Ofélie), Radúz Chmelík (Hamlet), premiéra 16. 2. 1952 (SOKA *Nový Jičín*, fond Beskydské divadlo NJ, inv. č. 787, foto autor neznámý).

³⁸ Kainarovu úpravu, ovšem také s dalšími dramaturgickými úpravami, inscenoval 24. 11. 1949 Milan Pásek v Brně v Divadle na Veleřích. Kainar se při úpravě hry řídil směrnicemi teplické konference, podle kterých chtěl proměnit „revoluční“ komedii v lidovou hru se zpěvy a tanci (ČERNÝ 2007: 230).

³⁹ Program k inscenaci *Hamlet* (SOKA NJ).

článek Novákův, z něhož kupodivu vyčetl, že tragédie je vykládána jako ‚oslava vůle a síly‘ (což v té době znělo téměř nacisticky)“ (ČERNÝ 2007: 358). Nicméně slova publikovaná v programu svádějící k nacistickým interpretacím nemohou ubrat na závažnosti a významu tohoto Novákova nastudování *Hamleta*, které předjímá jeho soustavnou odvahu prověřovat reálný dosah vládních nařízení a hledat skuliny v cenzurních zákazech.

Reflexe další Novákovy beskydské inscenace, Fadějevovy-Ochlopkovovy *Mladé gardy* (prem. 4. 10. 1952), je z pochopitelných důvodů výrazně zatížena dobovou ideologií. Recenzenti se v kritikách zaměřují především na pochvalu ukázky boje mladých „krásných a optimistických“ komsomolců za své přesvědčení. *Mladá garda* by však mohla být rovněž ukázkovým příkladem Novákovy snahy obcházet dramaturgická omezení v podobě zakázaných titulů tím, že hledal schůdné inscenační cesty i u her, které neměl rád a neuznával je pro jejich ideovost a slabou uměleckou úroveň. Černý hovoří o Novákově inscenaci *Mladé gardy* jako o „svěbytném tvůrčím činu“, který příznačně vytvořil „vyhnanec z brněnského divadla“ (ČERNÝ 2007: 344). Právě díky své pozici „vyhnance“ si ovšem mohl Novák dovolit inscenaci realizovat po svém; v brněnském divadle by v dané době podobný přístup prosazoval jen značně obtížně a nejspíše by takové pojetí vůbec neprošlo přes dohled řídicích orgánů. Recenzent Novákovo inscenační pojetí přibližuje takto: „Měl mladý soubor, a proto snadno obsadil komsomolskou partu, cítil její osud spíš jako tragický než jako ideově patetický, takže postavy fašistů nechal působit v jejich autentické brutalitě a podtrhl je ještě nacistickými hudebními motivy.“⁴⁰

Totéž potvrzují ve svých vzpomínkách Eva Matalová a Radúz Chmelík, kteří konkrétně na tuto inscenaci vzpomínají jako na jednu z nejlepších, při které si herci svou práci užívali a snažili se nenechat se svázat dobovou podmíněností titulu. Eva Matalová upozorňovala na reprízu inscenace v rámci Divadelní žatvy – ze které pochází většina dostupných recenzí –, při které se herci i přes vážnost situace často „odbourávali“.⁴¹ K vysoké sešranosti souboru konkrétně v této inscenaci došlo zřejmě i díky tomu, že *Mladou gardu* reprízovali někdy i třikrát během jednoho dne, takže si v ní našli oblíbená místa i přes její dobovou ideologickou tendenčnost.

Člen poroty Divadelní žatvy Ota Popp v časopise *Divadlo* dokonce Novákovi *Mladou gardu* považoval za příklad rozvoje celého českého divadelnictví, pokud divadelníci dokáží ve skromných podmínkách jednoho z nejmenších oblastních divadel vytvořit tak „zajímavé a strhující představení“. Chválil „silné obsazení představitelů strany, především J. Horáka v postavě Olega Koševého“ (POPP



Kostýmní návrhy k inscenaci *Hamlet*, premiéra 16. 2. 1952 (SOka Nový Jičín, fond Beskydské divadlo NJ, inv. č. 953).

⁴⁰ Recenzenti toto užití nacistické hudby Novákovi vyčítali podobně, jako tomu bylo v případě inscenace *Lidé, bděte!*. Jako hlavní hudební podkres Novák vybral hudbu P. I. Čajkovského.

⁴¹ Z rozhovoru s Evou Matalovou ze dne 18. 2. 2012.

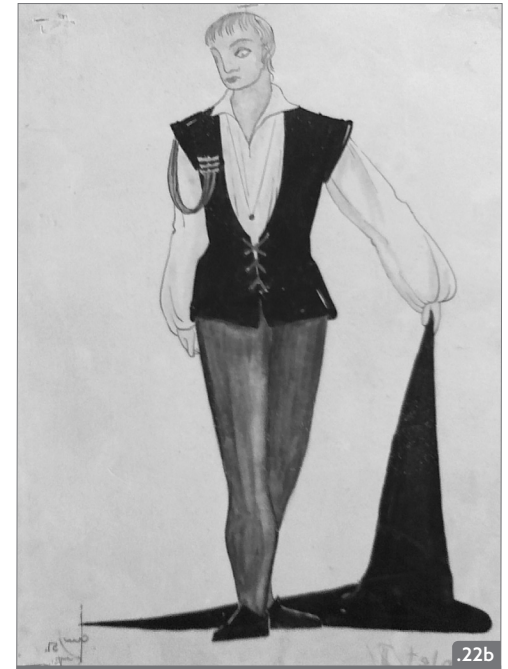
1953: 602) a opakovaně chválil také nezkarikované ztvárnění nacistických pohlavářů. Podobně jako ve dvou předchozích hrách (*Vstanou noví bojovníci; Lidé, bděte!*) používal Novák i zde projekce: náznakovou scénu zastřel organýtmem, pod nímž se v rychlých střizích jemně vynořovaly jednotlivé obrazy do dvou dílů rozdělené inscenace (ČERNÝ 2007: 344). Beskydští divadelníci s inscenací *Mladé gardy* zvítězili v kategorii oblastních divadel na Divadelní žatvě roku 1953 a Novák zde byl oceněn zlatým odznakem Divadelní žatvy.

5.3 Karel Novák – především divadelník

Výrazné svědectví o Novákově činnosti v Beskydském divadle podávají vzpomínky Radúze Chmelíka, neboť jsou jedním z mála dobových zdrojů od přímého účastníka beskydského dění. Jeho vyprávění sice nese rysy subjektivity a nekritického obdivu vůči Novákovi, zároveň se ale kromě profesní roviny dotýká také Novákových osobních charakterových rysů, které do značné míry ovlivňovaly jeho schopnosti řídit krajové divadlo a pozdvihnout jeho úroveň.

Karel Novák za čtyři roky v Beskydském divadle zvýšil diváckou návštěvnost, snížil počet premiér a zároveň navýšil počet repríz jednotlivých inscenací. Herci tak měli více času na koncentrovanou přípravu jedné inscenace, se kterou poté projeli celou zájezdovou oblast. Osobně nabízel hostování divadla i do nejmenších vesnic. Vytýčil si cíl, že hlediště musí být neustále plné, a podle toho také sestavoval dramaturgický plán. O divadle se začalo mluvit i mimo hranice regionu a s inscenací *Mladé gardy* beskydští divadelníci dokonce zvítězili na celorepublikové přehlídce Divadelní žatva 1953. Právě na inscenaci *Mladé gardy* je možné zřetelně ukázat, že dramaturgický plán nelze v době po roce 1948, kdy byla dramaturgie do určité míry centrálně plánována Divadelně dramaturgickou radou, nazírat černobílou optikou.⁴² Přestože se tento titul řadil k povinným hrám, které byly napsány s ideologickým záměrem, Novák jej pravděpodobně dokázal inscenovat přitažlivě jak pro samotné herce, tak pro diváky.

Podle Radúze Chmelíka Novák do Nového Jičína přicházel jako „salonní komunist“, komunist-intelektuál. Po politických procesech v roce 1952 však své přesvědčení přehodnotil a zvažoval dokonce vystoupení ze strany. Herci jej prý tehdy přemluvili, aby ve straně zůstal, protože po vystoupení by musel divadlo okamžitě opustit. Členství ve straně nakonec nezrušil, ale změnilo se jeho vnitřní přesvědčení a stal se údajně věřícím katolíkem (ČERNÝ nedat.). Ve své tvorbě se snažil hledat různé cesty, kterými by bylo možné obejít vládní nařízení či se vyhnout cenzurním zásahům. I dramaturgický plán v Novém Jičíně se snažil vyvažovat na dvě



Kostýmní návrhy k inscenaci *Hamlet*, premiéra 16. 2. 1952 (SOKA Nový Jičín, fond Beskydské divadlo NJ, inv. č. 953).

⁴² Srovnej (JUST 1995: 38–40).



Inscenace *Mladá garda*, premiéra 4. 10. 1952, scéna Antonín Klimša (*SOKA Nový Jičín*, fond Beskydské divadlo NJ, inv. č. 792, foto autor neznámý).

strany: zařazoval sice stranickými orgány vyžadované tituly současných sovětských a československých her, vyvažoval je však západním klasickým repertoárem. Pokud diváci na některý titul nechodili, zkusil Novák název hry pozměnit, a přilákat tak více diváků (např. Ostrovského *Les – Láska kvete v každém věku*).

Novák si byl dobře vědom hereckých kvalit jednotlivých herců v souboru, a tak i když nasazoval náročné tituly, hercům vždy otevřeně říkal, že na takovou hru nemají herecké schopnosti, zato se na nich můžou učit. Chápal, že je nutné do repertoáru zařazovat tendenční tituly typu *Parta brusiče Karhana*, ovšem domníval se, že práce na nich herce jeho divadla nemá kam posunout, že si na nich mohou pouze zkoušet různé herecké techniky. Ve svých inscenacích v Novém Jičíně upřednostňoval jednoduché a přímé sdělení, snadno pochopitelné i pro obyčejného diváka. Proto když bylo potřeba, texty proškrtával a upravoval (mnohdy také kvůli samotným hercům, když nebylo v jejich silách daný text zvládnout). Na posledních zkouškách a generálkách si na technickém personálu ověřoval, jestli inscenaci rozumějí. Pakliže se hercům nezdálo aranžmá hry, sám si daný prostor prošel a zkoušel, zda jsou jeho režijní požadavky skutečně nesplnitelné. Sledoval, který herec měl během sezony jaké příležitosti a podle toho pro ně také vybíral

vhodné role. Jeho velkým přínosem byla také herecká průprava, díky které mohl zaskočít za nemocného herce, a ušetřil tak divadlu výdaje za hostování herce z jiného divadla a pochopitelně zachránil i samotné představení.

Přestože měl herce velmi rád (Ilja Racek mluví o tzv. *hassliebe* – tedy rozpolcenosti mezi láskou a nenávistí zároveň, MACHALICKÁ 2000: 16) a snažil se jim přizpůsobovat nejen textové úpravy inscenovaných her, ale také usnadňovat podmínky pro jejich hereckou práci, během zkoušení uměl být podle Chmelíka velmi cholerický, dokonce krutý.⁴³ Herečky dokázal mnohdy svými slovy rozplakat, ačkoli je nemyslel zle, ale věděl, že jimi dosáhne kýženého cíle. Na druhou stranu, když bylo potřeba, o své herce se postaral, zajistil jim v případě potřeby angažmá. Podobně dokázal opakovaně odpouštět notorickým alkoholikům, alespoň do chvíle, než začali chodit pozdě na představení. O hercích říkal: „Jsou to děti, to musíš tak brát, jakože jsou to zlobiví děti... zlobí, ale jsou to strašně měkký a citlivý duše.“ (ČERNÝ nedat.: 29) Když některý z herců nemohl z jakýchkoli důvodů hrát, sám za ně zaskakoval.

Vždy se plně koncentroval na konkrétní úkol, během režírování jedné inscenace nezkoušel žádný jiný titul, a dokonce i v pozdějších letech – kdy se divadelníci v návaznosti na rozšíření činnosti rozhlasu a televize běžně zabývali dvěma třemi režiiemi najednou – stále setrval na svém postoji, že režisér se má věnovat vždy jen práci na jedné hře. Neboť chtěl být přítomen reprízám inscenací (a nejen těch, které sám režíroval), jezdil se souborem skoro na všechny zájezdy. Jedním z důvodů, proč se Beskydské divadlo v době Novákova působení umělecky rozvíjelo a získávalo uznání nejen diváků, ale i kritiků, byl zřejmě fakt, že Novák měl absolutní autoritu, byl osobností, s jejímiž názory se většina souboru ztotožňovala. Radúz Chmelík se nebrání přirovnat Nováka „k jejich tátovi“ (ČERNÝ nedat.: 31), kterého všichni herci respektovali.

Na konci sezony 1952/53 dostal Novák dvě nabídky na nové angažmá: do libereckého a do pardubického divadla. Rozhodl se pro Pardubice. Státní výbor pro věci umění doporučil do Beskydského divadla za Nováka tři kandidáty: Daňka, Lochovského a Páska (VODOVÁ 1977: 103). Osloven byl i Oldřich Lukeš, který už ve vedení divadla působil v letech 1943–1945, který však nabídku odmítl. Daňka i Lochovského vedení divadla zamítlo, protože nebyli dostatečně zkušení, a tak navázalo komunikaci s Milanem Páskem, tehdejším režisérem Státního divadla v Brně. Pásek místo uměleckého ředitele přijal, avšak v Beskydském divadle zůstal pouze jeden rok a poté odešel do divadla v Hradci Králové.

43 Prívlastek „výbušný“ se objevil ve všech třech kádrových posudcích K. Nováka. Jedním z autorů posudků je i zmiňovaný R. Chmelík. Ve všech posudcích je však dále konstatováno, že po upozornění na toto chování od Novákových blízkých režisér své chování změnil. *SOka NJ*, fond Beskydské divadlo, inv. č. 90, karton č. 48. Personální záležitosti divadla.

6 KAREL NOVÁK V PARDUBICKÉM DIVADLE (1953–1956)

6.1 Úvod

Při hodnocení působení Karla Nováka v Krajském oblastním divadle Pardubice (od 31. 8. 1954 přejmenovaném na Východočeské divadlo Pardubice), kam nastoupil na místo ředitele po odchodu z Beskydského divadla v Novém Jičíně v polovině roku 1953, činí hlavní překážku komplexního náhledu na dané období nedostatek archivních materiálů. V archivu pardubického divadla¹ se z let 1953–1956, tedy z doby ředitelování Karla Nováka, zachovalo pouze několik složek s fotografiemi. Fotodokumentace ovšem nezachycuje všechny inscenace z dané doby a kvantita i kvalita fotografií, které jsou k dispozici, se u jednotlivých inscenací liší. O velké množství materiálů nejen z padesátých let divadlo totiž nenávratně přišlo.²

Ve Státním okresním archivu Pardubice není založen žádný fond, který by se týkal Východočeského divadla, ten se nachází ve Státním oblastním archivu v Zámrsku (časový rozsah fondu je 1953–2004), ale bohužel není přístupný badatelům, neboť není kompletně zpracován. Jediným nepřímým materiálem, dotýkajícím se daného období a divadla, tak je dokumentace ze zasedání rad Krajského národního výboru Pardubice, a dále dokumenty z fondu KSČ – Krajský výbor Pardubice (uloženo v Zámrsku) a Jednotný národní výbor Pardubice (SOKA Pardubice).

O prozatím jediné komplexní shrnutí Novákovy tvorby v pardubickém divadle se pokusila Hana Rubišarová v bakalářské práci *Karel Novák a jeho působení ve Východočeském divadle v Pardubicích v letech 1953–1956*, v níž sice autorka Novákovu tvorbu souhrnně mapuje, místy jí ovšem chybí hlubší analytický pohled na

S KNV není radno (si) hrát

1 Archiv v době psaní práce spravovala paní Zdenka Froňková z produkce divadla.

2 Informaci poskytla sekretářka divadla Kamila Filipová.

vybrané inscenace v kontextu kulturně-společenské situace v padesátých letech v Československu. Dílčí zmínky o Novákově vedení divadla lze nalézt v přehledových publikacích (*Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů, Osudy českého divadla po druhé světové válce*), v odborných studiích („Východočeské divadlo“ v *Divadelní revue* 1/1995 nebo studie Libora Vodičky „Jak se trhala ‚sorela‘“ v knize *Ad honorem Eva Stehlíková*) nebo ročenkách (*Historie divadelní Pardubic a okolí* nebo *Před oponou, za oponou*). Cenné kontextuální informace o praktickém provozu divadla zaznamenaly ve svých biografiích herečky, které tehdy v pardubickém divadle působily: v první řadě „Novákova dvorní herečka“ Blanka Bohdanová (knihy *Život jako v pavučince* a *Život jako takový*) nebo Anna Ferencová v knize *Hříchy Anny Ferencové*. Další osobní svědectví mi v rozhovoru poskytla Blanka Bohdanová.

Výchozím materiálem jsou pro mě kromě výše zmíněných archiválií, knih a článků především programy k inscenacím uložené v pozůstalosti Karla Nováka (Divadelní oddělení Národního muzea v Praze) a recenze v dobovém tisku (rešerše tiskovin: list KSČ pardubického kraje *Východočeská zář*,³ dále *Divadlo a Literární noviny*).

Novákovo působení v pardubickém divadle je hodnoceno především jako období, kdy zde došlo k výrazným změnám, a to jak v rovině dramaturgické, tak inscenační (ČESKÁ DIVADLA 2000: 529, PÖMERL 1995: 76). Ty se odvíjely v první řadě od změn provozních, které Novák ze své pozice ředitele majícího zkušenosti s praktickým chodem divadla a fungováním souboru učinil. Velmi záhy pochopil, že pro herce je značně vyčerpávající zejména zájezdová činnost,⁴ tudíž ji omezil a namísto toho zavedl svozy, které diváky do divadla z okolních měst a vesnic naopak přivázely. Netrval na repríze, která by znamenala hrát před prázdným sálem: když nebylo prodáno více jak 30 lístků, nebál se představení tzv. šnajdrovat, tedy zrušit, protože by se divadlu nevyplatilo. Jeho všestranné vnímání divadla dokládá také skutečnost, že i když na jevišti vytvářel velká filozofická podobenství, jeho úvahy o fungování divadla se odvíjely od přesvědčení, že „kultura začíná na wc“

3 Recenze na pardubické inscenace vycházely také například ve *Svobodném slovu, Lidové demokracii* nebo v deníku *Práce*. Ve své práci se opírám, s vědomím značného ideologického zabarvení textů, především o recenze Otakara Blandy z *Východočeské záře*, která divadelní rubrice dávala největší prostor. Namátkovým výběrem jsem se přesvědčila, že deníkové recenze ve zmíněných periodících nemají téměř žádnou výpovědní hodnotu, viz následující ukázka: „Výkon B. Bohdanové doslovně vyvolává čechovovskou atmosféru na jevišti. [...] Scéna arch. J. Vopršala byla opravdové umělecké dílo, dobře vystihující ducha hry, její myšlenky a ovzduší.“ (*Úspěch Čechovových Tří sester na pardubické scéně* 20. 5. 1954)

4 Divadelní zájezdy komplikovaly mimo jiné nevyhovující dopravními prostředky. Divadelníci jezdili tzv. tramvají, v níž byly naproti sobě dvě dřevěné lavice a kotlík na dřevěné uhlí, z něhož unikaly zplodiny. Po dvaceti minutách dělávali přestávky na tzv. rauchpauzy („přestávky na kouření“), čímž se doba zájezdů neúnosně prodlužovala. Po čase získali autobus Erena, který ovšem museli do kopců tlačit (BOHDANOVÁ 2009: 70).

(BOHDANOVÁ 1995: 71). Uvědomoval si, že je potřeba vytvořit příznivé zázemí jak pro herce (a obecně pracovníky divadla), tak pro diváky, aby bylo možné začít uvažovat o umělecké tvorbě a zprostředkování emočního zážitku. Doplnil fundus divadla, pořídil harmonium a během divadelních prázdnin v roce 1954 divadlo prošlo rozsáhlou rekonstrukcí (nová podlaha jeviště, vylepšení zákulisí, světelného parku, prostor administrativního vedení divadla aj.). S ohledem na diváka zefektivnil prodej vstupenek a zlepšil poskytování občerstvení o přestávkách.

Uvedené množství změn, které Novák realizoval bezprostředně po svém příchodu do divadla (a to ještě nebyly zmíněny změny v hereckém souboru, ve směřování dramaturgie nebo proměna inscenačního pojetí), naznačuje, že Novák velmi rychle pochopil, kde jsou slabiny pardubické scény a příčiny její nízké návštěvnosti. Se zásadními změnami nevyčkával, okamžitě po svém příchodu začal důsledně pracovat na zlepšení umělecké úrovně divadla. Situaci v divadle před Novákovým příchodem ilustruje vzpomínka Blanky Bohdanové: „Divadlo poslouchalo svůj národní výbor a nepřijít Novák, asi by uhynulo.“ (BOHDANOVÁ 1995: 72) K lepšímu pochopení rozsahu a dopadu změn, které Novák v Pardubicích provedl, je nejdříve potřeba osvětlit situaci v divadle před jeho příchodem.

6.2 Historie divadla

Mezník v poválečném vývoji pardubického divadla představuje rok 1948, kdy zanikla Východočeská společnost a bylo zřízeno činoherní Městské oblastní divadlo (do roku 1951 zřizováno MNV Pardubice, od roku 1951 KNV). Po krátkém období ředitelování J. Srcha a A. Strnada do divadla nastoupil na čtyři roky (1949–1953) herec a režisér R. Vlkov (vl. jm. Volf). Sezona 1948/49 se odehrála v područí patronátního Realistického divadla, jehož režiséři v Pardubicích inscenovali vesměs kopie svých pražských inscenací (například Ostrovského *Bouři* v režii Karla Palouše, Klímovu hru *Na dosah ruky* v režii Oty Ornesta nebo Shakespeareovy *Veselé paničky windsorské* v provedení Jana Škody). Vliv režijní poetiky Realistického divadla, které vzorově uplatňovalo Stanislavského systém, spolu s dramaturgickou skladbou repertoáru (dramaturg L. Daneš) plně podřízeného dobovému diktátu sovětských, ruských a pokrokových her, pardubické divadlo nikterak neodlišoval od ostatních oblastních divadel – ba jej spíše řadil k jedné z příkladných institucí naplňujících Stranou definované stanovy československého divadelnictví.

Herecký soubor sestávající většinou z bývalých členů Východočeské společnosti (například Slávka Budínová, Jiřina Froňková, Heda Marková, Zdeněk Bittl, Hugo Třešňák) doplnili po válce především mladší herci (například Libuše

Balounová, Petr Skála nebo Josef Vinklář). V roce 1951 do divadla nastoupily budoucí opory hereckého souboru: Blanka Bohdanová, Anna Ferencová, Josef Elsner a Milan Holubář. Vedle kmenových režisérů Zdeňka Bittla a Vladimíra Janury v Pardubicích režijně debutovali Pravoš Nebeský (G. B. Shaw: *Svatá Jana*, titulní role Slávka Budínová) a mladý Miroslav Macháček.⁵ Provázanost s patronátním Realistickým divadlem vedla v letech 1950–1953 k odchodu velkého množství herců právě do tohoto divadla (např. L. Pešková, P. Skála, M. Macháček nebo J. Vinklář). Z tohoto důvodu musel Karel Novák angažovat na začátku sezony 1953/54 celkem 16 nových herců (například Marii Bittlovou, Zdeňku Zeithamlovou, Jaroslava Bittla, Maximiliána Postla, mladé absolventy Akademie muzických umění Petra Haničince a Karla Urbánka nebo Karla Delapina), čímž doplnil torzo hereckého souboru, které zůstalo po tomto hromadném odchodu. S výtvarnou podporou scénografa Jiřího Vopršala,⁶ který do divadla nastoupil v roce 1951, tak mohl Novák začít naplňovat své pardubické období, které se ve zpětném pohledu bude nazývat „Novákovou érou“ (BOHDANOVÁ 1995: 75).

6.3 Dramaturgie divadla

Pardubické divadlo, ostatně jako i jiná oblastní divadla, se potýkalo s dlouhodobým nezájmem diváků, především tedy o sovětské a ruské tituly (např. veselohra Alexandra Kornejčuka *Kalinový háj*, komedie z kolchozní vesnice od Nikolaje Ďjakonova *Svatba s věnem* nebo hra gruzínského autora Georgije Mdivaniho *Koho tlačí bota?*); příliš úspěšná nebyla ani soudobá budovatelská nebo pokroková dramatika (*Duchcovský viadukt* Vojtěcha Cacha z mosteckého hornického prostředí v době krize počátku třicátých let). Z českého klasického dramatického „kánonu“ se v Pardubicích uváděly především hry J. K. Tyla a Aloise Jiráska (*Fidlovačka*, *Lesní panna*, *Vojnarka*), ze západní dramatiky převažovaly tradičně hry Williama Shakespeara (*Sen noci svatojánské*, *Mnoho povyku pro nic*) a Molièra (*Šibalství Skapinova*, *Tartuffe*).

5 Zmínka o Miroslavu Macháčkovi je důležitá také s ohledem na Macháčkovo následující umělecké působení v Českých Budějovicích, kde režiruje ve stejné době jako Novák v Pardubicích. Je možné uvažovat o jisté paralele oblastního působení obou režisérů, ať už s ohledem na tituly, které v regionech inscenují, nebo při porovnání rozličných životních cest obou. Zajímavostí je, že Macháček v Pardubicích inscenoval budovatelskou dramaturgiu (*Boženka přijede a Parta brusíče Karhana*), přičemž Novákovi se podařilo v poválečných letech této dramaturgie vždycky vyhnout a nikdy ji – a ostatně ani téměř žádnou tzv. pokrokovou dramaturgiu – nереžiroval.

6 Podle svědectví Anny Ferencové byl Vopršal tehdy „trochu na indexu, a tak se řediteli Volfovi podařilo uloupnout ho Národnímu divadlu, což do konce svého života považoval za husarský kousek“ (FERENCOVÁ 1991: 160).

Návštěvnost divadla výrazně poznamenala také měnová reforma, provedená k 1. červnu 1953, která odstraňovala v Československu přídělové hospodářství a zaváděla volný trh pro všechny druhy zboží. Ceny zboží vázaného (výhodnějšího) trhu vzhledem k trhu volnému se upravily tak, že zboží prodávané na vázaném trhu zdražilo, ceny zboží prodávaného na volném trhu naopak klesly. Občané, kteří nebyli vyloučeni z vázaného trhu, si mohli vyměnit hotovost do výše 300 Kč v poměru 5:1, všechnu ostatní hotovost v poměru 50:1. Ostatní obyvatelstvo měnilo pouze v poměru 50:1 (KNAPÍK 2006).⁷ Lidé tedy museli šetřit na základních potravinách a výdaje na kultury byly odsunuty, jak tomu v těchto krizových dobách bývá, stranou.

Návrh dramaturgického plánu pardubického divadla sestavoval, jak se lze domnívat, Karel Novák spolu s dramaturgem Zdeňkem Vavříkem.⁸ Jeho skladba i tentokrát podléhala „Zásadám přípravy repertoárových plánů na sezonu 1953/54“, ve kterých byly Divadelním odborem ministerstva školství a osvěty popsány mechanismy schvalovací procedury každého titulu. Dramaturgické plány musely být podle požadavku ministerstva vypracovány na kalendářní rok, nikoli na dobu trvání divadelní sezony od září do června. Zavedenou praxí také bylo, že divadla běžně uváděla premiéry inscenací i v době divadelních prázdnin, v červenci a v srpnu. Návrhů, které divadla zasílala ke schválení Krajskému národnímu výboru Pardubice, který je dále postupoval ke schválení na Ministerstvo kultury, bylo zpravidla několik: první návrh byl takříkajíc orientační, obsahoval explicitní poznámku, že jej nelze brát dogmaticky a že v něm pravděpodobně dojde ke změnám. Tituly byly průběžně během sezony nahrazovány dobovými hrami, které bylo nutné po jejich dokončení autorem okamžitě zařadit na repertoár, případně docházelo k výměnám za více „ideové“ tituly (měřítkem ideovosti byla v mnohých případech především míra rétorické obratnosti divadelníků, tedy jejich schopnost obhájit vybrané tituly jako ideově vyhovující) či byly změny prováděny z finančních důvodů, když nebyla schválena příslušně vysoká devisová částka pro práva na uvedení. Konkrétní příklady proměnlivosti návrhů uvedu v podkapitole 6.3.3 Dramaturgické škatule, škatule, hýbejte se.

⁷ Jíří Knapík se ve zmiňované studii věnuje dopadu měnové reformy na jednotlivá divadla v Československu. Vychází při tom z dokumentů Státního výboru pro věci umění. Konkrétní čísla poklesu návštěvnosti v pardubickém divadle nejsou známa.

⁸ Zdeňek Vavřík (1906–1964) – básník, prozaik, dramatik. Od roku 1941 byl dramaturgem pardubického divadla. Působil jako knihovník, redaktor *Literárních novin* v letech 1955–1964 a významně přispěl k rozvoji kulturního života na Pardubicku. Je možné, že Zdeňek Vavřík s divadlem spolupracoval až od roku 1954, jak píše ve své diplomové práci Tereza Nádvoňková (2011: 38). Informaci, kdo působil na pozici dramaturga divadla a byla-li obsazena v roce 1953, se nepodařilo dohledat. Více viz (NÁDVORNÍKOVÁ 2011).

6.3.1 „Bohatší sortiment v oblasti kulturního konzumu“⁹

Od září r. 1953 do konce kalendářního roku repertoár pardubického divadla sestával z konvenčních titulů: česká klasika v podobě Tylovy *Tvrdohlavé ženy*, klasicistní francouzská komedie, Molièrův *Don Juan*, k výročí VŘSR tradiční titul, sovětská dramatizace N. P. Ochlopkova románu Alexandra Fadějeva *Mladá garda*,¹⁰ a poslední premiérou byla několik let neuváděná hra *Obrácení Ferdýše Pištory* od Františka Langera, jehož hry se na repertoárech divadel již pět let neobjevovaly.

Podzim 1953 poznamenala v pardubickém divadle další návštěvnická krize, kterou bylo možné překonat pouze zvýšením atraktivnosti divadelního repertoáru (ČERNÝ 2007: 374). V roce 1953 došlo k uvolnění skladby repertoáru, což mohlo souviset s politickými změnami v důsledku úmrtí Josifa Vissarionoviče Stalina a Klementa Gottwalda v březnu toho roku. Jindřich Černý se domnívá, že změna dramaturgie na podzim roku 1953 může mít souvislost se jmenováním nového prvního tajemníka strany, Antonína Novotného, který oproti Klementu Gottwaldovi nebo Antonínu Zápotockému neměl charisma lidového tribuna, což byl zásadní politický defekt v době, kdy se k ideologické krizi postalinického komunismu přidal totální hospodářský kolaps státu, tedy výše zmíněná měnová reforma (ČERNÝ 2007: 374). Dělnická třída se mohla cítit znejistěna a kulturního „vyžití“ se jí mělo dostat prostřednictvím rozmanitějšího kulturního repertoáru. Na prosincovém zasedání ÚV KSČ v roce 1953 tak Václav Kopecký začal propagovat „bohatší sortiment v oblasti kulturního konzumu“ (KOPECKÝ 1953: 51: 3).

Z centrálně řízené dramaturgie divadel „zmizela satira, vzácné byly večery poesie, opereta posílána do výslužby, s jeviště div ne nadobro vymizel verš, skoro neznámými pojmy se stala dramatická báseň, tragédie, fraška, vaudeville, melodram, lyrická komedie – vše pokrýl žánr „obraz ze života“, jak souhrnně vyjmenoval ve svém zamyšlení nad tehdejšími repertoárem Jan Kopecký (KOPECKÝ 1954: 101–112). Ukazování pravdivosti života, budování a rozkvětu země v kolektivním duchu však po pěti letech přestávalo postupně stačit, a tak se na stránkách literárních a divadelních časopisů objevila otázka opětovného uvádění satiry. Jaroslav Hašek (1883–1923), slavící v roce 1953 zároveň výročí narození i úmrtí, se stal ikonou satirické tvorby především díky své „protiimperialistické“ tetralogii o vojáku Švejkovi. Diskuze o satirě, jejíž počátky je možné v tisku dohledat již v dubnu roku 1953 (4. večer současné literatury věnovaný soudobé satirě, především z okruhu časopisu *Dikobraz*), vyvrcholila ve dnech 3. a 4. listopadu 1954

9 Citace z: KOPECKÝ, Václav. K některým otázkám naší kultury. *Literární noviny* (1953): 51: 3.

10 *Mladou gardu* režíroval Karel Novák, který tento titul inscenoval o rok dříve v Beskydském divadle v Novém Jičíně (prem. 4. 10. 1952). K srovnání obou inscenací viz kapitolu 6. 5. 1 Novákovy velké výpravné obrazy.

celostátní konferencí „Svazu československých spisovatelů o teoretických i praktických otázkách naší současné satiry“.¹¹

Z konferenčních příspěvků vyplývá, že satira se stala od roku 1953 důležitým prvkem komunistické propagandy: když se ideologie lidem podsouvá formou humoru, je mnohem pravděpodobnější, že ji lidé přijmou (VESELÁ 2010). Přes všechny deklarace o „nutnosti satiry“ však k žádnému obrovskému „boomu“ satirických her v Československu nedošlo z prostého důvodu: žijící autoři si nikdy nemohli být jisti, že se satira neotočí proti nim (v tomto ohledu bylo „bezpečnější“ inscenovat satiriky již zemřelé, jako již zmiňovaného Haška, jehož *Dobrý voják Švejk* se v roce 1954 ocitl na repertoáru většiny československých divadel). O nevděčné úloze autora satirické hry v padesátých letech u nás se přesvědčil Václav Jelínek,¹² autor hry *Skandál v obrazárně*.

Jelínekův *Skandál v obrazárně* s podtitulem „Komedie nanesená v rámci linie se zvláštním přihlídnutím k otázkám současnosti“ sestával z deseti obrazů s mezikresbami a byl doplněn písničkami (scénář hry obsahuje i partitury k písním). Literární talent autor projevoval často více v ironických podtitulech jednotlivých obrazů (např. „Rendez-vous u Ringu: Mědirytina s cudným pohledem do nitra mladé ženy“) než v propracovaných, ostrých dialozích. Některá současná témata, která trápila běžné obyvatele, se mu však podařilo zachytit přesně a se satirickým nadhledem (například kritiku bezduchosti a prázdnoty projevů referentů, kupčení s poukazy na ROH či zřejmě nejostřejší obraz s názvem „Portrét jednoho kádrovníka“). Hra měla premiéru v Armádním uměleckém divadle v Praze dne 23. 10. 1953 v režii Leo Spáčila. Čtrnáct dní po premiéře navštívil toto představení prezident Antonín Zápotocký, následkem čehož hru vzápětí nastudovalo 14 dalších divadel. Mezi jinými také pardubické divadlo, kde měla hra premiéru 25. 2. 1954 v režii Zdeňka Bittla.

Přestože ještě zkraje roku 1954 píše Milan Schulz v časopise *Divadlo* v recenzi na inscenaci Armádního uměleckého divadla, že „spravedlivá kritika nemůže být v našem státě nikdy umlčena“ (SCHULZ 1954: 130–133), již na konci sezony 1953/54, tedy zhruba půl roku od prvního uvedení hry, je titul stažen z repertoáru všech divadel. Na vině nebyl ani tolik samotný Jelínekův text, jako spíše jeho režiséři, kteří hru interpretovali jako kritiku stávajícího politického zřízení a v jednotlivých scénách akcentovali dvojznačné významy textu. Václav Jelínek se snažil svou hru obhájit v článku „Mých deset let v literatuře“, který vyšel v *Literárních*

11 Vývoj a proměnlivost náhledů na satiru v 50. letech 20. století mapuje ve své bakalářské práci Alena Veselá z Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. V kapitole 2. 2. Konference a diskuze o satiri v roce 1954 vyhodnocuje také dobovou reflexi diskuzí probíhající na stránkách *Literárních novin*. Více viz (VESELÁ 2010).

12 Václav Jelínek (1920–1982) – český dramatik, prozaik a básník. V letech 1954–1957 působil jako šéfredaktor časopisu *Dikobraz*, poté byl pracovníkem redakce humoru a satiry v Československém rozhlasu.

novinách (1954: 33: 3). Hovořil zde o strachu divadel hru inscenovat, protože „každý, komu se snad líbila, byl těmi, kterým se nelíbila, považován za reakcionáře, úchylkáře a šmahem, samozřejmě i s autorem [sic] zatracován.“ Důvody, pro které byla divadla „nucena“ stahovat jeho hru, uvádí na příkladu pardubického divadla: „Ředitel Krajského oblastního divadla v Pardubicích, soudruh Karel Novák, mi vyprávěl o nevtůravých způsobech, jež způsobily, že vzal ‚Skandál‘ na pardubické scéně za své. ‚Chcete hrát Hamleta? A vedle toho Skandál? A kde je vyrovnanost repertoáru? My bychom toho Hamleta rádi viděli, ale nějak nám to neladí s tím, co hrajete. Rozumíte?‘ Řeklo se prostě málo, aby to stačilo. Raději o jednoho klasika víc, než držet komedii, o níž není ‚jasno‘.“ (JELÍNEK 1955: 33: 3)¹³ Pokus uvádět na začátku padesátých let v divadle původní českou satiru tak skončil stejně rychle, jako začal.

Dramaturgie pardubického divadla do konce sezony 1953/54 nevybočila z průměru jiných oblastních divadel (nejčastěji se ve výběru titulů shodovalo například s Krajským oblastním divadlem České Budějovice, Divadlem pracujících v Gottwaldově nebo Krajským oblastním divadlem Karlovy Vary). Shakespearův *Othello* se v pardubické inscenaci na české jeviště vrátil po třech letech od posledního uvedení (prem. 24. 11. 1951, KOD Karlovy Vary), maďarské vesnické drama Ernöho Urbána *Křest ohněm* se v této sezoně objevilo na repertoáru hned pěti scén včetně pardubické (uvedení dramatu v tehdejší Československu lze přičítat i úspěchu jeho filmového zpracování na MFF v Karlových Varech), stejně tak několika scénami prošlo také Šrámkovo *Léto*.¹⁴ Ojedinelou volbou byl poslední titul dané sezony: Čechovovy *Tři sestry*, které žádné divadlo neinscenovalo od roku 1951,¹⁵ kdy je uvedl právě Novák v Beskydském divadle v Novém Jičíně. Návratem k Čechovovým *Třem sestrám* se Novák za pardubické divadlo připojil k oslavám 50. výročí úmrtí A. P. Čechova.¹⁶

13 Shakespearův *Hamlet* v Pardubicích za Novákova působení paradoxně nakonec uveden nebyl, protože Novák nenašel ideálního představitele pro hlavní roli. V rámci dané argumentace byl však *Hamlet* v podstatě zástupný, *Skandál v obrazárně* by v tu chvíli neobstál proti žádnému titulu.

14 Zařazení Šrámkovy hry se zřejmě nesetkalo s dobrým ohlasem, neboť ve zprávě pro Krajský národní výbor ze dne 2. 5. 1955 Novák píše, že po zkušenostech se Šrámkovým *Létem* bylo od inscenace dalších Šrámkových her upuštěno. *Státní oblastní archiv v Zámrsku* (SOA v Zámrsku), fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 49. Dopis krajskému výboru KSČ. 2. 5. 1955.

15 Vycházím z údajů v databázi Divadelního ústavu.

16 V roce 1954 byla na českých jevištích, včetně Slavnostního večera k 50. výročí v Národním divadle v Praze, uvedena desítky her, inscenátoři však většinou volili *Stryčka Váňu* nebo *Višňový sad*.

6.3.2 Byrokratické ptydepe

V průběhu sezony 1953/54 se v pardubickém divadle začali připravovat na rozsáhlou přestavbu divadla, jejíž součástí byla i horní nástavba. Autorem projektu byl výtvarník divadla ing. arch. Jiří Vopršal¹⁷ a investorem Krajský národní výbor Pardubice. Projekt zahrnoval čtyři hlavní úkoly: přístavbu do Divadelní ulice s 1m vyrovnaním risalitové¹⁸ hloubky, vlastní nástavbu přilehlých tří traktů o jedno patro kolem jevištní věže, úpravu prostor v každém ze stávajících podlaží tří traktů a pokladen ve vstupním foyer, a konečně opravu fasády a nátěr oken a dveří.¹⁹ Rozsáhlé opravy nebylo možné stihnout v období dvou měsíců prázdnin,²⁰ a tak tvůrci vybrali na úvod sezony dva méně náročné tituly, které bylo možné odehrát i mimo prostory divadla: *Vějíř Lady Windermere* od Oscara Wilda (premiéru měla inscenace na zájezdu v Chrudimi) a *Manon Lescaut* od Vítězslava Nezvala. *Manon Lescaut* se poté stala také zahajovacím představením v rekonstruované budově divadla 26. září 1954, kterému byl přítomen sám autor hry, přestože se jako o zahajovacím představení původně uvažovalo o hře Ladislava Stroupežnického *Naši furianti*.²¹

V předloženém dramaturgickém plánu pro Krajský národní výbor Pardubice Novák odůvodňoval volbu hry *Vějíř lady Windermere* „potřebou²² dobré komedii [sic] se společensky kritickým obsahem [...], potřebou hry s dokonale ciselovaným dialogem, a to s ohledem na soubor a jeho růst.“²³ *Manon Lescaut* měla naplnit „potřebu jevištní poesie, která byla zjištěna zejména u mladých lidí. Navíc je hra

17 Jiří Vopršal (1912–1957), architekt a scénograf. V počátcích své tvorby byl ovlivněn prací architektů Miroslava Kouřila, Josefa Rabana a Jiřího Novotného, kteří byli spjati s avantgardním Burianovým Děčkem. Svými pracemi ovlivnil tvorbu Rakovnického divadla. Několik výprav vytvořil také pro Národní divadlo v Praze. V roce 1951 nastoupil na místo šéfa výpravy v pardubickém divadle. Více viz například (PRŮŠA 1973: 16: 58–62).

18 Risalit – „výstupek“. Jedná se o označení pro středovou nebo postranní část průčelí stavby, která z něj vystupuje po celé výšce, a to až do hloubky jedné okenní osy.

19 *Státní okresní archiv Pardubice*, fond Městský národní výbor Pardubice 1954–1990, karton 16, jednotka 420, list 62. Průvodní zpráva k úvodnímu projektu 1:100 pro nástavbu a adaptaci budovy divadla. Materiály k přestavbě divadla v daném fondu obsahují podrobné nákresy a plány přestavby.

20 Původně plánovaný konec rekonstrukce (31. 7. 1954) stavitelé překročili téměř o dva měsíce a některé z menších stavebních úprav byly dokončovány ještě v průběhu podzimu. Karel Novák zpožděním rekonstrukce několikrát účelově argumentoval ve snaze pozměnit dramaturgický plán z důvodu nedostatku zkušebních prostor.

21 *SOA v Zámruku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 31. Dramaturgický plán na sezonu 1954/55.

22 V předloženém návrhu je z lingvistického hlediska zajímavé užití slova „potřeba“ – Novák často argumentuje potřebou, čímž deklaruje nutnost a naléhavost schválení daného titulu. Nikdy ovšem není zřejmé, kde daná potřeba vznikla a kým je ztělesněná (např. „potřeba poesie“, „potřeba komedie“, „potřeba veseloherního programu“ aj.), tudíž se jedná čistě o pragmatickou argumentaci.

23 *SOA v Zámruku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 31. Dramaturgický plán na sezonu 1954/55.

v Nezvalově dramatinizaci útokem na měšťácké životní „názory“.²⁴ Ve skutečnosti byl *Vějíř lady Windermereové* dobrou hereckou příležitostí především pro mladou Janu Štěpánkovou (a Wilde jistotou, že bude hra povolena); Nezvalova hra byla hereckou příležitostí pro Blanku Bohdanovou a Karla Urbánka (a Nezval povoleným autorem). Schválení *Manon Lescaut* si tvůrci pojišťovali také vyzdvižením protiměšťáckých motivů: v programu ke hře akcentovali kritiku společenské hierarchie, chamtivosti a církve prostřednictvím postav Duvala a Tiberge.

V sezoně 1954/55 se v dramaturgickém plánu začíná zřetelně projevat Novákova strategie sestavování repertoáru; jednalo se o syntézu divácky a herecky vděčných titulů (Vítězslav Nezval: *Manon Lescaut*, Alfred de Musset: *Se srdcem divno hrát*, Jan Bor: *Zuzana Vojířová*), politicky vyhovujících titulů (Leon Kruczkowski: *Julius a Ethel*, Alexandr Kornejčuk: *Chirurg Platon Krečet*, A. N. Ostrovskij: *Vinníci bez viny*) a současných českých her (dramaticky slabé hry Oty Šafránka *Kudy kam?* a Jaroslava Janovského *Mikoláš Aleš*). Z pozměňovacích návrhů dramaturgických plánů, kterým se ještě budu věnovat, jasně vyplývá, že pro Nováka byly prioritní hry apolitické, básnické, nabízející emočně silné herecké výkony, které naplní hlediště divadla, a teprve ve druhém plánu kalkuloval s povinnými hrami, kterými dramaturgický plán pouze „doplňoval“.

6.3.3 Dramaturgické škatule, škatule, hýbejte se

Na základě dochované korespondence mezi Krajským oblastním divadlem a Krajským národním výborem Pardubice na straně jedné a mezi KNV a Ministerstvem kultury na straně druhé lze zrekonstruovat pohyby a změny v připravovaném repertoáru sezony a jejich závislost na (libo)vůli nadřízených orgánů. V sestaveném soupisu dramatických titulů, jež měly tvořit repertoár na rok 1955, a v průvodním komentáři k němu uvedeném níže vycházím z návrhu dramaturgického plánu na rok 1955 zasláního z KNV na ministerstvo kultury dne 12. 2. 1955²⁵ a z dopisu Karla Nováka pro Krajský výbor ze dne 2. 5. 1955.²⁶ V něm Novák popisuje tituly, které již byly v roce 1955 uvedeny a které budou v témže roce ještě zařazeny, a přehledně vypisuje všechny náhrady za tituly neuvedené.

V prvním sloupci následující tabulky je vždy uveden název původně plánované hry, ve druhém název té, která ji nahradila, a ve třetím sloupci pak

24 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 31. Dramaturgický plán na sezonu 1954/55.

25 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 273. Dramaturgický plán na rok 1955. 12. 2. 1955. Dále: *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 31–32. Dramaturgický plán 1954–1955. 15. 6. 1954.

26 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 49. Dopis krajskému výboru KSČ. 2. 5. 1955.

skutečná podoba repertoáru. Níže přepisuji některá odůvodnění změn ze zmíněné korespondence. Hry nejsou uvedeny v pořadí, ve kterém byly nakonec inscenovány.

Stehlík: <i>Nositelé řádu</i>	Kruczkowski: <i>Julius a Ethel</i>	Kruczkowski: <i>Julius a Ethel</i>
Ibsen: <i>Peer Gynt</i>	Bor: <i>Zuzana Vojtěřová</i>	Bor: <i>Zuzana Vojtěřová</i>
Hugo: <i>Torquemada</i>	Hugo: <i>Torquemada</i>	Schiller: <i>Don Carlos</i>
Ostrovskij: <i>Bez viny vinni</i>	Ostrovskij: <i>Bez viny vinni</i>	Ostrovskij: <i>Vinníci bez viny</i> ²⁷
Langer: <i>Grandhotel Nevada</i>	Šafránek: <i>Kudy kam?</i>	Šafránek: <i>Kudy kam?</i>
Nestroy: <i>Lumpacivagabundus</i>	Janovský: <i>Mikoláš Aleš</i>	Janovský: <i>Mikoláš Aleš</i>
Tyl: <i>Strakonický dudák</i>	Musset: <i>Se srdcem divno hrát</i>	Musset: <i>Se srdcem divno hrát</i>
Shakespeare: <i>Hamlet</i>	Rostand: <i>Cyrano z Bergeracu</i>	Rostand: <i>Cyrano z Bergeracu</i>
Gorkij: <i>Nepřátelé</i>	Gorkij: <i>Měšťáci</i>	Gorkij: <i>Měšťáci</i>
Hikmet: <i>Legenda o lásce</i>	Solodar: <i>V šerikovém sadu</i>	Solodar: <i>V šerikovém sadu</i>
Šrámek: <i>Ostrov velké lásky</i>	V+W: <i>Balada z hadrů</i>	?

Namísto hry Miloslava Stehlíka *Nositelé řádu* situované do ostravského regionu zvolili v Pardubicích aktuální hru *Julius a Ethel*²⁸ polského autora Leona Kruczkowského o popravě dvou amerických prosovětských špiónů.

Pro inscenování hry *Peer Gynt* se nepodařilo zajistit dostatečná devisa částka na nákup autorských práv, a tak divadelníci v nouzi sáhli po ověřené hře Jana Bory *Zuzana Vojtěřová*, ze které „odstranili všechny nesprávné náboženské motivy“. Zatímco ve většině případů byly neprůchodné tituly nahrazovány alespoň hrou ze stejného žánru nebo „přednostní“ hrou s dobovou tematikou, v případě *Peer Gynta* a *Zuzany Vojtěřové* se jednalo o naprosto nesrovnatelnou náhradu.

Titulů *Torquemada* a *Vinníci bez viny* se Karel Novák ve svých aktualizovaných návrzích snažil opakovaně „zbavit“, což se mu povedlo v případě Hugovy hry o španělské inkvizici, která nakonec nebyla inscenována v žádném z navrhovaných termínů a nahradila ji hra Friedricha Schillera *Don Carlos* uvedená k 150. výročí úmrtí jejího autora v daném roce. Ostrovského hra byla odsunuta na závěr sezony 1954/55 a v repertoáru nakonec zůstala jako ideová „úlitba“ za nasazení Mussetovy hry s náboženskými motivy *Se srdcem divno hrát*.

Titulem *Grandhotel Nevada* chtěli tvůrci navázat na inscenaci dramatu *Obrácení Ferdýše Pištory* od Františka Langera z předchozí sezony. Již v návrzích však počítali s možností jeho výměny za soudobou veselohru, „objevili se včas“. Objevila

27 Jedná se o titul *Bez viny vinni*, pouze s upraveným názvem.

28 Hra byla zejména pokusem vyvážit ideologické zaměření repertoáru a prohloubit československo-polskou spolupráci, jak bylo dohodnuto na aktivu dramaturgů 2. 2. 1953, kterého byl Kruczkowski účasten. Hru kromě pardubického divadla uvedli ještě o měsíc později v šumperském divadle, více u nás nebyla inscenována (údaj dle databáze Divadelního ústavu).

se včas, v samém závěru roku 1954. Jejím autorem byl Ota Šafránek,²⁹ který se ve hře s názvem *Kudy kam? Dáme se rozvést?* satirickou formou vyrovnával s aktuální společenskou problematikou: otázkou ženské rovnoprávnosti a spravedlivého rozdělení domácích prací mezi muže a ženu, a dále otázkou zapojení žen do výrobního procesu.

Dramaticky slabou byla také hra Jaroslava Janovského, kterou ovšem k zařazení na repertoár předurčovalo téma lidového tvůrce Mikoláše Alše (od jehož úmrtí v roce 1953 uplynulo 40 let a rok 1953 byl také vyhlášen rokem Mikoláše Alše). Malíř byl ve hře vykreslen jako bojovník za své dílo a pravdu proti „buržoasnímu prostředí“, jak napsal František Götz v recenzi na pardubickou inscenaci (GÖTZ 1955: 25: 4). Hra byla na repertoár zařazena na základě doporučení KNV, aby divadlo inscenovalo drama o velikánech našich dějin, „čímž by byl v myslích našich pracujících vzbuzován pocit velikosti a bohaté historie našich národů“.³⁰

U náhrady *Hamleta* Rostandovým *Cyranem z Bergeracu* sice divadlo oficiálně argumentovalo provozními důvody, ve skutečnosti však Novák nenašel ideálního představitele pro hlavní roli Hamleta. Původně zamýšlený Ivo Palec, čerstvý absolvent AMU, se pro roli neosvědčil. Pro Cyrana měl Novák naopak ideálního představitele v Gustavu Opočenském.

Gorkého hru *Nepřátelé* nahradila komedie *Měšláci*, která má menší obsazení, čímž si tvůrci nechávali zálohu pro obsazení hry *V šerňkovém sadu*, jejíž konečnou podobu v té době zatím neměli, a nevěděli proto, kolik herců bude její inscenace vyžadovat. *Měšláci*, stejně jako v minulé sezoně hra *Chirurg Platon Krečet*, byli uvedeni k Měsíci Československo-sovětského přátelství.

Původně plánovaný titul *Dobrý voják Švejk na frontě*, který by navazoval na úspěšného *Dobrého vojáka Švejka* z prosince roku 1954, nebylo možné na repertoár zařadit, neboť nebyla dokončena jeho dramaturgie, kterou připravovali režiséři Karel Novák a Zdeněk Bittl.

29 Ota Šafránek (1911–1980), prozaik, dramatik, autor knih pro děti. Působil jako dramaturg v Divadle Na Fidlovačce, v pražském Varieté a v Divadle Čs. státního filmu. V letech 1954–1955 byl šéfredaktorem časopisu *Divadlo*, později šéfredaktorem *Dikobrazu*. Nedostatků hry *Kudy kam?*, jak je pojmenoval Sergej Machonin v *Literárních novinách*, se vztahovaly obecně na téměř veškerou původní dramatickou tvorbu padesátých let: aktuální téma, problém, který je nutný společností reflektovat, je podán mělce, popisně, umluveně a bez výrazného děje (MACHONIN 1955: 4: 4).

30 Další Janovského hra *Hledač světla* o malíři Vincentu van Goghovi byla v dramaturgických plánech uváděná jako případná náhradní varianta za tituly, které nebudou schváleny. I touto hrou tvůrci chtěli v souladu s dobovou rétorikou především poukázat na „strádání van Gogha v kapitalistické společnosti“ (*SOA v Zámruku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 128. Krajské oblastní divadlo v Pardubicích, rok 1956).

6.3.4 Bez souhlasu ministerstva kultury: *Se srdcem divno hrát*

Z výše uvedených příkladů jasně vyplývá, že ke změnám dramaturgického plánu docházelo velmi často – a mnohdy byla rozhodující ochota tvůrců vytrvat a neustále zasílat KNV nové návrhy. Nejdůsledněji takto Novák usiloval o zařazení hry Alfréda de Musseta *Se srdcem divno hrát*.³¹ Tato francouzská hra se silnými křesťanskými motivy u nás po skončení druhé světové války nebyla uváděna, ostatně jako téměř žádná jiná Mussetova hra. Novákova snaha hru uvést, zřejmě motivovaná dvěma hlavními postavami Kamily a Perdicana, pro které měl ideální obsazení v Blance Bohdanové a Karlu Urbánkovi, tak v případě souhlasu ministerstva mohla znamenat průlom v uvádění Mussetovy dramatiky po roce 1945 u nás. A ten skutečně znamenala, protože do roku 1957 hru uvedlo šest dalších divadel.

Hlavními postavami hry jsou Kamila, nejzanícenější křesťanka v klášteře, v němž právě ukončila vzdělání, a Perdican, který také právě dokončil svá studia. Baronův záměr oba mladé lidi zasnoubit a učinit z nich šťastné manžele naráží na Kamilino váhání, zda chce žít obyčejný rodinný život, nebo se zasvětit bohu. Perdican, aby v Kamile vzbudil žárlivost, si pohrává s Rosetkou, která se do něj bezmezně zamiluje. Když zjistí, že ji Perdican jen využil, spáchá sebevraždu. V důsledku této tragédie odchází Kamila do kláštera. Vedlejšími postavami komediálního charakteru jsou Mistr Blazius, vychovatel Perdicana, který se často opíjí, dále farář Bridaine, který také nemá k alkoholu daleko, a puritánská paní Pluche, vychovatelka Kamily.

Některými motivy, například váháním Kamily o vstupu do kláštera, hra připomíná Nezvalovu *Manon Lescaut* – v jejíž inscenaci v pardubickém divadle hlavní postavy Manon a Des Grieux ztvárnila také herecká dvojice Blanka Bohdanová a Karel Urbánek. Stejně jako *Manon Lescaut* mohla být Mussetova hra problematická zejména pro svůj křesťanský námět: Paní Pluche například varuje Kamilu slovy: „Pro milosrdenství boží! Snad jste nezapomněla na Ježíše Krista?“ K náboženské tematice odkazují také symbolické významy jmen: Kamila coby osoba vznešeného původu vhodná pro kněžskou službu; dále Bridaine i Pluche byla jména skutečně žijících francouzských farářů aj. Závěrečná scéna, v níž se Kamila ptá: „Což jsi mě opustil, o bože?“, zase připomíná závěrečnou scénu ze hry G. B. Shawa *Svatá Jana*, v níž se Jana v závěru ptá: „O bože, který jsi stvořil tuto krásnou zemi, jak dlouho to potrvá, než bude s to přijmout tvé svaté? Jak

31 Jak vyplývá ze zápisu schůze ZO KSČ a Závodní rady v Beskydském divadle ze dne 5. 3. 1953, Novák plánoval zařadit titul *Se srdcem divno hrát* již v Beskydském divadle pro sezону 1953/54. Stejně tak se v návrhu objevuje Novákova oblíbená hra, kterou několikrát inscenoval, *I chytrák se spálí*. SOkA NJ, fond Beskydské divadlo, inv. č. 64, karton č. 14, Zápisy z pracovních a provozních porad.

dlouho, o Pane, jak dlouho?“³² Křesťanská tematika nebyla v polovině padesátých let pochopitelně přijatelná, a tak Novák hledal různé skuliny, kterými by hru na repertoár protlačil.

Hru mělo údajně ministerstvo kultury schválit do dramaturgického plánu na rok 1954³³ (dokument, který by to potvrzoval, se v archivech nepodařilo dohledat). I přes zamítnutí zařazení hry do dramaturgického plánu na rok 1955 (místo hry *Torquemanda*) zaslal vedoucí odboru kultury rady KNV Jan Lorenc 12. 2. 1955 na ministerstvo návrh, ve kterém žádal, aby hru *Se srdcem divno hrát* povolilo uvést. Svou žádost odůvodňoval hned několika argumenty: pokud bude hra uvedena, bude mít divadlo konečně velký repertoár komedií. Navíc má hra malé obsazení, tudíž je možné ji zkoušet například i v ředitelně, když dosud není plně dokončena rekonstrukce zkušeben – a co bylo „nutné“ zmínit především: „po ideové stránce [hra] plně vyhovuje pro svoji protináboženskou tendenci, což je v našem kraji velmi aktuální (ve smyslu tmářské výchovy v klášteřích).“³⁴

Když ani tato žádost nebyla vyřízena kladně, 9. 3. 1955 Jan Lorenc změnil strategii argumentace: „Po nové poradě s ředitelstvím divadla žádáme o vyslovení souhlasu s uvedením této hry vzhledem k tomu, že hra je nastudována, výprava i kostýmy jsou hotovy a vznikla by tak velká národohospodářská škoda.“³⁵ A dále Lorenc slibuje, že když ministerstvo dovolí uvést Mussetovu hru, divadlo nastuduje (připomeňme, již dávno nahlášenou a schválenou) hru Ostrovského hru *Bez viny vinní* (nakonec pod názvem *Viníci bez viny*), aby nebyla narušena linie schváleného plánu. Tímto slibem nemělo ovšem ministerstvo co získat, neboť s uvedením Ostrovského hry se již dávno počítalo. Nicméně hrozba možné národohospodářské škody zřejmě ovlivnila názor úředníků natolik, že 15. 3. 1955 přišel dopis od hlavního dramaturga ministerstva kultury dr. Fencla, v níž byl divadlu – čtyři dny před premiérou – udělen souhlas s inscenováním hry.³⁶ O souhlas přitom muselo divadlo v obvyklých případech žádat minimálně dva měsíce před začátkem zkoušení. V tomto případě tedy Novák, s výraznou podporou Jana Lorence z KNV, dokázal obejít ministerstvo kultury a hru nastudovat i přes jeho zákaz (pakliže si uvědomíme, že souhlas byl dán fakticky až ex post, kdy již hra byla připravena k uvedení).

32 *Svatá Jana* i *Se srdcem divno hrát* se řadí k dramatickým hrám, které Novák cíleně vybíral jako herecké příležitosti pro výrazné herečky, se kterými pracoval (Vlasta Chramostová, Blanka Bohdanová, Slávka Budínová).

33 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 273. Dramaturgický plán na rok 1955. 12. 2. 1955.

34 *Ibid.*

35 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 260. Dopis z KNV Pardubice na Ministerstvo kultury. 9. 3. 1955.

36 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 233. Dramaturgický plán 1955 – doplnění. 15. 3. 1955.

Karel Novák, s posvěcením KNV, nečekal na souhlas z ministerstva kultury dokonce ani v případě otázky přejmenování divadla. Návrh nového názvu Východočeské divadlo Pardubice (oproti předešlému Krajské oblastní divadlo Pardubice) byl schválen KNV Pardubice pod č.j. 157 dne 31. 8. 1954 a divadlo jej začalo okamžitě používat v dokumentaci a propagačních materiálech. Ministerstvo tuto skutečnost zjistilo až na základě protestu, který na ministerstvo zaslal Kulturní odbor KNV Hradec Králové, a divadlo bylo 25. 10. 1954, tedy zhruba po dvou měsících užívání názvu Východočeské divadlo Pardubice, vyzváno ke zjednání nápravy. Následující případnou korespondenci mezi ministerstvem a vedením divadla se nepodařilo dohledat, divadlo ovšem název užívat nepřestalo a i nadále se v materiálech objevuje označení Východočeské divadlo.

6.3.5 Dramaturgie poslední Novákovy pardubické sezony 1955/56

Některé z her, které pardubické divadlo uvedlo roku 1955, jsem již zmínila v rámci výkladu o navrhovaných změnách dramaturgického plánu: sezonu zahajovala hra sovětského autora Cezara Solodara *V šeršikovém sadu*, následovala zahraniční klasika *Cyrano z Bergeracu* Edmonda Rostanda (namísto plánovaného *Hamleta*). V repertoáru na tuto sezonu se nakonec přece jenom objevila ještě jiná Shakespearova hra: v samotném závěru sezony inscenoval Karel Novák komedii *Jak se vám líbí*. Titul *Don Carlos* se v roce výročí Schillerova úmrtí objevil celkem ve třech divadlech; zajímavostí je, že v nedalekém Hradci Králové měla hra premiéru měsíc po pardubické Novákově inscenaci, a sice v režii Novákova kolegy z brněnského divadla Milana Páska. Soudobou českou dramatikou zastupovala v sezoně 1955/56 hra Marie Tesařové a Alfréda Radoka *Stalo se v dešti*, kterou ministerstvo původně nedoporučilo k uvádění, a nová hra Miloslava Stehlíka *Selská láska* (namísto původně plánovaného dramatu *Vysoké letní nebe*, které mělo navazovat na Stehlíkovy hry *Mordová rokle* a *Jarní hromobití*, jež v pardubickém divadle inscenoval Zdeněk Bittl).

Hra jugoslávského autora Branislava Nušiče *Paní ministrová* nahradila původně zamýšlený titul *Dáma s kaméliemi*, který divadlo plánovalo uvést jako činoherní variantu *La Traviaty*, pro niž nemělo operetní scénu.³⁷ Gorkého *Měšťáci* byli uvedeni k oslavám VŘSR, ze sovětských dramatiků pak pardubičtí zvolili Alexandra Kornejčuka, jehož hra *Křídla* navázala na jiný autorův titul, *Chirurg Platon Krečet*, z předešlé sezony. K připomenutí stoletého výročí autorova narození zařadil Novák do dramaturgického plánu hru svého oblíbeného autora G. B. Shawa *Pekelník*, kterou v roce 1956 pohostinsky režíroval také v olomouckém divadle.

³⁷ O zřízení operní/operetní scény divadlo s KNV a následně ministerstvem kultury několikrát jednalo, výsledkem bylo ovšem vždy zamítavé stanovisko, neboť hudební produkci ve městě zajišťovala pardubická filharmonie.

Na výběru titulů pro sezonu 1955/56 spolupracoval s novým dramaturgem pardubického divadla Milošem Smetanou,³⁸ který nahradil Zdeňka Vavříka.

Při pohledu na složení repertoáru sezony 1955/56 je patrné, že se v její druhé polovině již neobjevila žádná „ideologicky sporná“ dramatika, zmenšuje se také četnost zahraničních titulů, což je důsledek kritiky, která se vůči Novákově dramaturgii začala objevovat ve stranickém tisku *Východočeská zář* a byla projednávána také na zasedání zastupitelstva KNV.³⁹ Novák již zřejmě začínal chápat, že mu tento divácky atraktivní repertoár nebude dále procházet, a tak druhou polovinu sezony sestavil z konvenčních titulů, které nevybočovaly z běžné repertoárové skladby oblastních divadel.

6.4 Usilování o výlučně stálou scénu

Jedním z Novákových cílů bylo postupně více a více omezovat zájezdovou činnost pardubického divadla a koncentrovat se především na repertoár odehraný v budově Krajského oblastního divadla. Prvním krokem směřujícím k tomuto záměru bylo zavedení sozů, které přivázely diváky do divadla z různých okolních měst a vesnic. Zkraje roku 1955 mělo divadlo už jen sedm center, do kterých pravidelně zajíždělo: jednou za týden do Chrudimi a jednou za měsíc do Čáslavi a Vysokého Mýta. Kromě zimního období soubor hostoval také v Ústí nad Orlicí, Poličce, Litomyšli a v Lanškrouně. K pravidelné výměně představení docházelo mezi pardubickým divadlem a divadlem v Hradci Králové.⁴⁰ Toto opatření umožňovalo hercům soustředit se plně na zkoušení a nepřímo vedlo také ke zlepšení umělecké úrovně divadla.

Podle dostupných údajů dosáhla návštěvnost divadla v roce 1954 85 %, v posledních třech měsících roku dokonce 95 %. V roce 1955 se ještě zvýšila na 95,5 % z celkového počtu 358 odehraných představení (z tohoto počtu bylo 87 odehráno na zájezdech). O výrazném nárůstu návštěvnosti svědčí srovnání s údaji z roku 1953, tedy z období Novákova nástupu do divadla, kdy průměrná návštěvnost činila 30 %.⁴¹ Převedeno do čísel, v roce 1955 do divadla přišlo

38 Miloš Smetana (1932–2009) – scénárista, spisovatel a novinář. Smetana od této spolupráce s Novákem sledoval jeho uměleckou tvorbu až do režisérovy smrti v roce 1968, napsal sérii článků a recenzí na jeho režie v olomouckém divadle a poté především v Divadle E. F. Buriana. Je také autorem Novákova nekrologu s názvem „Statečný i v smrti“, který byl publikován v *Divadelních novinách* 12 (23. 10. 1968): 3: 4.

39 Více viz podkapitolu 6.6 Stmívání „záře“ nad divadlem.

40 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 262. Výhledový dramaturgický plán na léta 1956–59. 9. 2. 1955.

41 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 128. Krajské oblastní divadlo v Pardubicích, rok 1956.

228 795 diváků (při celkovém počtu zhruba 130 tisíc obyvatel v celé aglomeraci Pardubického kraje).

Nárůst návštěvnosti můžeme přičítat v první řadě atraktivnímu repertoáru, který byl v Pardubicích od Novákova příchodu inscenován: v divácké oblíbě nepřekonatelná *Manon Lescaut*, *Cyrano z Bergeracu* s vynikajícím Gustavem Opočenským v hlavní roli nebo výpravný *Don Carlos*. Diváky přitahovaly srozumitelné, emotivní příběhy klasických titulů, dále herecké ztvárnění postav tehdejšími výraznými pardubickými herci (Blanka Bohdanová, Jana Štěpánková, Karel Urbánek, Josef Elsner, Gustav Opočenský a další) a v neposlední řadě také výpravy Jiřího Vopršala.⁴²

Také v pardubickém divadle zároveň vyvstal problém, s nímž se potýkala i jiná oblastní divadla: zatímco zahraniční dramatika vyvolávala divácký zájem, ruské a sovětské hry se potýkaly s katastrofální, ergo téměř žádnou návštěvností. „Klasické hry dovolují v Pardubicích až čtyřicet repris, hry sovětské anebo jiné hry se závažným současným tématem (Julius a Ethel) nám s velkou námahou dělají 15 repris, přičemž poslední reprisy mají velmi slabou účast.“⁴³ Občas se stalo, že se do hlediště posadili sami nehrající herci, aby divadlo vykazalo alespoň nějakou návštěvnost a nebyla „ostuda“ kvůli prázdnému sálu (BOHDANOVÁ 2010: 98).

Na nezáměr o ruskou a sovětskou dramatikou Novák našel důmyslné řešení v systému sdruženého předplatného dvou her – nákup vstupenky na *Cyrana z Bergeracu* jednoduše podmínil nákupem vstupenky na *Měšťáky*. Dané řešení ovšem narazilo na odpor odboru kultury rady KNV, které spojení těchto dvou her považovalo za ideologický přehmat. I v tomto případě dokázal Novák obratně argumentovat, když o tomto pokusu hovořil jako o nové formě náboru, v níž si pomocí tohoto krátkodobého předplatného ověřoval, zda je možné naplnit dvacet předplatitelských skupin. Když jeho rozhodnutí označil odbor kultury za „politickou chybu“, ohradil se: „Nevím, jak tomu mám rozumět, ale domnívám se, že politickou chybou by byla v prvé řadě neúčast a poloprázdné hlediště.“ A dále téměř vyhrožuje: „V případě, že bych byl nucen ustoupit od předplatného na *Cyrana* a *Měšťáky*, odmítám jakoukoli odpovědnost za návštěvnost a počet repris *Měšťáků*, kteří k veliké radosti ‚určitých vrstev‘ v Pardubicích budou zet prázdnotou.“⁴⁴

42 Ze srovnání částek vynaložených na přípravu jednotlivých inscenací vyplývá, že jednoznačně nejdražší inscenací roku 1955 byl *Cyrano z Bergeracu* (96 tisíc tehdejších korun), nákladná byla také výprava *Dona Carlose* (67 tisíc). Pro představu, průměrná a málo navštěvovaná inscenace Gorkého *Měšťáků* stála celkově 22 tisíc korun.

43 SOA v *Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 60–62. Odpověď na dopis z 20. 10. 1955 odboru kultury rady KNV, k rukám Jana Lorence, dne 24. 10. 1955, list 61 a 62.

44 SOA v *Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 60–62. Dopis odboru kultury rady KNV, k rukám J. Lorence, ze dne 24. 10. 1955.



Balkónová scéna z inscenace *Cyrano z Bergeracu*, premiéra 25. 9. 1955, scéna J. Vopršal (archiv Východočeského divadla Pardubice, foto Jaromír Svoboda).

Nepodařilo se dohledat, zda inscenace *Měšťáci* skutečně dosáhla dvaceti repríz při 80 % návštěvnosti, jak Novák předpokládal. Nicméně i díky speciálnímu typu předplatného (svázání západní dramatiky s ruským/sovětským titulem) bylo v roce 1955 vypsáno několik typů předplatného: 1) předplatné pro závody na 10 her do měsíce, 2) předplatné pololetní na 6, 4 nebo 2 hry (s 15 % slevou), 3) nedělní odpolední představení byla vyhrazena pro svozy z vesnic, 4) pro Holice a Přelouč byl zřízen předprodej na úterní a páteční představení Východočeského divadla. Stále se zvyšující návštěvnost dostala divadlo do naprosto nečekané situace: nestačilo uspokojovat diváckou poptávku. Přestože hráli po celý týden vyjma pondělí, v sále se 670 místy k sezení a 180 místy k stání, v měsíci dubnu roku 1956 se divákům nedostalo 10 020 vstupenek a v květnu nemohli divadelníci uspokojit šest tisíc zájemců.⁴⁵ Anna Ferencová vzpomíná: „Fronta na vstupenky se jednou měsíčně táhla od divadla přes celé náměstí. Pak už si paní pokladní mohla celý měsíc po tom dravém odprodeji plést svetry a náborář se ze zoufalství a nudy naučil hrát na dudy a začal jezdit po oblastech českých, ne aby tam něco prodal, ale aby i on něčím lid potěšil.“ (FERENCOVÁ 1991: 162)

Ve snaze pokrýt poptávku divadlo zvažovalo hrát i v pondělí (problém by ovšem nastal s plněním mzdových fondů), případně zřídit pobočnou scénu, na které by byly uváděny hry s malým obsazením.

Časově pardubické divadlo nezvládalo naplnit ani poptávku po zájezdovém hostování: s většími hrami soubor jezdil pouze do Chrudimi, Vysokého Mýta a Ústí nad Orlicí, s menšími do Chocně, České Třebové, Litomyšle a Poličky. Lačnost po některých titulech, především tedy po *Manon Lescaut*, doložil ve svém dopise divadlu zástupce Domu Osvěty u Čáslavi: „Prosím, zvažte všechny možnosti a vyhovte nám, abychom mohli ten ‚hlad‘ ukojit.“⁴⁶ Inscenaci *Manon Lescaut* divadlo několikrát odehrálo s velkým úspěchem také v Karlínském divadle a ve Valdštejnské zahradě v Praze.

6.4.1 Jiné mimodivadelní aktivity spjaté s divadlem

Ve spolupráci s Krajskou lidovou knihovnou vzniklo v období rekonstrukce budovy divadla v roce 1954, kdy musel být provoz pardubické scény omezen, a herci tak měli více času na mimodivadelní aktivity, intimní divadlo s názvem Divadlo poesie a hudby. Toto označení odkazovalo k žánrům a formátu, který byl

⁴⁵ SOA v Zámruku, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 245. Plnění úkolů ve 4. čtvrtletí 1955. Krajský národní výbor, odbor kultury. 14. 1. 1956, dále: SOA v Zámruku, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 128. Krajské oblastní divadlo v Pardubicích, rok 1956.

⁴⁶ SOA v Zámruku, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 92.

programem tohoto divadla: předčítání veršů pardubickými herci doprovázené hudbou. Iniciátory večerů a autory repertoáru byli Karel Novák a dramaturg Zdeněk Vavřík.⁴⁷ Svou činnost divadlo zahájilo 10. 10. 1954 v sále pardubického zámku přednesem básní Stěpana Ščipačeva s názvem *Sloky lásky* v podání Karla Urbánka a Blanky Bohdanové.⁴⁸ Během jednoroční činnosti divadla⁴⁹ zde byly uvedeny Puškinovy či Lermontovovy básně, dále například ukázky z díla Jana Nerudy, ze staré čínské poesie či pro tyto účely zdramatizované novely Romaina Rollanda *Petr a Lucie*. Svá vystoupení divadlo pořádalo každou neděli za hudební spolupráce pardubických hudebníků (J. Císař nebo F. Voves) a výtvarné spolupráce malířky V. Vovsové.

Další mimodivadelní aktivitou herců byly dramatické brigády, v rámci kterých nastudovali členové souboru ve volném čase několik her, s nimiž zajížděli do menších měst v kraji. Mezi hrami převažovaly komediální tituly pro pobavení diváka jako například *Růžové dopisy* Vlasty Petrovičové nebo *Panenské sliby* polského autora Aleksandera Fredra.

Členové divadla spolupracovali také s Krajskou poradnou lidové tvořivosti v Pardubicích, kde pomáhali uměleckému růstu členů souborů lidové tvořivosti. Od ledna 1956 byla navíc zahájena široká poradenská a přednášková činnost: členové divadla jezdili ve volném čase za venkovskými ochotnickými soubory a přednášeli jim o dramaturgii, režijní práci nebo herecké tvorbě. Zvláštní typ pomoci jim pak poskytovali přímo po představení ve formě rozborů, kurzů líčení aj.⁵⁰

6.5 Režisérské osobnosti pardubického divadla

Kromě Karla Nováka, který vedle své ředitelské funkce také režíroval, působili v pardubickém divadle v letech 1953–1956 na postu režiséra herci Zdeněk Bittl, Miloslav Veverka a začínající Ján Roháč. Je příznačné, že Novák, který se již v Beskydském divadle programově vyhýbal inscenování současných českých dramát, případně i ruských a sovětských her, nереžíroval tento typ dramatiky ani v pardubickém divadle. Výjimkou je jeho první pardubická inscenace *Mladé gardy*, ve které zřejmě vycházel ze své beskydské inscenace (prem. 4. 10. 1952). Z české současné dramatické tvorby inscenoval pouze Janovského dramaticky slabou hru *Mikoláš Aleš* (důvody, proč tuto hru nереžíroval někdo z jeho kolegů, nejsou známy).

47 Více viz (NÁDVORNÍKOVÁ 2011: 39).

48 Tyto mimodivadelní aktivity pardubických herců přispívaly k vytvoření bližších kontaktů mezi herci a diváky, a to nejen v samotných Pardubicích, ale také v okolních městech, kam Divadlo poesie a hudby zajíždělo.

49 Rozpad divadla může souviset s nástupem Karla Urbánka na vojenskou službu nebo odchodem Zdeňka Vavříka do *Literárních novin*.

50 Program k inscenaci *Paní ministrová*, Východočeské divadlo Pardubice.

V obou zmíněných hrách svým režijním rukopisem a prací se scénografií, světly nebo projekcí pomohl posílit nedramatickou dějovou linii a zatraktivnit je tak pro diváka. V ostatních případech inscenoval hry svého oblíbeného Shakespeara, dále Shawa, Čechova, Schillera a dvě výrazná básnická díla, *Manon Lescaut* a *Se srdcem divno hrát*. Inscenování „povinných“ titulů české a sovětské dramatiky, kterými Novák dramaturgicky „vykompenzoval“ klasické západní hry, tak logicky zůstalo na Zdeňka Bittla a Mílu Veverku.

Zdeněk Bittl získal herecké vzdělání u Františka Smolíka a Václava Vydry staršího, zkušenosti nabýval jako asistent E. F. Buriana v D 34. Do Krajského oblastního divadla v Pardubicích nastoupil v roce 1947 a pracoval zde až do roku 1960 jako režisér, v poslední sezoně také jako umělecký šéf. Po desetiletém působení v nově otevřeném divadle v Českém Těšíně se vrátil do Pardubic, kde se v roce 1972 stal ředitelem. Tuto funkci zastával až do roku 1980. V padesátých letech zde režíroval především komediální tituly, ať již světové klasiky (Molière: *Don Juan*, Wilde: *Vějíř lady Windermereové*) nebo české komediální hry: *Obrácení Ferdýše Pištory*, *Caesar* nebo satirickou hru *Skandál v obrazárně*, která se stala velice úspěšnou. Byly mu přidělovány také režie současných slovanských her včetně českých: *Julius a Ethel*, *Křídla* nebo *Selská láska*. „I ze slabších her dělal dobré; představení *Jak přišla basa do nebe* se stalo přímo šlágrelem a Bittlova režie Švejka s Kájou Hrdým v titulní roli ve Vopršalově scéně byla nepřekonatelná.“ (FERENCOVÁ 1991: 162)

Alespoň přibližnou představu o podobě inscenací lze získat z recenzí publikovaných v listu komunistické strany *Východočeská zář*, jejichž autorem byl v letech 1953–1955 Otakar Blanda; jména autorů recenzí z roku 1956 se nepodařilo dohledat (články vydávají pod zkratkami: sk, z-b-o, zb). Hodnocení inscenací plně podléhalo dobovému požadavku ideovosti, inscenace byly hodnoceny primárně s ohledem na jejich přínos komunistické ideologii a na vzorové zpodobnění „dokonalé“ socialistické společnosti. Mladý Otakar Blanda (ročník 1931) neměl v době, kdy psal své recenze do *Východočeské záře*, divadelní vzdělání (žádost o přijetí na divadelní fakultu AMU si podal v roce 1955), zkušenosti získával jako stálý spolupracovník krajské poradny LUT v divadelním sboru. V jeho recenzní tvorbě lze vysledovat pravidelný model výstavby kritických textů, který spočívá nejdříve v celkovém kladném hodnocení inscenace, kritice či chvále jejího ideového vyznění, následuje vyzdvižení drobných inscenačních nedostatků a hodnocení hereckých výkonů. V posledním odstavci textu Blanda (téměř bezvýhradně) chválí přínos inscenace pro kulturní život Pardubicka; kdyby tak neučinil, mohla by být jeho kritika zřejmě vnímána jako výtku proti kulturnímu odboru KNV, který uvedení jednotlivých her schvaloval.

Dobová podmíněnost je patrná z recenze jedné z nejuspěšnějších komedií padesátých let, která se ovšem mohla hrát jen zhruba šest měsíců, dokud nebyla

státními orgány zakázána. Jelínkův *Skandál v obrazárně* Blanda interpretoval jako satiru proti lidem „uplatňujícím praktiky buržoasie“ (BLANDA 12. 3. 1954). Interpretací nedostatek inscenace shledal ve výkladu postavy Králíčka, který je podle recenzenta v obraze „Než ho píchli“ ukázán jako kladná postava, přičemž by měl být hoděn spíše kritiky (tento příklad uvádím zejména v souvislosti s dobovou kritikou satirických her, v nichž podle názoru recenzentů chyběly „dobově kladné postavy hodné následování“). Blanda chválil Bittlův výkon v postavě kádrovníka z obrazu „Portrét jistého kádrovníka“, jeho režijní práci však vytýkal příliš explicitní zdůrazňování pointy jednotlivých obrazů. Kritizoval také výpravu Jiřího Vopršala, která sestávala z kulis se satirickými obrazy (pravděpodobně kartonové výřezy v nadživotní velikosti postavené na jevišti), v nichž byly vyrobeny otvory pro hlavy herců – tak byla každá postava z obrazu snadno identifikovatelná (BLANDA 12. 3. 1954). U realisticky stroze pojatých scén doplňovaly scénografii obrazy s jednoduchými kresbami (prase, kráva otočená zády k publiku, pytle s moukou aj.).

V Bittlově režii Šrámkova *Léta* zaujaly svými hereckými výkony⁵¹ dvě nové posily souboru: mladý Petr Haničinec v roli Jana Skalníka, a především mladá Jana Štěpánková, pro kterou Stáza znamenala první větší roli. Podle O. Blandy „už její vstup na scénu mluvil o velkém hereckém nadání“ (BLANDA 4. 5. 1954), které dále rozvinula v hlavní roli ve hře *Vějíř lady Windermérové*, taktéž v Bittlově režii a s bohatou kostýmní výpravou Jiřího Vopršala.⁵² O úspěšnosti inscenace *Vějíř lady Windermérové* svědčí například ohlas, který zaznamenala při hostování pardubických herců v pražském Karlíně: při děkovačce měli herci 27 tzv. opon (FERENCOVÁ 1991: 162). Režijní vedení herců Blanda oceňoval také u další Bittlovy režie hry s aktuální tematikou, *Julius a Ethel* s Milanem Holubářem a Věrou Novákovou v hlavních rolích. Úspěch u diváků zaznamenalo z dalších Bittlových režii operetní zpracování Haškova *Švejka* (s hudbou, tancem a v některých scénách spoře oděnými ženami).

Pochvaly od stranického tisku se Bittlovi dostalo za jeho režii aktuální Kornejčukovy hry *Křídla*, která představovala (v patetické rétorice socialistického tisku) „vzlet k nejkrásnějším cílům komunismu“ (SK 16. 3. 1956). Těžko o inscenaci vyvozovat konkrétnější závěry, neboť celá recenze ve *Východočeské záři* obsahuje velké množství klišé, a to jak u hereckých výkonů, tak u celkového pojetí: „jeho

51 Kromě několika výjimek se nevěnuji popisu či pokusům o analýzu hereckých výkonů, neboť to nedovoluje dochovaný materiál. O. Blanda zůstává v popisech hereckých výkonů velmi povrchní, jeho hodnocení se omezuje na prázdná klišé a dobově podmíněnou rétoriku.

52 Z dalších významnějších rolí Jany Štěpánkové je možné zmínit například postavu Koskubové v komediální hře *Kudy kam? Dáme se rozvést?* nebo alternaci s Blankou Bohdanovou v roli Roxany v *Cyranovi z Bergeracu*. Nejúspěšnější rolí v jejím šestiletém pardubickém působení (v roce 1959 odchází do pražského Divadla S. K. Neumanna) byla hlavní role Jany z Arcu v československé premiéře hry *Skřivánek* od Jeana Anouilha v režii Karla Jerneka (rok 1957).

[J. Elsnera] vyjádření funkcionáře, který si zvykl na špatné metody práce, je naprosto přesvědčivé a herecky velmi dobře prožité“, naproti tomu „Nekolnému chybí více funkcionářské přesvědčivosti“ (SK 16. 3. 1956). Jinými slovy, u většiny inscenací nelze podle dostupných materiálů zhodnotit inscenační provedení, nicméně lze říct, že škála Bittlových režii zahrnovala úspěšné komediální tituly a stejně tak se osvědčil na „méně vděčných“ aktuálních sovětských, případně českých hrách.

Režie herce Miloslava Veverky se opakovaně setkávaly s kritikou Otakara Blandy pro „nedostatečnou ideovost“ či nesprávné uchopení výkladu postav. Jen těžko lze posoudit, zda byly výtky hlavního kritika *Východočeské záře* oprávněné, zda Veverka coby herec skutečně nedokázal některé ze svých hereckých kolegů dostatečně vést k vytvoření „přesvědčivých“⁵³ postav, nebo se jen potkal s tituly, se kterými si neuměl režijně poradit. V obrazu soudobé maďarské vesnice s názvem *Křest ohněm* podle recenzenta „zůstal představení mnoho dlužen“, když například mnohem „pečlivěji vedl záporné než kladné postavy“ a nedostatečně osvětlil otázku, zda se střední rolník Ható přikloní k nepříteli, nebo půjde s družstevníky (jinými slovy, nebylo dostatečně zdůrazněno prozření pracujícího dělníka) (BLANDA 26. 3. 1954). V případě inscenace *Chirurg Platon Krečet* zase Veverka děj hry z roku 1934 podle recenzenta mylně převedl (za pomoci kostýmů a hudby) do dnešní doby, čímž může vzniknout špatná domněnka, že se na jevišti řeší současné problémy Sovětského svazu, „ačkoliv v této zemi byly již odstraněny“ (BLANDA 26. 11. 1954).

Ještě problematičtější se absence ideovosti jevila ve Veverkově režii *Našich furiantů*,⁵⁴ kde prý kromě dobré zábavy chybělo i „poučení diváka“ a kvůli neodpovědnému provedení na sebe například kompars strhával více pozornosti než hlavní představitelé (BLANDA 18. 3. 1955). U soudobé hry *Kudy kam? Dáme se rozvést?* Blandovi ještě více než Veverkova režie, již vyčítal konkrétní detaily typu špatně provedené scény s praním prádla, vadilo téma hry. Taková manželství, kde by muži doma nepomáhali, již podle Blandy v Československu údajně neexistovala a „právě mladá manželství jsou příkladem ve vzorné spolupráci muže a ženy“ (BLANDA 25. 3. 1955).

V komplexním hodnocení Blanda Veverkovým režii vyčítal více nedostatků než titulům v Bittlově režii, což lze přičítat větším režijním zkušenostem Zdeňka Bittla a zřejmě také jeho větší schopnosti vystavět inscenace s rovnocenným zapojením všech divadelních složek.

53 Slovo „přesvědčivý“ je samozřejmě v hodnocení hereckých výkonů nic neříkajícím klišé, v polovině padesátých let je ovšem v novinové kritice jedním z hodnotících výrazů pro úspěšné vytvoření postavy. Přejímám je s vědomím tohoto sémantického posunu.

54 U inscenace je jako režisér uveden Míla Veverka, nastudování za něj ovšem pravděpodobně dokončil Karel Novák (FERENCOVÁ 1991: 175).

6.5.1 Novákovy velké výpravné obrazy

Karel Novák svou první pardubickou režii *Mladé gardy* (prem. 7. 11. 1953) zaujal diváky i kritiku. *Mladou gardu* pravděpodobně zvolil z několika důvodů: jednalo se o jeho poslední režii před odchodem z Beskydského divadla, tudíž měl hru v živé paměti a mohl zkusit některé scény zinscenovat technicky dokonalejším způsobem v mnohem lépe vybaveném divadle, než jaké bylo v Novém Jičíně. Tuto domněnku by mohla potvrzovat i skutečnost, že v obou případech si Novák sám upravoval text hry: vyškrtl asi deset menších epizodních postav a tři obrazy: „Tak třeba Novák škrtná repliky o vyhazování vlaků, Uljino úsilí o zachování Mladé gardy a pokračování v dalším boji, ze Serjožova vypravování škrtná část vyprávění o plukovníkovi aj.“ čímž podle názoru recenzenta ochuzuje řadu postav, například Váňu Zemňuchova a Uljanu Gromovu (SMETANA 1954: 11–14). Dále Novák v obou inscenacích použil projekci diapozitivů na organtýnový závěs (nebo gázovou předponu) k dokreslení prostředí. Hra navíc skýtala možnost zapojit téměř celý soubor, a ověřit si tak jeho kvality; kromě toho měl v Pardubicích k dispozici i několik mladých herců pro představitele hlavních rolí (například Petr Haničinec v roli Olega).⁵⁵ V neposlední řadě se jednalo o vhodný titul k oslavě 36. výročí VŘSR a také k Měsíci Československo-sovětského přátelství, který se slavil v listopadu. O novojičínské inscenaci psali recenzenti v časopise *Divadlo* jako o vrcholu tvorby Beskydského divadla, vynikajícím úspěchu, který se podílel (spolu s jinými Novákovými inscenacemi) na zvýšení úrovně divadla (POPP 1953: 24–43; KOPECKÝ 1953: 292–294), Novák měl tedy na základě tohoto úspěchu důvod se ke hře vrátit a inscenovat ji znovu.

U pardubické inscenace recenzent K. Dvořák oceňoval režisérovu práci s divadelním prostorem, který Novák ve spolupráci s architektem Jiřím Vopršalem rozšířil o dosud neužívané prostory jeviště. Lokalizace dějiště byla v inscenaci pouze naznačena, divadelní prostor fungoval na principu simultaneity a vertikálního členění, jež herce nutilo k pohybové dynamice, kterou násobilo světelné osvětlení (PRŮŠA 1973: 60). V následujícím úryvku můžeme nalézt syntézu dvou výrazných režijních postupů Karla Nováka, které jsou příznačné pro jeho tvorbu v obecné rovině: a sice práce s vnějšími, například světelnými efekty a vytváření lyrických či komorních scén: „Podařilo se mu opravdu oslňující představení, podmaňující diváky v prudce střídavém sledu scén hned účinnými, prudkými a dynamickými efekty, hned zase hluboce niterně laděnými scénami, jejichž účinek

⁵⁵ Samostatným tématem krátké studie by mohla být různá inscenační zpracování této hry, například srovnání inscenace Karla Nováka v Novém Jičíně a Pardubicích s inscenací Miroslava Macháčka v Českých Budějovicích (prem. 7. 11. 1954) nebo srovnání hereckých výkonů představitelů role Olega, například mladý Bořivoj Navrátil v Jihlavě (prem. 7. 2. 1951, režie E. Wolf) a Petr Haničinec v Pardubicích.



Inscenace *Mladá garda*, premiéra 7. 11. 1953, scéna J. Vopršal (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto autor neznámý).

roste pevně z myšlenky hry, z postav a jejich narůstající hrdinné historické velikosti.“ (DVOŘÁK 13. 11. 1953) Miloš Smetana, budoucí Novákův spolupracovník v pardubickém divadle a příznivec jeho tvorby, inscenaci *Mladé gardy* hodnotil jako „výbojný příslib“ tvůrčího režiséra: „Novákova režie *Mladé gardy* je výbojným tvůrčím činem temperamentního a energického režiséra, který usiluje o vytvoření strhujícího představení.“ (SMETANA 1954: 11–14)

Po inscenaci *Mladé gardy* následovala první ze tří her Williama Shakespeara,⁵⁶ které Novák v Pardubicích inscenoval, tragédie *Othello* (prem. 9. 1. 1954). Jádrem jeho režie v Pardubicích, podobně jako v Beskydském divadle v Novém Jičíně, tvořila shakespearovská dramatika: po *Othellovi* inscenoval ještě *Kupce benátského* a loučil se komedií *Jak se vám líbí*. Ke všem zmiňovaným titulům se opakovaně vracel: *Othella* pohostinsky režíroval v Divadle Zdeňka Nejedlého v Ostravě o tři roky později (prem. 14. 9. 1957),⁵⁷ *Kupce benátského* celkem čtyřikrát (Nový Jičín,

56 V textu se budu prvně věnovat třem inscenacím her W. Shakespeara, přestože tím poruším časovou chronologii uvedení jednotlivých Novákových inscenací.

57 Ostravská inscenace *Othella* měla být původně uvedena o dva roky dříve (není známo, zda v režii Karla Nováka). Z plánované inscenace zůstaly kostýmy a dekorace, které určily jevištní půdorys Novákově inscenaci (ŠKAPA 29. 9. 1957).

Pardubice, Olomouc, Mladá Boleslav) a hru *Jak se vám líbí* nastudoval kromě Pardubic ještě čtyřikrát (Ostrava, Šumperk, České Budějovice a Most). Jak doložím dále, z dostupných materiálů vyplývá, že v opakovaných nastudováních téhož titulu vycházel zpravidla pokaždé ze stejné režijní koncepce, kterou se snažil přizpůsobit provozním a hereckým podmínkám v daném divadle.

Lze předpokládat, že u pardubické inscenace *Othella* se Novák inspiroval koncepcí ruského básníka A. S. Puškina, která je zmíněna jako inscenační zdroj v programu k ostravské inscenaci. Tato koncepce vychází z teze, že Othello není od přírody žárlivý, ale naopak důvěřivý. Tragédie poté vzniká z oklamané důvěry, čímž se vnitřní konflikt Othella rozrůstá na konflikt společenský. Toto pojetí, zdomácnělé na sovětských jevištích, u nás podle Nováka poprvé správně jevištně interpretoval Vítězslav Vejražka v roce 1951 (ŠKP 15. 9. 1957). Podstatou této interpretace hry je ukázat Jaga jako ztělesnění zla, varování pro diváky před touto zápornou postavou, respektive její analogií v realitě: „Pozor na současné Jagy, kteří dosud otravují náš život.“ (ŠKP 15. 9. 1957) Hlavní pozornost je tak v této režijní interpretaci věnována postavě Jaga (v této roli se v ostravské inscenaci představil budoucí umělecký šéf ostravské scény Radim Koval). Návaznost na pardubickou inscenaci připomíná recenzent *Lidové demokracie*, v níž ostravskou inscenaci hodnotí jako zdařilejší než pardubickou: „Ve znamenité a takřka prázdné scéně si mohl Novák ověřit všechny chyby své nedomyšlené inscenace pardubické, uvedené před čtyřmi lety.“ (SJ 17. 9. 1957)

Chybami může recenzent u pardubické inscenace myslet jak textové úpravy (vypuštění prvních dvou obrazů, jejichž některé části byly užity dále v textu), tak obsazení některých postav či složité světelné efekty. To byly alespoň hlavní nedostatky, které kritizoval Otakar Blanda ve *Východočeské záři*. Největším nedostatkem se mu pak jevily být herecké výkony, ať již Karla Dellapina v roli Jaga, nevhodné obsazení Cassia Karlem Urbánkem a Roderiga Z. Peroutkou či interpretace postavy Biancy Dagmar Prokopové, která podle recenzenta působila jako obyčejná prostitutka (BLANDA 22. 1. 1954). Nejvíce „problematický“ mu pak připadal způsob bodového svícení (ostrý kužel jasného světla namířený na jednajícího herce), který „vybočuje z realistické metody“ (BLANDA 22. 1. 1954), jinými slovy, mohl v tehdejší době působit jako samoučelný formalismus, jako vnějškový efekt. Monumentální scénografie Jiřího Vopršala vyplňovala prostor celého pardubického jeviště: jednalo se například o interiér paláce s dlouhými závěsy po stranách, obloukovými podloubími a schodišti, který se proměnou kulís změnil v rozlehlou halu s obrovskými lvy s křídly coby hlídači vchodu. Dobově koncipovaným kostýmům a výraznému líčení Blanda vyčítal pouze příliš tmavou pleť Josefa Elsnera v hlavní roli Othella, která měla podle něj být spíše hnědá než černošedá.

Z hlavního nedostatku inscenace, jak jej popsál recenzent Blanda, – nedostačného vedení herců ve vedlejších rolích – je možné vyvodit hypotézu, že se



Josef Elsner jako Othello ve stejnojmenné inscenaci, premiéra 9. 1. 1954, scéna J. Vopršal (archiv Východočeského divadla Pardubice, foto Jaromír Svoboda).



Inscenace *Othello*, premiéra 9. 1. 1954, scéna J. Vopršal (*Institut umění - Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Jaromír Svoboda).

Novák svými úpravami snažil hru přizpůsobit zejména ústřední herecké trojici, Josefu Elsnerovi, Karlu Dellapinovi a Blance Bohdanové, a akcentovat vztahy mezi důvěřivým Othellem, až mefistofelovským zrádcem Jagem a křehkou Desdemonou. Bohdanové Desdemona stála na počátku jejích hereckých rolí osudových žen jako například Manon Lescaut, Kamila ve hře *Se srdcem divno hrát* nebo Roxana v *Cyranovi z Bergeracu*. Za výjimečnou složku inscenace byla považována hudba Františka Vovše: „Vovsova hudba plyne ze samé podstaty díla, odhaluje dramatickosti a monumentalitu jeho stavby, tvoří skutečné hudební obrazy plné pathetického vznosu i lyricky něžné a prosté jímavosti.“ (ŠTOLC 29. 1. 1954)

V inscenaci *Kupec benátský* (prem. 23. 10. 1954) Novákovi naopak režijní záměr nevyšel (především kvůli radikálním úpravám) a inscenace se zařadila k jeho nejméně zdařilým pardubickým režímům. Zatímco Karel Novák sáhl po starším překladu Bohumila Štěpánka, Václav Lohniský hru inscenoval o několik měsíců dříve v Krajském oblastním divadle v Plzni (prem. 15. 5. 1954) v novém překladu E. A. Saudka, který byl oproti Štěpánkově přesnější, obsahoval více ironie, dvojsmyslů, jízlivosti a nabízel větší prostor pro imaginaci (KOCOUREK 1954: 1118–1122). Klíč Novákovy textové úpravy spočíval ve vtěsnání původních dvaceti obrazů do



Scéna z inscenace *Kupec benátský*, premiéra 23. 10. 1954, scéna J. Vopršal (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Jaromír Svoboda).

pouhých pěti, díky čemuž došlo k dějové krizi již na konci druhého obrazu. Tu vystřídala pohádka s vílami, na niž rychle navázal soud a smír. Radikální úpravy připodobňoval Rostislav Kocourek v časopise *Divadlo* ke způsobu tvorby samotného autora hry: „V Pardubicích naložili se Shakespearem téměř stejně, jako Shakespeare se svými předlohami nebo s hrami, jež adaptoval.“ (KOCOUREK 1118–1122) Scénografii *Kupce benátského* dominovala realistická scéna sestávající z vysokých domů malého městečka, upínajících se po stranách jeviště až k horizontu, v zadní části přemostěná vypouklým mostem.

V roli Shylocka se v Pardubicích představil padesátiletý Max Postl, jehož pětatřicetileté výročí působení u divadla bylo připomenuto na premiéře inscenace. Zatímco v časopise *Divadlo* vadilo u postavy Shylocka především jeho jednostranné vyznění coby černého zloducha bez pozitivních lidských stránek, ve stranickém tisku byla tato postava interpretována jako hodná lítosti. Divák podle Blandy sice pociťuje nad Shylockem lítost, nicméně již nevnímá jeho odpor proti celé křesťanské společnosti, což je chybné vyznění. Představení je tak podle recenzenta pouze prázdnou podívanou, která nebojuje za velké myšlenky (BLANDA 5. 11. 1954). K líbivému obrazu přispěla jistě i Blanka Bohdanová

v roli Porcie, která se podle recenzenta „nedovedla zbavit měkkosti své Desdemony a své Manon“ (KOCOUREK 1118–1122). Pomineme-li „nedostatečnou ideovost hry“, lze i tak textu vytknout zřejmé nepřesnosti v dramatické výstavbě, které vznikly z důvodu výrazného krácení a úprav originálu. Je možné, že Novák pouze převzal svou úpravu z Nového Jičína, aniž se pokusil vytvořit „náročnější“ verzi textu, než kterou připravil pro Beskydské zájezdové divadlo. Nicméně při znalosti Novákova perfekcionalismu se lze domnívat, že možná pouze věřil, že tato upravená verze bude pro diváky snazší na porozumění, aniž tím výrazně ochudí původní vyznění hry.

Komedie *Jak se vám líbí* (prem. 14. 7. 1956) měla premiéru na konci sezony v letním měsíci červenci, z čehož lze vyvozovat, že měla plnit především zábavnou funkci. K oživení inscenace přispívalo předsunutí některých výstupů na rampu, čímž se herci přiblížili divákům, pro které to byl podle dobového svědectví nečekaný zážitek (ZB 7. 9. 1956). Podle vzpomínek Emmy Černé Novák u svých opětovných naskoušení této komedie vycházel z dříve osvědčených postupů: například byl přesvědčen, že Rosalinda by měla omdlít pokaždé, když Orlando vytáhne šátek s krví. Ovšem muselo to být přesně pětkrát; když Emma Černá, představitelka Rosalindy v mostecké inscenaci, zkusila „omdlít“ pouze čtyřikrát, nebo naopak šestkrát, u diváků daná scéna nedosáhla kýženého záměru, čímž se potvrdilo, že Novák výstavbu dané scény velmi dobře promyslel. Novák, ač inklinující k velkým básnickým podobenstvím a hrám s intelektuálním přesahem, uměl tedy koncepčně a funkčně narežirovat i komedie. Mostecká inscenace měla podle Černé obrovský úspěch: byť nebylo zvykem tleskat v průběhu představení, herci při premiéře sklidili devět potlesků na otevřené scéně a úspěch měla inscenace i při zájezdových reprízách v Žatci a Lounech.⁵⁸

Novákova inscenace Čechovových *Tří sester* (prem. 9. 5. 1954) znamenala průlom v dosavadních interpretacích tohoto textu směrem k tragikomickému vaudevillu, čemuž napomáhala i scénografie Jiřího Vopršala. Petr Průša rozděljuje Vopršalovu tvorbu v pardubickém divadle na dvě etapy: první „charakterizuje úsilí o kompoziční monumentalizaci, nová renesance malířsky pojaté kulisy, významově stylizované a barevně bohaté, počínající s kresbou světelného kužele“ (PRŮŠA 1973: 60). Do této etapy spadají inscenace *Othello* a *Kupec benátský*, ve kterém architekt zkomponoval Benátky jako úzkou ulici s množstvím můstku, nahlíženou z mírného pohledu, z něhož domy působí postupně stále vertikálněji, mosty zakřiveněji a jejich oblouky jako stále vyšší a vyšší. Inscenace *Tří sester* představuje svým zvýrazňováním jednotlivých tvarů a barevných akcentů přechod ke druhé skupině Vopršalových výprav, ve kterých se hlásí o slovo poetizace a významová stylizace (například inscenace *Manon Lescaut*, *Se srdcem divno hrát* nebo *Jak se vám*

58 Informace pocházejí z telefonického rozhovoru s Emmou Černou ze dne 4. 2. 2015.



Inscenace *Tři sestry*, premiéra 9. 5. 1954, scéna J. Vopršal (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Jaromír Svoboda).

líbí). Vopršalovou oblibou se zde stává předsazený portál, jehož výtvarné zpracování symbolicky znázorňovalo žánr či téma hry (PRŮŠA 1973: 61).

Významnou roli v pardubických *Třech sestřích* hrála atmosféra, kterou se podařilo navodit protikladem potměšlého interiéru a jasu reflektorů. „Ve výrazném, ostrém kontrastu (typickém pro tohoto režiséra ostrého dramatického sváru, jasných, sytých barev) Novák uvedl postavy tří sester, Veršinina, Tuzenbacha a proti nim Natašu, Kulygina, Čebutykina. Mezi nimi se zmítá Andrej.“ (SMETANA 1954: 802–810) Postava Andreje znamenala první větší hereckou příležitost pro budoucí pardubickou hereckou „hvězdu“ Karla Urbánka. Jeho herecký výkon, stejně jako výkon Blanky Bohdanové v roli Máši, sklidil u kritiky největší úspěch, méně úspěšně z hodnocení vyšla Anna Ferencová v roli Nataši. Jedna z nejvýraznějších negativních kritik hereckého výkonu mířila na režiséra inscenace Karla Nováka, který ztvárnil svou oblíbenou roli Čebutykina: „I když vytvořil dobrou postavu, která zejména v monologu se velmi přiblížila životní pravdě, nelze doporučit, aby i příště soudruh Novák hrál ve hře, kterou vede režijně.“ (BLANDA 28. 5. 1954)

Novák si Čechovovy *Tři sestry* vybral k inscenování pravděpodobně ze dvou hlavních důvodů: jakožto dílo ruského autora se jednalo o hru povolenou, navíc



Inscenace *Manon Lescaut*, B. Bohdanová (Manon Lescaut), K. Urbánek (Des Grieux), premiéra 21. 8. 1954, scéna J. Vopršal (archiv *Východočeského divadla Pardubice*, foto Jaromír Svoboda).

uvedenou v rámci čechovovského výročí v roce 1954. V druhé řadě skýtala dobré herecké příležitosti, především samozřejmě pro představitelky tří sester. V dobovém tisku byla Novákova inscenace interpretována v socialistickém duchu: tři sestry jsou hrdinkami, které zatím tápou při hledání správné cesty k pravdě, poznání lidského štěstí a smyslu života (SMETANA 1954: 802–810). Z hlediska ideologie posouvá výklad ještě dále Otakar Blanda: „My můžeme svým životem něco nového tvořit, hledat, objevovat – oč jsme dále proti těm, kteří po takovém životě mohli jenom toužit.“ (BLANDA 28. 5. 1954) Původní Novákův záměr byl vytvořit v první řadě tragikomic-kou grotesku, k čemuž sice v Pardubicích našel cestu, ale skutečně naplnit svůj záměr se mu podařilo až u dalšího nastudování *Tři sestry* v Divadle E. F. Buriana (prem. 19. 4. 1963). „Od té doby se Novákův režijní projev hlavně oprostoval a ukázněval; to, co ještě třeba v Pardubicích bývalo obaleno až okázale pestrou divadelností, a konec konců i jistou sentimentalitou, je už překonáváno.“ (SMETANA 15. 5. 1963)

Manon Lescaut (prem. 21. 8. 1954) Novák nasadil v Pardubicích v roce 1954 z prostého důvodu: aby přilákal do divadla více diváků.⁵⁹ Promyšleně zvolil titul,

59 Novák ten samý titul nasadil ze stejných důvodů na repertoár také v Divadle E. F. Buriana v roce 1961, kde se stejně jako v Pardubicích pokusil přilákat do divadla více diváků. V hlavní roli se opět



Inscenace *Manon Lescaut*, premiéra 21. 8. 1954, scéna J. Vopršal (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Jaromír Svoboda).

jehož milostný příběh, ztvárněný u publika oblíbenými herci, Blankou Bohdanovou a Karlem Urbánkem, naláká i diváky, kteří by do divadla nepřišli kvůli uvádění sovětské či soudobé české dramatiky. Zároveň tento titul naplňoval Novákovo označení „divadla pro služby“, jak říkal po vzoru Shakespearovy dramaturgie divadlu, z něhož si divák musí za své peníze něco odnést: příběh, filozofii, vztah k současnosti, a především emoce (BOHDANOVÁ 2010: 79).

Na lyrickém vyznění inscenace Nezvalovy básnické hry se podílela symbolická scénografie: oválná, šikmá plocha jeviště byla pokryta bílým vlasatým plyšem, na ní byly poházené polštáře, dále se zde nacházelo symbolické okno s žaluzií, kterou Manon dávala znamení svým nápadníkům (BOHDANOVÁ 1995: 80). Stylizovanou, náznakovou scénu překvapivě pochválil také Otakar Blanda, který benevolentně „schválil“ stylizovanost inscenace: „V *Manon Lescaut* je možno a nutno stylizovat, aniž bychom se dopouštěli formalismu.“ (BLANDA 1. 10. 1954) Není ovšem zřejmé, kde viděl onu hranici stylizace a formalismu a jaké výrazové a inscenační prvky do jednotlivých oblastí zařazoval. *Manon Lescaut* nicméně

představila Blanka Bohdanová, ovšem zřejmě i kvůli jinému obsazení role Des Grieux (Jaroslav Vágner) již inscenace nedosáhla úspěchu té pardubické.



Inscenace *Se srdcem divno hrát*, K. Urbánek (Perdican), B. Bohdanová (Kamila), premiéra 19. 3. 1955, scéna J. Vopršal (archiv Východočeského divadla Pardubice, foto Jaromír Svoboda).

dominovala především krásná Blanka Bohdanová: „Je to Manon krásná, rozkošná, rozpustilá, opojivě nadšená svými šestnácti léty, nadšená pozorností rytíře des Grieux, pozemská Nezvalova Manon.“ (SMETANA 1955: 95–99) Nezvalovu hru v té době uváděla tři divadla, kromě Pardubic ještě divadlo v Hradci Králové a v Jihlavě; pardubická inscenace vycházela z jejich komplexního hodnocení v časopise *Divadlo* nejúspěšněji: „Pardubické provedení Manon bylo nejvýraznějším představením, jak prací režiséra, výtvarníka (Ing. Vopršal), tak výkonem ústřední dvojice. Režisér Karel Novák dal představení rozlet, spád, zajímavost.“ (SMETANA 1955: 95–99)

Ústřední dvojice Bohdanová a Urbánek ztvárnili hlavní role také v další úspěšné pardubické inscenaci *Se srdcem divno hrát* (prem. 19. 3. 1955), kterou divadlo prosadilo na repertoár proti zákazu ministerstva kultury. Dovolím si jako svědectví, jaký význam hrála tato inscenace v polovině padesátých let v pardubickém kulturním životě, odcitovat delší, zato autentickou a osobní vzpomínku na diváckou recepci inscenace od herečky Anny Ferencové: „V hledišti zhasla světla a prostorem se nesla krásná hudba profesora Vovsa. Rozhrnula se opona, za ní byl od portálu k portálu natažen tyl a na ten tyl se promítla louka s kopretinami.



Scéna z inscenace *Mikoláš Aleš*, premiéra 28. 5. 1955, scéna J. Vopršal (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Jaromír Svoboda).

Začal vanout mírný větřík a přední jeviště se zvolna rozsvěcovalo, vítr rozmával vrbové proutky, mezi nimiž tančili vesničané. Rytmus toho tance se zmocnil celého jeviště i hlediště. V dálce, na nově přistavěném zadním jevišti, se na vršíčku zjevil zámeček. Uvnitř něho se má odehrát krutá hra lásky mezi Kamilou – Blankou Bohdanovou a Perdicanem – Karlem Urbánkem, na kterou doplatí vesnická dívka Růženka. Ale zatím plyne idylické první jednání, v popředí bublá potůček a každý v hledišti si přeje být tam a nikde jinde. Dokonce přemnohý divák i zavzdychal a už po třech minutách zazněl hledištěm nekonečně dlouhý aplaus. Pro další jednání sjely na scénu dva velikánské goblény, sahající od provaziště k podlaze, a uprostřed scény stála pouze rokoková židlička. [...] Karel Novák zvířátka na jevišti rád moc neměl. Ale tentokrát komiku Kájovi Hrdému zvířátko na jevišti dopřál a paní Mentonom mu vletěla do náruče i s oslem, na kterém trůnila. A nastalo haló.“ (FERENCOVÁ 1991: 161–162) Ocitovaný úryvek ukazuje, jak tehdejší publikum „prahlo“ po krásném lidském příběhu, kterých v tehdejší dramaturgii oblastních divadel bylo spíše pomálu.

V kritice Novákovy režie hry *Mikoláš Aleš* (prem. 28. 5. 1955) recenzent poukázal na rys příznačný pro Novákovy režie dramaticky slabých textů (Janovského



Inscenace *Don Carlos*, premiéra 26. 11. 1955, scéna J. Vopršal (*Institut umění – Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Jaromír Svoboda).

hra se blížila spíše kronice z Alšova života, na jejímž pozadí se odehrával konflikt národního versus kosmopolitního pojetí umění): v těchto případech si vypomáhal vnějšími efekty, například projekcí a hudbou. „Mezi promítáním Alšovských krásných obrázků (z nejrůznějších období jeho života), mezi dlouhými hudebními pasážemi, byly hrány úryvky z Janovského hry.“ (BLÁHA 1955: 810) Děj se na jevišti pardubického divadla odehrával pod obrovskou maketou malířské palety se štětci, na níž byly promítány Alšovy obrazy. S nebývalou kritikou se setkal Karel Urbánek v roli Ženiška, který prý svou roli „pouze odmluvil“ (BLÁHA 1955: 810). Za prostý a upřímný herecký výkon byl chválen pouze J. Kabelák v titulní roli.

Režie Rostandova *Cyryana z Bergeracu* (prem. 25. 9. 1955) i Schillerova *Dona Carlose* (prem. 26. 11. 1955) odpovídala Novákově schopnosti vytvořit velká jevištní plátna v rozsáhlé a honosné výpravě. „Zvlášť zdařile komponuje a rozehrává masové scény s mistrným využitím celého jevištního prostoru.“ (nesign. 13. 1. 1956) V zadním prospektu prosvítalo jasné bílé pozadí, pravděpodobně z bílého plátna, jež působilo efektně ve scéně na bojišti (tmavé břízoví a kameny zahalené v šeru portálu ostře kontrastovaly s jasně bílou barvou pozadí). Z dobových kostýmů vyčnívaly především několikrát šaty Roxany, které musely

na tehdejšího diváka v kontrastu s kostýmní podobou například sovětských her působit velmi honosně a až pohádkově. V hlavní roli Cyrana alternovali Milan Holubář a Gustav Opočenský: „Zatímco Holubář je silný v romantickém pathosu, melodičnosti přednesu veršů, vznosnosti a barvě hlasu, Opočenský zase promlouvá hloubkou vnitřní tragiky a citu, bolesti i zklamání, sarkasmu a trpké ironie.“ (nesign. 13. 1. 1956)

Ve scénografickém pojetí inscenace *Don Carlos* se opakují některé pro tvorbu Jiřího Vopršala příznačné prvky: interiér sálu nebo vstupní haly lemovaný sloupy a dlouhými závěsy, v zadním prospektu výhled do krajiny (malované prospekty).

V závěru této části o Novákových pardubických inscenacích ocituji odstavec z životopisného medailonu o K. Novákovi autora Jiřího Stýskala, ve kterém shrnuje režisérovu tvorbu. Akcentuje především výpravnost jeho režii, přičemž kriticky přiznává, že krása detailu někdy převýšila celkovou gradaci děje: „Je to Novákovo šťastné šéfovské tříletí, v němž vytvoří velkou sérii atraktivních, dekorativních, dynamických inscenací, představení jasných a sytých barev a hudebních tónů, v nosných postavách herecky plných, snivých, citlivě propracovaných. Neprojevili se v nich jako detailní analytici jednotlivých sekvencí, jsou momenty, kdy dynamice děje obětuje logiku děje, kdy groteskním akcentem postavu zploští, kdy celku obětuje detail. Vrací však divadlu divadelnost, světlu dramatickou funkci, herci cit, patos a vášeň. Byl jedním z mála těch, kdo v těchto letech důsledně proráželi dogmatický krunýř ideologické šedi.“ Právě z těchto důvodů ovšem Novák nemohl v Pardubicích již déle setrvat.

6.6 „Stmívání záře“ nad divadlem

Z výše uvedeného vyplývá, že Karel Novák se snažil spolu s dramaturgy Zdeňkem Vavříkem a následně Milošem Smetanou sestavovat repertoár divadla z vyvážené kombinace zahraničních titulů a sovětské a české dramatiky, která oproti silným dramatickým příběhům první skupiny lákala mnohem menší množství diváků. Stranické vedení si této situace všímalo postupně: k výraznějším krokům a napomenutí divadla došlo až v roce 1955 – Novákovi se tedy dva roky dařilo bez problému obcházet oficiální požadavky na dramaturgii. Ještě na podzim roku 1954 ve stranickém tisku Blanda nepřičítá absenci současných dramatiků na repertoáru vedení divadla, ale nedostatku dobrých soudobých her: „A jestli dosud marně mezi nimi hledáme díla z našeho současného života, pak to není chybou KOD, ale našich dramatiků, kteří je ještě nenapsali. Věříme však, že příští rok přinese vedle klasických her a vedle zahraničních děl o současnosti, i díla našich žijících spisovatelů.“ (BLANDA 3. 9. 1954)

První důrazná kritika zazněla ze stranického tisku v článku „Za zlepšení repertoáru Východočeského divadla“ ze dne 20. 5. 1955 (autor článku není uveden, ale lze předpokládat, že jím byl Otakar Blanda). Autor v úvodu přiznává vedení divadla nezpochybnitelné kladné výsledky: zvýšení návštěvnosti divadla a větší zájem pracujícího lidu kraje o divadlo, což je výsledkem toho, že se opět zvýšila umělecká úroveň členů hereckého souboru divadla. Není však podle něj splněn jeden ze základních předpokladů: obsah repertoáru, ze kterého téměř vymizely pokrokové hry. Divadlo podle autora nedocenilo význam pokrokových her pro převýchovu člověka a soustředilo se primárně na plné hlediště diváků, kterým podsouvá „podbízivé, někdy až přímo urážlivé scény“ (např. praní prádla v inscenaci *Kudy kam?*, některé ze scén ve *Švejkovi* nebo souboj vycpaných břichů⁶⁰ v inscenaci *Se srdcem divno hrát*). V rámci hodnocení ideologického působení na diváka se ukázalo být problematické, že „v předvečer letošního Prvního máje nemohlo naše divadlo nabídnout žádnou hru se současnou tematikou a pokrokovým zaměřením. Tento revoluční svátek mezinárodního proletariátu VČD ‚oslavilo‘ hrou *Se srdcem divno hrát*.“ (nesign. 20. 5. 1955)

Problematickou se ukázala být také reprízovanost jednotlivých titulů a výrazné rozdíly v návštěvnosti: zatímco *Manon Lescaut* či *Vějíř lady Windermereové* dosahovaly čtyř až šesti desítek repríz, hry jako *Chirurg Platon Krečet* nebo *Julius a Ethel* stěží dvou desítek, přičemž návštěvnost posledních dvou zmíněných titulů byla velmi nízká. Ke kritice „líbivé“ dramaturgie se ve svém článku „Honba za repertoárem aneb Pardubické divadlo, jedno za všechny“ přidal i Vladimír Šrámek v časopise *Divadlo*, který si pardubické divadlo vybral jako zástupný příklad všech oblastních divadel, která se neřídí centrálními dramaturgickými pokyny a stavějí svůj repertoár na divácky atraktivních titulech (ŠRÁMEK 1955: 596–598).

Kritika ve *Východočeské záři* mířila i směrem k odboru kultury a osvěty Krajského národního výboru, který dosud nedostatky divadla omlouval a tiše toleroval. Na základě této kritiky se dramaturgie pardubického divadla stala jedním z bodů jednání předsednictva KNV KSČ dne 30. 5. 1955 (tedy deset dnů po vydání kritického článku ve *Východočeské záři*), kdy bylo soudruhům Novému a Čípkovi uloženo vypracování zprávy o naplňování ideologických požadavků s názvem „Za vyšší ideovou úroveň Východočeského divadla“. Ta byla prezentována na jednání předsednictva dne 27. 6. 1955.⁶¹ Soudruh Nový v ní především opakoval již uvedenou kritiku, přiznával její oprávněnost, kterou potvrdil i Karel Novák a soudruzi z odboru kultury KNV, nesouhlas s ní ovšem projevil výbor stranické organizace. Příčiny nedostatků shledával Nový mimo jiné v nízké politické

60 Postavy Mistr Blazius (Karel Hrdý) a Mistr Bridaine (Max Postl) měly vycpaná břicha, symbolizující jejich „vypasenost“ a sytost.

61 *SOA v Zámruku*, fond KSČ – Krajský výbor Pardubice, inv. č. 38, karton č. 53, svazek 67, list 38. Zápis předsednictva KV KSČ. 27. 6. 1955.

vyspělosti členů souboru a výboru organizace, „kteří si musejí do budoucna lépe uvědomit své poslání.“⁶²

Nový dramaturgický plán pro sezonu 1955/56 byl z důvodů pokárání a varování z KNV uvozen heslem: „Vysokou ideovostí, uměleckým mistrovstvím a bohatostí repertoáru vychovávat citově bohatého a vzdělaného uvědomělého budovatele socialismu.“ A tak se v září roku 1955 sice zahajovalo hrou *V šeříkovém sadu*, na kterou ovšem navázal *Cyrano z Bergeracu*, a po neúspěšných *Měšťácích* byl čtvrtou podzimní premiérou Schillerův *Don Carlos*. Karel Novák si podle všeho začal uvědomovat, že podobně uvolněná dramaturgie bez pokrokových her již nebude v Pardubicích dlouho procházet, a i to mohl být důvod, proč využil nabídky k přestupu do divadla v Olomouci.

Do olomouckého divadla Novák odešel na vlastní žádost, z funkce ředitele Východočeského divadla Pardubice byl odvolán k 31. 7. 1956.⁶³ K získání funkce uměleckého šéfa olomouckého činohry zřejmě přispěla jeho pohostinská režie Shawova *Pekelníka*, která měla premiéru 25. 2. 1956. Novák přestupem porušil svůj slib, který dal Janu Lorencovi z Krajského národního výboru v žádosti o uvolnění k hostování z 30. 12. 1955: „Pro pořádek oznamuji, že moje pohostinská režie v Olomouci má ráz pouze studijní a že nemám v úmyslu v příští sezóně přestoupit do tohoto divadla.“⁶⁴ Nakolik byl jeho odchod dobrovolný a nakolik motivovaný pozorností KNV a ministerstva kultury, kterou v Pardubicích vzbudil, lze jen těžko určit. Sama Blanka Bohdanová si ve svých domněnkách, proč Novák odešel, protiřečí. Ve vzpomínce v knize *Barevný život: benefice Blanky Bohdanové* píše: „Dramaturgie a jeho neposlušnost ho vyhnaly a on putoval zpátky na Moravu.“ (2008: 14–15) V knize *Život jako takový* naopak hovoří o vzájemné dohodě: „Zřejmě po vzájemné dohodě se náš šéf rozhodl pro Olomouc.“ (BOHDANOVÁ 2010: 90)

Novákův odchod na Moravu „zpozdl“ o čtyři roky jeho příchod do Prahy, do Divadla E. F. Buriana, což mohlo mít zásadní vliv na skutečnost, že Novákovovo jméno se nestalo tak známým jako jména jeho kolegů, např. Alfréda Radoka, Otomara Krejčí, Miroslava Macháčka nebo Jaromíra Pleskota. Nedomnívám se, že Novák usiloval jakkoli programově o „slávu“, že se záměrně snažil dostat na pražské scény, aby byl tzv. víc vidět. Divadlo, které dělal na oblastech, dělal poctivě, výjimečně a z hlediska provozu divadel a jejich uměleckého růstu nezastupitelně. Pro kontextové ukotvení do tehdejší situace v československém

62 Zápis předsednictva KV KSČ, 27. 6. 1955, fond 17, svazek 67, archivní jednotka č. 549, listy 38–44.

63 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 106. Kádrové změny ve vedení Východočeského divadla. Usnesení rady KNV č. 209 ze dne 22. 5. 1956.

64 *SOA v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 230. Žádost K. Nováka, Pardubice 30. 12. 1955.

divadelnictví je nutné připomenout, že když Novák v roce 1956 nastupoval do olomouckého divadla, nastupovali zároveň Otomar Krejča a Alfréd Radok do činohry Národního divadla v Praze (Jaromír Pleskot o rok později) a Miroslav Macháček do Městských divadel pražských. A přitom...

..je Novák mohl „předběhnout“ a dostat se do Prahy o dva roky dříve. V roce 1954 měl zřejmě možnost přestoupit do Divadla S. K. Neumanna za odcházejícího Jana Strejčka⁶⁵ (BOHDANOVÁ 2010: 95). Pravděpodobně v rámci rozprav o případném přestupu zde Novák pohostinsky režíroval Tylova *Chudého kejklíře* (prem. 21. 12. 1954), který se u kritiky setkal s pozitivním přijetím. I kdyby ovšem Novák v roce 1955 do libeňského divadla nastoupil, je otázka, jak dlouho by v divadle s podtitulem „Divadlo pro dělníky a dělnickou mládež“ (více viz OSVALDOVÁ 2010: 18) a jednoznačnou orientací na lidový repertoár vydržel. Je možné, že by se jeho pražská cesta – pokud by neslevil ze svých přesvědčení o divadle, což by zřejmě neudělal – skončila dříve, než by začala. I z tohoto pohledu bylo výhodné jeho olomoucké působení, které nemuselo být „brzdou“ jeho činnosti, nýbrž jen vyčkáváním na příchod do Prahy v ten „správný čas“, v roce 1960, do Divadla E. F. Buriana.

65 Jan Strejček ze své funkce odešel k 31. 12. 1954. Na jeho místo nakonec nastoupili Evžen Sokolovský a Jaroslav Dudek.

7 UMĚLECKÝM ŠÉFEM V OLOMOUCKÉM DIVADLE (1956–1960)

7.1 Úvod

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

7.2 Situace v divadle v době před Novákovým nástupem

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

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

Vyrovňávání se
s avantgardním odkazem

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

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

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

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

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

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

7.2.1 Umělecké bezvládní sezony 1955/56

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7.3 Dramaturgické objevy a inscenační úspěchy sezony 1956/57

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

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

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

¹⁵ Viz podkapitulu 6.6 Stmívání „záře“ nad divadlem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

7.4 Změna ve vedení divadla (1957/58)

7.4.1 Premiéra hry *Jediná noc* k oslavám výročí VŘSR

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

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

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

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

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

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

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

7.4.2 Odvolání ředitele S. Křupky a jmenování S. Vítka

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

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

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

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

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

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

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

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

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

36 Ibid.

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

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

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

7.4.2.1 Stiborův avantgardní odkaz v kontextu Novákova uvažování o divadle

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

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

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

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

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

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

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

7.4.3 Vývoj událostí v divadle po nástupu S. Vítka

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

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

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

43 Překvapivě ovšem nemluví o olomoucké avantgardní tradici Oldřicha Stibora.

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

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

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

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

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

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

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

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

7.4.3.1 Sázky na jistotu a pokusné omyly

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

53 Viz podkapitulu 5.2.2 Inscenace v režii Karla Nováka.

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

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

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

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

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

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

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

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

7.5 Hledání umělecké avantgardy (1958/59)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

7.7 Odchod na vrcholu tvůrčích sil

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

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

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

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

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

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

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

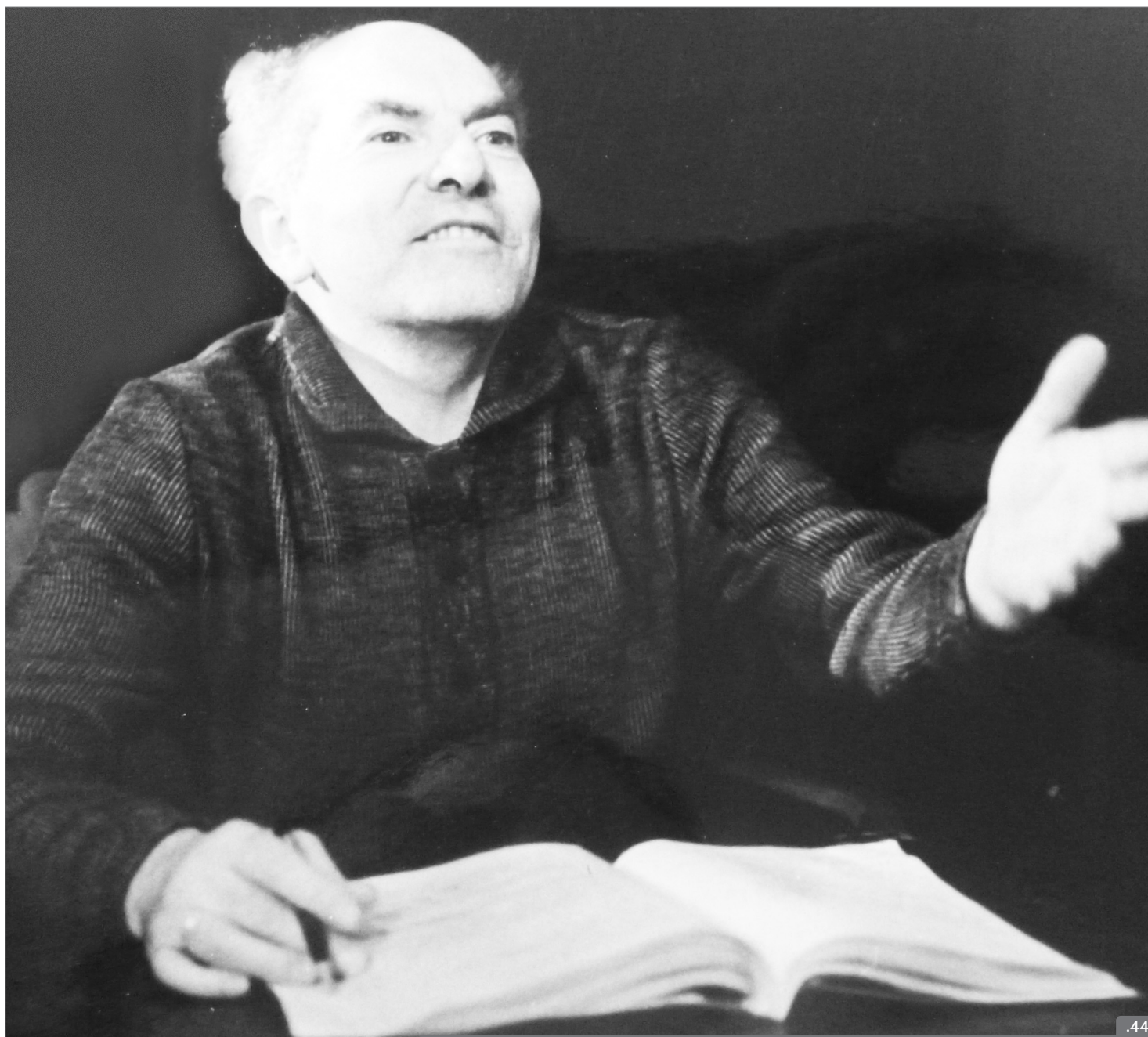
8.1 Úvod

„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 Hynšt a dramaturg Bořivoj Srba) a psychologicky propracované inscenace Otomara Krejči 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 Nejezchleb, který mohl lépe než Novák zaštitovat 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 jedině 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 štitu 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 proslavu 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 „Oohlédněme 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 proslavu 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 škrtil 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 dramat 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 škrta: „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 Preclíka, 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 nedožité 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 dramatikou – 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 Férence 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 Ilya Racek naznačuje, že se proti Novákoví 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 nejpříjemněji 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 Serafíny. 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–Sartrový *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 nepřístojné 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 úmorého jedání, zdraví a ztrát nejrůznějšího druhu. Z pražských divadel má v tomto směru snad nejbohatší zkušenosti Divadlo E. F. Buriana. Obrátili jsme 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 kolzí s Mědicími a schvalovacími orgány celkem čtrnáctkrát. 14 titulů — to byla více než ¼ z počtu premiér, které pořízká scéna uvedla v letech 1960—1968. Předmětem sporu byly nejen české původní hry (Uběho, Král-Vávra, Daňkova tragikomédie Čtyřicet zlosynů a jedno nevítkátko, Schneiderův Postilion), ale i soudobé hry zahraniční (Ionescov Nosorožec a Král umírá, Dürrenmattův Frank V., Frischova Čínská zed, Millerův Pápad ve Vichy, Mrozkovi Polcajti). Ušetřena nebyla ani klasika, ať v podobě původní (Shakespeara Richard III., Suchovo-Kobylina Smrt Tarelkina), nebo námi adaptovaná (Ostrovského i chytrák se spálí, Majakovského Sprech, Veselovcův a Weřichův Sever proti jihu).

□ O jaké zásahy šlo? Kdo zasahoval?

Rozsah cenzurních zásahů býval velmi různý — často byly vyžadovány škrtky jednotlivých replik, nejednou byl vysloven zákaz hry. Ne náhodou říkáme »byly vyžadovány« a »byly vysloveny«, protože většinou nebylo možné dopátrat se, kdo jmenovitě je skutečným autorem či inspirátorem těchto zásahů a zákazů. Ani v jedním 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 neprospekch 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 jí přisuzovali jiné protí než to, které připojujeme ke slovu fašismus«. A přece právě u nás, patnáct let po válce, jakási moudrá hlava — neznámá která — přišla s názorem, že nosorožci jednorozí 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 zakázat) — počít režisér byl však omezen »shora«.

Nemenší paralie nastaly okolo Dürrenmattova Franka V., který po několika škrtkách 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 podobenství — vyhledávání přímocharých 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 (1). Tak například postava Napoleona místo autentického výroku »Každý národ má takového vládce, jakého si zaslouží« musla říkat, že »Národy mají takové vládce, jaké si zaslouží«, atd. Po únavných debatách se nám podati- lo uhájit název Čínská zed, který měl být změněn na Velikou zed.

Podobný osud postihl Daňkova hru Čtyřicet zlosynů a jedno nevítkátko. V textu se zase nesmyslně vyhledávaly přímocharé 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 C. Čísate.

□ Jak to bylo s Králem-Vávrou?

Spór jsme vedli především se S. Auerspergem, s jehož jménem je pro nás bohužel spojeno více násilných zásahů do oblastí 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 — připravilo divadlo téměř o půl miliónu korun.

□ Co bylo možné namítnout proti Pápadu ve Vichy?

Byl »problematický«, protože jednal o ildech židovského původu (1). Dnes to všechno zní bezpochyby jako anekdota, ale tenkrát nám nebylo veselo. Na Ionescově hře Král umírá některým stranickým činitelům vadilo, že »o králich se hrálo už hodně her«. Nejrozšířenějším nešvarem bylo vytrhování jednotlivých myšlenek z kontextu, čímž se i pojednání klásk stávaly podezřelým. Mnohé z oněch »sporných« her jsme byli nuceni uhájit podle zásady »aby se vik 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 lovíli, nejlepší sedláci sedli a skříželi, nejlepší ženy rodily — a ti, kdo nebyli v ničem nejlepší, ti museli dělat kouzelníky nebo náčelníky«.

□ V čem je východisko?

Zveřejňujeme tyto neblahé zkušenosti pouze pro poučení, ne z touhy po odvetě. Obrodný proces v naší zemi síluje, 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 zmliz nedůvěra k umělcům, kteří musí najít mezi tvůrčími politiky a mysliteli své inspirátory i spolubojovníky. 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 i veřejní činitelé (za všechny: 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 partneři 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 Antigoně 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 Šimáčkovou 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, o čem 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 dramát, 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, jíž 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 zaslal 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 dramát 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. Nejproblematičtější 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 zákazů 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 Uhdého, 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 preferencí 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 režisovat 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, nejasnost 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 režím 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 zkraje 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 komediálnost 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 poříčské 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, Langmiler) – 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 režiroval 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]“ (URBANOVA 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 poříčské 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 *Trójjanek*, 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“ CÍSAŘ 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 poříčského 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 chladně a pohrdavě 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 řídicí 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).

Podtíže 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 přisuzovali 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 jednorozí 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. 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 užzu 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*).

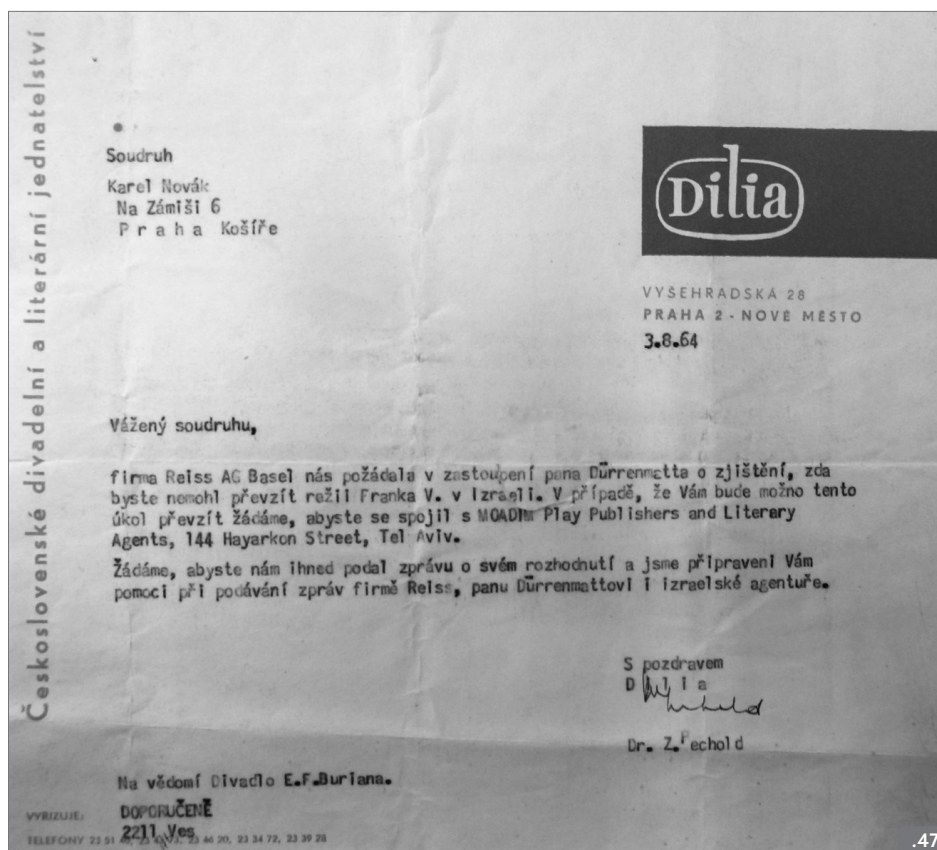


Scéna ze zkoušení inscenace *Frank Pátý*, v popředí K. Novák, premiéra 28. 9. 1961, scéna V. Nývlt (*Institut umění - Divadelní ústav*, fond fotografií, foto Vilém Sochůrek).

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 schémátům. 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 *Franka 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/25 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: „[...] nejlepší [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 zrudlosti 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.

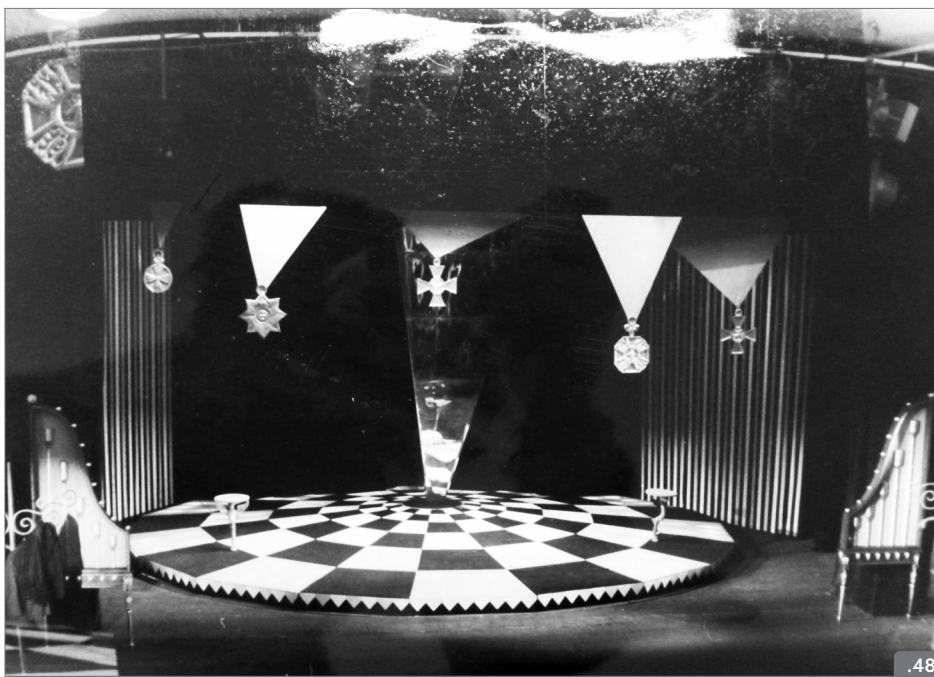
zkratkovitě, v gestických hyperbolách, v prudkých výrazových nárazech komponuje výstup či scénu.“ (ČERNÝ 23. 10. 1961)

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 zápletka, 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 vyjždějí na točně, podobné hracímu strojeku 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, předstíraje, 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

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.



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).

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 výhrůžně 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 forsbíň, 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 devalvací 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 upravili 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 redukováné 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 vyprázdňenost 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 nepříjemně 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. Rozekroušel 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-Kobylna *Smrt Tarelkina*, která nepřímou navázala na často inscenovanou *Svatbu Krečinského* a na *Proces*, uvedený v Komorním divadle v Praze nedlouho před *Smrtí Tarelkina*. Novák režírováním 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 ostěn 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 karikaturní 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 vyhocené, 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 (Raspjijev), 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 podobnoství 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,

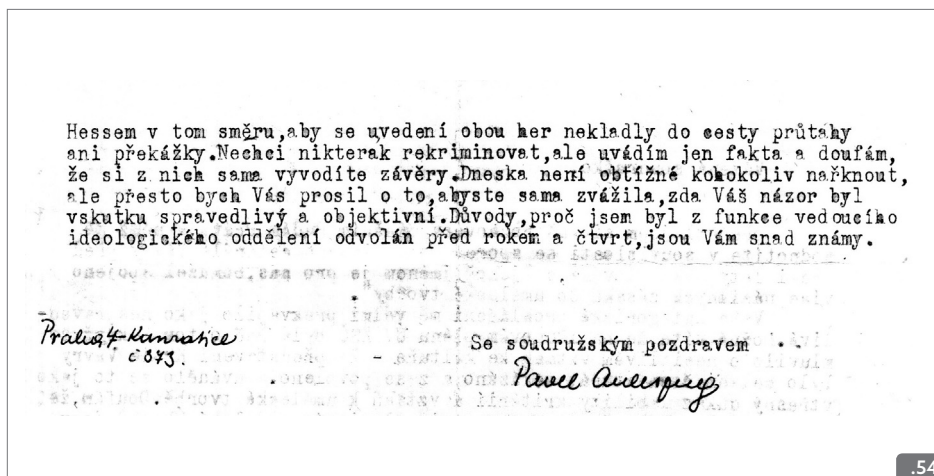
prečetl jsem si Váš rozhovor v dnešním Rudém Právu, v němž mě hodnotíte v souvislosti se sporem kolem inscenace Krále Vávry před třemi lety jako člověka, s "jehož jménem je pro nás, bohužel spojeno více násilných zásahů do umělecké tvorby".

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 obrátil 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, hovořil jsem jak s Vámi, tak i s ředitelem divadla s. Nejezchalem - 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 ztřpklost, 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 jedné omu 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 nevíňátko*).

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 tři 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 vyznívá 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)

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).

Tři sestry / Vytetovaná růže
Zahrada na křídě



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 odreagováním 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 pořičská 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 pořičské 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 mladičkou 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. Nývtová) dvojnásobně převýšily běžný rozpočet,⁷⁸ se na repertoáru držela několik sezon, a to i přesto, že Jaroslav Vágner v roli Des Grieux 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 (Vojnicová), 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 vtípnější 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 jistou 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 a 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.

SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH DIVADELNÍCH UMĚLCŮ
DIVADLO E. F. BURIANA

oznamují v hlubokém smutku, že v sobotu 5. října 1968 v ranních hodinách
zemřel po dlouhé a těžké nemoci

režisér
zasloužilý umělec

Karel Novák

Zasloužilý umělec Karel Novák se narodil 9. května 1916 ve Strakonících. Po absolvování filosofické fakulty a konzervatoře začínal svou uměleckou dráhu jako režisér v Zemském divadle v Brně. A divadlu zůstal věren celý život. Pracoval jako režisér v Horáckém divadle v Jihlavě, v Městském divadle na Kladně, jako šéfrežisér ve Státním divadle v Brně, jako umělecký ředitel v Beskydském divadle v Novém Jičíně, ve Východočeském divadle v Pardubicích, jako šéf činohry v Divadle O. Stibora v Olomouci a konečně od roku 1960 jako režisér v Divadle E. F. Buriana v Praze.

Byl silnou tvůrčí osobností s velkými životními zkušenostmi i s dokonalou znalostí problematiky československého divadelnictví. Byl osobností, která tvorbou dokázala vtisknout výrazný umělecký profil divadlům, v nichž působil. Potvrdily to i výsledky jeho umělecké práce na jeho posledním působišti v Divadle E. F. Buriana. Jeho inscenace Gorkého - Brechtovy Matky, Dürrenmattova Franka V., Ostrovského hry I chytrák se spálí, Williamsonovy Vytetované růže, Majakovského Sprchy, Suchova - Kobílinovy Smrti Tarelkina, Millerova Případu ve Vichy, Uhdeho Krále Vávry, Frischovy Čínské zdi, Dürrenmattova Meteoru i Čechovova Platónova byly mimořádnými uměleckými událostmi, které v souhrnu vytvořily jednu z etap pražského divadelnictví.

Za velké umělecké zásluhy byl Karel Novák jmenován 2. prosince 1967 vládou ČSSR zasloužilým umělcem. Československé divadelnictví ztrácí v zasloužilém umělci Karlu Novákovi mimořádnou výraznou tvůrčí osobnost.

Poslední rozloučení se zasloužilým umělcem Karlem Novákem se koná
ve čtvrtek 10. října 1968 ve 14 hodin ve velké obřadní síni
strašnického krematoria.

Čest jeho památce!

Pohřební služba, podnik hl. m. Prahy, Praha 1, Staroměstské nám. 10, tel. 617-51 a 617-55
ST 07, Praha 2, Lípová 6

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).

10 SUMMARY

Karel Novák

Theatre Director (1916–1968)

The monograph is concerned with the life and work of Czech theatre director, Karel Novák (1916–1968), describing his theatre activities in different theatres all around the country between 1941 and 1968.

Novák acquired his first acting and directing experiences in theatres in Jihlava and Kladno during the World War II. In Jihlava, he profoundly influenced the repertoire in the season 1941/2 when he directed half of the productions (mostly comedies) released in the theatre. He collaborated there with directors Antonín Kurš and Otomar Krejča, the latter of whom Novák followed to work with in Kladno in 1943/4. Although still at the beginning of his career, Novák had already attained the directorial style typical of his post-war theatre work, characterized especially by presentational and expressive modes of delivery. One of Novák's emblematic productions of this period is *For the Welfare of the Nation* by Ivan Cankar (1945, Theatre D 46), appraised by critics as the greatest success of Kladno Theatre in the season 1945/6.

From 1946 to 1949, Novák worked in the State Theatre in Brno where he proved his sensitivity to the talents and limits of the individual actors in the ensemble, especially with respect to the dramaturgy of the repertoire. Hence, in the respective seasons, collective productions with large casts outnumber chamber pieces that require more compact and profiled actors group than Novák had at his disposal in Brno. He started to pick his core actors in another employment of his other theatre position in Pardubice – Blanka Bohdanová, Anna Ferencová, Jan Štěpánková, Karel Urbánek, Josef Elsner, and others – introducing plays with strong leading roles for them to star in (e.g. *Manon Lescaut*, *Cyrano de Bergerac*, *Don Carlos*). In Olomouc, he added Věra Bublíková,

Slávka Budínová, Zora Rozsypalová, Ilja Racek, and Radúz Chmelík among his prominent actors; in his last employment in the E. F. Burian Theatre he let these core actors (Bohdanová, Budínová, Racek) star in popular, yet at the same time socially relevant productions, such as *The Three Sisters*, *Frank the V*, *The Bathhouse*, and *The Vichy Case*.

Novák saw the main problem of the post-war Czech theatre in the lack of contemporary up-to-date dramatic texts; as a result, he staged mostly older Czech drama, mainly the inter-war playwrights such as Vladislav Vančura and Karel Čapek. The contemporary foreign stage plays (e.g. by George Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill, etc.), on the contrary, fulfilled his idea of relevant dramatic production with poignant timely statements or inspiring personal stories. During his Brno period, two parallel dramaturgical lines can be distinguished in his theatre work: grotesque parables criticizing the current politics and society (Gogol's *The Government Inspector*, Pirandello's *The Man, the Beast and the Virtue*, Sukhovo-Kobylin's *Krechinsky's Wedding*), and large poetic tableaux in the style of magical realism (O'Neill's *Lazarus Laughed*, Girardoux' *The Madwoman of Chaillot*). When Aleš Podhorský became the managing director of Brno State Theatre in 1948, he made Novák to change his directorial style and conform to the newly-introduced poetics of Social Realism. This attempt at controlling his artistic work might have prompted Novák to leave the Moravian metropolis for cultural periphery, the Beskydské Theatre in Nový Jičín.

Although he could not evade the so-called progressive Socialist dramaturgy altogether in Nový Jičín, Novák nevertheless managed to find a way of staging these plays so that they were at least tolerable by using video projections in the intermissions illustrating the plot and supporting the comparably weak momentums in the dramatic structure (e.g. in *The New Fighters Will Arise*, or *Prague Will Stay Mine (Be Awake!)*). The most important of his directions in the Beskydské Theatre were the productions of Shakespeare's plays, which he adapted to the needs of the audience unaccustomed to sophisticated dramatic and directorial techniques. Radúz Chmelík starred there as Hamlet in an outstanding Novák's production of the eponymous play, later alternating the part with Ilja Racek in the production in Olomouc in 1957.

The requirement of comprehensibility was dominant also in Novák's directions in theatre in Pardubice, e.g. in *Manon Lescaut* starring Blanka Bohdanová and Karel Urbánek, *Cyrano de Bergerac*, and *Don Carlos*. He, thus, managed to raise the attendance considerably in comparison with the previous period, when the audience tended to ignore the theatre (or at least its Soviet and "progressive" repertoire). Novák based his productions there on strong stories, often with prominent love theme, competent actors (see above), functional stage design (Jiří Vopršal), and spectacular costumes. He was similarly successful with this

concept in Olomouc, e.g. in the timely poetic parable *Ukerveve Lake* by Vladislav Vančura; he abandoned there the grotesque stylization and large tableaux of previous periods of his work, replacing it with thorough exploration of the inner self of the characters depicted by well-thought-through acting (e.g. in *Cousin Bette*, or *A View from the Bridge*). He also found another scenographer with similar opinions on theatre as were his in Olomouc, Oldřich Šimáček.

In the E. F. Burian Theatre, Novák developed Burian's legacy not only by his proclaimed turn to stage poetry but also in following the progressive steps of the Avant-Garde, especially in satirical productions criticizing the contemporary society (Czechoslovak premiere of Ionesco's *Rhinoceros*, *Frank the V* by Dürrenmatt, Ostrovsky's *Enough Stupidity in Every Wise Man*, adaptation of Mayakovsky's *The Bathhouse*, *Tarelkin's Death* by Sukhovo-Kobylin, etc.). Besides these satirical dramas, Novák favoured chamber plays and plays with prominent acting parts in this period, such as *The Three Sisters* (starring Viola Zinková, Blanka Bohdanová, Marta Kučírková/Milena Dvorská), *The Rose Tattoo* (Slávka Budínová), *Anna Christie* (Milena Dvorská), and *The Chalk Garden* (Jiřina Šejbalová, Klára Jerneková).

11 PRAMENY A LITERATURA

Pro účely této publikace jsem zvolila členění bibliografie podle jednotlivých kapitol, a to z důvodu přehlednosti a snazší orientace v citovaných zdrojích (toto členění bylo vybráno s ohledem na harvardský způsob citování zkráceným záznamem v textu).

1 Úvod

- DUFKOVÁ, Eugenie a Bořivoj SRBA. 1989. *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně*. 2. díl. Brno: Státní divadlo v Brně, 1989. 734 s.
- HUTAŘOVÁ, Ivana. 2003. *Slávka Budínová. Nic jsem nedostala zadarmo*. Praha: Petrklíč, 2003. 132 s. ISBN 80-7229-091-6.
- ILLIES, Florian. 2013. *1913. Léto jednoho století*. Brno: Host, 2013. 320 s. ISBN 978-80-7294-870-3.
- KOLIHOVÁ HAVLÍKOVÁ, Lenka a Blanka BOHDANOVÁ. 2008. *Barevný život: benefice Blanky Bohdanové: česká premiéra 29. května 2008 v Divadle Kolowrat*. Praha: Národní divadlo, 2008. 140 s. ISBN 978-80-7258-276-1.
- LIEHM, Antonín Jaroslav. 2002. *Minulost v přítomnosti*. Brno: Host, 2002. 200 s. ISBN 80-7294-073-2.
- MACHONIN, Sergej. 2005. *Šance divadla*. Praha: Divadelní ústav, 2005. 536 s. ISBN 80-7008-186-4.
- Národní muzeum, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (2//15 přijatá korespondence). MACHONIN, Sergej. Za režisérem Karlem Novákem. Nedatováno.
- Národní muzeum, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/6 strojopis). STÝSKAL, Jiří. 1978. *NOVÁK Karel*. Nепublikovaný strojopis, 1978. 71.

2 Umělecká činnost Karla Nováka v průběhu 2. světové války (1941–1945)

Publikace

- ČERNÝ, František (ed.). 1965. *Theater-Divadlo*. Praha: Orbis, 1965. 442 s.
- FLÍČEK, Jiří. 1960. *20 let Horáckého divadla: 1940–1960*. Havlíčkův Brod: Krajské nakladatelství, 1960. 126 s.
- JAVORIN, Alfréd. 1949. *Divadla a divadelní sály v českých zemích II*. Praha: Umění lidu, 1949. 335 s.
- KÁDNEROVÁ, Jiřina. 1970. *Kladno. Výběrová bibliografie literatury o Kladně, vydané v letech 1900–1969*. Kladno: Krajská knihovna v Kladně, 1970.
- KALENDA, Zdeněk. 1987. *Protifašistický odboj na Kladensku 1939–1945*. Kladno, 1987. 55 s.
- KOL. AUTORŮ. 1975. *Divadlo Jaroslava Průchy, Kladno-Mladá Boleslav, 1915–1975*. Kladno: Středočeské tiskárny, 1975. 63 s.
- PÍSKOVÁ, Renata a Milena BARTLOVÁ. 2009. *Jihlava*. Praha: NLN, 2009. 877 s. ISBN 978-80-7106-551-7.
- PRAVDA, Jiří. 1987. *Přijeli herci, zavřete slepice*. [Affoltern am Albis]: Cramerius, 1987. 111 s.
- PRAVDA, Jiří. 1999. *Krátké povídky z dlouhého života*. Praha: Primus, 1999. 309 s. ISBN 80-85625-97-0.
- SKÁLA, Antonín. 1949. *Deset let Horáckého divadla*. Praha: Umění lidu, 1949. 70 s.

Diplomové práce

- MÁLKOVÁ, Kateřina. 2014. *První dvě desetiletí Horáckého divadla se zaměřením na 50. léta v Jihlavě*. Brno. Bakalářská diplomová práce. Univerzita Masarykova v Brně. Fakulta filozofická. Katedra divadelních studií.

Studie a články

- Afš. 1940. Manon se líbí všem. *A-Zet*, 5. 12. 1940.
- HRABĚ, Emil a Jan RÖSSLER. *Městské divadlo Kladno*. Dostupné na: <http://www.theatre-architecture.eu/cs/db.html?theatreId=44>. Citováno 15. 5. 2015.
- SEHNALOVÁ, Mojslava. 2002. Příspěvek k historii stavby divadelní budovy v Kladně. *Slánský obzor* (2002): 10: 68–75.
- SEHNALOVÁ, Mojslava. 2005. Přelomový rok kladenského divadla. *Slánský obzor* (2005): 13: 95–103.
- SRBA, Bořivoj. 1970. K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939–1945. *Otázky divadla a filmu I*. Artur Závodský (ed.). Brno: J. E. Purkyně, 1970: 143–170.
- ŠTEFÁNEK, J. 1943. Komediant Hermelín. Divadelní poznámky. Něco z repertoiru Horáckého divadla. *Havlíčkův kraj*, 20. 5. 1943.

Archiválie

Archiv Městského divadla Kladno, materiály nezpracovány.

Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení. Pozůstalost Antonína Kurše.

Státní okresní archiv Jihlava, fond Horácké divadlo Jihlava (1940–2008), částečně přístupný.

3 První poválečná sezona (1945/46)

Publikace

BUNDÁLEK, Karel. 1967. *Kapitoly z brněnské dramaturgie*. Brno: SPN, 1967. 137 s.

BURIAN, Emil František. 1945. *Zahajujeme*. Praha: Svoboda, 1945. 48 s.

ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007. 528 s. ISBN 978–80–200–1502–0.

DUFKOVÁ, Eugenie a J. a V. TELCOVI. 1974. *Almanach 90 let stálého českého divadla v Brně 1884–1974*. Brno: SD, 1974. 160 s.

HEDVÁBNÝ, Zdeněk. 1994. *Alfréd Radok*. Praha: Divadelní ústav, 1994. 401 s. ISBN 80–7008–043–4.

JUST, Vladimír a kol. 1995. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s. ISBN 80–7008–056–6.

JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. 712 s. ISBN 978–80–200–1720–8.

Košický vládní program. (3. vydání). Praha: Svoboda, 1974. 35 s.

KOUŘIL, Miroslav a Emil František BURIAN. 1938. *Divadlo Práce: Studie divadelního prostoru*. V Praze: Jaroslav Kohoutek, 1938. 53 s.

PÖMERL, Jan a kol. 1990. *Divadlo nové doby 1945–1948*. Praha: Panorama, 1990. 505 s. ISBN 80–7038–140.

ROLLAND, Romain. 1956. *Divadlo lidu*. Praha: Ústav pro učební pomůcky prům. a odb. škol., 1956. 134 s.

Diplomové práce

DVOŘÁKOVÁ, Zdenka. 1966. *Sovětská dramatika na brněnských scénách od roku 1945 do konce sezony 1964–65*. Brno. Diplomová práce. Univerzita J. E. Purkyně. Fakulta filozofická.

FRANKOVÁ, Jarmila. 1965. *České překlady dramát Ivana Cankara a jejich inscenace*. Brno. Diplomová práce. Univerzita J. E. Purkyně. Fakulta filozofická.

Studie a články

[nesign.] 1945. Dejte E. F. Burianovi Národní divadlo!. *Karlovarské národní noviny*, 13. 6. 1945.

- [nesign.]. 1945. Všichni pro blaho národa. *Svobodné noviny*, 27. 9. 1945.
- Bo. 1945. E. F. Burian ředitelem Národního divadla v Brně. *Práce*, 13. 7. 1945.
- BURIAN, Emil František. Provolání k moravským hercům. [bližší údaje nedohledány, výstřížek uložen v *Památníku národního písemnictví*, fond Divadlo E. F. Buriana]
- HERMAN, Josef. 2007. EFB 1945 dohady a skutečnost. Dostupné na: <http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=13488>, publikováno 7. 5. 2007.
- HERMAN, Josef. 2010. Urvi, co můžeš. Dostupné na: <http://www.divadelni-noviny.cz/urvi-co-muzes>, publikováno 30. 5. 2010.
- Jer. 1945. Další režisérský pokus v D 46. *Svobodné Československo*, 27. 9. 1945.
- Ji. 1945. Pro blaho národa. *Svobodné slovo*, 28. 9. 1945.
- Jmg. 1945. Národ plechových hub. *My*, 6. 10. 1945.
- KOUŘIL, Miroslav. 1945. Dejte nám divadlo. *Lidová kultura*, 31. 5. 1945.
- KOUŘIL, Miroslav. 1945. Historické chvíle českého divadelnictví. *Divadlo* (28. 9. 1945): 2-3: 38.
- L. 1946. [nedohledáno]. *Lidová demokracie*, 18. 9. 1946.
- LINHART, Jiří. 1945. Protiměšťácká komedie v D 46. *Právo lidu*, 27. 9. 1945.
- LIŠKUTÍN, Ivo. 1947. O sloh brněnské činohry. *Program* 2 (13. 3. 1947): 11: 337-346.
- Ok. 1945. Nová premiéra v D46. *Mladá fronta*, 28. 9. 1945.
- Po. 1945. E. F. Burian o svém poslání v Brně. *Práce*, 17. 7. 1945.
- SRBOVÁ, Olga. 1945. Ivan Cankar v D 46. Vítězství mladého režiséra. 1945.

Archiválie

- Památník národního písemnictví*, fond Divadlo E. F. Buriana. CANKAR, Ivan. *Pro blaho národa*. Náповědní kniha.
- Památník národního písemnictví*, fond Divadlo E. F. Buriana. Vyhláška 14/B, v Brně dne 20. 9. 1945.
- Památník národního písemnictví*, fond Divadlo E. F. Buriana. Vyhláška č. 15, 24. 8. 1945.

4 Uměleckým šéfem činohry Národního divadla v Brně (1946-1949)

Publikace

- BALVÍN, Josef. 1964. *Martin Růžek*. Praha: Orbis, 1964. 110 s.
- BUNDÁLEK, Karel. 1967. *Kapitoly z brněnské dramaturgie*. Brno: SPN, 1967. 137 s.
- ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945-1955*. Praha: Academia, 2007. 528 s. ISBN 978-80-200-1502-0.
- ČERNÝ, Jiří. *Sólo pro režiséra*. Uloženo v Divadelním ústavu, přesná datace nedohledána. Vznik po r. 1968.
- DUFKOVÁ, Eugenie a Bořivoj SRBA. 1989. *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně*. 2. díl. Brno: Státní divadlo v Brně, 1989. 734 s.

- DUFKOVÁ, Eugenie a J. a V. TELCOVI. 1974. *Almanach 90 let stálého českého divadla v Brně 1884–1974*. Brno: SD, 1974. 160 s.
- FREJKA, Jiří. 1945. *Železná doba divadla*. Praha: Melantrich, 1945. 136 s.
- CHRAMOSTOVÁ, Vlasta. 1999. *Vlasta Chramostová*. Brno, 1999. 368 s. ISBN 80–7239–054–6.
- JUST, Vladimír a kol. 1995. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s. ISBN 80–7008–056–6.
- JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. 712 s. ISBN 978–80–200–1720–8.
- ZÁVODSKÝ, Artur. 1959. *Velká pochodeň*. Brno: Státní divadlo, 1959. 311 s.

Diplomové práce

- DOLEŽEL, Pavel. 1961. *Režie Mahenovy činohry Státního divadla v Brně v letech 1945–1960*. Brno. Diplomová práce. Univerzita J. E. Purkyně. Filozofická fakulta.
- DOLEŽEL, Pavel. 1981. *Režie Mahenovy činohry Státního divadla v Brně v letech 1945–1958*. Brno. Disertační práce. Univerzita J. E. Purkyně. Filozofická fakulta.
- MOUDRÝ, Vladimír. 1961. *Brněnská divadelní kritika v letech 1945–1960*. Brno. Diplomová práce. Univerzita J. E. Purkyně. Filozofická fakulta.
- ŠKERLE, Michal. 2007. *Únor 1948 v Brně*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Historický ústav.
- VODOVÁ, Helena. 1977. *Beskydské divadlo a jeho kulturně výchovné působení v regionu v období budování socialismu (v letech 1949–1953, za vedení Karla Nováka)*. Olomouc. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra bohemistiky a slavistiky.

Studie a články

- [nesign.]. *Program* 2 (13. 5. 1947): 14: 418.
- AN [FEREBAUER, Radovan]. 1947. Čapkovo R. U. R. jako záležitost režijní. *Čin*, 25. 2. 1947.
- AN [FEREBAUER, Radovan]. 1948. Premiéra francouzského dramatika. *Čin*, 2. 6. 1948.
- FOJTÍK, V. 1947. Technické nedostatky Mahenova divadla. *Program* ND (1947): 12.
- FRYDRYCH, Arnošt. Hovoříme s mladými umělci. [nedohledáno].
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1988. Ke stavu brněnského činoherního divadla v sezóně 1945/1946. *Acta Musei Moraviae LXXIII*. Brno, 1988.
- HK. Werfelova Odyssea z poslední války. [nedohledáno].
- IK [KŘÍŽ, Ivan]. 1948. Znásilněný Molière. *Práce*, 19. 5. 1948.
- JBS [SVRČEK, J. B.]. 1946. Mahenova činohra zahájila. *Rovnost*, 3. 9. 1946.
- JBS [SVRČEK, J. B.]. 1946. Nový revisor. *Rovnost* (Plzeň), 1. 10. 1946.
- JBS [SVRČEK, J. B.]. 1947. Garcia Lorca na brněnské scéně. *Rovnost*, 25. 10. 1947.
- JBS [SVRČEK, J. B.]. 1948. Zvulgarisovaný Molière na brněnské scéně. *Rovnost*, 19. 5. 1948.

- JBS [SVRČEK, J. B.]. Obnovená Kvapilova Oblaka v Brně. *Rovnost*, [nedohledáno].
- JK. 1948. Neslavné zahájení sezóny. *Rovnost*, 3. 9. 1948.
- JS [SCHÄFER, Jaroslav]. 1946. Brněnské hrátky s čertem. *Mladá fronta dnes*, 1. 9. 1946.
- JST [STAVINOHA, Jan]. 1946. N. Gogol – Revisor. *Čin* (Brno), 1. 10. 1946.
- JTG. 1946. Werfelova hra ve Vinohradském divadle. *Svobodné slovo*, 6. 12. 1946.
- KOUŘIL, Miroslav. 1945. Historické chvíle českého divadelnictví. *Divadlo* (28. 9. 1945): 2-3: 22-43.
- KOUŘIL, Miroslav. 1948. Čtyři úkoly našeho divadelnictví. *Divadlo* (5. 5. 1948): 3: 4.
- KRATOCHVÍL, Antonín. 1948. Václav Renč: Černý milenec. *Národní obroda*, 17. 2. 1948.
- KREJČA, Otomar. 1945. Co je režisérismus? *Divadelní zápisník* (1945-1946): 1: 145-150.
- KŘÍŽ, Ivan. 1947. Brněnská činoherní sezóna 1946-1947. *Práce*, 30. 7. 1947, s. 4.
- KŘÍŽ, Ivan. O chybném nadpise a jiných zajímavostech. *Práce*, [nedohledáno].
- KŘÍŽ, Ivan. Syn černého lidu. *Práce*, [nedohledáno].
- LIŠKUTÍN, Ivo. 1947. O sloh brněnského Národního divadla. *Program 2* (13. 3. 1947): 11: 337-346.
- MAC [MACÁK, Bohumír]. 1946. Komédie o filmovém zákulisí. *Svobodné noviny*, 9. 12. 1946.
- MAC [MACÁK, Bohumír]. 1946. Krvavá svatba, premiéra ve čtvrtek na Veveří. Scénický kontrapunkt. *Svobodné noviny*, 5. 10. 1946.
- MAC [MACÁK, Bohumír]. 1946. O'Neillovo básnické podobenství. *Svobodné noviny*, 26. 11. 1946.
- MAC [MACÁK, Bohumír]. 1947. Dobrá česká veselohra. *Svobodné noviny*, 6. 3. 1947.
- MAC [MACÁK, Bohumír]. 1947. Pesimistický pohled na světovou maškarádu. *Svobodné noviny*, 16. 12. 1947.
- MAC [MACÁK, Bohumír]. 1947. Podívaná na R.U.R. *Svobodné noviny*, 25. 2. 1947.
- MAC [MACÁK, Bohumír]. Mahenova činohra zahajuje. *Svobodné noviny*, [nedohledáno].
- MACÁK, Bohumír. 1946. Co potřebuje brněnská činohra. *Svobodné noviny*, 7. 2. 1946.
- MACÁK, Bohumír. 1946. Nevyřešené divadelní otázky v Brně. *Svobodné noviny*, 26. 4. 1946.
- MACÁK, Bohumír. 1948. Velké české básnické drama. Černý milenec. *Svobodné noviny*, 17. 2. 1948.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1945. K umělecké situaci dnešního českého divadla. *Otázky divadla a filmu I*. 1945-46: 61-75.
- NOVÁK, Karel. *Čin*, 1. 1. 1947.
- NOVÁK, Karel. 1946. Jedno potřebné Mahenovy činohry v sezóně 1946-47. *Program 2* (13. 10. 1946): 3: 76-79.
- NOVÁK, Karel. 1947. Ideová linie brněnského Národního divadla je jasná. *Čin* (3. 2. 1947): 3.
- PÁSEK, Milan. 1948. Co o tom soudíte Vy? Začíná se Molièrem, Páskem a J. B. Svrčkem. *Rovnost*, 20. 5. 1948.

- ROK. 1948. Brněnská činohra zahajuje. *Nová politika*, 3. 9. 1948.
- ROK. 1948. Omyl brněnské činohry. *Nová politika*, 2. 6. 1948.
- ROK. 1949. Syn černého lidu. *Nová politika* 2 (11. 1. 1949): 8: 5.
- SRBA, Bořivoj. 1989. České divadlo v Brně v letech nacistické okupace a druhé světové války (1939–1945). *Program* (1989/1990): 61: 6: 214–219.
- SVRČEK, J. B. 1949. Shawova Svatá Jana. *Práce* (4.–8. 6. 1949): 4.
- SVRČEK, J. B. Premiéra Kremelského orloje v Brně. [nedohledáno].
- UHDE, Milan. Lazarův smích – jediné uvedení hry jenom to v Brně. Dostupné na: <http://www.divadelni-noviny.cz/co-na-sebe-vim-i>.
- VAN [KŘÍŽ, Ivan]. 1947. R.U.R. v Mahenově činohře. *Práce* (moravské vyd.), 28. 2. 1947.
- VAŽIKIN, Ř. 1945. Gogolova „Ženitba“ v divadle na Veverí. *Rovnost* 61 (30. 9. 1945): 121: 4.
- VÍŽ. 1945. Mahenova činohra v Brně zahájila. *Rovnost* 61 (28. 9. 1945): 120: 3.

Archiválie

Archiv ND Brno (programy k inscenacím).

Moravské zemské muzeum, divadelní oddělení, fond Národní divadlo Brno. Text s názvem „Osvětová beseda“. 2. 5. 1960.

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

Moravský zemský archiv, fond G 431 Státní divadlo v Brně (1945–1960), inv. č. 17, karton č. 9, folie č. 6.

Národní muzeum, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I. *pozn. (uvnitř není číslováno ani jinak strukturováno)*. Programy a fotografie k inscenacím.

Národní muzeum, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I. *pozn. (uvnitř není číslováno ani jinak strukturováno)*. ZÁBRODSKÝ, Josef. Dopis K. Novákovi. 27. 12. 1946.

Národní muzeum, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I. *pozn. (uvnitř není číslováno ani jinak strukturováno)*. Dopisy Vlasty Chramostové Karlu Novákovi ze dne 11. 7. 1949 a 21. 10. 1949.

Národní muzeum, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. *pozn. (II/6 strojopisy)*.

5 Uměleckým ředitelem v Beskydském divadle Nový Jičín (1949–1953)

Publikace

ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007. 528 s. ISBN 978–80–200–1502–0.

ČERNÝ, Jiří. *Sólo pro režiséra*. Uloženo v Divadelním ústavu, přesná datace nezjištěna. Vznik po r. 1968.

- FLÍČEK, Jiří. 1960. *20 let Horáckého divadla*. Havlíčkův Brod: Krajské nakladatelství, 1960. 126 s.
- Gottwaldovská konference divadel 1950*. Praha: Divadelní ústředna, 1950. 194 s.
- HAMŠÍK, Vladislav. 1944. *Krajové divadlo*. Hranice na Moravě: Družstvo knihtiskárny, 1944. 76 s.
- JUST, Vladimír a kol. 1995. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995. 469 s. ISBN 80–7008–056–6.
- KOUŘIL, Miroslav (ed.). 1949. *Základy nové práce československého divadla*. Praha: Umění lidu, 1949. 319 s.
- SKÁLA, Antonín. 1949. *Deset let Horáckého divadla*. Praha: Umění lidu, 1949. 70 s.
- SMAŽÍK, František. 1949. *Plán rozvoje československého divadelnictví na rok 1950*. 1. díl. Praha: Umění lidu, 1949. 158 s.

Diplomové práce

- GOČÁLOVÁ, Zdenka. 2013. *Beskydské divadlo v Novém Jičíně (1942–1963)*. Brno, 2013. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií.
- PANÁČOVÁ, Libuše. 1977. *Beskydské divadlo a jeho kulturně výchovné působení v regionu do roku 1949*. Olomouc. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra bohemistiky a slavistiky.
- VODOVÁ, Helena. 1977. *Beskydské divadlo a jeho kulturně výchovné působení v regionu v období budování socialismu (v letech 1949–1953, za vedení Karla Nováka)*. Olomouc. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Filozofická fakulta. Katedra bohemistiky a slavistiky.

Studie a články

- [nesign.]. 1949. „Vstanou noví bojovníci“ v Beskydském divadle. *Práce* (21. 9. 1949): 5.
- [nesign.]. 1950. Gorkého Měšťáci v inscenaci BD. *Nová svoboda* (25. 5. 1950): 6.
- [nesign.]. 1951. Druhé žatevní představení v BD. *Beskydák*, 15. 10. 1951.
- [nesign.]. 1952. Žatevní představení Praha zůstane má v Bd. *Beskydák*, 15. 2. 1952.
- Hk. 1950. Romeo a Julie v Beskydském divadle. *Lidové noviny*, 25. 2. 1950.
- Jř. 1950. Gorkého Měšťáci v inscenaci BD. *Nová svoboda* (31. 5. 1950): 5.
- Jš. 1950. Romeo a Julie na scéně BD. *Lidové noviny*, 15. 5. 1950.
- ky-. 1949. Lucerna v Beskydském divadle. *Lidové noviny*, 31. 8. 1949.
- MACHALICKÁ, Jana. 2000. Ilja Racek: Na cestě od Černých baronů na Vinohrady. *Divadelní noviny* 9 (2000): 6: 16.
- Nové úkoly dramaturgie Čs. divadel. *Československá dramaturgie* (5. 9. 1949): 16: 95.
- Or. 1949. *Československá dramaturgie* 1 (16. 5. 1949): 9: 49.
- ORNEŠT, Ota. 1949. *Československá dramaturgie* 1 (1949): 1–4: 1–2.
- POPP, Ota. 1953. Činoherní soubory v Divadelní žatvě. *Divadlo* (1953): 602.

RAMBOUSEK, Jiří. 2006. První pokusy o založení profesionálního divadelního souboru na jihozápadní Moravě a Vysočině. *Vlastivědný sborník Vysočiny*. Jihlava, 2006: 203–206.

VRBA, František. 1952. Světová klasika na současném jevišti. *Divadlo* 3 (1952): 6–7: 532.

Zb. 1950. Romeo a Julie v provedení BD. *Práce* (23. 2. 1950): 7.

Archiválie

Státní okresní archiv Nový Jičín, fond Beskydské divadlo Nový Jičín, divadelní zájezdová scéna (1942–1963).

6 Karel Novák v pardubickém divadle (1953–1956)

Publikace

BOHDANOVÁ, Blanka. 1995. *Život jako v pavučince*. Praha: Primus, 1995. 210 s. ISBN 80–85625–40–7.

BOHDANOVÁ, Blanka. 2010. *Život jako takový*. Praha: XYZ, 2010. 340 s. ISBN 978–80–7388–398–0.

CÍSAŘ, Jan a Věra MOHYLOVÁ. 2002. *Historie divadelní Pardubic a okolí*. Pardubice: Východočeské divadlo, 2002. 143 s. ISBN 80–238–9325–4.

ČERNÝ, Jindřich. 2007. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007. 528 s. ISBN 978–80–200–1502–0.

FERENCOVÁ, Anna. 1991. *Hříchy Anny Ferencové*. Humorný epos o jednapadesáti kapitolách. Hradec Králové: Kruh, 1991. 206 s. ISBN 80–7031–420–6.

JELÍNEK, Václav. 1954. *Skandál v obrazárně*. Praha: ČDLJ, 1954. 94 s.

JIŘÍK, Jan, Věra MOHYLOVÁ, Tomáš SYROVÁTKA, Jitka ŠOTKOVSKÁ a Libor VODIČKA. 2009. *Před oponou, za oponou*. Osobnosti Východočeského divadla Pardubice 1909–2009. Pardubice: Východočeské divadlo, 2009. 207 s. ISBN 978–80–254–5281–3.

JUST, Vladimír. 2010. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. 712 s. ISBN 978–80–200–1720–8.

KOL. AUTORŮ. 2000. *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. 616 s. ISBN 80–7008–107–4.

KOLIHOVÁ HAVLÍKOVÁ, Lenka a Blanka BOHDANOVÁ. 2008. *Barevný život: benefice Blanky Bohdanové: česká premiéra 29. května 2008 v Divadle Kolowrat*. Praha: Národní divadlo, 2008. 140 s. ISBN 978–80–7258–276–1.

MUSSET, Alfréd de. 1920. *Se srdcem divno hrát*. Praha: Zátíší, 1920. 67 s.

ŠÍPOVÁ, Pavlína, Marcela SPÍVALOVÁ a Jan JIŘÍK. 2011. *Ad honorem Eva Stehlíková*. Praha: Filozofický ústav Akademie věd České republiky, 2011. 601 s. ISBN 978–80–260–0126–3.

Diplomové práce

- NÁDVORNÍKOVÁ, Tereza. 2011. *Působení Zdeňka Vavříka v Pardubicích*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Ústav hudební vědy. Sdružená uměnovědná studia.
- OSVALDOVÁ, Barbora. 2010. *Divadlo S. K. Neumanna v období let 1948–1958*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Kabinet divadelních studií při Semináři estetiky.
- RUBIŠAROVÁ, Hana. 2012. *Karel Novák a jeho působení ve Východočeském divadle v Pardubicích v letech 1953–1956*. Brno. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií.
- VESELÁ, Alena. 2010. *Padesátá léta 20. století v zrcadle české satiry. Obraz dvou let (1954 a 1955) v konferencích Svazu československých spisovatelů a časopisu Dikobraz*. České Budějovice. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Filozofická fakulta. Historický ústav.

Studie a články

- [nesign.]. 1955. Za zlepšení repertoáru Východočeského divadla. *Východočeská zář* 11 (20. 5. 1955): 40.
- [nesign.]. Rostand na scéně Východočeského divadla. *Východočeská zář* 12 (13. 1. 1956): 4.
- BLÁHA, Zdeněk. 1955. Od kroniky k dramatu. *Divadlo* 6 (1955): 10: 807–810.
- BLANDA, Otakar. 1954. Chirurg Platon Krečet na jevišti Východočeského divadla. *Východočeská zář* 10 (26. 11. 1954): 95.
- BLANDA, Otakar. 1954. K novým premiérám pardubického divadla. *Východočeská zář* 10 (4. 5. 1954): 36.
- BLANDA, Otakar. 1954. K premiéře Kupce benátského. *Východočeská zář* 10 (5. 11. 1954): 89.
- BLANDA, Otakar. 1954. K uvedení Tří sester v pardubickém KOD. *Východočeská zář* 10 (28. 5. 1954): 43.
- BLANDA, Otakar. 1954. Klasická tragédie o zklamané důvěře. *Východočeská zář* 10 (22. 1. 1954): 7.
- BLANDA, Otakar. 1954. Obrazy maďarské vesnice na jevišti KOD. *Východočeská zář* 10 (26. 3. 1954): 25.
- BLANDA, Otakar. 1954. Před zahájením nové divadelní sezony. *Východočeská zář* 10 (3. 9. 1954): 71.
- BLANDA, Otakar. 1954. Satirou proti nedostatkům. *Východočeská zář* 10 (12. 3. 1954): 21.
- BLANDA, Otakar. 1954. Slavnostní znovuotevření divadla v Pardubicích. *Východočeská zář* 10 (1. 10. 1954): 79.
- BLANDA, Otakar. 1955. K veselohře Oty Šafránka Kudy kam? *Východočeská zář* 11 (25. 3. 1955): 24.

- BLANDA, Otakar. 1955. Východočeské divadlo hraje Stroupežnického Naše furianty. *Východočeská zář* 11 (18. 3. 1955): 22.
- DVOŘÁK, K. 1953. Představení „Mladé gardy“ na scéně pardubického KOD. *Východočeská zář* 9 (13. 11. 1953): 91.
- GÖTZ, František. 1955. Hra o umělci věrném sobě a českému lidu. *Literární noviny* 4 (1955): 25: 4.
- JELÍNEK, Václav. 1955. Mých deset let v literatuře. *Literární noviny* 4 (1955): 33: 3.
- KNAPÍK, Jiří. 2006. Měnová reforma z roku 1953 a česká divadla. *Divadelní revue*. Dostupné na: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=11721>.
- KOCOUREK, R. 1954. Benátský kupec proti Kupci benátskému. *Divadlo* 5 (1954): 1118–1122.
- KOPECKÝ, Jan. 1953. Deset let Beskydské divadlo. *Divadlo* 4 (1953): 292–294.
- KOPECKÝ, Jan. 1954. O repertoáru. *Divadlo* 5 (1954): 101–112.
- KOPECKÝ, Václav. 1953. K některým otázkám naší kultury. *Literární noviny* 2 (1953): 51: 3.
- MACHONIN, Sergej. 1955. Nová česká veselohra. *Literární noviny* 4 (1955): 4: 4.
- PÖMERL, Jan. 1995. Východočeské divadlo. Pardubice 1948 – dosud. *Divadelní revue* 6 (1995): 1: 76–79.
- POPP, Ota. 1953. O hrdínech bojů za prapor října. *Divadlo* 4 (1953): 24–43.
- PRŮŠA, Petr. 1973. Jiří Vopřsal, 28. 10. 1912 – 29. 12. 1957. *Prolegomena scénografické encyklopedie*. 1973. sv. 16, s. 58–62.
- SCHULZ, Milan. 1954. Satira na divadle. *Divadlo* 5 (1954): 130–133.
- sj. 1957. Novákovo pojetí „Othella“. *Lidová demokracie*, 17. 9. 1957.
- SK. 1956. Křídla – Hra tvůrčího rozletu. Velký úspěch VČD v Pardubicích. *Východočeská zář* 12 (16. 3. 1956): 22.
- SMETANA, Miloš. 1954. K počtě čechovovského výročí. *Divadlo* 5 (1954): 802–810.
- SMETANA, Miloš. 1954. Tři premiéry sovětských her. *Divadlo* 5 (1954): 11–14.
- SMETANA, Miloš. 1955. Svůdná a zrádná Manon. *Divadlo* 6 (1955): 95–99.
- SMETANA, Miloš. 1963. Svoboda od lži. *Divadelní noviny* 6 (15. 5. 1963): 21–22: 7.
- SMETANA, Miloš. 1968. Statečný i v smrti. *Divadelní noviny* 12 (23. 10. 1968): 3: 4.
- ŠKAPA, Václav. 1957. Tragédie důvěřivosti a veliké, strastné lásky. *Mladá fronta ostravská*, 29. 9. 1957.
- ŠKP. 1957. Významný úspěch ostravské činohry. *Mladá fronta ostravská*, 15. 9. 1957.
- ŠRÁMEK, V. 1955. Honba za repertoárem aneb Pardubické divadlo jedno za všechny. *Divadlo* 6 (1955): 596–598.
- ŠTOLC, Ivo. 1954. Poznámky o hudbě k Othellovi. *Východočeská zář* 10 (29. 1. 1954): 9: 6.
- Úspěch Čechovových Tří sester na pardubické scéně. *Práce*, 20. 5. 1954.
- ZB. 1956. Shakespearova lesní komedie. *Východočeská zář* 12 (7. 9. 1956): 72.

Archiválie

- Národní muzeum*, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. (II/6 strojopisy). STÝSKAL, Jiří. 1978. NOVÁK Karel. Nepublikovaný strojopis, 1978. 7 l.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 31. Dramaturgický plán na sezonu 1954/55.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 106. Kádrové změny ve vedení Východočeského divadla. Usnesení rady KNV č. 209 ze dne 22. 5. 1956.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 245. Plnění úkolů ve 4. čtvrtletí 1955. Krajský národní výbor, odbor kultury. 14. 1. 1956.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 60–62. Dopis odboru kultury rady KNV, k rukám J. Lorence, ze dne 24. 10. 1955.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 128. Krajské oblastní divadlo v Pardubicích, rok 1956.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 233. Dramaturgický plán 1955 – doplnění. 15. 3. 1955.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 260. Dopis z KNV Pardubice na Ministerstvo kultury. 9. 3. 1955.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 273. Dramaturgický plán na rok 1955. 12. 2. 1955.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list. 31–32. Dramaturgický plán 1954–1955. 15. 6. 1954.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 49. Dopis krajskému výboru KSČ. 2. 5. 1955.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 262. Výhledový dramaturgický plán na léta 1956–59. 9. 2. 1955.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KNV Pardubice, inv. č. 1660, sign. Kult/9, karton č. 1401, list 92.
- Státní oblastní archiv v Zámrsku*, fond KSČ – Krajský výbor Pardubice, inv. č. 38, karton č. 53, svazek 67, list 38. Zápis předsednictva KV KSČ. 27. 6. 1955.
- Státní okresní archiv Nový Jičín*, fond Beskydské divadlo, inv. č. 64, karton č. 14. Zápisy z pracovních a provozních porad.
- Státní okresní archiv Pardubice*, fond Městský národní výbor Pardubice 1954–1990, karton 16, jednotka 420, list 62. Průvodní zpráva k úvodnímu projektu 1:100 pro nástavbu a adaptaci budovy divadla.

7 Uměleckým šéfem v olomouckém divadle (1956–1960)

Publikace

- CÁSEK, Adolf. 1979. *Dvacet let olomoucké činohry ve světle odkazu Oldřicha Stibora a kulturní politiky KSČ (1958–1978)*. Olomouc. Disertační práce. 125 l. Nepublikováno, strojopis uložen v Divadelním ústavu.
- KABELÁČ, Vojtěch a Svetozar VÍTEK (red.). 1955. *Olomoucké divadlo v desetiletí 1945–1955*. Olomouc: KNV, 1955. 88 s.
- KABELÁČ, Vojtěch. 1961. Oldřich Stibor. In *Divadlo bojující*. Drahoslava Vojtěchová (red.). Praha: Divadelní ústav, 1961. 205 s.
- KABELÁČ, Vojtěch. 1964. *Čtyřicet let divadla v Olomouci*. Olomouc. 52 l. Nepublikováno, strojopis uložen v Divadelním ústavu.
- Sbírka zákonů republiky Československé*, ročník 1957.
- STÝSKAL, Jirí. 1965. Dvacet let divadelního života v Olomouci. In Miroslav Pospíchal. *Olomouc v novodobých dějinách*. Olomouc: Městský národní výbor, 1965. 139 s.
- ŠEVČÍKOVÁ, Hana. 1981. *Oldřich Stibor: 16. 3. 1901 – 10. 1. 1943: malá bibliografie k 80. výročí narození*. Olomouc: Okresní knihovna Olomouc, 1981. nestr.
- VANČURA, Vladislav. 1958. *Vědomí souvislostí*. Praha: Československý spisovatel, 1958. 109 s.

Studie a články

- [nesign.]. 1956. Dvě premiéry v Olomouci. *Práce* (Brno), 21. 3. 1956.
- [nesign.]. 1957. K současnému stavu našeho divadla. *Kultura* 1 (1957): 8: 1.
- [nesign.]. 1958. O cestách našeho divadla. *Kultura* 2 (24. 4. 1958): 17: 1.
- [nesign.]. 1959. O avantgardu 1958 – karlovarské dialogy. *Divadelní noviny* 2 (17. 9. 1959): 2: 1 a 3.
- [nesign.]. 1959. O umění bojujícím, avantgardě a socialistické modernosti. *Divadelní noviny* 2 (4. 3. 1959): 16: 1 a 3.
- ae. 1960. Aktuální politická hra Půlnoční mše. *Stráž lidu* (Olomouc), 9. 2. 1960.
- BLÁHA, Z. 1957. Tvůrčí čin v Olomouci. *Divadelní noviny* 1 (27. 11. 1957): 2: 3.
- ČERNÝ, Jindřich. 1958. Hledá se styl. *Divadelní noviny* 1 (9. 7. 1958): 18: 5.
- ČERNÝ, Jindřich. 1960. Dobrý člověk v dravčím světě. *Divadelní noviny* 3 (30. 3. 1960): 19: 6.
- ČERNÝ, Jindřich. 2006. Osudy českého divadla po druhé světové válce. 1956. *Divadelní revue* 17 (2006): 3: 16.
- CÍSAŘ, Jan. 1957. Přerušené mlčení. *Divadlo* 2 (1957): 139–145.
- čk. 1956. Satira jugoslávského klasika v Olomouci. *Svobodné slovo*, 4. 10. 1956.
- čk. 1956. Shawův „Pekelník“ na olomoucké scéně. *Svobodné slovo*, 2. 3. 1956.
- čk. 1958. Znovu Čapkova Bílá nemoc. *Svobodné slovo*, 30. 4. 1958.

- dn. 1958. V Brně diskutovali o divadle. *Divadelní noviny* 1 (14. 5. 1958): 14: 4.
- GABRIEL, Vladimír. 1957. Hrdinství bez frází. *Kultura* (21. 11. 1957): 47: 4.
- GROSSMAN, Jan. 1960. Olomoucké zápisky. *Divadlo* 11 (1960): 6: 287–298.
- GROSSMAN, Jan. 1960. V duchu Stiborova odkazu. *Literární noviny* 9 (21. 5. 1960): 21: 6.
- Jd. 1958. Premiéra podkrkonošské báčorky v Olomouci. *Lidová demokracie*, 11. 1. 1958.
- jk. 1958. Kde je dnes odvaha. *Divadelní noviny* 1 (28. 5. 1958): 15: 7.
- jpu- [PETRŮ, J.]. 1956. Jen pouhé jméno. *Stráž lidu* (Olomouc), 25. 5. 1956.
- jpu- [PETRŮ, J.]. 1957. Tragika tmářství. *Stráž lidu* (Olomouc), 1. 2. 1957.
- jpů [PETRŮ, J.]. 1958. Burčující výzva. *Stráž lidu* (Olomouc), 8. 5. 1958.
- jpů [PETRŮ, J.]. 1958. Před prázdninami. *Stráž lidu* (Olomouc), 14. 6. 1958.
- jpů [PETRŮ, J.]. 1958. Tragická inscenace v KOD. *Stráž lidu* (Olomouc), 11. 1. 1958.
- jpů [PETRŮ, J.]. 1958. Život nebo dokument? *Stráž lidu* (Olomouc), 1. 3. 1958.
- Jtg [TRÄGER, Josef]. 1956. Protiválečné drama Vladislava Vančury. *Svobodné slovo*, 4. 12. 1956.
- Jtg [TRÄGER, Josef]. 1957. Zájezd Olomouckých do Prahy. *Svobodné slovo*, 26. 6. 1957.
- KLÍMA, Miloslav, Jan DVOŘÁK a Zuzana JINDROVÁ. 2000. *Jan Grossman. Texty o divadle*. 2. část. Praha: Pražská scéna, 2000: 79–86.
- KOPECKÝ, Jan. 1959. Opona se znovu zvedá nad Atlantidou. *Divadelní noviny* 3 (30. 9. 1959): 3: 1.
- LUKEŠ, Milan. 1959. Činohra v Brně. *Divadelní noviny* 2 (29. 4. 1959): 21: 5.
- MACHONIN, Sergej. 1956. Divadelní beseda. *Literární noviny* 5 (28. 1. 1956): 4: 5.
- MACHONIN, Sergej. 1957. Na skok ve čtyřech divadlech. *Literární noviny* 6 (8. 6. 1957): 23: 5.
- MALOTOVÁ, Ludmila a kol. 1980. Olomoucké inscenace Optimistické tragédie ve vývoji inscenačního pojetí Višněvského hry. Středisko 1977–1980. In *Sborník Vlastivědné společnosti muzejní v Olomouci* 64 (1980): 5: 92–109.
- NOŽKA, Jiří. 1956. Praha-Olomouc-Praha. *Svět v obrazech*, 20. 10. 1956.
- POBER, J. 1957. „Sestřenice Běta“ v Olomouci. *Rudé právo*, 16. 2. 1957.
- rd. 1957. Úspěch olomoucké činohry v Praze. *Lidová demokracie*, 26. 11. 1957.
- ŠALDOVÁ, Lenka. 2014. Karel Jernek – operní režisér z donucení? Nahlédnutí do osobního fondu. In *Sborník Národního muzea v Praze*. Hanuš Jordan (ed.). Praha: Národní muzeum, 2014: 3–4: 37–46.
- SCHÄFER, Jaroslav. 1956. Nušičova komedie „Dr“ v Olomouci. *Práce* (1956): 7.
- SCHÄFER, Jaroslav. 1956. Vančurova hra „Jezero Ukereve“ v Olomouci. *Práce*, 18. 12. 1956.
- SCHÄFER, Jaroslav. 1958. Závažná inscenace v Olomouci. *Práce*, 6. 3. 1958.
- sem. 1957. DNES: Sestřenice Běta. *Večerní Praha*, 25. 11. 1957.
- SEMRÁD, Vladimír. 1957. Co s Divadelní žatvou? *Kultura* 1 (1957): 4: 1.
- sj [JAROŠ, S.]. 1958. Novákův „Kupec olomoucký“. *Lidová demokracie*, 25. 2. 1958.
- sj [JAROŠ, S.]. 1958. Staronová hra Alejandra Casovy. *Lidová demokracie*, 18. 6. 1958.

- sj. 1956. Olomoucká inscenace Shawova Pekelníka. *Lidová demokracie*, 7. 3. 1956.
- sj. 1959. Veliká hra – výtečná inscenace. *Lidová demokracie*, 10. 10. 1959.
- sj. 1960. O dobrém člověku ze Sečuanu. *Lidová demokracie*, 12. 2. 1960.
- sj. Shawova Svatá Jana v Olomouci. *Lidová demokracie*, [nedohledáno].
- SMETANA, Miloš. 1959. Stručně o nových představeních. *Divadelní noviny* 2 (15. 4. 1959): 20: 6.
- SMETANA, Miloš. 1959. Ve všední den. *Divadelní noviny* 3 (23. 12. 1959): 11: 5.
- SPURNÁ, Helena. 2013. České divadlo na Moravě a meziválečná avantgarda: (k situaci v Olomouci). *Theatralia* 16 (2013): 1: 42–63.
- Sš. 1959. Hrubínova prověrka morálky současnosti. *Stráž lidu* (Olomouc), 7. 3. 1959.
- STIBOR, Oldřich. 1937. Oldřich Stibor o divadle. *České slovo*, 1. 1. 1937.
- UHLÍŘOVÁ, Eva a Jan CÍSAŘ. 1957. Člověk v revoluci. *Divadlo* 8 (1957): 7: 578.
- VANČURA, Vladislav. 1959. Vědomí souvislosti. *Divadelní noviny* 2 (29. 4. 1959): 21: 4.

Archiválie

- Státní okresní archiv Olomouc*, fond Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci (1945–1990), inv. č. 108, karton č. 39, Záznamy z porad uměleckého vedení (1954–1957).
- Státní okresní archiv Olomouc*, fond Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci (1945–1990), inv. č. 109, karton č. 40, Dramaturgické plány (1954–1965).
- Státní okresní archiv Olomouc*, fond Krajský národní výbor Olomouc (1945–1990), inv. č. 2056, karton č. 1482, Divadla.
- Státní okresní archiv Olomouc*, fond Krajský národní výbor Olomouc (1945–1990), inv. č. 2057, karton č. 1483, Dramaturgické plány.
- Státní okresní archiv Olomouc*, fond Krajský národní výbor Olomouc (1945–1990), inv. č. 2058, karton č. 1484, Krajská divadelní subkomise.
- Státní okresní archiv Olomouc*, fond Krajský národní výbor Olomouc (1945–1990), inv. č. 2059, karton č. 1485, KOD Olomouc – hrací plány.
- Státní okresní archiv Olomouc*, fond Krajský národní výbor Olomouc (1945–1990), inv. č. 2060, karton č. 1485, KOD Olomouc.

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

Publikace

- BOHDANOVÁ, Blanka. 1995. *Život jako v pavučince*. Praha: Primus, 1995. 210 s. ISBN 80–85625–40–7.
- ČERNÝ, Jiří. *Sólo pro režiséra*. Uloženo v Divadelním ústavu, přesná datace nedohledána. Vznik po r. 1968.
- HUTAŘOVÁ, Ivana. 2003. *Slávka Budínová. Nic jsem nedostala zadarmo*. Praha: Petrklíč, 2003. 340 s. ISBN 978–80–7388–398–0.

- KAPLAN, Karel. 2008. *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968: společnost a moc*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu – Barrister & Principal, 2008. 832 s. ISBN 978–80–87029–31–2.
- KARVAŠ, Peter. 1965. *Velká paruka*. Praha: Dilia, 1965. 104 s.
- MAJAKOVSKIJ, Vladimír. 1963. *Sprcha*. Praha: Dillia, 1963. 69 s.
- UHDE, Milan. 2013. *Rozpomínky. Co na sebe vím*. Brno: Host, Torst, 2013. 648 s. ISBN 978–80–7491–059–3.
- VĚTROVEC, Josef, Zdeněk HOŘÍNEK a Irena LEXOVÁ (red.). 1984. *50 let Divadla E. F. Buriana*. Praha: Divadlo E. F. Buriana, 1984. 64 s.

Studie a články

- BĚHOUNEK, V. 1963. Kdo získá jízdenku do komunismu? *Práce*, 6. 2. 1963.
- BLANDA, Otakar. 1963. Mrožek se hraje u Buriana. *Večerní Praha*, 2. 7. 1963.
- CÍSAŘ, Jan. 1961. Ještě konsolidace? *Tvorba*, 14. 9. 1961.
- CÍSAŘ, Jan. 1965. Osamělí herci. *Rudé právo* (31. 12. 1965): 2.
- ČERNÝ, Jindřich. 1961. Dürrenmattovi „obchodníci v tísní“. *Divadelní noviny* 5 (23. 10. 1961): 5: 4.
- ČERNÝ, Jindřich. 1961. Manon Lescaut se vrací. *Lidová demokracie*, 5. 2. 1961.
- ČERNÝ, Jindřich. 1961. Opera o jedné soukromé bance. *Lidová demokracie*, 1. 10. 1961.
- ČERNÝ, Jindřich. 1962. Jakýpak zázrak, můj generále! *Kultura* 6 (18. 1. 1962): 3: 5.
- ČERNÝ, Jindřich. 1963. Cesty a podoby kariéristů. *Divadlo* 14 (1963): 5: 11–17.
- ČERNÝ, Jindřich. 1963. Čechovova tragikomedie o inteligenci. *Lidová demokracie*, 24. 4. 1963.
- ČERNÝ, Jindřich. 1964. Král-Vávra v Divadle E. F. Buriana. *Lidová demokracie*, 29. 10. 1964.
- dk [DOBEŠ, K.]. 1963. Se jménem Majakovského ve štítě. *Svobodné slovo*, 5. 2. 1963.
- dk [DOBEŠ, K.]. 1966. Chvála dobré konverzačky. *Svobodné slovo*, 15. 3. 1966.
- FUCHS, A. 1963. Sprchování je zdravé. *Divadelní noviny* 6 (20. 2. 1963): 15: 6.
- GABRIEL, Vladimír. 1960. K sporům o Ionesca. *Kultura* 4 (27. 10. 1960): 43: 5.
- GABRIEL, Vladimír. 1961. Groteskta o odlidštěných. *Kultura* 5 (12. 10. 1961): 41: 5.
- GRYM, Pavel. 1964. Tragikomické zrcadlo nedávné doby. *Lidová demokracie*, 21. 4. 1964.
- GRYM, Pavel. 1964. Williamsova oslava plného života. *Lidová demokracie*, 7. 1. 1964.
- Hč. 1961. Tři otázky Divadlu EFB. *Večerní Praha*, 14. 9. 1961.
- HORANSKÝ, Miloš. 1964. Pokus o portrét Vladimíra Nýlta. *Divadlo* 15 (1964): 5: 67–73.
- jo. 1968. Podezřelé divadlo. *Nedělní Rudé právo* (31. 3. 1968): 4.
- KOPECKÝ, Jan. 1965. Pokus proti Čapkovi. *Rudé právo* (5. 3. 1965): 2.
- KRYŠTOFEK, Oldřich. 1961. Takový pěkný rozklad kapitalismu... *Obrana lidu*, 4. 10. 1961.
- LUKEŠ, Milan. 1961. O slovo se hlásí Shaw. *Divadelní noviny* 4 (18. 1. 1961): 12: 4.

- MACHALICKÁ, Jana. 2000. Ilja Racek: Na cestě od Černých baronů na Vinohrady. *Divadelní noviny* 9 (2000): 6: 16.
- MACHONIN, Sergej. 1960. Nosorožec na scéně. *Literární noviny* 9 (15. 10. 1960): 42: 6.
- MACHONIN, Sergej. 1961. Frank IV. Opera o jedné bance. *Literární noviny* 10 (7. 10. 1961): 40: 8.
- MACHONIN, Sergej. 1966. Zpráva o divadlech. *Literární noviny* 15 (16. 4. 1966): 16: 4.
- MARKLOVÁ, Milada. 1961. Opera o jedné soukromé bance. *Lidová demokracie*, 1. 10. 1961.
- NEPEŘIL, Vlastimil. 1962. Dvojí poučení z Ostrovského. *Nová Svoboda Ostrava*, 12. 8. 1962.
- NOVÁK, Karel. 1961. Co vám napsat o herectví? *Divadelní noviny* (18. 1. 1961): 12: 3.
- Nt [TURNOVSKÝ, Evžen]. 1960. Lidé proti nosorožcům v otřesné satíře. *Lidová demokracie*, 12. 10. 1960.
- OPAJSKÝ, Jaroslav. 1961. Premiéry dvou sovětských her. *Rudé právo* (8. 3. 1961): 4.
- OPAJSKÝ, Jaroslav. 1964. Znovu divadelní krize? *Nedělní Rudé právo* (12. 7. 1964): 2 (příloha).
- PATOČKOVÁ, Jana. 1964. Nepohodlný autor. *Divadlo* 15 (1964): 5: 39–48.
- POKORNÝ, Jaroslav. 1964. Divadelní REORGANIZACE „chirurgickým zásahem“ – a divadelní felčařina. *Divadelní noviny* 7 (15. 1. 1964): 12: 6.
- POPP, Oto. 1963. Pozor! Zrcadla se obracují na nás, soudruzi! *Svět sovětů*, 27. 2. 1963.
- PTÁČKOVÁ, Věra. 1961. Protiklad jen zdánlivý. *Divadelní noviny* 4 (1. 2. 1961): 13: 2.
- Red. 1963. Ohlédněme se v klidu. *Divadelní noviny* 6 (6. 3. 1963): 16: 1 a 3.
- ROUBÍČEK, Z. 1964. Williamsova hrdinka Slávky Budínové. *Mladá fronta*, 18. 1. 1964. sm. 1960. Současnost chce do divadla. *Literární noviny* 9 (10. 9. 1960): 37: 1 a 5.
- SMETANA, Miloš. 1960. Nosorožec na pražské scéně. *Večerní Praha*, 3. 10. 1960.
- SMETANA, Miloš. 1960. Tvář divadelní Prahy. *Divadelní noviny* 3 (3. 3. 1960): 19: 1 a 2.
- SMETANA, Miloš. 1963. Svoboda od lži. *Divadelní noviny* 6 (15. 5. 1963): 21–22: 7.
- SMETANA, Miloš. 1965. Everyman a běh světa. *Divadelní noviny* 8 (3. 3. 1965): 16: 3 a 8.
- STAŠEK, Miroslav a Pavel MLÁDEK. 1964. Přijede k nám Ionesco. *Mladá fronta*, 5. 6. 1964.
- ŠIMKOVÁ, H. 1963. Tragikomedie o třech sestřích. *Večerní Praha*, 22. 4. 1963.
- ŠTĚPÁNEK, B. 1964. Satira, již se nesmějeme. *Večerní Praha*, 20. 4. 1964.
- TURNOVSKÝ, Evžen. 1966. Shakespeare dle Bonaparta. *Divadelní noviny* 10 (21. 9. 1966): 2: 4.
- UHLÍŘOVÁ, Eva. 1964. Opravdu umírá? *Divadelní noviny* 7 (1. 7. 1964): 25–26: 4.
- UHLÍŘOVÁ, Eva. 1965. Moderní hoře z rozumu. *Divadelní a filmové noviny*, 3. 11. 1965.
- URBANOVÁ, Alena. 1963. Opuštěný experiment. *Kulturní tvorba* 1 (25. 4. 1963): 17: 13.
- URBANOVÁ, Alena. 1963. Sedmdesát pražských premiér. *Divadelní noviny* 6 (1. 5. 1963): 20: 4.
- URBANOVÁ, Alena. 1963. Volně podle Majakovského. *Tvorba*, 7. 2. 1963.

- URBANOVÁ, Alena. 1964. Divadlo hrůzy z člověka. *Kulturní tvorba* 2 (23. 4. 1964): 17: 14.
- URBANOVÁ, Alena. 1966. Herecké příležitosti. *Kulturní tvorba* 4 (13. 1. 1966): 2: 13.
- vbk [BĚHOUNEK, V.]. 1964. Ani Tarelkin neumřel. *Práce*, 22. 4. 1964.
- zd [ROUBÍČEK, Z.]. 1964. Havlíčkovská satira. *Mladá fronta*, 28. 10. 1964.

Archiválie

Archiv hl. města Prahy, fond Městská správa po roce 1945, inv. č. 577, Divadla obecně –
provozní věci 1958–84.

Divadelní ústav, fond Divadla E. F. Buriana.

JMENNÝ REJSTŘÍK

Jméno režiséra Karla Nováka v rejstříku vzhledem k četnosti výskytu neuvádím.

A

Adamíček, Josef 68
 Aischylos 36
 Aleš, Mikoláš 122, 144
 Anouilh, Jean 62, 131
 Arbuzov, Alexej 91, 155
 Auersperg, Pavel 212, 214

B

Baarová, Lída 29
 Bagnoldová, Enid 190, 217
 Balatka, Antonín 50
 Balounová, Libuše 114
 Balzac, Honoré de 155
 Barrault, Jean-Louis 170
 Bartoš, Jan 220
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron
 de 105
 Bednář, Kamil 30, 31
 Bek, Josef 216
 Benešová, Božena 54
 Benoni, František 91

Beyvl, Josef 65
 Bezruč, Petr 88
 Billetdoux, François 197
 Bittl, Jaroslav 114
 Bittl, Zdeněk 113, 114, 117, 122, 125, 129–
 132
 Bittlová, Marie 114
 Blanda, Otakar 112, 130–132, 135, 137,
 140, 145, 146
 Blatný, Lev 41, 52
 Blažek, Vratislav 171, 186
 Blecha, Slavoj 186, 192, 193
 Blodek, Vilém 76
 Bohdanová, Blanka 17, 72, 73, 112–114,
 120, 123, 124, 127, 129, 131, 136, 137,
 139, 141–143, 147, 183, 187, 190, 197,
 198, 202, 208, 212, 215, 217, 219, 224,
 228, 230
 Böhmová, Božena 202
 Boleška, Otto 36
 Bor, Jan 120, 121
 Borovský, Karel Havlíček 212
 Bortfeld, K. 25

- Braun, Curt Johannes 29
 Brecht, Bertolt 41, 150, 155, 174, 175, 177, 178, 188, 192, 193
 Brousek, Otakar 45
 Bruckner, Ferdinand 60
 Brun, Richard 77
 Brůžek, Miloslav 194
 Publíková, Věra 155, 160, 170–172, 177
 Budínová, Slávka 18, 72, 113, 114, 124, 153, 155, 158, 168, 170–172, 174, 175, 177, 179, 183, 190, 197, 198, 203, 206, 215–218, 224, 230
 Büchner, Georg 194
 Buchta, Antonín 94, 104
 Bukovanská, Miluše 72
 Burda, Josef 23, 27
 Bureš, Ilja 154
 Burešová, Marie 24
 Burian, Emil František 18, 24, 29, 31, 32, 34–36, 40, 41, 43, 49–51, 54, 55, 60, 62, 68, 76–78, 80, 119, 130, 165, 183–185, 195, 196, 219
 Burjakovskij, Jurij 98, 105
- C
- Cach, Vojtěch 98, 114
 Calderón de la Barca, Pedro 26, 41, 59, 60
 Cankar, Ivan 36, 37, 39, 40, 42, 43, 156, 185, 189
 Caroli 30
 Cásek, Adolf 164
 Casona, Alejandro 150, 167, 169
 Cimbálník, Miloš 88
 Císař, Jan 129, 154, 159
- Cocteau, Jean 170
 Coubier, Heinz 26
- Č
- Čajkovskij, Petr Iljič 106
 Čapek, Josef 92
 Čapek, Karel 24, 28, 58, 63, 73, 92, 99, 154, 167, 197
 Čechov, Anton Pavlovič 21, 54, 98, 103, 118, 130, 175, 186, 190, 220
 Černá, Emma 73, 138, 168
 Černý, František 45
 Černý, Jindřich 33, 80, 84, 92, 105, 106, 116, 169, 173, 197, 202, 212, 228
 Černý, Jiří 87
 Černý, Václav 16
 Čičatka, Jaroslav 150
- D
- Daněk, Oldřich 214
 Daneš, Ladislav 113
 Daumier, Honoré 63, 64, 210
 Dehmel, Richard 30
 Delance, George 56
 Dellapina, Karel 114, 135, 136
 Denk, Bohdan 162
 Deyl, Rudolf 29
 Dietl, Jaroslav 174, 192
 Ďjakonov, Nikolaj 114
 Dobeš, Karel 207
 Doležel, Pavel 14, 50, 59, 69, 74, 81, 82, 83
 Dostal, Karel 28
 Dostojevský, Fjodor Michailovič 36

- Drábek, Pavel 104
 Drda, Jan 45, 54
 Dudek, Jaroslav 148, 190
 Dürrenmatt, Friedrich 188, 193, 196, 200–202
 Dvorská, Milena 190, 215, 224
 Dvořák, Antonín 24, 26, 35, 95, 96
 Dvořák, K. 133
- E
- Eftimiu, Victor 26, 30
 Eidam, Klaus 167
 Elsner, Josef 114, 127, 132, 135, 136
 Euripidés 190
- F
- Fadějev, Alexandr 99, 106, 116
 Faltis, Dalibor C. 96
 Fast, Howard 99
 Fencl, Antonín 124
 Ferebauer, Radovan 55, 61
 Ferencová, Anna 112, 114, 128, 139, 142
 Feuchtwanger, Lion 155
 Filipová, Kamila 111
 Flachsmann, Roger F. 44
 Forzano, Giovacchino 26
 Francl, Fráňa 26
 Franková, Jarmila 36, 39
 Fredro, Alexander 129
 Frejka, Jiří 43, 44, 48, 64, 165
 Frič, Martin 57
 Frisch, Max 59, 75, 214, 219, 220
- Frola, František 94
 Froňková, Jiřina 113
 Froňková, Zdenka 26, 111
 Frýd, Norbert 192
 Frýda, Jan 60
 Frydrych, Arnošt 76
 Fučík, Julius 98, 105
 Fuchs, Aleš 209
 Furmanov, Dmitrij Andrejevič 171
- G
- Gabriel, Josef 33, 164
 Gabriel, Vladimír 202
 Gajdošová, Drahomíra 55
 Galič, Alexandr 61, 91
 Gibson, William 189, 190, 194
 Giraudox, Jean 59
 Gočálová, Zdenka 14, 87
 Goethe, Johann Wolfgang von 30, 99
 Gogh, Vincent van 122
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 26, 40, 42-44, 54, 55, 58, 60, 62-64, 66, 91, 96, 99, 156, 190, 209
 Goldoni, Carlo 29, 60, 96
 Gorbatov, Boris Leonťjevič 161, 162, 196
 Gorkij, Maxim 42, 44, 61, 63, 80, 81, 98, 99, 102, 104, 121, 122, 125, 127, 151, 152, 171, 188
 Gottwald, Klement 116
 Götz, František 25, 122, 155
 Gozzi, Carlo 31
 Green, Paul 67, 68
 Grillparzer, Franz 24

- Gropius, Walter 17
- Grossman, Jan 13, 18, 174, 175, 177, 179, 228
- Gusjev, Viktor 98
- H
- Hajda, Alois 18
- Halbe, Max 29
- Hamšík, Vladislav 83, 88–92, 94, 96
- Hanáková, Klára 15
- Haničinec, Petr 114, 131–133
- Hanuš, Pavel 186, 192, 193
- Hart, Gabriel 90
- Hásková, Zdenka 39
- Hašek, Jaroslav 37, 116, 117, 131, 186
- Hauptmann, Gerhard 24, 29
- Hebbel, Christian Friedrich 31
- Hedvábný, Zdeněk 15
- Hellmanová, Lillian 91
- Henke, Josef 187, 196
- Herchl, Pavel 91, 105
- Heydrich, Reinhard 28
- Hikmet, Nazim 121, 151, 152
- Hilar, Karel Hugo 17, 43, 48, 53, 160, 165
- Hilbert, Jaroslav 25, 59, 60
- Hlávka, Miloš 25, 29
- Hlinomaz, Josef 45
- Hofman, Vlastislav 160
- Höger, Karel 29, 31
- Holas, M. 55
- Holková, Marie 167
- Holubář, Milan 114, 131, 145
- Holý, Jiří 197, 202, 203, 224
- Honzl, Jindřich 40, 43, 48, 51, 55, 165
- Horák, František 26
- Horák, Josef 94, 106, 186, 192
- Horák, M. 174
- Horanský, Miloš 167, 171, 186, 190, 197, 198
- Horký, Karel 24
- Horníček, Miroslav 202, 224
- Hořejší, Jindřich 105
- Hořejší, Václav 30
- Hospodský, Karel 72
- Hrabal, Bohumil 195
- Hrabě, Emil 27
- Hrabovský, Miroslav 164
- Hrdý, Karel 130, 146
- Hrubín, František 35, 54, 154, 166, 171, 172, 174, 186, 224
- Hruška, Josef 76
- Hugo, Victor 121, 208
- Hynšt, Miloš 18, 173, 181, 193
- Ch
- Chmel, F. 91
- Chmela, Josef 23
- Chmelík, Radúz 83, 87, 91, 94, 96, 100–107, 109, 152, 154, 156, 159, 166, 167, 170, 171, 179, 187, 190, 196, 230
- Chodorov, Edward 98
- Chramostová, Vlasta 16, 72, 75, 79, 80, 83, 84, 124, 153, 171, 216, 228
- Christie, Agatha 194
- Chruščov, Nikita 17

- I
 Ibsen, Henrik 29, 31, 40, 121, 152, 154
 Illies, Florian 16
 Ionesco, Eugène 188, 190, 199, 200
 Isajev, Konstantin 61, 91
- J
 Jahn, Jiří 61, 89, 90
 Janáček, Leoš 50, 95
 Jandeková, Miroslava 72
 Janeček, Miroslav 152, 155, 161, 162, 166, 167, 171
 Janovská, Jana 94, 102, 105
 Janovský, Jaroslav 120, 121, 122, 143, 144
 Janovský, Oldřich 216
 Janura, Vladimír 114
 Jedlička, Benjamin 75
 Jedlička, Josef 195
 Jelínek, Václav 117, 131
 Jernek, Karel 62, 79, 131, 150, 151–153, 161, 163
 Jerneková, Klára 190, 197, 218, 224
 Jeřábek, Čestmír 51
 Jindra, Vladimír 186, 192
 Jirásek, Alois 25, 30, 44, 95–98, 100, 114, 155, 208
 Jirousek, Vladimír 94
 Jiříkovský, Václav 41, 49, 55, 62
 Johnson, Ben 44, 45
 Jurečka, Ladislav 94
 Just, Vladimír 17, 79, 80, 84
- K
 Kabeláč, Vojtěch 150–152, 163, 169
 Kabelák, Jiří 144
 Kafka, Franz 17
 Kainar, Josef 105
 Kalina, Radovan 152, 155, 161, 166, 167
 Kamban, Gudmundur 30
 Kampf, Zdeněk 66, 69, 72, 75
 Káňa, Vašek 96
 Kantor, Vladimír 55
 Kaplan, Karel 229
 Karel, J. O. 202
 Kárnnet, Jiří 45
 Karvaš, Peter 61, 67, 80, 82, 174, 180, 187, 190, 192, 195, 222, 224
 Kašlík, Václav 34
 Katajev, Valentin Petrovič 60, 61
 Kemr, Josef 45
 Kleinová, Vlasta 158
 Kleist, Heinrich 30
 Klicpera, Václav Kliment 23, 52, 88, 95
 Klika, František 88
 Klíma, Jaroslav 96, 113
 Klusák, Alexej 16
 Knapík, Jiří 115, 229
 Knausová, Denisa 160
 Kníže, Jaroslav O. 91, 93, 103
 Knížetová, Hana 93
 Kocourek, Rostislav 137
 Kočí, Přemysl 17
 Kočová, Zuzana 189, 201, 202
 Kohout, Eduard 31, 99

- Kohout, Pavel 167, 207
 Kolář, Václav 169
 Kopecký, Jan 29, 30, 31, 44, 105, 116
 Kopecký, Miloš 224
 Kopecký, Václav 116
 Kopřiva, Luděk 190, 194, 202, 210, 224
 Kopta, Pavel 202
 Kornejčuk, Alexandr 97, 114, 120, 125, 131
 Koukal, Bohumír 174
 Kouřil, Miroslav 33, 34, 48, 61, 92, 119
 Koval, B. 91
 Koval, Radim 192
 Kovář, František 89
 Kožík, František 28
 Kramoliš, Stanislav 89
 Kratochvíl, Miroslav 61
 Kraus, Karel 59
 Krejča, Otomar 17, 18, 24, 26, 31, 36, 147, 148, 171, 173, 181, 223, 224, 229
 Kreuzmann, František 29
 Króner, Jozef 222
 Kropáček, Jan 31, 45, 102
 Krpata, Karel Rudolf 25, 57
 Kruczkowski, Leon 120, 121
 Kryštofek, Oldřich 202
 Kříž, Ivan 55, 57, 73, 77, 82
 Křupka, Stanislav 151, 162-165
 Kubátová, Marie 167
 Kučírková, Marta 215
 Kundera, Ludvík 155, 188, 192, 193, 194, 224
 Kurandová, Jarmila 72
 Kurfürst, Jaroslav 26
 Kurš, Antonín 24-26, 28, 33, 34, 44, 168
 Kvapil, Jaroslav 17, 18, 25
- L
- Labiche, Eugène 76
 Lacina, Václav 30
 Landa, Jiří (Škrdlant, Jarmil) 25, 26
 Langer, František 54, 60, 116, 121, 220
 Langer, Josef Jaroslav 195
 Langer, Stanislav 28, 29
 Langerová, Števa 28
 Langmiller, Josef 190, 196, 197
 Langová, Sylva 25
 Lébl, Petr 15
 Leonov, Leonid 61, 96
 Lermontov, Michail Jurjevič 13, 129
 Lessing, Gotthold Ephraim 26
 Letenský, Jiří 94, 95
 Liehm, A. J. 15, 16
 Linhart, Oskar 42, 54, 62, 90
 Lír, Jiří 45
 Liška, Zdeněk 157
 Lišková, Marie 24
 Liškutín, Ivo 43, 51
 Ljubimová, Valentina Alexandrovna 171
 Lohniský, Václav 104, 136, 155, 168, 184
 Lochovský, Václav 101, 109
 Lokša, Jaroslav 59, 72
 Lorca, Federico García 59
 Lorenc, Jan 124, 147
 Lukeš, Oldřich 89, 109

- M
- Macák, Bohumír 49, 51, 55, 57, 71, 73, 76
- Macourek, Miloš 202
- Mahen, Jiří 25, 50, 52–55
- Macháček, Miroslav 17, 18, 99, 114, 133, 147, 148, 159
- Macháček, S. K. 97
- Machalická, Jana 202
- Machonin, Sergej 13, 17, 18, 19, 122, 158, 199, 200, 218, 224, 228
- Majakovskij, Vladimír Vladimirovič 50, 157, 190, 192, 203, 206, 207, 209, 210
- Malík, J. 91, 94
- Málková, Kateřina 22
- Malotová, Ludmila 179
- Malý, František 61, 64, 69, 71, 75
- Marek, Kamil 153, 157
- Marková, Heda 113
- Martens, G. M. 56
- Marwitz, Roland 49
- Matalová, Eva 84, 106
- Matějová, Libuše 155
- Mathesius, Bohumil 63, 66
- Mayerová, Gita 186, 192
- Mdivani, Georgij 114
- Mejerchold, Vsevolod Emiljevič 48
- Míčková, Věra 94
- Míka, Zdeněk 64, 65
- Miller, Arthur 150, 174, 175, 177, 219
- Molière (Jean Baptiste Poquelin) 29, 30, 41, 44, 45, 52, 55, 76–78, 91, 98, 114, 116, 130, 155
- Molina, Tirso de 26
- Morstin, L. H. 60, 167
- Moudrý, Vladimír 63
- Mrožek, Sławomir 188, 190, 197, 222
- Mrštík, Alois 29, 30, 98
- Mrštík, Vilém 29, 30, 98
- Mukařovský, Jan 48, 77
- Musset, Alfred de 120, 121, 123, 124
- N
- Nádhera, Rudolf 23
- Nádvořnicková, Tereza 115
- Nasková, Růžena 36
- Navrátil, Bořivoj 133
- Nebeský, Pravoš 114
- Nejedlý, Zdeněk 34, 151
- Nejezchleb, Vladimír 181, 184, 192, 195, 199
- Němec, Evžen 193
- Neruda, Jan 129
- Nestroy, Johann Nepomuk 121
- Nesvadba, Jiří 167, 169
- Neuman, Vladimír 22, 23, 88
- Nezval, Vítězslav 41, 119, 120, 123, 141, 142, 170, 171, 174, 187, 188
- Niewiarowicz, Roman 56
- Nováková, Jitka 14
- Nováková, Věra 131
- Novotný, Antonín 116
- Novotný, Jaroslav 26–31
- Novotný, Jiří 119
- Nový, Oldřich 60
- Nušíč, Branislav 91, 125, 153, 154, 156

- Nývlt, Vladimír 202
 Nývltová, Irena 219
-
- Obeye, A. 56
 Ochlopkov, Nikolaj Pavlovič 99, 106, 116
 Olivier, Laurence 159
 O'Neill, Eugene 48, 57, 69, 78, 91, 220
 Opavský, Jaroslav 55
 Opitz, Karl Ludwig 188, 192, 193
 Oplustil, Gustav 95, 97, 98
 Opočenský, Gustav 122, 127, 145
 Ornest, Ota 95, 113
 Örsi, Ference 187
 Ortner, H. H. 49
 Ostrovský, Alexander Nikolajevič 26, 36, 59, 61, 91, 96, 98, 108, 113, 120, 121, 124, 157, 171, 183, 203
- P
- Palec, Ivo 122
 Palka, Josef 223
 Palouč, Karel 18, 30, 113
 Panáčková, Libuše 14, 87, 89
 Pásek, Milan 41, 50, 51, 54, 57, 59, 62, 65, 69, 71, 72, 76, 77, 78, 81–83, 89, 94, 105, 109, 125, 174, 192
 Patočková, Jana 203
 Paul, F. 50
 Pelechová, Goriaux Jitka 15
 Peroutka, Z. 135
 Pešková, L. 114
 Petera, Rostislav 55
- Petrovičová, Petra 129, 151
 Petrovská, Marja 94
 Petrů, J. 151, 158
 Pilátová, Jana 223
 Pirandello, Luigi 48, 56
 Pistorius, Luboš 206
 Pistoriusová, Frída 206
 Pleskot, Jaromír 58, 59, 61, 147, 148, 150, 152, 159, 171, 200, 229
 Pludek, Alexej 98
 Pober, J. 158
 Podhorský, Aleš 58, 59, 61, 63, 64, 80–82, 91
 Podsedník, Josef 51
 Pogodin, Nikolaj Fjodorovič 42, 58, 91, 98
 Pokorný, J. 33, 171
 Polívka, Václav 43
 Popelíková, Nina 24
 Popp, Ota 105, 106
 Postl, Max 104, 114, 137, 146
 Prachař, Ilja 97
 Pravda, Jiří 26–32
 Preclík, Vladimír 185
 Preissová, Gabriela 91
 Priestley, J. B. 67
 Procházka, Jiří 30
 Prokopová, Dagmar 135
 Průcha, Jaroslav 31, 33
 Průša, Petr 138
 Puccini, Giacomo 76
 Pucová, Mira 56
 Puškin, Alexandr Sergejevič 129, 135, 208

R

Raban, Josef 119
 Racek, Ilja 72, 105, 109, 153, 159, 160,
 170, 171, 175, 179, 181, 183, 187, 189,
 190, 196, 197, 199, 202, 203, 205, 206,
 210, 211, 215, 223, 224, 228, 230
 Radok, Alfréd 18, 43, 44, 54, 125, 147,
 148, 171, 174, 194, 217
 Rachlík, František 167
 Rachmanov, Leonid Nikolajevič 96
 Rajmont, Ivan 103, 216
 Rattingan, Terence 60
 Raušer, Jaroslav 66
 Regal, Stanislav 167, 171
 Renč, Václav 30, 31, 57–60, 76, 77–79, 89
 Richtrová, Antonie 94
 Roháč, Ján 129, 190, 196, 197
 Rolland, Romain 45, 129, 179
 Rössler, Jaroslav 27
 Rossmann, Zdeněk 39
 Rostand, Edmond 121, 122, 125, 144
 Roubíček, Z. 212
 Roubíková, Ludmila 200
 Rovenská, Marie 151
 Rozsypalová, Zora 158, 159, 167, 169, 170,
 174
 Rubínek, Vilibald 103
 Rubišarová, Hana 14, 111
 Růžek, Martin 72, 75, 172
 Růžičková, Alena 93
 Rybářová, Jana 17
 Rýdel, Petr 93

Ř

Řezáčová, Ema 98

S

Salzer, František 104, 168
 Sartre, Jean-Paul 57, 190, 197
 Saudek, Erik Adolf 101, 104, 105, 136
 Sázavská, Sonja 94, 102, 155
 Seifert, Jaroslav 194
 Semrád, Vladimír 41, 54, 62
 Shakespeare, William 21, 26, 29, 35, 45,
 52, 55, 58, 72, 76, 80, 91, 93, 97–99, 101,
 105, 113, 114, 118, 121, 125, 130, 134, 137,
 141, 151, 158, 161, 168, 209, 220, 229
 Shaw, George Bernard 25, 45, 48, 75, 80,
 84, 91, 114, 123, 130, 147, 150–153, 170,
 171, 186, 187, 196, 220
 Schäfer, Jaroslav 55
 Schacht, Roland 49
 Scheinpflugová, Olga 154, 166
 Schiller, Friedrich 25, 91, 99, 121, 125,
 130, 144, 147
 Schulz, Milan 117
 Simonov, Konstantin Michajlovič 42, 55,
 58, 91
 Skála, Antonín 22, 33, 88
 Skála, Ivan 55
 Skála, Petr 114
 Skoumal, Aloys 105
 Skřivan, Josef 55, 60
 Slavík, Miloš 103
 Slavínský, Vladimír 26
 Smeljakov, Nikolaj Nikolajevič 97
 Smetana, Bedřich 95

- Smetana, Miloš 13, 126, 134, 145, 173, 175, 183, 184, 193, 215–217, 223, 228
- Smolík, František 130
- Sofoklés 58, 167
- Sokolovský, Evžen 148, 181, 193, 223, 224
- Solařík, E. 91
- Solmar, Alex 30
- Solodar, Cezar´ Samojlovič 121, 125, 152
- Sovák, Jiří 24
- Spáčil, Leo 117
- Spurná, Helena 15
- Srba, Bořivoj 181, 193
- Srch, Josef 113
- Stalin, Josif Vissarionovič 97, 116
- Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 94, 113
- Stavinoha, Jan 55, 64
- Stehlík, Miloslav 96, 97, 121, 125, 151, 155, 171, 174, 192
- Stehlíková, Kateřina Luisa 23
- Steinbeck, John 62
- Stibor, Oldřich 150–152, 158, 161, 164, 165, 170, 177–180
- Strach, Alexandr 41, 42, 54, 62
- Stránská, Marta 93
- Stránský, Svatoslav 41, 93, 94
- Strejček, Jan 148
- Strejčková, Vendula 167
- Strnad, A. 113
- Strouhal, Josef 27
- Stroupežnický, Ladislav 25, 61, 90, 91, 98, 99, 119
- Stýskal, Jiří 14, 18, 66, 82, 145
- Sudermann, Hermann 29
- Suchovo-Kobylin, Alexandr Vasiljevič 42, 43, 91, 190, 210
- Suchý, Jiří 224
- Svitek, Václav 22, 88
- Svoboda, Jiří 167, 168, 171, 174, 180
- Svoboda, Karel 192
- Svrček, Jaroslav Bohumil 43, 51, 55, 59, 77
- Świrszczynska, Anna 61
- Š
- Šafránek, Ota 120–122, 174
- Šalda, František Xaver 25, 41
- Šálek, Josef A. 65, 175, 177
- Ščipačev, Stěpan 129
- Šec, František 152, 155, 171, 172
- Šejbalová, Jiřina 218
- Šimáček, Matěj Anastasia 29
- Šimáček, Oldřich 69, 157–160, 169, 179
- Šimáčková, Helena 183, 187–190, 192–196, 199, 206–208, 214, 224, 228
- Škoda, Jan 18, 62, 113
- Škrdlant, Jarmil (Landa, Jiří) 25, 26
- Šlégr, František 64
- Šlitr, Jiří 224
- Šmeral, Vladimír 24
- Šmeralová, Eva 105
- Šmída, Josef 43
- Šolc, J. 91
- Špidlík, František 50
- Šrámek, Fráňa 118, 121, 131
- Šrámek, Vladimír 146
- Šťastný, Adolf 30

- Štech, Václav 94
- Štěpánek, Bohumil 104, 136, 168, 212
- Štěpánková, Jana 120, 127, 131, 228
- Šubert, František Adolf 49
- Švec, J. V. 196, 200, 211, 224
- T
- Táborská, Marie 36
- Táborský, Vilém 36
- Tairov, Alexandr Jakovlevič 164
- Tajovský, Jozef Gregor 152
- Tauš, Karel 55
- Tesařová, Marie 125
- Tetauer, Frank 25
- Thomas, Robert 190
- Tokajev, Ašach 99
- Toman, Josef 59, 78
- Tomášek, Josef 199
- Tomášková, Milena 199
- Tovstonogov, Georgy 179
- Trávníček, František 88
- Triolettová, Elsa 199
- Trojan, Václav 167
- Tröster, František 44, 64
- Třešňák, Hugo 113
- Turnovský, Evžen 199
- Tvarůžek, Stanislav 91
- Tvrdoň, František 98
- Tyl, Josef Kajetán 25, 30, 44, 52, 55, 56, 90, 91, 95–99, 114, 116, 121, 148, 151, 167
- U
- Uhde, Milan 50, 69, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 207, 212, 222, 224
- Uhlířová, Eva 159, 188
- Urbán, Ernő 118
- Urbánek, Karel 114, 120, 123, 127, 129, 135, 139, 141–144, 219
- Urbánek, Valtr 51
- Urbánková, Jarmila 72
- Urbanová, Alena 189, 210, 215
- Urbanová, Soňa 93
- V
- Václav, Bohuš 94, 101
- Václavek, Bedřich 165
- Vágner, Jaroslav 141, 219
- Válek, Čestmír 94
- Valentová, Marta 99
- Vančura, Vladislav 58, 149, 150, 153, 154, 165, 178, 186, 187
- Vápeník, Rudolf 155, 193
- Vasiljev, Boris 98
- Vávra, Bohuš 69
- Vavřík, Zdeněk 30, 115, 126, 129, 145
- Vážanský, Otakar 174
- Vega, Lope de 31, 44, 96
- Vejražka, Vítězslav 33, 135
- Vercors, J. B. 188
- Verdi, Giuseppe 159
- Veselá, Alena 117
- Větrovec, Josef 190, 194, 197, 205, 206, 211, 212, 224
- Veverka, Miloslav 129, 130, 132

- Vinklář, Josef 114
- Višněvskij, Vsevolod Vitaljevič 150, 161, 164, 174, 178
- Vítek, Svetozar 162–166, 179
- Vladislav, Jan 31
- Vlkov, R. 113
- Vodák, Jindřich 27
- Vodička, Libor 14, 112
- Vodová, Helena 14, 83, 87, 98
- Vojan, Eduard 27
- Volf 114
- Vopršal, Jiří 112, 114, 119, 127, 130, 131, 133, 135, 138, 142, 145, 152, 153
- Voskovec, Jiří 121, 196
- Voves, František 129, 136, 142
- Vovsová, Věra 129
- Vozák, Vladimír 42, 54, 56, 62
- Vrchlická, Eva 23
- Vrchlický, Jaroslav 25, 30
- Vuolijoki, Helly 29
- Vydra, Václav st. 130
- Vychodil, Ladislav 91
- Vykypěl, Oldřich 72
- Vyskočil, Ivan 202
- Vyskočil, Stanislav 55
- W
- Waleská, Blanka 44
- Walter, Rudolf 62, 89
- Weiglová, Helen 177
- Wenig, Adolf 58, 219
- Werfel, Franz 58
- Werich, Jan 121, 196
- Werner, Vilém 49
- Wilde, Oscar 55, 62, 91, 119, 120, 130
- Williams, Tennessee 189, 190, 194, 217
- Wollman, Frank 51
- Wright, Richard 67, 68
- Z
- Zábrana, Jan 195
- Zajíc, Jan 89
- Zapolska, Gabriela 61, 96
- Zápotocký, Antonín 96, 98, 100, 101, 116, 117
- Zavřel, František 26
- Zeithamlová, Zdeňka 114
- Zejda, Miroslav 29
- Zelenka, Otakar 95
- Zerkaulen, Heinrich 30
- Zeyer, Julius 25, 30, 59
- Zich, Otakar 77
- Ziková, Eliška 93
- Zinková, Viola 190, 192, 197, 200, 215, 224
- Zítek, Otakar 40, 50, 51, 58, 61, 62, 72, 78, 81
- Zweig, Stephan 44, 45
- Ž
- Žáček, Ludvík 23, 24, 45
- Žlábek, Eduard 188
- Žlebčík, Karel 94

1 Úvodní poznámka

Hlavní textovou část práce doplňuji o přílohy, které obsahují především soupisy, které jsem si pro pracovní účely vypracovala v průběhu výzkumu, a dále také obrazovou přílohu, která by měla být doplněním a ilustrací hlavního textu. K zařazení příloh jsem se rozhodla zejména z důvodu, že budou dalším badatelům poskytovat základní přehled o dostupné bibliografii a zároveň nabídnou alespoň rámcovou představu o podobě vybraných Novákových inscenací. Zveřejňuji primárně obsah, který není jinde dostupný, neboť pochází z pozůstalosti K. Nováka uložené v Národním muzeu v Praze, nebo se jedná o soupisy vytvořené k účelu této práce.

Slovníkové heslo přináší základní přehled nejen o Novákově práci, ale také o jeho osobním životě, kterému se až na drobné výjimky v hlavním textu nevěnuji.

Poté následuje soupis hereckých rolí K. Nováka, na nějž navazuje podrobná tabulka jeho režii, která zahrnuje jména tvůrců, kteří se s ním na daných inscenacích podíleli. V případě, že se mi nepodařilo

údaj dohledat, nebo dokonce není znám, nechala jsem pole prázdné.

Tuto tabulku rozvíjí soupis novinových výstřižků, které se mi podařilo během mého výzkumu nashromáždit. Nejedná se o kompletní soupis, nicméně jeho stávající rozsah může být chápán jako základní vhled do výzkumu a může být následně ještě rozšiřován případnými dalšími badateli. Nepodařilo se mi dohledat u všech záznamů všechny údaje, zejména výstřižky z konce Novákova brněnského období (z let 1947–1949) nejsou popsány, nicméně je možné je najít v Novákově pozůstalosti nebo případně v divadelních nebo oblastních archivech daného města. K uložení archiválií odkazuji v úvodu každé kapitoly. Oproti formě zápisu bibliografických odkazů v rámci hlavního textu, ve kterém užívám zkrácený harvardský systém, jsem pro tento soupis zvolila běžnou formu podle citační normy ISO 690: 2011.

Novákovu hereckou a režijní tvorbu doplňuji také o jeho dramatickou prvotinu, synopsi hry *Ještě příležitost* z roku 1949 a vybrané

ukázky ze hry. Strojopis hry je uložen v knihovně Divadelního ústavu v Praze, z něhož jsem pořídila přepis.

Dále přikládám soupis Novákovy pozůstalosti uložený v Národním muzeu v Praze, který v hranatých závorkách doplňuji a zpřesňuji o charakter daného materiálu. Z této pozůstalosti publikuji přepis dvou

dokumentů: pracovní přípravu k inscenaci *Dobry člověk ze Sečuanu*, v níž si Novák rozepsal rozdíly mezi dramatickým a epickým divadlem, a dále jeho text o podobách a projevech moci, který pochází z šedesátých let 20. stol. Nečitelná místa rukopisu značím otazníkem v hranatých závorkách.

2 Slovníkové heslo Karel Novák

* 9. 5. 1916 *Strakonice*

† 5. 10. 1968 *Praha*

Režisér, herec, umělecký šéf a ředitel divadla

Jeho otec Karel Novák pracoval jako úředník důchodkové kontroly a matka Marie Nováková byla ženou v domácnosti. Již od dětství jej trápily zdravotní problémy se srdcem, kvůli kterým byl v útlém mládí osvobozen od tělesné výchovy a později také od vojenské povinnosti. Údaje o přírodních sourozencích nejsou známy. Po ukončení docházky na Pětitřídní smíšené obecné škole v rodných Strakonících (1922–1927) nastoupil na tři roky do měšťánské školy. Již během studia na Státním československém reálném gymnasiu ve Strakonících se začal pod vlivem svého profesora Václava Polívky, divadelníka a malíře, zajímat o divadlo a hrát jako ochotník v divadelních kroužcích (jedna z jeho první hereckých rolí byl profesor Junk ve hře V. Wernera *Lidé na kře*). Sám N. si přál stát se učitelem českého a francouzského jazyka na střední škole, a tak po ukončení studií na gymnáziu začal v akademickém roce 1935/36 tyto obory studovat na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Na FF UK absolvoval osm semestrů a složil dvě státní zkoušky (ve své závěrečné práci se věnoval lexikální výstavbě literárních děl Vladislava Vančury; práce, ač napsána, nebyla zřejmě nikdy obhájena). Kvůli uzavření škol v roce 1939 však studia na FF UK nedokončil a namísto toho začal studovat dramatické oddělení pražské konzervatoře, na kterou byl přijat

již v roce 1938. Pod pedagogickým vedením Anny Iblové, Jiřího Plachého a Milana Svobody se N. seznamuje mimo jiné s tvorbou K. H. Hilara, která se pro něj stane inspirativní v jeho vlastním přístupu k režijní tvorbě.

Po dokončení studií na konzervatoři nastoupil v roce 1941 do Zemského divadla v Brně na pozici šaržisty (např. *Marin v Revolučním tanci*). Divadlo však bylo několik měsíců po N. nástupu uzavřeno, a tak N. začíná spolupracovat se soubory v Praze: Divadlem Anny Sedláčkové, souborem Fráni Francla nebo Jindřicha Honzla. V období Protektorátu působil jako herec a začínající režisér ve dvou divadlech: v nově založeném Horáckém divadle v Jihlavě (1941–1943) a v Městském divadle v Kladně (1943–1945). První poválečnou sezonu byl v úvazku Burianova D 46, zároveň pohostinsky režíroval v Národním divadle v Brně, v Kladně a v Divadle 5. května. Od sezony 1946/47 nastoupil na místo uměleckého šéfa činohry Zemského divadla v Brně, kde mimo jiné také režíroval, a kromě toho vyučoval na brněnské konzervatoři (zde došlo k jeho setkání se studentkou, později herečkou V. Chramostovou). V brněnském divadle setrval až do svého, pravděpodobně nuceného odchodu na počátku sezony 1949/50. Přestoupil do krajového zájezdového divadla v Novém Jičíně, kde se stal uměleckým ředitelem tamějšího Beskydského divadla. Kromě režii a návrhů scénografie, na kterých se podílel, zde působil také jako herec. Režíroval zde především shakespearovskou dramaturgiu, mimo jiné v té době zakázaného *Hamleta*. Z Beskydského divadla směřovala



Fotografie Karla Nováka ze školních let (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. II/19 foto, foto autor neznámý).

Země: *Čechy* Župa: *P. Budjovce* Šk. rok: *1922-23*
 Pět. třídní smíšená obecná škola v *Strakonicih*. Čís. *23*
 (U škol soukromých s právem veřejnosti)
 Právo veřejnosti uděleno výnosem ministerským ze dne čis.)

ŠKOLNÍ ZPRÁVA

Karel Novák

narozený dne *9. května* 19*16* v *Strakonicih* okr. *Strakonice*,
 náboženství *katol.* začal chodit do školy vůbec dne *1. srpna* 19*22*, do
 zdejší *1. třídy* 19*22* a dostává v *první* třídě oddělení tyto známky:

Ve čtvrtletí		I.	II.	III.	IV.
Mravy		/	/	/	/
Pilnost		/	/	/	/
Prospěch:					
V náboženství			/	/	/
ve čtení			/	/	/
v mluvnici a v pravopise			-	-	-
STUPEŇ	střední a vyšší	<i>dobře</i>			
	nižší				
	střední				
	vyšší				
	vyšší				
v počtech s měřictvím			/	/	/
v kreslení			-	-	-
v psaní			2	/	/
ve zpěvu			/	/	/
v tělocviku			/	/	/
v ručních pracích			-	-	-
V předmětech nepovinných					
Vnější úprava písemných prací			-	-	-
Zameškaných půldnů	omluvených	2	6	-	-
	neomluvených				
Zpráva byla vydána dne		<i>15/10 1922</i>	<i>1/2 1922</i>	<i>17/4 1923</i>	<i>27/6 1923</i>
Je-li způsobilý postoupiti do vyšší		<i>lídy</i>			
Úřední pečeti:	Čivrt-letí	Podpisy:			
		školního správce		řidičů nebo zástupců	
		I.	<i>Štráda</i>	<i>Štráda</i>	<i>Karel Novák</i>
		II.	<i>Štráda</i>	<i>Štráda</i>	<i>Karel Novák</i>
		III.	<i>Štráda</i>	<i>Štráda</i>	<i>Karel Novák</i>
IV.	<i>Štráda</i>	<i>Štráda</i>	<i>Karel Novák</i>		

.65

Školní zpráva z 1. třídy pětitřídní smíšené obecné školy ve Strakonicih, do které začal chodit v roce 1922 (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. 11/17 vysvědčení II.).

Československá republika

Reálné československé reálné gymnázium v Strakonicih

Čís. *8*

Vysvědčení dospělosti.

Karel Novák

narozený dne *9. května* r. 19*16* v *Strako-*
 v zemi *Česke*, konal středoškolská studia od školního
 roku 19*27* na *státním československém reálném gymnáziu*
ve Strakonicih,

kde je ve školním roce 193*4*/35 dokončil; podrobil se zkoušce dospělosti
 podle výnosu ministerstva školství a národní osvěty ze dne 12. ledna 1931, číslo
 183.328/30-II, Věstník ministerstva školství a národní osvěty, XIII, 1931, čís. 19.

Podle prospěchu v studiích a podle výsledku písemných i ústních zkoušek dospělosti vydává se toto vysvědčení:

V předmětech povinných:

v náboženství (<i>katol.</i>)	<i>velmi dobře</i>
v jazyku československém	<i>velmi dobře (s výhradou ústní zkoušky)</i> <i>Prospěch ve všech ostatních předmětech v téže škole velmi dobrý.</i>

.66

Maturitní vysvědčení K. Nováka ze státního československého reálného gymnázia z roku 1935 (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. 11/17 vysvědčení II.).



Zpráva o absolutoriu K. Nováka na Konservatoři hudby v Praze z roku 1941 (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. II/17 vysvědčení II.).



Karel Novák na ulici (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. II/19 foto, foto autor neznámý).



Fotografie ze svatby K. Nováka s herečkou V. Bublíkovou (NM, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra K. Nováka I., foto autor neznámý).

jeho cesta do Pardubic, kde nastoupil od sezony 1953/54 na místo uměleckého ředitele, režiséra a příležitostného herce (hrál již jen ve svých oblíbených rolích, například Čebutykin ve *Třech sestřích*). V Pardubicích velmi odvážně obcházel povinnost uvádět pokrokovou dramaturgií a namísto toho repertoár divadla postavil na západní klasice, například zde uvedl Mussetovo *Se srdcem divno hrát*. Po třech sezonách si začalo vedení KNV Pardubice uvědomovat, že N. dosáhl obrovského nárůstu zájmu diváků o Východočeské divadlo svou poetikou velkých jevištních obrazů, zpodobňujících silné emocionální příběhy. Kvůli dramaturgii her postavené především na západní dramaturgii s minimem sovětské dramaturgie byl N. nucen odejít opět na Moravu. Od sezony 1956/57

působil v KOD Olomouc (v roce 1958 přejmenováno na Divadlo Oldřicha Stibora), kde nově vytvořil jádro hereckého souboru, se kterým pak spolupracoval po mnoho let (především I. Racek a S. Budínová).

Po dvaceti letech práce v oblastních či krajských divadlech se N. v roce 1960 dostal do Prahy: po zesnulém E. F. Burianovi se ujal vedení Divadla E. F. Buriana, po krátké době byl sesazen do pozice režiséra a vedení divadla bylo svěřeno V. Nejezchlebovi. Dramaturgie divadla inklinovala především ke společenskokritickým hrám a absurdní dramaturgii (např. první uvedení Ionescova *Nosorožce* v Československu).

V průběhu 50. a 60. let podnikl N. několik zahraničních studijních cest, během kterých navštívil divadla v Berlíně (1956), ve



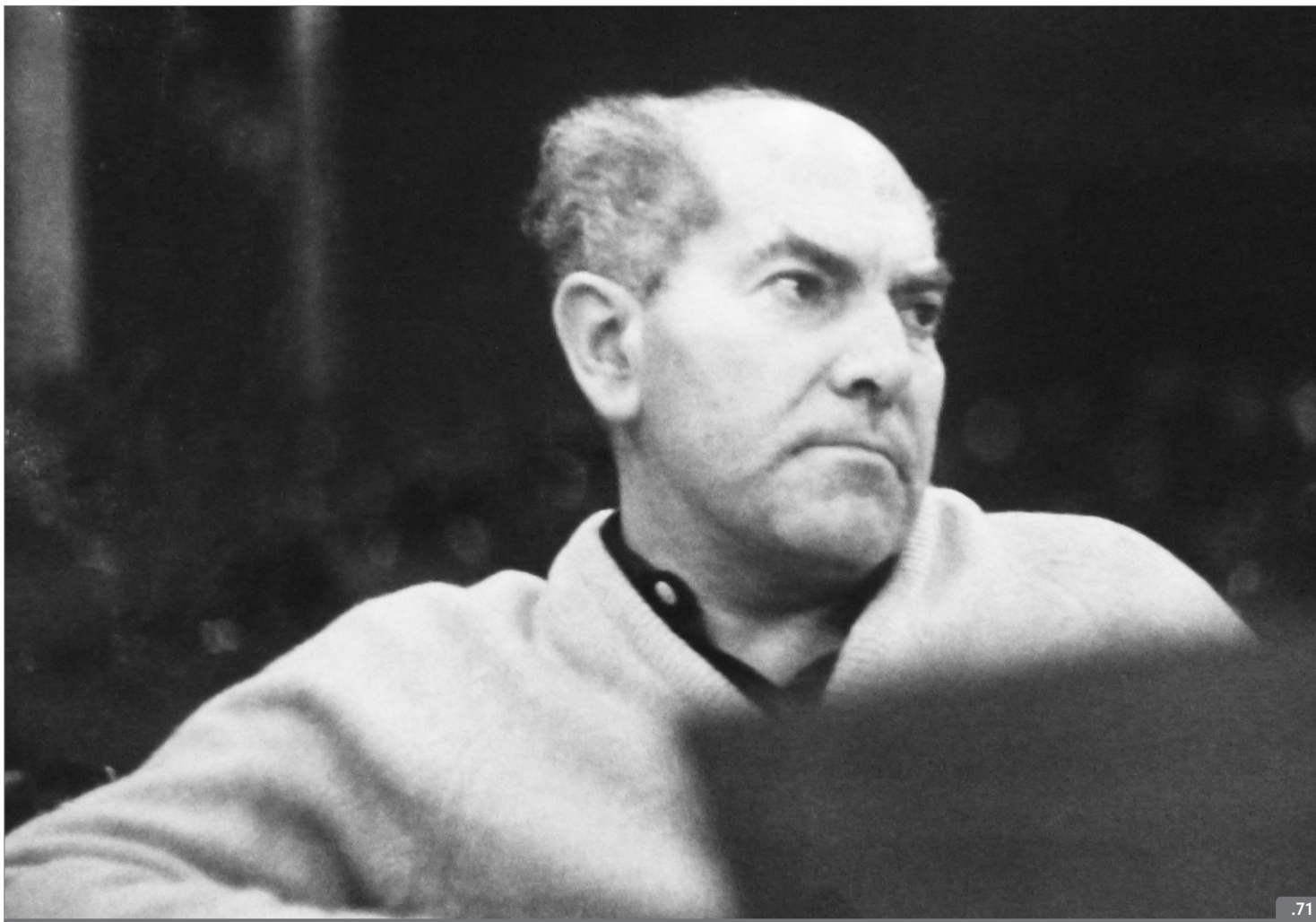
Oslava udělení titulu zasloužilý umělec (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra K. Nováka II., foto autor neznámý).

Vídni (1959), zúčastnil se jako pozorovatel dubrovnických her v Jugoslávii (1960) anebo vycestoval do Velké Británie na shakespearovské slavnosti (1961). Na období let 1966 a 1967 získal výjezdni doložky do Rakouska a Itálie, důvod vycestování není znám.

N. se přikláněl k levicovému smýšlení (jako student FF byl členem SPF), které v květnu 1945 vyvrcholilo jeho vstupem do KSČ. Motivace **N.** vstupu do strany není známa. Již na počátku padesátých let nicméně pod vlivem politických procesů své politické smýšlení přehodnotil. V šedesátých letech příznával svůj počáteční naivismus v příklonu ke komunistickému režimu, který odůvodňoval nedostatkem informací. **N.** se

v umělecké rovině vyslovoval od padesátých let proti komunistickému vedení země, ač tak nečinil přímou konfrontací, spíše promyšleným nedodržováním či obcházením požadovaných doktrín socialistického realismu. Vývoj politických událostí se negativně podílel na jeho dlouhodobých zdravotních potížích se srdcem, na jehož onemocnění nakonec také v říjnu roku 1968 zemřel.

N. získal ocenění zasloužilý umělec necelý rok před svou smrtí, v prosinci roku 1967. Byl dvakrát ženatý. Poprvé s Anežkou Svobodníkovou (sňatek uzavřeli v roce 1942), s níž měl dvě děti, Hanu (*1924) a Petra (*1950). Větší porozumění našel v manželství s herečkou Věrou Bublíkovou, kterou si vzal za ženu v roce 1960.



Karel Novák. (NM, divadelní oddělení, H6p-19/2013, Pozůstalost režiséra Karla Nováka II. pozn. II/19 foto, foto autor neznámý).

3 Soupis hereckých rolí Karla Nováka

- PROFESOR JUNK – V. Werner: *Lidé na kře*. Studentské představení, Strakonice, 1936.
- EGEUS – W. Shakespeare: *Sen noci svatojánské*. Divadlo na Vinohradech, 1938.
- STARÝ CABOTE – E. O'Neill: *Farma pod jilmy*. Umělecká beseda, [nedohledáno].
- DĚLNÍK PILAŘ – F. A. Šubert: *Žně*. Zemské divadlo v Brně, 1941.
- MARIN – R. Marwitz: *Revoluční tanec*. Zemské divadlo v Brně, 1941.
- LEONARDO – W. Shakespeare: *Kupec benátský*. Zemské divadlo v Brně, [nedohledáno].
- PAN SMOLK – M. Hausmann: *Lilofee*. Horácké divadlo v Jihlavě, 1942.
- DON DIEGO – P. C. de la Barca: *Chudšas ať má za ušima*. Horácké divadlo v Jihlavě, 1942.
- RICCAUT – G. E. Lessing: *Mína z Barnhelmu*. Horácké divadlo v Jihlavě, 1943.
- RUDOLF II. – H. Zerkulen: *Rejthar*. Horácké divadlo v Jihlavě, 1943.
- PROKOP SOBOTA – L. Stroupežnický: *Na Valdešejnské šachtě*. Horácké divadlo v Jihlavě, 1943.
- GODELJUB, KNÍŽE UKRANŮ – Alois Jirásek: *Gero*. Městské divadlo v Kladně, [nedohledáno].
- KANDAULES, KRÁL LYDSKÝ – F. Hebbel: *Gygův prsten*. Městské divadlo v Kladně, [nedohledáno].
- TULÁK – V. Eftimiu: *Městečko: Muž, který zahlédl smrt*. Městské divadlo v Kladně, [nedohledáno].
- AGENT BRAUN – E. Schäfer: *Veliké číslo*. Městské divadlo v Kladně, [nedohledáno].
- FABRICIUS – V. Renč: *Císařův mim*. Městské divadlo v Kladně, [nedohledáno].
- INSPICIENT FIALA – R. Schacht: *Případ herečky Andersenové*. České lidové divadlo v Brně, 1944.
- POSLUHA – A. Dumas: *Dáma s kaméliemi*. České lidové divadlo v Brně, 1944.
- TŘETÍ DŮSTOJNÍK – H. H. Ortner: *Isabela Španělská*. České lidové divadlo v Brně, 1944.
- TONDA REZEK, ZAMĚSTNANEC PODRABSKÉHO – A. Javorin: *Tři Jimenezové*. České lidové divadlo v Brně, 1944.
- ASISTENT – A. de Benedetti: *Třicet vteřin lásky*. České lidové divadlo v Brně, 1944.
- DRUHÝ STUDENT – J. Mahen: *Janošík*. Národní divadlo v Brně, 1945.
- KURÝR – J. Mahen: *Janošík*. Národní divadlo v Brně, 1945.
- LOUPEŽNÍK – K. Čapek: *Loupežník*. Svobodné divadlo v Brně, 1947.
- HLÍDAČ – POSEL – Sofoklés: *Antigona*. Zemské divadlo v Brně, 1947.
- PRESIDENT – Jean Giraudoux: *Bláznivá z Chaillot*. Zemské divadlo v Brně, 1948.
- GULL – J. Priestley: *Inspektor se vrací*. Beskydské divadlo Nový Jičín, 1949.
- I. R. ČEBUTYKIN – A. P. Čechov: *Tři sestry*. Beskydské divadlo Nový Jičín, 1950.
- JAN Z PALOMAR – A. Jirásek: *Jan Roháč z Dubé*. Beskydské divadlo Nový Jičín, 1951.
- SHYLOCK – W. Shakespeare: *Kupec benátský*. Beskydské divadlo Nový Jičín, 1951.
- WEITZ – J. Burjakovskij: *Praha zůstane má (Lidé, bděte!)*. Beskydské divadlo Nový Jičín, 1952.

- BODAJEV – A. N. Ostrovskij: *Les*. Beskydské divadlo Nový Jičín, 1952.
- FILIP II. – F. Schiller: *Don Carlos*. Východočeské divadlo Pardubice, 1955.
- I. R. ČEBUTYKIN – A. P. Čechov: *Tři sestry*. Krajské oblastní divadlo Pardubice, 1954.
- SHYLOCK – W. Shakespeare: *Kupec benátský*. Krajské oblastní divadlo Olomouc, 1958.

4 Tabulka režii Karla Nováka

DIVADLO	AUTOR	HRA	PREMIÉRA	PŘEKLAD	SCÉNOGRAF	KOSTÝMY	HUDBA	POZNÁMKA
ochotníci	Merton Hodge	<i>Vítr a dešť</i>						
Horácké divadlo Jihlava	Frank Tetauer	<i>Diagnóza</i>						
Horácké divadlo Jihlava	Tirso de Molina	<i>Don Gil v zelených šatech</i>						
Horácké divadlo Jihlava	C. J. Bahr	<i>Děti</i>						
Horácké divadlo Jihlava	E. P. Busch	<i>Chlapík</i>						
Horácké divadlo Jihlava	Pedro Calderón de la Barca	<i>Chudšas ať má za ušima</i>						
Horácké divadlo Jihlava	Heinz Coubier	<i>Aimée</i>						
Horácké divadlo Jihlava	Victor Eftimiu	<i>Muž, který zahlédl smrt</i>						
Horácké divadlo Jihlava	Gioacchino Forzano	<i>Pokušení na horách</i>						
Horácké divadlo Jihlava	J. O. Kurfürst	<i>Věčný poutník</i>						
Horácké divadlo Jihlava	Gotthold E. Lessing	<i>Mína z Barnhelmu</i>						
Horácké divadlo Jihlava	Frank Tetauer	<i>Diagnóza</i>						
Horácké divadlo Jihlava	František Zavřel	<i>Dědečkem proti své vůli</i>			Vladimír Neumann			
Městské divadlo v Kladně	H. H. Ortner	<i>Řezbář Vít Stoss</i>		František Vrba	Jiří Procházka		Oto Čermák	
Městské divadlo v Kladně	Molière	<i>Sganarelle. Lakomec</i>		Václav Renč	Jiří Procházka	Jan Kropáček		
Městské divadlo v Kladně	Heinrich Zerhaulen	<i>Rejthar</i>		J. Zaorálek				
Městské divadlo v Kladně	Josef K. Tyl	<i>Strakonický dudák</i>						
Městské divadlo v Kladně	Victor Eftimiu	<i>Městečko: Muž, který zahlédl smrt</i>		Jiří Staca	Jiří Procházka			
Městské divadlo v Kladně	Lope de Vega	<i>Vzbouření na vsi</i>	6/14/1945	Otokar Fischer	Jan Kropáček	Jan Kropáček	Ota Čermák	Úpr. Novák
D 46	Ivan Cankar	<i>Pro blaho národa</i>	9/25/1945	Zdenka Hásková, úprava Novák	Zdeněk Rossmann		Jan Zdeněk Bartoš	Úpr. Novák
Národní divadlo v Brně	Maxim Gorkij	<i>Vassa Železnovová</i>	11/29/1945		Václav Polívka		Zbyněk Mrkos	

Přílohy

DIVADLO	AUTOR	HRA	PREMIÉRA	PŘEKLAD	SCÉNOGRAF	KOSTÝMY	HUDBA	POZNÁMKA
Kladenské divadlo	Stefan Zweig – Ben Jonson	<i>Lišák Volpone</i>	12/30/1945		Jan Kropáček		Jan Petřík	Úpr. Novák
Divadlo 5. května	Stefan Zweig – Ben Jonson	<i>Lišák Volpone</i>	2/18/1946	Zdeněk Gintl	Jan Rott	Ada Švecová	Zbyněk Přecechtěl	
Kladenské divadlo	Jan Drda	<i>Hrátky s čertem</i>	4/30/1946		Vincenc Vingler	Jan Kropáček	J. Z. Bartoš	
Zemské národní divadlo v Brně	Jan Drda	<i>Hrátky s čertem</i>	8/31/1946		František Malý		Zbyněk Mrkos	
Zemské národní divadlo v Brně	Nikolaj V. Gogol	<i>Revizor</i>	9/27/1946	Bohumil Mathesius	J. A. Šálek			
Zemské národní divadlo v Brně	Luigi Pirandello	<i>Člověk, zvíře a ctnost</i>	10/16/1946	Václav Jiřina	František Malý			Úpr. Novák
Zemské národní divadlo v Brně	Eugene O'Neill	<i>Lazarův smích</i>	11/23/1946	Frank Tetauer	František Malý		Karel Horký	Úpr. Novák
Zemské národní divadlo v Brně	Roman Niewiarowicz	<i>Hollywood</i>	12/7/1946	František Marek	Josef Adamíček			
Zemské národní divadlo v Brně	Karel Čapek	<i>R.U.R.</i>	2/22/1947		J. A. Šálek		Jiří Novotný	
Zemské národní divadlo v Brně	Romain Rolland	<i>Hra o lásce a smrti</i>	3/16/1947	Petr Kříčka	František Malý			
Zemské národní divadlo v Brně	Franz Werfel	<i>Jakobowski a plukovník</i>	4/12/1947	Z. M. Arnoštová	František Malý		Zdeněk Tomeš	
Zemské národní divadlo v Brně	Edmond Konrád	<i>Kvočna</i>	5/3/1947		František Malý			
Zemské národní divadlo v Brně	Sofoklés	<i>Antigona</i>	5/24/1947	Ferdinand Stiebitz	František Malý			
Zemské národní divadlo v Brně	William Shakespeare	<i>Veselé paničky windsorské</i>	6/25/1947	E. A. Saudek	Václav Zykmund		Vilibald Rubíněk	Úpr. Novák
Svobodné divadlo v Brně (Státní konzervatoř)	Lillian Hellmannová	<i>Vražedná lež</i>	6/26/1947	Vladimír Vendyš				
Zemské národní divadlo v Brně	Josef K. Tyl	<i>Strakonický dudák</i>	9/3/1947		Josef Adamíček		Václav Trojan	Úpr. Jirí Frejka
Zemské národní divadlo v Brně	Pedro Calderón de la Barca	<i>Život je sen?</i>	9/25/1947	Jindřich Hořejší	František Malý		Vlasta Šudomová	Úpr. Václav Renč
Zemské národní divadlo v Brně	Nikolaj Pogodin	<i>Kremelský orloj</i>	10/25/1947	Vladimír Vymětal	J. A. Šálek		Zbyněk Mrkos	
Zemské národní divadlo v Brně	Max Frisch	<i>Čínská zeď</i>	12/13/1947	Karel Kraus	Oldřich Šimáček		Zbyněk Mrkos	Úpr. Novák
Zemské národní divadlo v Brně	František Langer	<i>Obrácení Ferdýše Pištory</i>	1/14/1948		Oldřich Šimáček			
Zemské národní divadlo v Brně	Alexandr V. Suchovo-Kobylin	<i>Svatba Krečinského</i>	3/18/1948	Bohumil Mathesius	J. A. Šálek			

DIVADLO	AUTOR	HRA	PREMIÉRA	PŘEKLAD	SCÉNOGRAF	KOSTÝMY	HUDBA	POZNÁMKA
Zemské národní divadlo v Brně	Jean Giraudoux	<i>Bláznivá z Chaillot</i>	5/31/1948	Benjamin Jedlička	František Malý		Emanuel Punčochář	Úpr. Novák
Zemské národní divadlo v Brně	Ludwik H. Morstin	<i>Xantiŕpa</i>	6/23/1948	M. Solská-Růžičková	Karel Dostal			
Státní divadlo v Brně	Maxim Gorkij	<i>Nepřítelé</i>	9/1/1948	Otto Haas	František Malý			
Státní divadlo v Brně	Peter Karvaš	<i>Pevnost (Bašta)</i>	10/28/1948	Jan Grossman	Igor Valenta			
Svobodné divadlo v Brně	Fr. Špidlík – K. Novák	<i>Za pět minut dvanáct</i>	12/8/1948					Novák spoluautor
Státní hudební a dram. konser.	Alexandr N. Ostrovskij	<i>I chytrák se spálí</i>		Vincenc Červinka				
Svobodné divadlo v Brně	Kolektiv autorů	<i>Za jeden provaz (pásmo)</i>	12/31/1948		Milan Zezula			
Státní divadlo v Brně	Paul Green – Richard Wright	<i>Syn černého lidu</i>	1/8/1949	Hana Budínová	Josef Adamíček			Úpr. Novák
Státní divadlo v Brně	George B. Shaw	<i>Svatá Jana</i>	6/5/1949	Frank Tetauer	František Malý		Vilibald Rubínek	Úpr. Novák
Státní hudební a dram. konser. v Brně	Gabriela Zapolska	<i>Morálka paní Dulské</i>	6/14/1949					Dram. úpr. J. Grossman
Beskydské divadlo Nový Jičín	Alois Jirásek	<i>Lucerna</i>			Pavel Herchl		Stanislav Vrbík	
Beskydské divadlo Nový Jičín	Antonín Zápotocký	<i>Vstanou noví bojovníci</i>						
Beskydské divadlo Nový Jičín	Alexandr Kornejčuk	<i>Makar Dubrava</i>		Viktor Růžička	Pavel Herchl			
Beskydské divadlo Nový Jičín	William Shakespeare	<i>Romeo a Julie</i>	2/8/1950	E. A. Saudek	Pavel Herchl	Jan Kropáček	Rudolf Heider	Úpr. Novák
Beskydské divadlo Nový Jičín	Maxim Gorkij	<i>Měšťáci</i>	4/26/1950	Bohumil Mathesius	Pavel Herchl			
Beskydské divadlo Nový Jičín	William Shakespeare	<i>Veselé paničky windsorské</i>	6/10/1950	E. A. Saudek	Pavel Herchl	Jan Kropáček	Vilibald Rubínek	
Beskydské divadlo Nový Jičín	Nikolaj Pogodin	<i>Aristokrati</i>	9/23/1950	Václav Prokúpek	Pavel Herchl			
Beskydské divadlo Nový Jičín	Anton P. Čechov	<i>Tři sestry</i>	12/20/1950	Ladislav Fikar	Pavel Herchl			
Beskydské divadlo Nový Jičín	Alois Jirásek	<i>Jan Roháč z Dubé</i>	3/10/1951		Pavel Herchl		Rudolf Heider	
Beskydské divadlo Nový Jičín	William Shakespeare	<i>Kupec benátský</i>	6/2/1951	Bohumil Štěpánek	Pavel Herchl	Jan Kropáček	Rudolf Heider	Úpr. a role: Shylock (alt.)
Beskydské divadlo Nový Jičín	Maxim Gorkij	<i>Na dně</i>	6/30/1951	Josef Kadlec	Pavel Herchl			

DIVADLO	AUTOR	HRA	PREMIÉRA	PŘEKLAD	SCÉNOGRAF	KOSTÝMY	HUDBA	POZNÁMKA
Beskydské divadlo Nový Jičín	Pierre de Beaumarchais	<i>Figarova svatba</i>		J. Hořejší / J. Kainar	Pavel Herchl	Jan Kropáček		Úpr. Kainar / Novák
Beskydské divadlo Nový Jičín	Juriji Burjakovskij	<i>Praha zůstane má (Lidé, bděte)</i>	1/5/1952	Josefa Slánská	Pavel Herchl			
Beskydské divadlo Nový Jičín	William Shakespeare	<i>Hamlet</i>	2/16/1952	E. A. Saudek	Pavel Herchl	Jan Kropáček		
Beskydské divadlo Nový Jičín	Alexandr N. Ostrovskij	<i>Les</i>	5/24/1952	Sergej Machonin	Pavel Herchl	Jan Kropáček		
Beskydské divadlo Nový Jičín	A. Fadějev – N. P. Ochlopkov	<i>Mladá garda</i>	10/4/1952	Marta Valentová	Antonín Klimša			
Beskydské divadlo Nový Jičín	William Shakespeare	<i>Král Lear</i>	1/24/1953	Bohumil Štěpánek	Jan Kropáček			
Beskydské divadlo Nový Jičín	N. V. Gogol	<i>Ženitba</i>	5/23/1953	J. A. Šálek				
KOD Pardubice	A. Fadějev – N. P. Ochlopkov	<i>Mladá garda</i>	11/7/1953	Marta Valentová	Jiří Vopršal		Jaroslav Lautner	Úpr. Novák
KOD Pardubice	William Shakespeare	<i>Othello</i>	1/9/1954	E. A. Saudek	Jiří Vopršal	Jiří Vopršal	František Voves	
KOD Pardubice	Anton P. Čechov	<i>Tři sestry</i>	5/9/1954	Ladislav Fikar	Jiří Vopršal		M. Myška / J. Lautner	
KOD Pardubice	Vítězslav Nezval	<i>Manon Lescaut</i>	8/21/1954		Jiří Vopršal	Jiří Vopršal	František Voves	
Východočeské divadlo Pardubice	William Shakespeare	<i>Kupec benátský</i>	10/23/1954	Bohumil Štěpánek	Jiří Vopršal	Jiří Vopršal	Dirigent J. Lautner	
Divadlo S. K. Neumanna	Josef K. Tyl	<i>Chudý kejklář</i>						
Východočeské divadlo Pardubice	Alfréd de Musset	<i>Se srdcem divno hrát</i>	3/19/1955	Jaroslav Zaorálek	Jiří Vopršal	Jiří Vopršal	František Voves	
Východočeské divadlo Pardubice	Jaroslav Janovský	<i>Mikoláš Aleš</i>	5/28/1955		Jiří Vopršal	Jiří Vopršal	Jaroslav Lautner	
Východočeské divadlo Pardubice	Edmond Rostand	<i>Cyrano z Bergeracu</i>	9/25/1955	J. Vrchlický / J. Kopecký	Jiří Vopršal		Jaroslav Lautner	
Východočeské divadlo Pardubice	Friedrich Schiller	<i>Don Carlos</i>	11/26/1955	Valter Feldstein	Jiří Vopršal	Jiří Vopršal	František Voves	
Divadlo O. Stibora Olomouc	George B. Shaw	<i>Pekelník</i>	2/25/1956	Frank Tetauer	Jiří Vopršal		Václav Kolář	
Východočeské divadlo Pardubice	George B. Shaw	<i>Pekelník</i>	4/28/1956	Frank Tetauer	Jiří Vopršal	Jiří Vopršal	Václav Kolář	
Východočeské divadlo Pardubice	William Shakespeare	<i>Jak se vám líbí</i>	7/14/1956	E. A. Saudek	Jiří Vopršal	Jiří Vopršal	František Voves	
KOD Olomouc	B. Nušic	<i>Dr</i>	9/29/1956	Antonín Balatka	Jiří Vopršal			
KOD Olomouc	Vladislav Vančura	<i>Jezero Uhereve</i>	12/1/1956		Oldřich Šimáček		Zdeněk Liška	

DIVADLO	AUTOR	HRA	PREMIÉRA	PŘEKLAD	SCÉNOGRAF	KOSTÝMY	HUDBA	POZNÁMKA
KOD Olomouc	Honoré de Balzac – F. Götz	<i>Sestřenice Běta</i>	2/2/1957		Oldřich Šimáček	Bronislava Tomášková	Josef Sedlář	
KOD Olomouc	Romain Rolland	<i>Hra o lásce a smrti</i>	4/21/1957	Petr Kříčka	Oldřich Šimáček	Bronislava Tomášková		
KOD Olomouc	William Shakespeare	<i>Hamlet</i>	6/15/1957	E. A. Saudek	Oldřich Šimáček		Josef Sedlář	
Divadlo Z. Nejedlého Ostrava	William Shakespeare	<i>Othello</i>	9/14/1957	E. A. Saudek	Zdeněk Hybler	Otakar Schindler	František Voves	
KOD Olomouc	Boris Gorbato	<i>Jediná noc</i>	11/3/1957	Procházka- Dudková-Josková	Oldřich Šimáček	Bronislava Tomášková		
KOD Olomouc	William Shakespeare	<i>Kupec benátský</i>	2/22/1958	B. Štěpánek	Oldřich Šimáček		Josef Sedlář	Úpr. Novák
Divadlo O. Stibora Olomouc	Karel Čapek	<i>Bílá nemoc</i>	4/27/1958		Oldřich Šimáček			
Divadlo O. Stibora Olomouc	Alejandro Casona	<i>Jitřní paní</i>	6/21/1958	Vladimír Hvizďala	Oldřich Šimáček		Václav Kolář	
Divadlo O. Stibora Olomouc	George B. Shaw	<i>Svatá Jana</i>	11/21/1958	Frank Tetauer	Oldřich Šimáček			
Divadlo O. Stibora Olomouc	František Hrubín	<i>Srpnová neděle</i>	2/22/1959		Oldřich Šimáček	Bronislava Tomášková	Václav Trojan	
Divadlo Jiřího Myrona Ostrava	A. V. Suchovo- Kobylin	<i>Svatba Krečinského</i>	4/11/1959	Bohumil Mathesius	Vladimír Šrámek			
Divadlo O. Stibora Olomouc	Nazim Hikmet	<i>První den sváteční</i>	6/7/1959	Vladimír Horáček	Miroslav Libra		Václav Kolář	
Divadlo O. Stibora Olomouc	Arthur Miller	<i>Pohled s mostu</i>	10/4/1959	Jaroslav Chuchvalec	J. A. Šálek		Václav Kolář	
Divadlo O. Stibora Olomouc	Bertolt Brecht	<i>Dobrý člověk ze Sečuanu</i>	2/7/1960	R. Vápeník / L. Kundera	J. A. Šálek		Dessau / Sedlář / Moor	
Divadlo O. Stibora Olomouc	Vsevolod V. Višněvskij	<i>Optimistická tragédie</i>	4/17/1960	S. Machonin / F. Vrba	Vladimír Nývlt	Jan Kropáček	Jarmil Burghauer	
Divadlo E. F. Buriana	Vladislav Vančura	<i>Jezero Ukereve</i>	9/24/1960		Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	Z. Liška / J. Ježek	Úpr. Novák
Divadlo E. F. Buriana	Eugenè Ionesco	<i>Nosorožec</i>	9/30/1960	J. a M. Tomáškoví	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	Evžen Illín	
Divadlo E. F. Buriana	Peter Karvaš	<i>Zmrtvýchstání dědečka Kolomana</i>	11/12/1960	S. Machonin	Adolf Wenig			
Divadlo E. F. Buriana	Vítězslav Nezval	<i>Manon Lescaut</i>	1/31/1961		Adolf Wenig	Irena Nývtová	Jiří Srnka	
Divadlo E. F. Buriana	Bertolt Brecht – Maxim Gorkij	<i>Matka</i>	5/21/1961	R. Vápeník / L. Kundera	Miloš Tomek	Irena Nývtová	Hanns Eisler	
Divadlo E. F. Buriana	Friedrich Dürrenmatt	<i>Frank Pátý</i>	9/28/1961	Bohumil Černík	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	Dirigent J. O. Karel	

Přílohy

DIVADLO	AUTOR	HRA	PREMIÉRA	PŘEKLAD	SCÉNOGRAF	KOSTÝMY	HUDBA	POZNÁMKA
Divadlo E. F. Buriana	Alexandr N. Ostrovskij	<i>I chytrák se spálí</i>	2/21/1962	Jan Kopecký	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	J. O. Karel	
Divadlo Jiřího Myrona Ostrava	Alexandr N. Ostrovskij	<i>I chytrák se spálí</i>	6/30/1962	Jan Kopecký	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	J. O. Karel	
Severomoravské oblastní divadlo Šumperk	Alexandr N. Ostrovskij	<i>I chytrák se spálí</i>	10/4/1962	Jan Kopecký	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová		
Divadlo E. F. Buriana	Vladimír Majakovskij	<i>Sprcha</i>	2/1/1963	Racek – Novák – Šimáčková	Vladimír Synek	Irena Nývtová	Jarmil Burghauser	
Divadlo E. F. Buriana	Anton P. Čechov	<i>Tři sestry</i>	4/19/1963	Ladislav Fikar	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	J. O. Karel	
Divadlo Z. Nejedlého Ostrava	William Shakespeare	<i>Jak se vám líbí</i>	6/30/1963	E. A. Saudek	Oldřich Šimáček	Jindřiška Hirschová	Jarmil Burghauser	
Severomoravské divadlo Šumperk	William Shakespeare	<i>Jak se vám líbí</i>	9/7/1963	E. A. Saudek	Jiří Slováček	Jindřiška Hirschová	Jarmil Burghauser	
Divadlo E. F. Buriana	Tennessee Williams	<i>Vytetovaná růže</i>	11/15/1963	Hana Budínová	Oldřich Šimáček	Irena Nývtová	Jiří Srnka	
Krajské divadlo Mladá Boleslav	William Shakespeare	<i>Benátský kupec</i>	1/19/1964	E. A. Saudek	Oldřich Šimáček	Jan Kropáček	Jarmil Burghauser	
Divadlo E. F. Buriana	Alexandr V. Suchovo-Kobylin	<i>Smrt Tarelkina</i>	4/17/1964	Bohumil Mathesius	Zbyněk Kolář	Jan Kropáček	J. O. Karel	
Jihočeské divadlo České Budějovice	William Shakespeare	<i>Jak se vám líbí</i>	5/31/1964	E. A. Saudek	Oldřich Šimáček	František Veselý	Jarmil Burghauser	
Divadlo E. F. Buriana	Milan Uhde	<i>Král – Vávra</i>	10/23/1964		Bohumil Štěpán	Zdena Kadrnožková	Ladislav Štancel	
Slovenské národní divadlo	Peter Karvaš	<i>Velká paruka</i>	1965					
Severomoravské divadlo Šumperk	William Shakespeare	<i>Mnoho povyku pro nic</i>	2/27/1965	Frank Tetauer	Oldřich Šimáček	Zdena Kadrnožková	J. O. Karel	
Divadlo E. F. Buriana	Arthur Miller	<i>Případ ve Vichy</i>	4/29/1965	Hana Budínová	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	J. O. Karel	
Divadlo E. F. Buriana	Max Frisch	<i>Čínská zeď</i>	10/5/1965	Bohumil Černík	Oldřich Šimáček	Irena Nývtová	J. O. Karel	
Divadlo pracujících Most	Milan Uhde	<i>Král Vávra</i>	10/25/1965		Bohumil Štěpánek	Zdena Kadrnožková	Ladislav Štancel	
Divadlo E. F. Buriana	Eugene O'Neill	<i>Anna Christie</i>	10/27/1965	Milan Lukeš	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	J. O. Karel	
Divadlo Příbram	Vítězslav Nezval	<i>Manon Lescaut</i>	1/15/1966		Vladimír Koutecký	Jarmila Křížková	Jiří Srnka	
Divadlo E. F. Buriana	Enid Bagnoldová	<i>Zahrada na křídě</i>	3/12/1966	Jiří Z. Novák	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová		
Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc	Murray Schisgal	<i>A co láska?</i>	4/24/1966	L. a R. Pellarovi	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	Zdeněk Liška	

DIVADLO	AUTOR	HRA	PREMIÉRA	PŘEKLAD	SCÉNOGRAF	KOSTÝMY	HUDBA	POZNÁMKA
Divadlo pracujících Most	William Shakespeare	<i>Jak se vám líbí</i>	9/6/1966	E. A. Saudek	Oldřich Šimáček	Jindřiška Hirschová	Jarmil Burghauser	
Divadlo E. F. Buriana	William Shakespeare	<i>Mnoho povyku pro nic</i>	9/9/1966	Břetislav Hodek	Oldřich Šimáček	Zdena Kadrnožková	J. O. Karel	Úpr. Novák
Divadlo E. F. Buriana	Friedrich Dürrenmatt	<i>Meteor</i>	2/17/1967	Bohumil Černík	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	J. O. Karel	
Divadlo E. F. Buriana	Zdeněk Mahler	<i>Normálka</i>	4/14/1967		Vladimír Nývlt	Irena Nývtová	J. O. Karel	
Divadlo E. F. Buriana	Anton P. Čechov	<i>Ach, ten Platonov</i>	11/16/1967	Jaromír Vavroš	Vladimír Nývlt	Irena Nývtová		

5 Bibliografie článků k režii Karla Nováka

Pro blaho národa (25. 9. 1945)

- jer. Další režisérský pokus v D 46. *Svobodné Československo*, 27. 9. 1945.
 LINHART, J. Protiměšlácká komedie v D 46. *Právo lidu*, 27. 9. 1945.
 [nedohledáno]. Všichni pro blaho národa. *Svobodné noviny*, 27. 9. 1945.
 ji. Pro blaho národa. *Svobodné slovo*, 28. 9. 1945.
 ok. Nová premiéra v D 46. *Mladá fronta*, 28. 9. 1945.
 jmg [GROSSMAN, Jan]. Národ plechových hub. *My*, 6. 10. 1945.
 PAUPER. Cankarova komedie. *Obzory*, 6. 10. 1945.
 SRBOVÁ, Olga. Ivan Cankar v D 46. Vítězství mladého režiséra. *Práce*, 27. 9. 1945.

Vassa Železnovová (29. 11. 1945)

- Mac [MACÁK, Bohumír]. Vassa Železnovová. *Svobodné noviny*, 1. 12. 1945.

Hrátky s čertem (31. 8. 1946)

- js [SCHÄFER, Jaroslav]. Brněnské hrátky s čertem. *Mladá fronta dnes*, 1. 9. 1946.
 jbs [SVRČEK, J. B.]. Mahenova činohra zahájila. *Rovnost*, 3. 9. 1946.
 K [KANTOR, Vladimír]. Brněnská činohra zahájila. *Slovo národa*, 3. 9. 1946.
 mac [MACÁK, Bohumír]. Hra lidového humoru. *Svobodné noviny*, 3. 9. 1946.
 jšt [STAVINOHA, Jan]. Jan Drda: Hrátky s čertem. *Čin*, 3. 9. 1946.
 van [KŘÍŽ, Ivan]. Mahenova činohra zahájila. *Práce*, 6. 9. 1946.
 mac [MACÁK, Bohumír]. Mahenova činohra zahajuje. *Svobodné noviny*, [nedohledáno].
 KT [TAUŠ, Karel]. Zkarikovaná pohádka pro velké. *Národní obroda*, [nedohledáno].

Revizor (27. 9. 1946)

- jbs [SVRČEK, J. B.]. Nový revisor. *Rovnost* (Plzeň), 1. 10. 1946.
 K. T [TAUŠ, Karel]. Gogolův Revisor po 100 letech. *Národní obroda*, 1. 10. 1946.
 -jst- [STAVINOHA, Jan]. N. Gogol – Revisor. *Čin* (Brno), 1. 10. 1946.
 K. [KANTOR, Vladimír]. Revisor na brněnské scéně. *Slovo národa*, 1. 10. 1946.
 mac [MACÁK, Bohumír]. Klasická groteska. *Svobodné noviny*, 1. 10. 1946.
 jn [NEZVAL, J.]. Brněnský Revisor. *Mladá fronta dnes*, 2. 10. 1946.
 van [KŘÍŽ, Ivan]. Revisor po devíti letech. *Práce* (mor. vydání), 2. 10. 1946.
 jn [NEZVAL, J.]. Pojďme s námi na Revisora. *Mladá fronta* (Praha), 20. 12. 1946.

Člověk, zvíře a ctnost (16. 10. 1946)

K [KANTOR, Vladimír]. Pirandello v brněnské Redutě. *Slovo národa*, 18. 10. 1946.

jbs [SVRČEK, J. B.]. Pokrytecká ctnost na jevišti. *Rovnost*, 18. 10. 1946.

jm [MACHOŇ, J.]. Pirandello jednoduše. *Svobodné noviny*, 18. 10. 1946.

jn [NEZVAL, J.]. Nectná komedie o ctnosti v Redutě. *Mladá fronta*, 19. 10. 1946.

js [SCHÄFER, Jaroslav]. Luigi Pirandello: Člověk, zvíře a ctnost. [nedohledáno].

Lazarův smích (23. 11. 1946)

-an [FEREBAUER, Radovan]. Americké drama víry v život. *Čin*, 26. 11. 1946.

jbs [SVRČEK, J. B.]. Velká hra Eugena O'Neill. *Rovnost*, 26. 11. 1946.

mac [MACÁK, Bohumír]. O'Neillovo básnické podobenství. *Svobodné noviny*, 26. 11. 1946.

jn [NEZVAL, J.]. Lazarův smích v brněnském ND. *Mladá fronta*, 26. 11. 1946.

K. [KANTOR, Vladimír]. Monumentální teatrum na brněnské scéně. *Slovo národa*, 27. 11. 1946.

van [KŘÍŽ, Ivan]. Středoevropská premiéra O'Neillova dramatu. *Práce* (moravské vyd.), 28. 11. 1946.

jst [STAVINOHA, Jan]. Moravské kultuře do nového roku. *Čin*, 1. 1. 1947, s. 8.

K. [KANTOR, Vladimír]. Lazarův smích se Zdeňkem Kampfem. *Slovo národa*, 5. 2. 1947.

rp [PETERA, Rostislav]. Proč jen smích? *Národní obroda*, 1947, s. 3.

Hollywood (7. 12. 1946)

jst [STAVINOHA, Jan]. Filmová veselohra v brněnské Redutě. *Čin*, 3. 12. 1946.

K. [KANTOR, Vladimír]. Filmová veselohra v brněnské Redutě. *Slovo národa*, 7. 12. 1946.

mac [MACÁK, Bohumír]. Komedie o filmovém zákulisí. *Svobodné noviny*, 9. 12. 1946.

jbs [SVRČEK, J. B.]. Komedie z filmového světa. *Rovnost*, 10. 12. 1946.

rp [PETERA, Rostislav]. Hollywoodská komedie. *Národní obroda*, 10. 12. 1946.

[nedohledáno]. Není veselohra jako veselohra. [nedohledáno], 11. 12. 1946.

K. [KANTOR, Vladimír]. Hollywood v brněnské Redutě. *Slovo národa*, [nedohledáno].

R.U.R. (22. 2. 1947)

NEZVAL, J. Na prahu roku díváme se zpět. *Čin*, 1. 1. 1947.

[nedohledáno]. Ideová linie brněnského Národního divadla je jasná. *Čin*, 3. 2. 1947, s. 3.

-an [FEREBAUER, Radovan]. Čapkovy R.U.R. jako záležitost režijní. *Čin*, 25. 2. 1947.

Ro. Čapek stále časový. *Národní obroda*, 25. 2. 1947.

mac [MACÁK, Bohumír]. Podívaná na R.U.R. *Svobodné noviny*, 25. 2. 1947.

jbs [SVRČEK, J. B.]. Obnovené utopistické drama K. Čapka. *Rovnost*, 25. 2. 1947.

van [KŘÍŽ, Ivan]. R.U.R. v Mahenově činohře. *Práce* (moravské vyd.), 28. 2. 1947.

-mbk [BARVÍK, Miroslav]. Brněnský kulturní přehled. *Rudé právo*, 7. 3. 1947.

Hra o lásce a smrti (16. 3. 1947)

rp [PETERA, Rostislav]. Slavnostní večer v Mahenově divadle. *Národní obroda* (Brno), 18. 3. 1947, s. 3.

mac [MACÁK, Bohumír]. Hra zlidštěných hrdinů. *Svobodné noviny*, 18. 3. 1947.

mbk. Brněnský kulturní přehled. *Rudé právo* (Praha), 25. 3. 1947.

S. Brněnské premiéry – okolo Svobodného divadla. *Národní osvobození*, 11. 4. 1947.

Jakobowski a plukovník (12. 4. 1947)

K. [KANTOR, Vladimír]. Werflova sensace v Mahenově činohře. *Slovo národa* (Brno), 14. 4. 1947.

-an [FEREBAUER, Radovan]. Komédie o tragédii. *Čin* (Brno), 15. 4. 1947.

[nedohledáno]. Jakobowski a plukovník v Brně. *Mladá fronta* (Praha), 18. 4. 1947.

Kvočna (3. 5. 1947)

rp [PETERA, Rostislav]. Hra o krizi rodinného života. *Národní obroda*, 6. 5. 1947.

K. [KANTOR, Vladimír]. Konrádova Kvočna v Mahenově činohře. *Slovo národa*, 6. 5. 1947.

jbs [SVRČEK, J. B.]. Kvočna po patnácti letech. *Rovnost*, 6. 5. 1947, s. 4.

mac [MACÁK, Bohumír]. Obnovený úspěch Konrádovy Kvočny. *Svobodné noviny* (moravské vyd.), 6. 5. 1947.

van [KŘÍŽ, Ivan]. Kvočna v Mahenově činohře. *Práce* (moravské vyd.), 7. 5. 1947.

mbk. Brněnský kulturní přehled. *Rudé právo*, 18. 5. 1947.

Antigona (24. 5. 1947)

jm [MACHOŇ, J.]. Zkouška vospělosti. *Svobodné noviny*, 26. 5. 1947.

-an [FEREBAUER, Radovan]. Klasická řecká tragédie v Brně. *Čin*, 26. 5. 1947.

rp [PETERA, Rostislav]. Oprášená antika. *Národní obroda*, 29. 5. 1947.

Rok. Antigona v brněnské činohře. *Mladá fronta*, 31. 5. 1947.

Veselé paničky windsorské (25. 6. 1947)

jbs [SVRČEK, J. B.]. Shakespearem zakončená sezona. *Rovnost* (Brno), 27. 6. 1947.

[nedohledáno]. Rozpustilý Shakespeare v Mahenově činohře. *Slovo národa*, 28. 6. 1947.

rp [PETERA, Rostislav]. Třikrát potrestaný Falstaff. *Národní obroda*, 2. 7. 1947.

mac [MACÁK, Bohumír]. Shakespearovská bujnost. *Svobodné noviny*, [nedohledáno].

KRATOCHVÍL, A. Zakončení divadelní sezóny v Brně. *Lidová demokracie*, 12. 7. 1947.

KŘÍŽ, Ivan. Brněnská činoherní sezóna 1946–1947. *Práce*, 30. 7. 1947, s. 4.

Vražedná lež (26. 6. 1946)

No. Konzervatorní představení. *Slovo národa*, 29. 6. 1947.

mac [MACÁK, Bohumír]. Konservatoristé na scéně. *Svobodné noviny*, 27. 6. 1947.

Strakonický dudák (3. 9. 1947)

mac [MACÁK, Bohumír]. Setkání s Tylem. *Svobodné noviny*, 6. 9. 1947.

-an [FEREBAUER, Radovan]. Strakonický dudák v Mahenově divadle v Brně. *Čin*, [nedohledáno].

K. [KANTOR, Vladimír]. Století Strakonického dudáka. *Slovo národa*, [nedohledáno].

ik [KŘÍŽ, Ivan]. Mahenova činohra zahájila novou sezonu. *Rovnost*, [nedohledáno].

Rok. Tyl na moderním jevišti. *Mladá fronta*, [nedohledáno].

Život je sen? (25. 9. 1947)

mac [MACÁK, Bohumír]. Calderon jako divadlo politické. *Svobodné noviny*, 27. 9. 1947.

jbs [SVRČEK, J. B.]. Calderon na brněnské scéně. *Rovnost*, 27. 9. 1947.

-an [FEREBAUER, Radovan]. Věčně živý Calderon. *Čin*, 27. 9. 1947.

rp [PETERA, Rostislav]. Calderon stále živý. *Národní obroda*, 27. 9. 1947.

Jn. Socialistický Calderón v Brně. *Mladá fronta dnes*, [nedohledáno].

Kremelský orloj (25. 10. 1947)

van [KŘÍŽ, Ivan]. „Kremelský orloj“ v Brně. *Práce*, 31. 10. 1947.

SVRČEK, J. B. Premiéra Kremelského orloje v Brně. *Rovnost*, [nedohledáno].

FRIDRICHOVÁ, V. O Kremelském orloji. *Rovnost*, [nedohledáno].

MACÁK, Bohumír. Kremelský orloj – vítězství hercovo. *Svobodné noviny*, [nedohledáno].

-an [FEREBAUER, Radovan]. Kremelský orloj. *Čin*, [nedohledáno].

K. [KANTOR, Vladimír]. Kremelský orloj poprvé v Brně. *Slovo národa*, [nedohledáno].

Čínská zeď (13. 12. 1947)

-an [FEREBAUER, Radovan]. Hra švýcarského dramatika na brněnské scéně. *Čin*, 16. 12. 1947.

g [GAJDOŠOVÁ, Drahomíra]. Pesimistická maškaráda. *Národní obroda*, 16. 12. 1947.

K. [KANTOR, Vladimír]. Čínská zeď a Paní hostinská. *Slovo národa*, 16. 12. 1947.

mac [MACÁK, Bohumír]. Pesimistický pohled na světovou maškarádu. *Svobodné noviny*, 16. 12. 1947.

jbs [SVRČEK, J. B.]. Hra o čínské zdi. *Rovnost*, [nedohledáno].

Obrácení Ferdýše Pištory (14. 1. 1948)

- A. K-1. František Langer: Obrácení Ferdýše Pištory. *Národní obroda*, 16. 1. 1948.
 -an [FEREBAUER, Radovan]. Langrova veselohra o malých lidech. *Čin*, 16. 1. 1948.
 mac [MACÁK, Bohumír]. Langrova komedie o periferii. *Svobodné noviny*, 16. 1. 1948.
 K. [KANTOR, Vladimír]. Ferdýš Pištora v Redutě. *Slovo národa*, 16. 1. 1948.

Svatba Krečinského (18. 3. 1948)

- jbs [SVRČEK, J. B.]. Znamení ruská komedie. *Rovnost*, 20. 3. 1948.
 -an [FEREBAUER, Radovan]. Klasická ruská veselohra. *Čin*, 20. 3. 1948.
 -ik [KŘÍŽ, Ivan]. Svatba Krečinského v Mahenově činohře. *Práce*, 20. 3. 1948.
 ři. Svatba Krečinského v Mahenově činohře. *Národní politika*, 20. 3. 1948.
 mac [MACÁK, Bohumír]. Obraz minulosti. *Lidové noviny*, 20. 3. 1948.

Bláznivá z Chaillot (31. 5. 1948)

- NOVÁK, Karel. K významné premiéře Mahenovy činohry. *Lidové noviny*, 29. 5. 1948.
 -an [FEREBAUER, Radovan]. Premiéra francouzského dramatika. *Čin*, 2. 6. 1948.
 jbs [SVRČEK, J. B.]. Fantastická hra o zániku starého světa. *Rovnost*, 2. 6. 1948.
 MACÁK, Bohumír. Pesimistický protikapitalistický pamflet. *Lidové noviny*, 2. 6. 1948.
 Ja. Bláznivá z Chaillot. *Lidová obroda*, 2. 6. 1948.
 Rok. Omyl brněnské činohry. *Nová politika*, 2. 6. 1948.
 A. H. Hra o zkaženosti, zlu a vině. *Práce*, 2. 6. 1948.
 Jn. „Bláznivá“ v Brně. *Mladá fronta dnes*, 5. 6. 1948.

Xantipa (23. 6. 1948)

- Rok. Zlidštělá Xantipa. *Nová politika*, [nedohledáno].
 jbs [SVRČEK, J. B.]. Rehabilitovaná Xantipa na brněnské scéně. *Rovnost*, 25. 6. 1948.
 -an [FEREBAUER, Radovan]. Nedomyšlená antikisující komedie. *Čin*, 25. 6. 1948.
 ik [KŘÍŽ, Ivan]. Veseloherní antika. *Práce* ?, 6. 1948.

Nepřátelé (1. 9. 1948)

- Jhe. Zahájení sezóny v brněnské činohře. *Národní obroda*, [nedohledáno].
 V. Mahenova činohra zahájila. [nedohledáno].
 Od. Brněnská činohra zahajuje. [nedohledáno].
 Ta. Gorkého Nepřátelé na brněnském jevišti. [nedohledáno].
 S. Mahenova činohra zahájila. [nedohledáno].
 Jk. Neslavné zahájení sezóny. *Rovnost*, 3. 9. 1948.
 MACÁK, Bohumír. Programní představení? *Lidové noviny*, [nedohledáno].
 KŘÍŽ, Ivan. O chybném nadpise a jiných zajímavostech. [nedohledáno].

Rok. Brněnská činohra zahajuje. *Nová politika*, 3. 9. 1948.

MACÁK, Bohumír. Do první sezóny státní činohry v Brně. *Lidové noviny*, [nedohledáno].

Pevnost (28. 10. 1948)

Rok. Tři variace na jedno téma. *Nová politika*, [nedohledáno].

mac [MACÁK, Bohumír]. Česká a slovenská historická hra. *Lidové noviny*, [nedohledáno].

Jhe. Slavnostní premiéra v Mahenově činohře. *Národní obroda*, [nedohledáno].

ik [KŘÍŽ, Ivan]. Hra o nesmrtelných vzbouřencích. *Práce*, [nedohledáno].

I chytrák se spálí

kř. Konservatorní Ostrovskej. [nedohledáno]

-sl-. Konservatoristé hráli Ostrovského. [nedohledáno]

Mac [MACÁK, Bohumír]. Aktuální ruský autor. *Lidové noviny*, [nedohledáno].

Syn černého lidu (8. 1. 1949)

mac [MACÁK, Bohumír]. Černošská tragédie. *Lidové noviny*, [nedohledáno].

Ak. Syn černého lidu na scéně Státního divadla v Brně. [nedohledáno].

Rok. Syn černého lidu. *Nová politika*, [nedohledáno].

-jsb-. Nová hra o americkém rasismu. [nedohledáno].

KŘÍŽ, Ivan. Syn černého lidu. *Práce*, [nedohledáno].

Svatá Jana (5. 6. 1949)

Sk. Rozhovor o divadle. [nedohledáno].

SVRČEK, J. B. Shawova Svata Jana. *Práce* 4.-8. června 1949, s. 4.

MACÁK, Bohumír. Shawova Svata Jana mluví k dnešku. *Lidové noviny*, [nedohledáno].

KRATOCHVÍL, M. Shaw a jeho Jana. [nedohledáno].

Morálka paní Dulské (14. 6. 1949)

mt. Konservatoř po druhé. [nedohledáno].

-ek-. Druhé absolventské představení brněnské konservatoře. [nedohledáno].

Lucerna

ky. Lucerna v Beskydském divadle. *Lidové noviny*, 31. 8. 1949.

Vstanou noví bojovníci

VOSÁHLO, L. Vstanou noví bojovníci v Beskydském divadle. *Nová svoboda*, 20. 9. 1949, s. 3

[nedohledáno]. Vstanou noví bojovníci v Novém Jičíně. *Práce*, 21. 9. 1949, s. 5

hk. Vstanou noví bojovníci v Beskydském divadle. *Lidové noviny*, [nedohledáno].

Romeo a Julie (8. 2. 1950)

zb. Romeo a Julie v provedení Beskydského divadla. *Práce*, 23. 2. 1950, s. 7.

hk. Romeo a Julie v Beskydském divadle. *Lidové noviny*, 25. 2. 1950.

jš. Romeo a Julie na scéně Beskydského divadla. *Lidové noviny*, 15. 5. 1950.

Měšťáci (26. 4. 1950)

-jř-. Gorkého Měšťáci v Beskydském divadle. *Nová svoboda*, 31. 5. 1950, s. 5.

Veselé paničky windsorské (10. 6. 1950)

zb. „Veselé paničky Windsorské“ v Beskydském divadle. *Práce*, 26. 8. 1950, s. 5.

Aristokrati (23. 9. 1950)

iš. Pogodin na scéně Beskydského divadla. *Lidové noviny*, 13. 10. 1950.

Jan Roháč z Dubé (10. 3. 1951)

MASAŘÍK, J. M. Premiéra Jiráskova „Jana Roháče z Dubé“ v BD. *Nová svoboda*, 22. 3. 1951.

Figarova svatba

NOVÁK, Karel. Žatevní představení „Figarovy svatby“ v Beskydském divadle. *Beskyďák*, 15. 1. 1952.

Praha zůstane má (Lidé, bděte!) (5. 1. 1952)

NOVÁK, Karel. Žatevní představení „Praha zůstane má“ v Bd. *Beskyďák*, 15. 2. 1952.

Hamlet (16. 2. 1952)

NOVÁK, Karel. Žatevní představení „Hamleta“. *Beskyďák*, 15. 3. 1952.

BALÁŠ, M. Hamlet v Beskydském divadle. *Beskyďák*, 15. 5. 1952.

DINTER, Z. Dobrá práce Beskydského divadla. *Nová svoboda*, 25. 5. 1952, s. 6.

VRBA, František. Světová klasika na současném jevišti. *Divadlo*, 1952, č. 8, s. 525.

Mladá garda (4. 10. 1952)

POPP, Oto. O hrdinech bojů za prapor Října. Naše divadla na počest 35. výročí Velké říjnové revoluce. *Divadlo*, 1953, roč. 4, č. 1, s. 24–43.

Mladá garda (7. 11. 1953)

DVOŘÁK, K. Představení „Mladé gardy“ na scéně pardubického KOD. *Východočeská zář*, 13. 11. 1953.

Othello (9. 1. 1954)

BLANDA, Otakar. Klasická tragédie o zklamané důvěře. *Východočeská zář*, 22. 1. 1954.

ŠULC, Ivo. Poznámky o hudbě k Othello. *Východočeská zář*, 29. 1. 1954.

Tři sestry (9. 5. 1954)

[nedohledáno]. Úspěch Čechovových Tří sester na pardubické scéně. *Práce*, 20. 5. 1954.

BLANDA, Otakar. K uvedení Tří sester v pardubickém KOD. *Východočeská zář*, 28. 5. 1954.

Manon Lescaut (21. 8. 1954)

BLANDA, Otakar. Slavnostní znovuotevření divadla v Pardubicích. *Východočeská zář*, 1. 10. 1954.

ŠULC, Ivo. Scénická hudba k Manon Lescaut. *Východočeská zář*, 1. 10. 1954.

SMETANA, Miloš. Svůdná a zrádná Manon. *Divadlo*, 1955, s. 95–99.

Kupec benátský (23. 10. 1954)

BLANDA, Otakar. K premiéře Kupce benátského. *Východočeská zář*, 5. 11. 1953.

KOCOUREK, R. Benátský kupec proti Kupci benátskému. *Divadlo*, 1954, roč. 5, s. 1118–1122.

Mikoláš Aleš (28. 5. 1955)

GÖTZ, František. Hra o umělci věrném sobě a českému lidu. *Literární noviny*, 1955, č. 25, s. 4.

Cyrano z Bergeraku (25. 9. 1955)

[nedohledáno]. Rostand na scéně Východočeského divadla. *Východočeská zář*, 13. 1. 1956.

Pekelník (25. 2. 1956)

[nesign.]. Pekelník na olomoucké scéně. *Stráž lidu*, 28. 2. 1956.

čk. Shawův „Pekelník“ na olomoucké scéně. *Svobodné slovo*, 2. 3. 1956.

sj. Olomoucká inscenace Shawova Pekelníka. *Lidová demokracie*, 7. 3. 1956.

jpů. Pro svobodu Ameriky! *Stráž lidu Olomouc*, 9. 3. 1956.

[nedohledáno]. Dvě premiéry v Olomouci. *Práce (Brno)*, 21. 3. 1956.

REČKA, Alois. Pekelník v olomouckém divadle. *Mladá fronta ostravská*, 30. 3. 1956.

Pekelník (28. 4. 1956)

jp. George Bernard Shaw: Pekelník. *Východočeská zář*, 18. 5. 1956.

Jak se vám líbí (14. 7. 1956)

z-b-o. Úspěšná veselohra na závěr sezóny. *Východočeská zář*, 6. 7. 1956.

zb. Shakespearova lesní komedie. *Východočeská zář*, 7. 9. 1956.

Dr (29. 9. 1956)

Gm [GRYM, Pavel]. Vítězný návrat jugoslávské dramatiky. *Lidová demokracie* (Praha), 3. 10. 1956.

Gm [GRYM, Pavel]. Vítězný návrat jugoslávské dramatiky. *Lidová demokracie* (Brno), 4. 10. 1956.

čk. Satira jugoslávského klasika v Olomouci. *Svobodné slovo*, 4. 10. 1956.

-jpu- [PETRŮ, J.]. Úspěch jihoslovenské komedie. *Stráž lidu* (Olomouc), 19. 10. 1956.

SCHÄFER, Jaroslav. Nušičova komedie „Dr“ v Olomouci. *Práce*, [nedohledáno], s. 7.

Jezero Ukereve (1. 12. 1956)

-kb-. Vančurova exotická hra na scéně KOD. *Stráž lidu* (Olomouc), 30. 11. 1956.

PETRŮ, J. Vančurovo Jezero Ukereve. *Stráž lidu* (Olomouc), 4. 12. 1956.

Jtg [TRÄGER, Josef]. Protiválečné drama Vladislava Vančury. *Svobodné slovo*, 4. 12. 1956.

SCHÄFER, Jaroslav. Vančurova hra „Jezero Ukereve“ v Olomouci. *Práce*, 18. 12. 1956.

ČERVENKA, M. Jezero Ukereve. *Literární noviny*, 22. 12. 1956.

CÍSAŘ, Jan. Přerušené mlčení. *Divadlo*, 1957, roč. 8, s. 139–145.

Sestřenice Běta (2. 2. 1957)

čk. Dramatizace slavného Balzakov románu. *Svobodné slovo*, 6. 2. 1957.

SCHÄFER, Jaroslav. Drama propastné nenávisti. *Práce*, 9. 2. 1957.

-jpu- [PETRŮ, J.]. Úspěch Olomouckých. *Stráž lidu*, 15. 2. 1957.

POBER, J. „Sestřenice Běta“ v Olomouci. *Rudé právo*, 16. 2. 1957.

MACHONIN, Sergej. V krajském oblastním divadle v Olomouci. *Literární noviny*, 8. 6. 1957, s. 5.

Gm [GRYM, Pavel]. Kladenská a olomoucká činohra v Praze. *Lidová demokracie* (Praha), 26. 6. 1957.

ZVONÍČEK, S. Olomoučtí se představili. *Večerní Praha*, 26. 6. 1957.

jtg. Zájezd Olomouckých do Prahy. *Svobodné slovo*, 26. 6. 1957.

dš [ŠAFARÍKOVÁ, D.]. Další Balzac na scéně. *Práce*, 27. 6. 1957.

led. Večer se Sestřenicí Bětou. *Večerní Praha*, 23. 9. 1957.

sem. DNES: Sestřenice Běta. *Večerní Praha*, 25. 11. 1957.
 rd. Úspěch olomoucké činohry v Praze. *Lidová demokracie*, 26. 11. 1957.
 sd. „Sestřenice Běta“ v žatevni přehlídce. *Lidová demokracie*, 27. 11. 1957.
 zd [ROUBÍČEK, Z]. Nad prvými dny divadelní přehlídky. *Mladá fronta* Praha, 27. 11. 1957.
 CHROMA, B. Prehliadka vyspelosti cs. divadla. *Pravda* (Bratislava), 1. 12. 1957.
 ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla v roce 1957. *Divadelní revue*, 2008, č. 3, s. 19.

Hra o lásce a smrti (21. 4. 1957)

Gm [GRYM, Pavel]. Divadlo velkých myšlenek. *Lidová demokracie*, 20. 4. 1957.
 jc. Hra o lásce a smrti. *Svobodné slovo*, 25. 4. 1957.
 jpu- [PETRŮ, J.]. Sopka pod sněhem. *Stráž lidu* (Olomouc), 11. 5. 1957.
 ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla v roce 1957. *Divadelní revue*, 2008, č. 3, s. 20.

Hamlet (15. 6. 1957)

sj [JAROŠ, S.]. Hamlet v Olomouci. *Lidová demokracie* (Praha), 19. 6. 1957.
 čk. Hamlet na olomoucké scéně. *Svobodné slovo*, 19. 6. 1957.
 [nedohledáno]. Shakespearův Hamlet v Olomouci. *Lidová demokracie*, 21. 6. 1957.
 Sj [JAROŠ, S.]. Shakespearův Hamlet v Olomouci. *Lidová demokracie* (Brno), 21. 6. 1957.
 jpu- [PETRŮ, J.]. Hamlet. *Stráž lidu Olomouc*, 28. 6. 1957.
 NAVRÁTIL, J. Na závěr sezóny Hamlet, králevic dánský. *Mladá fronta*, 28. 6. 1957.
 -kb-. Premiéra Hamleta v KOD. [nedohledáno].
 ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla v roce 1957. *Divadelní revue*, 2008, č. 3, s. 20.

Othello (Ostrava, 14. 9. 1957)

Škp. Významný úspěch ostravské činohry. *Mladá fronta Ostravska*, 15. 9. 1957.
 sj [JAROŠ, S.]. Novákovo pojetí Othella. *Lidová demokracie*, 17. 9. 1957.
 STOJAR, J. V Ostravě zahájili Othellem. *Svobodné slovo*, 18. 9. 1957.
 RUSÍNSKÝ, M. Nástup. K ostravskému uvedení Othella. *Nová svoboda*, 19. 9. 1957.
 ŠKAPA, V. Tragedie důvěrnosti a veliké, strastné lásky. *Mladá fronta Ostravska*, 29. 9. 1957.
 ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla v roce 1957. *Divadelní revue*, 2008, č. 3, s. 19.

Jediná noc (3. 11. 1957)

sj [JAROŠ, S.]. Gorbátovova „Jediná noc“. *Lidová demokracie*, 7. 11. 1957.
 čk. Oslava hrdinství sovětských lidí. *Svobodné slovo*, 7. 11. 1957.
 -ák. Premiéry v Olomouci, Brně a Pardubicích. *Obrana lidu*, 10. 11. 1957.
 GABRIEL, Vladimír. Hrdinství bez frází. *Kultura*, 21. 11. 1957.

BLÁHA, Z. Tvůrčí čin v Olomouci. *Divadelní noviny*, 27. 11. 1957.
 zd. „Jediná noc“, pravdivé a silné drama. *Mladá fronta*, 6. 12. 1957.
 ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla v roce 1957. *Divadelní revue*, 2008, č. 3, s. 20.

Kupec benátský (22. 2. 1958)

sj [JAROŠ, S.]. Novákův „Kupec olomoucký“. *Lidová demokracie*, 25. 2. 1958.
 jpů [PETRŮ, J.]. Život nebo dokument? *Stráž lidu* (Olomouc), 1. 3. 1958.
 SCHÄFER, Jaroslav. Závažná inscenace v Olomouci. *Práce*, 6. 3. 1958.
 ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla v roce 1958. *Divadelní revue*, 2009, č. 2, s. 58.

Bílá nemoc (27. 4. 1958)

r. Čapkova „Bílá nemoc“ v Olomouci. [nedohledáno], 29. 4. 1958.
 čk. Znovu Čapkova Bílá nemoc. *Svobodné slovo*, 30. 4. 1958.
 -js-. Čapkova „Bílá nemoc“ v Olomouci. *Práce*, 5. 5. 1958.
 jpů [PETRŮ, J.]. Burcuující výzva. *Stráž lidu* (Olomouc), 8. 5. 1958.
 ČERNÝ, Jindřich. Hledá se styl. *Divadelní noviny*, 9. 7. 1958.
 ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla v roce 1958. *Divadelní revue*, 2009, č. 2, s. 58.

Jitřní paní (21. 6. 1958)

sj [JAROŠ, S.]. Staronová hra Alejandra Casovy. *Lidová demokracie*, 18. 6. 1958.
 jpů. Večer vzácné poezie. *Stráž lidu* (Olomouc), 21. 6. 1958.
 -js-. Československá premiéra v Olomouci. *Práce*, 5. 7. 1958.
 ČEJCHAN, V. Casanova „Jitřní paní“. *Právo*, 17. 7. 1958.
 STRÁNSKÁ, Alena. Jitřní paní zvítězila. *Divadelní noviny*, 17. 9. 1958.
 ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla v roce 1958. *Divadelní revue*, 2009, č. 2, s. 58.

Svatá Jana (21. 11. 1958)

-js-. Shawova „Svatá Jana“ v Olomouci. *Práce*, 25. 12. 1958.
 čk. Shawova Jana na olomoucké scéně. *Svobodné slovo*, 28. 12. 1958.
 sj [Svatopluk Jaroš]. Shawova „Svatá Jana“ v Olomouci. *Lidová demokracie*, 30. 12. 1958.
 av. Shaw aktuální. *Stráž lidu* (Olomouc), 10. 1. 1959.
 ČERNÝ, Jindřich. Osudy českého divadla v roce 1958. *Divadelní revue*, 2009, č. 2, s. 58.

Srpnová neděle (22. 2. 1959)

jd. „Srpnová neděle“ v Olomouci. *Lidová demokracie*, 26. 2. 1959.
 Sš. Hrubínova prověrka morálky současnosti. *Stráž lidu* (Olomouc), 7. 3. 1959.
 SMETANA, Miloš. Olomouc. Stručně o nových představeních. *Divadelní noviny*, 15. 4. 1959.
 -js-. Hrubínova „Srpnová neděle“ v Olomouci. *Práce*, [nedohledáno].

Svatba Krečinského (11. 4. 1959)

- frý. Svatba Krečinského v Ostravě. *Lidová demokracie*, 23. 4. 1959.
 RUSÍNSKÝ, M. Pastelová kresba minulosti. *Nová svoboda*, 26. 4. 1959.
 jnl. Svatba Krečinského. *Mladá fronta Ostravska*, 6. 5. 1959.

První den sváteční (7. 6. 1959)

- čk. Hikmet na olomoucké scéně. *Svobodné slovo*, 10. 6. 1959.
 jd. První den sváteční. *Lidová demokracie*, 11. 6. 1959.
 -ja-. První den sváteční. *Stráž lidu* (Olomouc), 20. 6. 1959.

Pohled s mostu (4. 10. 1959)

- BEK, J. Otřesné drama z amerického života. *Svobodné slovo*, Brno 7. 10. 1959.
 sj. Veliká hra – výtečná inscenace. *Lidová demokracie*, 10. 10. 1959.
 NEPEŘIL, V. Veliký zážitek. *Práce* (Ostrava), 19. 5. 1960.
 rch. Pohled s mostu. *Stráž lidu* (Olomouc), 10. 10. 1959.
 SMETANA, Miloš. Ve všední den. *Divadelní noviny*, 23. 12. 1959.
 GROSSMAN, Jan. Olomoucké zápisky. *Divadlo*, 1960, roč. 11, č. 6, s. 287–298.

Dobry člověk ze Sečuanu (7. 2. 1960)

- čk. Brecht na olomoucké scéně. *Svobodné slovo*, 10. 2. 1960.
 sj. O dobrém člověku ze Sečuanu. *Lidová demokracie*, 12. 2. 1960.
 rch. Brecht podruhé v Olomouci. *Stráž lidu* (Olomouc), 20. 2. 1960.
 ČERNÝ, Jindřich. Dobry člověk v dravčím světě. *Divadelní noviny*, 30. 3. 1960.
 GROSSMAN, Jan. Olomoucké zápisky. *Divadlo*, 1960, roč. 11, č. 6, s. 287–298.

Optimistická tragédie (17. 4. 1960)

- [nedohledáno]. Premiéra Optimistické tragédie v Olomouci. *Mladá fronta Ostravska*, 21. 4. 1960.
 jd. „Optimistická tragédie“. *Lidová demokracie*, 21. 4. 1960.
 ZAJÍČEK, P. Optimistická tragédie v Olomouci. *Zemědělské noviny*, 22. 4. 1960.
 KRBÍLEK, R. Dramatická epopej revoluce. *Nová Svoboda* (Ostrava), 24. 4. 1960.
 -ja-. Optimistická tragédie. *Stráž lidu* (Olomouc), 26. 4. 1960.
 črn. Pozoruhodná „Optimistická tragédie“. *Lidová demokracie*, 30. 4. 1960.
 GROSSMAN, Jan. Olomoucké zápisky. *Divadlo*, 1960, roč. 11, č. 6, s. 287–298.

Jezero Ukereve (24. 9. 1960)

- kn [NEŠVERA, K.]. Nové Divadlo E. F. Buriana zahajuje. *Svobodné slovo*, 24. 9. 1960.
 ŠTĚPÁNEK, B. AFRIKA snů a skutečnosti. *Večerní Praha*, 26. 9. 1960.

- vbk [BĚHOUNEK, V.]. Český protest proti kolonialismu. *Práce*, 27. 9. 1960.
- KRYŠTOFEK, O. Vladislav Vančura živý a aktuální. Divadlo E. F. Buriana šťastně vykročilo: Dobrý start! *Obrana lidu*, 28. 9. 1960.
- vbc [BRABEC, V.]. Bubny svobody hřmějí nad Afrikou. *Svobodné slovo*, 28. 9. 1960.
- K. Novák režíruje Jezero Ukereve v Divadle EFB. *Kultura*, 29. 9. 1960.
- HORÁČEK, V. Hlavní redakce politického vysílání, Rubrika Zrcadla kultury, 1. 10. 1960 vysíláno 6:55–7:00.
- [nesign.]. *Pravda*, Bratislava Pražský list, 2. 10. 1960.
- sm [MACHONIN, Sergej]. Divadlo EFB zahájilo. *Literární noviny*, 8. 10. 1960, s. 6.
- GABRIEL, V. Básnické jeviště. *Kultura*, 13. 10. 1960.
- CÍSAŘ, Jan. Závažný programový příslib. *Tvorba*, 13. 10. 1960.
- [nesign.]. Jezero Ukereve a Vančura, *Universita Karlova*, 25. 10. 1960.
- jn. Divadlo. *Roľnícké noviny*, 25. 12. 1960.
- GABRIEL, V. O divadlo poezie a myšlenky. *Divadlo*, 1960, roč. 11, č. 9, s. 471–476.
- Nt [TURNOVSKÝ, Evžen]. „Jezero Ukereve“ na scéně Divadla E. F. Buriana. *Lidová demokracie*, [nedohledáno].
- GROSSMAN, Jan. Inscenace 1960–61. Jezero Ukereve. *Acta scaenographica*, 1961, č. 7, s. 123–124.
- Nosorožec (30. 9. 1960)
- št. Člověk mezi nosorožci. *Večerní Praha*, 4. 7. 1960.
- Nt [TURNOVSKÝ, Evžen]. Lidé proti nosorožcům v otřesné satíře. *Lidová demokracie*, 12. 7. 1960.
- SMETANA, Miloš. Nosorožec na pražské scéně. *Večerní Praha*, 3. 10. 1960.
- KRYŠTOFEK, O. Analýza kolonialismu a fašismu. *Obrana lidu*, 4. 10. 1960.
- BĚHOUNEK, V. Měšťákovo špatné svědomí. *Práce*, 4. 10. 1960.
- MACHONIN, Sergej. Nosorožec na scéně. *Literární noviny*, 15. 10. 1960.
- ŠULC, J. Nosorožec, aneb všude vyprodáno jen... *Univerzita Karlova Praha*, 25. 10. 1960.
- GABRIEL, V. K sporům o Ionesca. *Kultura*, 27. 10. 1960.
- S. D. [DOLINOVÁ, Stanislava]. Nosorožec. *Tvorba*, 3. 11. 1960.
- GABRIEL, V. O divadlo poezie a myšlenky. *Divadlo*, 1960, roč. 11, č. 9, s. 471–476.
- SCHERL, Adolf. Inscenace 1960–61. Nosorožec. *Acta scaenographica*, 1960, č. 4, s. 64.
- Zmrtvýchvstání dědečka Kolomana (12. 11. 1960)
- KRYŠTOFEK, O. [nedohledáno]. *Obrana lidu*, 13. 11. 1960.
- BĚHOUNEK, V. Novinky pražských scén. *Práce*, 15. 11. 1960.
- Nt [TURNOVSKÝ, Evžen]. Karvašova satirická komedie v Divadle EFB. *Lidová demokracie*, 17. 11. 1960.
- ROUBÍČEK, Z. Karvašova komedie v Divadle E. F. Buriana. *Mladá fronta*, 19. 11. 1960.

th. *Aufbau und Frieden* (Praha), 22. 11. 1960.
 vbc. Občanská lekce dědečka Kolomana. *Svobodné slovo*, 22. 11. 1960.
 -eš-. Pražský Deduško. *Predvoj* (Bratislava), 24. 11. 1960.
 PETRMICHL, J. O současnosti satiricky i vážně. *Rudé právo*, 7. 12. 1960.
 GABRIEL, V. Satiře sluší ODVAHA. *Kultura*, 22. 12. 1960.

Manon Lescaut (31. 1. 1961)

SMETANA, Miloš. Manon zase na jevišti. *Večerní Praha*, 1. 2. 1961.
 dk [DOBEŠ, K.]. Návrat Nezvalovy Manon Lescaut. *Svobodné slovo*, 3. 2. 1961.
 ČERNÝ, Jindřich. Manon Lescaut se vrací. *Lidová demokracie*, 5. 2. 1961.
 ROUBÍČEK, Z. Opět tedy Manon. *Mladá fronta*, 7. 2. 1961.
 HAVRÁNEK, K. Die Rose Manon, Manon der Schmetterling... *Aufbau und Frieden*, 21. 2. 1961.
 OPAVSKÝ, Jaroslav. Tři premiéry a současné jeviště. *Rudé právo*, 10. 11. 1961.

Matka (21. 5. 1961)

št. Hraje celý soubor. *Večerní Praha*, 29. 4. 1961.
 dk [DOBEŠ, K.]. Brechtova Matka v Divadle EFB. *Svobodné slovo*, 23. 5. 1961.
 KRYŠTOFEK, O. Dvakrát z minulosti: Reportáž a Matka. *Obrana lidu*, 27. 5. 1961.
 MACHONIN, Sergej. Tři hry o hrdinství naší doby. *Literární noviny*, 27. 5. 1961.
 KOHN, P. Brechtova Matka v Divadle EFB. *Mladá fronta*, 2. 6. 1961.
 TRÄGER, Josef. S E. F. B. nejen ve štítě. *Divadelní noviny*, 21. 6. 1961.

Frank Pátý (28. 9. 1961)

ČERNÝ, Jindřich. Opera o jedné soukromé bance. *Lidová demokracie*, 1. 10. 1961.
 dk [DOBEŠ, K.]. Varovné svědectví o vlčí společnosti. *Svobodné slovo*, 3. 10. 1961.
 KRYŠTOFEK, O. Takový pěkný rozklad kapitalismu... *Obrana lidu*, 4. 10. 1961.
 CÍSAŘ, Jindřich. Jak dál? *Tvorba*, 5. 10. 1961.
 ROUBÍČEK, Z. Čapek, Dürrenmatt a Klicpera na scénách. *Mladá fronta*, 6. 10. 1961.
 MACHONIN, Sergej. Frank IV. Opera o jedné bance. *Literární noviny*, 7. 10. 1961.
 GABRIEL, V. Groteska o odlišných. *Kultura*, 12. 10. 1961.
 op. Zrcadlo kapitalismu v Divadle EFB. *Večerní Praha*, 29. 10. 1961.
 GABRIEL, V. O divadlo poezie a myšlenky. *Divadlo*, 1960, roč. 11, č. 9, s. 471–476.
 OPAVSKÝ, J. Sezóna začala. *Plamen* [nečitelné]. 6. 1961.
 KOTEK, J. Opera o jedné soukromé bance. *Hudební rozhledy*, 1962.

I chytrák se spálí (21. 2. 1962)

ČERNÝ, Jindřich. Současný Ostrovskij v Divadle E. F. Buriana. *Lidová demokracie*, 24. 2. 1962.
 KRYŠTOFEK, O. To napsal Ostrovskij? *Obrana lidu*, 27. 2. 1962.

[nesign.]. Dvě komedie z ruské klasiky. *Práce*, 28. 2. 1962.
 Starý chytrák stále známý. *Tvorba*, 1. 3. 1962.
 [nesign.]. Dva klasikové a dvě cesty. *Rudé právo*, 5. 3. 1962.
 ROUBÍČEK, Z. Chytré představení o chytrákovi. *Mladá fronta*, 6. 3. 1962.
 I. P. Glumov přežívá století. *Svět sovětů*, 25. 4. 1962.
 STRÁNSKÁ, Alena. Stoletá současnost. *Divadelní noviny*, 26. 4. 1962.

I chytrák se spálí (Ostrava, 30. 6. 1962)

NEPEŘIL, V. Dvojí poučení z Ostrovského. *Nová Svoboda* (Ostrava), 12. 8. 1962.

Sprcha (1. 2. 1963)

BLÁHA, Z. Třicet čtyři let mladá SPRCHA. *Večerní Praha*, 4. 2. 1963.
 dk [DOBEŠ, K.]. Se jménem Majakovského ve štítě. *Svobodné slovo*, 5. 2. 1963.
 BĚHOUNEK, V. Kdo získá jízdenku do komunismu? *Práce*, 6. 2. 1963.
 ČERNÝ, Jindřich. Aktualizovaná Sprcha v Divadle EFB. *Lidová demokracie*, 7. 2. 1963.
 URBANOVÁ, Alena. Volně podle Majakovského. *Tvorba*, 7. 2. 1963.
 CÍSAŘ, Jindřich. Sprcha – Zrcadlo. *Rudé právo*, 8. 2. 1963.
 MACHONIN, Sergej. Majakovskij a ti druzí. *Literární noviny*, 9. 2. 1963.
 KRYŠTOFEK, O. Sprcha? Sprcha. Sprcha! *Obrana lidu*, 10. 2. 1963.
 ROUBÍČEK, Z. Rozhňevaný Majakovskij. *Mladá fronta*, 12. 2. 1963.
 -mv-. O smyslu návratů. *Rudé právo*, 13. 2. 1963.
 FUCHS, A. Sprchování je zdravé. *Divadelní noviny*, 20. 2. 1963.
 POPP, O. Pozor! Zrcadla se obracejí na nás, soudruzi! *Svět sovětů*, 27. 2. 1963.
 TB. Schwitzbad – auch heute angebracht. *Aufbau und Frieden*, 8. 3. 1963.
 FUCHS, A. Sprcha u Buriana. *Smena*, 13. 3. 1963.

Tři sestry (19. 4. 1963)

ŠIMKOVÁ, H. Tragikomedie o třech sestřích. *Večerní Praha*, 22. 4. 1963.
 ČERNÝ, Jindřich. Čechovova tragikomedie o inteligenci. *Lidová demokracie*, 24. 4. 1963.
 BĚHOUNEK, V. Na cestě za štěstím. *Práce*, 24. 4. 1963.
 URBANOVÁ, Alena. Opuštěný experiment. *Kulturní tvorba*, 25. 4. 1963.
 [nesign.]. Ve znamení návratů. *Svobodné slovo*, 27. 4. 1963.
 SMETANA, Miloš. Svoboda od lži. *Divadelní noviny*, 15. 5. 1963.

Jak se vám líbí (Ostrava, 30. 6. 1963)

kb. Jak se vám líbí? *Ostravský kulturní zpravodaj*, 1. 6. 1963.

Vytetovaná růže (15. 11. 1963)

- ŠIMKOVÁ, H. MIMORÁDNÝ herecký VÝKON. *Večerní Praha*, 17. 12. 1963.
 BĚHOUNEK, V. Rozhněvaný muž a rozhněvaná žena. *Práce*, 20. 12. 1963.
 KOPECKÝ, Jan. Dvojí Tennessee Williams. *Rudé právo*, 28. 12. 1963.
 GRYM, Pavel. Williamsova oslava plného života. *Lidová demokracie*, 7. 1. 1964.
 ROUBÍČEK, Z. Williamsova hrdinka Slávky Budínové. *Mladá fronta*, 18. 1. 1964.
 MI. Velká hra – velký výkon, *Čs. Voják*, 1. 2. 1964.
 MACHONIN, Sergej. Tennessee Williams. *Literární noviny*, 15. 2. 1964.
 KOPECKÝ, Jan. Setkání s Williamsem aneb poznámka k západní dramatice na našich scénách. *Rudé právo*, 19. 2. 1964.

Benátský kupec (19. 1. 1964)

- ŠRÁMEK, V. Kupec benátský v Mladé Boleslavi. *Svoboda*, 25. 1. 1964.

Smrt Tarelkina (17. 4. 1964)

- ŠTĚPÁNEK, B. Satira, jíž se nesmějeme. *Večerní Praha*, 20. 4. 1964.
 sch. Ve znamení ruské klasiky. *Svobodné slovo*, 21. 4. 1964.
 KOHN, P. Tragická fraška. *Mladá fronta*, 21. 4. 1964.
 GRYM, Pavel. Tragikomické zrcadlo nedávné doby. *Lidová demokracie*, 21. 4. 1964.
 vbk [BĚHOUNEK, V.]. Ani Tarelkin neumřel. *Práce*, 22. 4. 1964.
 URBANOVÁ, Alena. Divadlo hrůzy z člověka. *Kulturní tvorba*, 23. 4. 1964.
 KUBÁLEK, D. Proces s Tarelkinem. *Svět sovětů*, 24. 6. 1964.

Král – Vávra (23. 10. 1964)

- ŠTĚPÁNEK, B. Lávr a jeho syn Vávra. *Večerní Praha*, 26. 10. 1964.
 zd [ROUBÍČEK, Z.]. Havlíčkovská satira. *Mladá fronta*, 28. 10. 1964.
 ČERNÝ, Jindřich. Král–Vávra v Divadle E. F. Buriana. *Lidová demokracie*, 29. 10. 1964.

Velká paruka (1965)

- SMETANA, Miloš. Everyman a běh světa. *Divadelní noviny*, 1964/1965, roč. 8, č. 16, s. 3 a 8.

Mnoho povyku pro nic (Šumperk, 27. 2. 1965)

- JUSTL, V. Shakespeare v Šumperku. *Nová Svoboda* (Ostrava), 25. 3. 1965.

Případ ve Vichy (29. 4. 1965)

- ŠTĚPÁNEK, B. Lidská důstojnost v pasti. *Večerní Praha*, 3. 5. 1965.
 vbk [BĚHOUNEK, V.]. Doba si žádala činů. *Práce*, 5. 5. 1965.

dk [DOBEŠ, K.]. Dramatikův hlas pro lidskost. *Svobodné slovo*, 6. 5. 1965.
 LUKEŠ, Milan. Dramatik odpovědnosti. *Rudé právo*, 7. 5. 1965.
 zd [ROUBÍČEK, Z.]. Millerovo varování. *Mladá fronta*, 7. 5. 1965.
 ČERNÝ, Jindřich. Nový Arthur Miller: Případ ve Vichy. *Lidová demokracie*, 7. 5. 1965.
 HRABOVSKÁ, K. Dráma mužov. *Kultúrny život*, 28. 5. 1965.
 GRYM, Pavel. Režie Karel Novák. *Amatérská scéna*, 1965, roč. 2, č. 1, s. 16–17.
 GRYM, Pavel. Režie Karel Novák. *Amatérská scéna*, 1965, roč. 2, č. 8, s. 16–18.
 GRYM, Pavel. Režie Karel Novák. *Amatérská scéna*, 1965, roč. 2, č. 9, s. 10–11.
 KRAUS, Karel. Před nástupem do osvětímských vlaků smrti. 1. 7. 1965.
 SMETANA, Miloš. Odpovědnost by možná pomohla. [nedohledáno].

Čínská zed' (5. 10. 1965)

ŠIMKOVÁ, H. Velká konfrontace. K včerejší premiéře v Divadle E. F. Buriana. *Večerní Praha*, 6. 10. 1965.
 v. Frischův dialog věků. *Svobodné slovo*, 7. 10. 1965.
 BĚHOUNEK, V. Hra bez hranic času. *Práce*, 8. 10. 1965.
 ČERNÝ, Jindřich. Frischova hra v Divadle E. F. Buriana. *Lidová demokracie*, 9. 10. 1965.
 GRIMM, P. Trotz Chinesischer Mauer. *Aufbau und Frieden*, 9. 10. 1965.
 KOHN, P. Zed' nejen čínská. *Mladá fronta*, 14. 10. 1965.
 URBANOVÁ, Alena. Fraška dějin. *Kulturní tvorba*, 15. 10. 1965.
 ŠUGÁR, Š. Čínský múr. *Smena*, 24. 10. 1965.
 HOŘÍNEK, Zdeněk. Velká fraška světa. *Divadlo*, 1966, roč. 17, č. 1, s. 73–75.
 MACHONIN, Sergej. Dramatik a doba. *Literární noviny*, 23. 10. 1965.
 UHLÍŘOVÁ, Eva. Moderní hoře z rozumu. *Divadelní a filmové noviny*, 3. 11. 1965.
 CÍSAŘ, JAN. Divadelní návraty. *Rudé právo*, 17. 11. 1965.
 KRYŠTOFEK, O. Melancholický podzim v divadlech. *Obrana lidu*, 20. 11. 1965.

Anna Christie (27. 10. 1965)

BLANDA, Otokar. Herci hrají prim. *Večerní Praha*, 29. 10. 1965.
 d. O'Neill v Divadle EFB. *Svobodné slovo*, 2. 11. 1965.
 ČERNÝ, Jindřich. O'Neill pro široké vrstvy. *Lidová demokracie*, 30. 10. 1965.
 vbk [BĚHOUNEK, V.]. Anna Christie v rozpacích. *Práce*, 3. 11. 1965.
 zd [ROUBÍČEK, Z.]. Torzo Anny Christie. *Mladá fronta*, 13. 11. 1965.
 CÍSAŘ, Jan. Divadelní návraty. *Rudé právo*, 17. 11. 1965.
 OBST, Milan. Druhý rozměr o'neillovské dramatiky. *Divadelní a filmové noviny*, 26. 1. 1966.

Zahrada na křídě (12. 3. 1966)

dk [DOBEŠ, K.]. Chvála dobré konverzačky. *Svobodné slovo*, 15. 3. 1966.
 ob. Zahrada na křídě. *Večerní Praha*, 15. 3. 1966.

HEPNER, V. Ne jenom zahrada. *Práce*, 16. 3. 1966.
 ČERNÝ, Jindřich. Zahrada na křídě. *Lidová demokracie*, 19. 3. 1966.
 pk [KOHN, P.]. Komédie poněkud rozpolcená. *Mladá fronta*, 26. 3. 1966.
 MACHONIN, S. Zpráva o divadlech. *Literární noviny*, 16. 4. 1966.
 ob. Šejbalové paní Maughamová. *Večerní Praha*, 19. 4. 1966.
 [nesign.]. Hosté karlovarského divadla. *Pravda* (Plzeň), 21. 9. 1966.

Mnoho povyku pro nic (9. 9. 1966)

Gm. Slibná sezóna na Smíchově a na Poříčí. *Lidová demokracie*, 12. 9. 1966.
 ŠTĚPÁNEK, Bohumil. Povyk pro lásku s intrikami. *Večerní Praha*, 13. 9. 1966.
 HEPNER, V. Nový Shakespearův Povyk. *Práce*, 14. 9. 1966.
 ČERNÝ, Jindřich. Mnoho povyku pro nic. *Lidová demokracie*, 15. 9. 1966.
 STRÁNSKÁ, Alena. [nedohledáno]. 18. 9. 1966.
 pk [KOHN, P.]. Na začátku Shakespeare. *Mladá fronta*, 21. 9. 1966.
 TURNOVSKÝ, Evžen. Shakespeare dle Bonaparta. *Divadelní noviny*, 21. 9. 1966.
 LUKEŠ, Milan. Maškaráda a povyk. *Literární noviny*, 1. 10. 1966.
 BEJBLÍK, Alois. Povyk a omyly. *Rudé právo*, 25. 10. 1966.
 BEJBLÍK, Alois. Mnoho povyku pro nic? *Divadlo* 1966, roč. 17, č. 9, s. 75–77.
 URBANOVÁ, Alena. Demobilizace pokračuje. *Kulturní tvorba*, [nedohledáno].

Meteor (17. 2. 1967)

DEDINSKÝ, M. M. DÜRRENMATT – ten nám asi nesvědčí. *Práce*, 23. 2. 1967.
 URBANOVÁ, Alena a FIALA, V. Zpomalený pohyb meteoru. *Kulturní tvorba*, 23. 2. 1967.
 Jac [CÍSAŘ, Jan]. Meteor. *Rudé právo*, 24. 2. 1967.
 HEPNER, V. Dürrenmattův Meteor. *Práce*, 24. 2. 1967.
 ČERNÝ, Jindřich. Dürrenmattův Meteor v Praze. *Lidová demokracie*, 24. 2. 1967.
 STRÁNSKÁ, Alena. Na okraj divadelního týdne. *Svobodné slovo*, 25. 2. 1967.
 nesign. Meteor. *Svět sovětů*, 1. 3. 1967.
 jb. Nová Dürrenmattova komedie. *Zemědělské noviny*, 5. 3. 1967.
 UHLÍŘOVÁ, Eva. Pohoršení je nevyhnutelné. *Divadelní noviny*, 8. 3. 1967.
 ŠTĚPÁNEK, B. Divadlo E. F. B.: DÜRRENMATT a WALSER. *Večerní Praha*, 13. 3. 1967.
 [nedohledáno]. Poznámky, *Kulturní život*, 17. 3. 1967.
 js. Dvakrát Divadlo E. F. Buriana. *Palcát*, Tábor, 24. 11. 1967.

Normálka (14. 4. 1967)

ŠTĚPÁNEK, B. V hlavní roli smích. *Večerní Praha*, 17. 4. 1967.
 jb. Nová hra Zdeňka Mahlera. *Zemědělské noviny*, 18. 4. 1967.
 ČERNÝ, Jindřich. Normálka aneb Svatba jako řemen. *Lidová demokracie*, 21. 4. 1967.
 STRÁNSKÁ, Alena. Na okraj divadelního týdne. *Svobodné slovo*, 22. 4. 1967.

ROUBÍČEK, Z. Nová Mahlerova hra. *Mladá fronta Praha*, 25. 4. 1967.
 jo. Fraška jako řemen. *Rudé právo*, 25. 4. 1967.
 HEPNER, V. Humor český i francouzský. *Práce*, 26. 4. 1967.
 vp. Zajíc na Poříčí: Normálka. *Večerní Praha*, 27. 4. 1967.
 URBANOVÁ, Alena. Neobrozená fraška. *Kulturní tvorba*, 27. 4. 1967.
 ČERNÝ, Jindřich. Takže je to vlastně normálka. *Divadlo*, [nečitelné]. 10. 1967.
 MACHONIN, Sergej. Normálka a Vele-Grand-Opera. *Literární noviny*, 6. 5. 1967.
 š. Divadlo zaplatilo 4000 Kč za otištění obrázků a textu. *Večerní Praha*, 6. 5. 1967.
 kn [NEŠVERA, K.]. Herci u výslechu. *Večerní Praha*, 12. 5. 1967.

Ach, ten Platonov (16. 11. 1967)

Št [ŠTĚPÁNEK, B.]. Očima neúnavného praktika. *Večerní Praha*, 7. 5. 1966.
 š. Divadlo E. F. Buriana. *Svět sovětů*, 1. 11. 1967.
 ŠIMKOVÁ, H. Málo známý Čechov. *Večerní Praha*, 17. 11. 1967.
 -hp- [HEPNER, V.]. Dvakrát Čechov v Praze. *Práce*, 21. 11. 1967.
 VALTERA, K. Pan Čechov na scéně! *Literární noviny*, 25. 11. 1967.
 WIENEROVÁ, Žeňa. Voní tady člověčina... [nečitelné]. 7. 1967, s. 48–49.

Zasloužilý umělec

ČTK. Vyznamenání umělcům. 2. 12. 1967.
 0-ý. Strakonický rodák zasloužilým umělcem. *Naše noviny* 5. 1. 1968.

Nekrology, výročí úmrtí

SMETANA, Miloš. Statečný i v smrti. *Divadelní noviny*, 23. 10. 1968.
 jr. Karel Novák. *Divadelní noviny*, 5. 10. 1993.
 LADÝŘ, Ivan. Milovníci pardubického divadla vzpomínají dodnes na velkého režiséra Karla Nováka. *Pardubické noviny*, 9. 5. 1996.
 LADÝŘ, Ivan. Na ředitele VČD Karla Nováka vzpomínají Pardubice dodnes. *Pardubický deník*, 24. 10. 2008.
 LADÝŘ, Ivan. Slavný umělecký ředitel divadla Novák zemřel před více než 40 lety. *Pardubický deník*, 5. 10. 2009.

6 Synopse hry *Ještě příležitost* a vybrané ukázky

Děj hry se odehrává v období kolem únorových voleb v roce 1948 a skrze schematicky rozvržené postavy (zastánci nového pokrokového komunistického směřování versus představitelé národního socialismu) v ní autor nastiňuje klady i záporny obou politických směrů; po volbách je ovšem zřejmé, že ten jediný správný je komunistický.

Hru uvozuje citát K. Gottwalda z IX. sjezdu KSČ: „Zkušenost nás učí, že pro budování socialismu si musí pracující lid vytvořit a vychovat vlastní inteligenci pocházející z jeho středu a s ním třídně a ideologicky spjatou.“ Boj o inteligenci, potlačení studující mládeže na úkor pracujícího lidu, upřednostnění výroby nad vzděláním je jednou z hlavních tematických linií, která se promítá skrze postavy rodiny Brejchovy. Ivan, studující doktorát, odkládá zkoušky kvůli lékařské praxi, kterou převzal po svém otci. Ten pomalu opouští sám sebe a upíná se na sběr novin z minulých let. Nezodpovědným chováním syna a podivínstvím svého muže trpí Ivanova matka Brejchová.

Rozptýlení obyčejného života představuje příjezd Ivanovy sestřence Jany, naivní a dětinské herečky, která má vztah s mladým progresivním komunistou Pavlem, který se oproti Janě aktivně zajímá o politické dění. Bojácna Jana snící o vzdělání a četbě knih Pavla svažuje, je pro něj břemenem, což si uvědomí díky setkání s jinou herečkou, Evou, stranicky aktivní umělkyní, která chodí recitovat do továren a stejně jako Pavel se zajímá o politické dění a věří ve vítězství komunismu. Rozdílnost obou žen je ukázána na tendenční scéně: mladá dvojice sedí na lavičce a přijde k nim chlapec prodávající konvalinky. Chlapec dvo-

jici nabízí, že jim ráno ukáže, kde konvalinky rostou – musejí ale přijít už ve čtyři hodiny ráno. Zatímco Jana odmítá brzké ranní vstávání (rozuměj doba vstávání pracujícího lidu v továrnách), Eva nadšeně souhlasí a slibuje, že ráno přijdou společně.

Kromě Brejchových ve hře vystupuje okrajově také rodina Suchých, rodičů Jany, kteří jsou představitelé měšťácké kapitalistické společnosti (Suchý je ředitel Tukeny). Tyto dvě rodiny, Brejchovy a Suché, stojící v opozici proti Pavlovi Slavíkovi, ve hře doplňuje společnost umělců a studentů, osob žijících tzv. na volné noze. Jedním z nich je herec Petlar, který své zklamání, až znechucení ze společnosti utápí v alkoholu. Společenské setkání u Brejchových Petlar naruší opileckou scénou, v níž cituje pasáže ze své nejvýznamnější role Oidipa (tato postava může symbolicky znázorňovat člověka, který vidí do budoucnosti a díky věštbě tuší, jak se budou události vyvíjet).

S blížícími se volbami se situace u Brejchových vyhrocuje. Ivan organizuje rozdělování zbraní, s nimiž jdou studenti protestovat na Hrad, odkud jsou ovšem vyhnáni střelbou. Po vítězství komunistů ve volbách se začnou události rychle měnit: Suchý se bojí o své místo ředitele Tukeny, studentům je zakázáno pokračovat ve studiích, Ivan však stále věří, že jim přijdou na pomoc Američané, stejně jako se tomu stalo v boji proti Němcům. Politické změny jsou nastíněny také v umělecké rovině: Eva Pavla informuje, že v divadle začali okamžitě zkoušet Gorkého *Jegora Bulyčeva*. Společnou scénou Evy a Pavla, kteří chystají překvapení v závodě, celá hra končí.

Reflexe hry: úkor pracujících v závodu (aniž by však tito byli přesvědčivě vykresleni jako ti „správní lidé“). Pokud bychom hru označili za dobově tendenční a poplatnou politickou agitací, je v ní zřetelně akcentován motiv potlačování „inteligence“, komunistické vymezení vůči studujícím na

byli přesvědčivě vykresleni jako ti „správní lidé“). Pokud bychom hru označili za dobově tendenční a poplatnou politickou agitací, je v ní zřetelně akcentován motiv potlačování „inteligence“, nedostatky pouze dramatickými neobratnostmi začínajícího autora.

Ukázky:

Scéna Jany s Pavlem

Jana: Myslíš politicky, já vím. Ale už jsem ti několikrát říkala, že otec začal jako malý úředníček a ne jako kapitalista.

Pavel: Ani dnes není kapitalistou. Je zaměstnancem národního podniku, Jano.

Jana: Ano. Ale svou pílí to dotáhl až na ředitele. Je to tedy odměna za poctivou práci, že se dostal mezi lepší lidi.

Pavel: Vidíš. To, co říkáš, jsou jistě jeho slova, jeho přesvědčení. A snad právě proto patří do starého Rakouska. Pro ty lepší lidi, víš? Svými kořeny tam patří. A když tohle vím, tak si myslím, že snad má nějaké právo nevěřit, že má jakési právo nepochopit to, oč jde, oč se vede boj všude. Ale je mi líto, když ty, představ – herečka – člověk od umění, který má, který myslím má lidi vést, ukazovat jim cestu – to je mi líto, když ty, čtyřicetileté děvče, nechceš někdy pochopit to, co se děje. Ty, myslím, nemáš právo na to, nechápat pokrok.

Jana: *(směje se)* Ach, ty můj kazateli. *(náhle popadne noviny a ohání se jimi)* Už je tu zas. *(uhodí to vzduchu)* Jdi pryč.

Pavel: Teď jsi ji zabila.

Jana: No a co na tom?

Pavel: Je to včela *(shýbne se)*. Malá pracovnice. Počkej, je jen omráčená. Půjč mi ty noviny, dám ji do trávy, vzpamatuje se. *(Jana mu podá noviny, vytáhne z kabelky zrcátko a kapesníkem si utírá ruce a ústa od ovoce, které během řeči zase začala jíst. Vějde chlapec asi devítiletý v krátkých kalhotkách a tričku s několika svazečky konvalinek a dívá se na Pavla, který oloupaným proutkem shrábne včelku na noviny a odnáší ji za lavičku do trávy)*

[motiv včelstva nebo mraveniště jako metafora pilně pracujícího společenství se často objevuje v typických kolektivizačních dramatech, např. *Tichá vesnice* nebo *Modrá voda*].

Politický rozhovor Pavla se Suchým

- Suchý:** (*usmívá se*) Celá ta naše situace čpí na hony jakýmsi moderním flagelantstvím. Ti pánové chodili v odříkání v zimě po ulicích, zpívali a bičovali se, aby se zalíbili pánu bohu. A přitom mohli klidně sedět doma v teple. A my? My chodíme po ulicích v odříkání, zpíváme a hladovíme, abychom se zalíbili Rusku. A mohli bychom klidně mít ze západu mít všechno, nač jen pomyslíme. (*tichý smích*) Tak to je. A zdravý rozum přece káže odsoudit flagelantství. A také tohle je předmětem hádek mezi stranami.
- Pavel:** Ale Košický vládní program se přece zavázaly plnit všechny strany. (*Petlar vrhne na debatující zdrcující pohled a odejde*).
- Suchý:** A to je právě chyba. Byla vyloučena opozice a ta je vždycky zdravá. (*vstane, Pavel chce také vstát*) Jen sed'te, jen sed'te. Vy jste ještě mladý, ale snažte se pochopit to, co vám teď řeknu. Když určitá skupina lidí bourala stát a já si dobře pamatuji, že se neohlížela na to, jak svou anarchií oslabuje jeho sílu. A když si tato určitá skupina zvykla na to bourání, které je nesrovnatelně lehčí než mravenčí budovatelská práce, je samozřejmě, že se teď v roli budovatelů cítí velmi nedobře. To je pochopitelné. Je to nezkušenost. A také o to se vede boj, aby nezkušení byli vyměněni zkušenějšími. Jinak to půjde od desíti k pěti. Bourat může každý, ale stavět ne. K tomu komunisté ještě nedorostli.
- Pavel:** Pane Suchý, překonat všechny nesnáze musí továrny a dělníci v nich. A o ty se přece opírá komunistická strana.
- Suchý:** Uvažujete příliš jednostranně. Zaprvé zapomínáte na rolníky, bez nichž se nena-
jíme. A zadruhé: jsou-li ještě dělníci leví, to ukáží na jaře volby. Doufám však, že nebudeme muset čekat až do jara. (*Pavel se napřímí*)

Rozhovor Evy a Pavla

- Eva:** Ale dokázala, Pavle. Jistě jí krivdíš. Ať přijde do továrny s tebou. Opravdu to stojí za to.
- Pavel:** To věřím. Říká Lenin: Uč se od lidí. Oni jsou báječní. Oni všechno dokáží, že?
- Eva:** Jak to myslíš?
- Pavel:** Nu, podívej. Třeba jdou rovnou od stroje s tebou recitovat. A jde jim to báječně, ne?
- Eva:** Ne, nejde. Ale to nevádí. Ta krása je v něčem jiném. Chtějí to dělat. Chtějí tomu rozumět. Přijdou třeba dvě děvčátka z dílny a že si připravily nějakou báseň. Tak jí říkají a mně se to zdá hrozné. Skloním hlavu, zaposlouchám se – najednou ti je všude kolem takové zvláštní ticho. Podívám se a pak bych se propadla studem, že jsem o těch dvou děvčatech pochybovala. Zmocňují se hrozně neobratně toho básníka, ale jak jim při tom září oči. A všichni okolo jsou ticho a poslouchají. Pyšně poslouchají. Podívejte se, my, skoro všechna dělnická mládež jsme tady a už i na básníka stačíme. Ne výjimky. Ne jen jeden dva z tisíce, ale všichni. Všichni.

A to ti je tak krásné, že bys ta dvě zrudlá děvčata chytil do náruče a brečel. Tak je to krásné.

Pavel: Určitě přijdu, Evo, vezmeš-li mě.

Eva: A co Jana?

Pavel: Nevím – mám ji rád.

Eva: Musíš se pokusit ji z toho dostat. Znáš ty lidi, kteří jakoby, jakoby byli vykolejení. Jdou večer spát, nevědí, proč byli celý minulý den na světě a je jim strašně smutno, že se zítra musí probudit do dalšího zbytečného dne. A uvidíš, Pavle, kolik jich přibude, až se skončí ty hnusné politické tahanice, až dělníci rozeženou navždy ty skupiny štvoucí proti všemu novému a všemu novému spílající. Skupinky reakce, jejichž činnost ještě drží tyto lidi jakž takž při životě. Pak teprve vyvstane celý ten problém inteligence nakažené buržoazním svinstvem. A přece, i když prohrají, musí dostat příležitost pochopit a uznat své chyby. Ale to zbytečně filozofuji a volby jsou až na jaře.

7 Soupis pozůstalosti Karla Nováka

Uložena v Národním muzeu v Praze, divadelní oddělení.

Přírůstek H6p-19/2013

Karel Novák II.

Soupis upravuji z hlediska formálních náležitostí, rozepisují zkratky, v případě potřeby doplňuji do hranatých závorek vysvětlující informace.

I. krabice

Přírůstek H6 14/2007

Osobní fond režiséra Karla Nováka

1. rukopisné poznámky z her *Dobry člověk v Sečuanu* a *Svatá Jana*
2. ročníková práce Heleny Novákové, *Kulturně-výchovná činnost Beskydského divadla v době působení K. N. (1974/75)*
3. 7 fotografií a 3 kresby K. N. z doby působení v DEFB [karikatury K. N.]
4. parte 5. 10. 1968
5. 5 kolokvijních vysvědčení K. N.
6. rukopis K. N.: *Vančura etizující* (strojopis), dizertační práce FF UK
7. rukopis *Emocionálnost přednesu* (101 s.)
8. 31 obálek označených názvy inscenací (resp. zkratkami názvů) z let 1946–1948 a ojedinele 50. let 20. stol. Obálka obvykle obsahuje fota (i kolem 10 ks), výstřižky anoncí a kritik, programy. [Obsahuje dosud nepublikované fotografie z brněnského působení v poválečných letech, a také téměř kompletní výstřižky týkající se Novákových inscenací v Brně.]

1. režijní kniha *Maloměstáci* [pravděpodobně z uvedení v Beskydském divadle]
2. vysvědčení: gymnázium, konzervatoř, FF UK
3. režijní kniha *Benátský kupec* [inscenace uvedená v KOD Mladá Boleslav, prem. 19. 1. 1964]
4. obálka s různými foty – druhotně využitými
5. režijní kniha M. Schisgal: *A co ta láska* (Olomouc)
6. obálka: 23 fot (Olomouc), 1 program (OL)
Strojopisy: Jiří Stýskal: Karel Novák (1983) [slovníkové heslo K. N.]
Pokyny pro cestu do Velké Británie (KN a Mikuláš Huba), 1961
Překlad článku *Frankfurter Allgemeine Zeitung*: Krejča nachází nový řád, 1972
7. režijní kniha Waterhouse, Hall: *Billy lhář* [patrně nepatří ke K. N.]
8. tisk *Všimnout si...* ve scénách Čechovova Racka, b. d. sign. Bublíková [patří manželce K. N., Věře Bublíkové]
9. tisk (Druhé) odstavce k poobrácenému způsobu herecké práce Dzb., B.d., sign. Bublíková
10. tisk II. aktiv o herecké práci, 1965 [Bublíková]
11. tisk *Marginálie* (k postupům inscenování Čechovova *Racka*) 1959–1973 [Bublíková]
12. zarámované foto abiturienti Strakonice, 1935

Zpracoval: Hanuš Jordan, dne 26. 6. 2012

13. obálka 11 fot, převážně Jaromír Svoboda, také PA, ŠU, OL
14. desky dopisy: 1949 Nový Jičín, 1964 k hostování v Izraeli + soukromé, zábavná hra (a la scrabble, *neznám*) [pravděpodobně se jedná o zápisy výsledků sportovních utkání]
- II. krabice**
15. obálka: gratulace k zasloužilému umělci, 1968 (telegramy, ozdobná přání, pohlednice) a přijatá korespondence: (I. Racek, řed. DILIE Kalaš), celkem 55 ks
16. výstřižky, často nedatované
17. vysvědčení II. [od základního po vysokoškolské vzdělání, téměř kompletní]
18. foto, hlavně rodinná, i civilní, z divadelního prostředí, několik z inscenací, 32 ks
19. cca 60 fot z mladších let – odpočinek, výlety, u vody, 3 foto z inscenací
20. vytrhaný sešit – juvenilní texty z gymnázia
21. zápisník k *Hamletovi*, nedat.
22. programy, kritiky, hlavně Olomouc
23. fotografie OL
24. kritiky PA
25. varia – zápisníky – hlavně kolem jeho zábavné hry (a la scrabble), neidentifikovaná torza
26. úmrtí: parte, kondolence
27. osobní doklady, smlouvy, úmrtní list
28. osobní korespondence: hlavně V. Chramostová, M. Uhde, Blanka (?) [Bohdanová?] aj.
29. divadelní programy OVA, OL (14 ks) + dětský cyklostylovaný časopis Okno (1929–1930)
30. periodika 1958, 1968, 2 ks
31. tisk *15 let DAMU a DISKU*
32. tisk *170 let konzervatoře v Praze*
33. tisk *Olomoucké divadlo v desetiletí 1945–1955*
34. periodikum *The Royal Shakespeare Theatre*, 1961
35. tisk v knihařské portfeji Tradice ochotnického divadla Valašské Meziříčí, věnování od F. Hanuse, 1983

Zpracoval: Hanuš Jordan, dne 2. 4. 2014

8 Pracovní příprava k inscenaci *Dobry člověk ze Sečuanu*

Texty vychází z doslovu Brechtovy hry *Vzestup a pád města Mahagonny*, který Novák doplnil vlastními příklady. [Do přepisu nezahrnuji úvodní tabulku přítomnosti postav v jednotlivých scénách: je totiž špatně čitelná a nedokázala bych ji převést v úplné podobě.]

Prodavač vody

I. bůh – nejstarší

II. bůh – skeptik – sarkasmus

III. bůh – nejčistší, nóbl

Divadlo dramatické

Čechov – Miller

Cit

Jednající

- zaplete diváka do jevištní akce,
- spotřebuje jeho aktivitu
- umožňuje mu pociťovat

Příklady: americký výstřel na Jaga

Divák je někam usazen, stojí uvnitř

Divák spoluprožívá

Zážitek

Sugesce

Vjemy jsou konzervovány.

Příklad: Je nemožné, aby Veršinin sundal vlásenku a řekl: Jsem herec.

Prožitek je v divadle stále slabší.

Člověk je předem pokládán za něco známého.

Člověk jako proces.

Př.: Vášně v Eddiem jsou už na začátku příběhu,

Je v něm krev předků – zatím spí!

Tuzenbach – Za dvě stě let, za milion let – podnikatel – gauner

Život stejný, život se nemění! Jeřábi –

Tajemství života nerozluštíte!

Divadlo epické

Brecht

Rozum

Vyprávějící

- učiní z diváka pozorovatele
- probouzí jeho aktivitu
- vynucuje na něm rozhodnutí

Divák stojí proti, studuje

Obraz světa

Argument (věčnost)

Vjemy jsou dovedeny až k poznání.

Brecht: minul už čas, kdy zobrazení světa na divadle bylo výlučně věcí prožitku.

Člověk je předmětem zkoumání, změnitelný a měnící se člověk

Př.: SenTe: prostitutka–dobry člověk–anděl

Sen: Sebevrah, sňatkový podvodník,

Čeká, jak to dopadne.

- 1) Jedna scéna pro druhou.
 - 2) Narůstání.
 - 3) Dění lineární.
- (soustředění na jednu dram. linii, kt. vrcholí)
- Evoluční neodvratnost – osudovost
- Myšlení určuje bytí
- Cit

Čeká, jak to proběhne.

- 1) Každá scéna sama pro sebe.
 - 2) montáž (písňe, projekce, nasopis)
 - 3) v křivkách
- (každá scéna má začátek problému a konečnou pointu, viz [?] I, II. mozaika – polyekrán)
- Mozaika – polyekrán
- Skoky – peníze mění charakter, spol. bytí určuje myšlení. Rozum.

Brecht: hercům

Neproměňujte se beze zbytku v postavu hry. Stůjte vedle ní – jako její kritik nebo chvalořečník. Dívejte se na postavu z boku.

Důvody:

- 1) Herec když se rozplyne v dramatické postavě, ukazuje ji se samozřejmostí, která nepřepouští jiný výklad, takže divák ji musí přijmout takovou, jaká je a vzniká nepohodlný stav, kdy všechno pochopit, znamená všechno odpustit – což byl obzvláště výrazný znak naturalismu (viz Eddie – Miller)
- 2) My, kteří vyznáváme teorie vědeckého socialismu, kteří věříme a uznáváme, že lidskou přírodu, tj. společnost lze změnit, právě tak jako okolní přírodu, musíme najít nové cesty v hercově přístupu k roli, změnit dosavadní herecké umění, které [?] na názoru, že člověk je prostě takový, jaký je a že ke škodě vlastní nebo ke škodě společnosti i takový zůstane, věčně lidský, od přírody takový a nejiný atd. Proto herec musí ke své postavě zaujmout duchovní a citové stanovisko.

- 3) Zaujetí stanoviska, pohled s boku, stát vedle postavy jako její kritik – tato přeměna herecké práce není chladná a mechanická operace. Chlad a mechaničnost nemají s uměním nic společného – tato přeměna je umělecká. Jde mi o realistické lidi, žijoucí celé lidi plné protikladů se všemi svými vášněmi a hlavně bezprostředními projevy a skutky. Jevišťe není herbář s vypreparovanými květinami nebo zoologické museum s vycpanými zvířaty. Herci Berliner Ensemble vytvořili živé lidi ne navzdory těmto zásadám, nýbrž díky těmto zásadám.
- 4) K této přeměně v hercově práci a k těmto postupům nemůže herec dojít bez prvního spojení se svým novým publikem a bez opravdového zájmu a odvahy v umělecký experiment a lidský pokrok.

O Brechtovi

- 1) Polemika s Dürrenmattem – Dá se dnešní svět zobrazit na divadle? Brecht odpovídá ano, avšak jenom tehdy, pojímáme-li jej jako svět, který lze změnit.

2) Pět obtíží při psaní pravdy:

- a) Odvaha
- b) Moudrost rozpoznat pravdu
- c) Umění ozřejmit, že pravda je zbraň
- d) Soudnost vybrat si ty, v jejichž rukou pravda bude účinná
- e) Lstivost šířit pravdu mezi mnoha lidmi

Doby největšího útlaku jsou namnoze dobami, kdy se mnoho mluví o velikých a vznesených věcech. Je zapotřebí odvahy mluvit v takových dobách o tak nízkých a nepatrných věcech, jako je jídlo a bydlení pracujících uprostřed mohutného pokřiku, že hlavní věcí je odříkání.

Brechtovo dílo má pro nás smysl jenom tehdy, zmocníme-li se ho vlastními zkušenostmi. Hledáme-li tyto zkušenosti, ihned se nám vytvoří konfrontace. (Stanislavskij)

Brecht – samozřejmě, že toto srovnání je tak trochu formální a abstraktní.

Nelze mechanicky a bez hlubšího rozboru srovnávat klasika, dovršujícího geniálním dílem období psychologického a iluzionistického divadla zkusmo projektuje zásady konstrukčního projevu hereckého.

Dvě fakta pro inscenaci [*Dobry člověk ze Sečuanu*]:

- 1) Židovské divadlo v New Yorku.
- 2) Tokio zničené zemětřesením.

Svět monopolů, surový tabák – fy Camel mohla prokázat své výrobky

Souhra a vzájemné vypořádání jevištních prostředků se základní ideou hry.

Soustředěný útok v jediném uvědoměle voleném směru.

Nyní se vypořádat s některými názory, které myslím jsou na scestí – Např. parabola! Švýcarsko 39 – ani po návratu avantgardou!

Dramatik našeho století – nesklonil se ani v době velkého kultu osobnosti své avantgardě, svým názorům – podal strhující vysvětlení o světě, který sám prožil. Vytvořil styl, formu, adekvátní novým [?], styl, který vyjadřuje veliké, zásadní filosofické problémy.

Těžko chápu, že jsem svou láskou k Brechtovi zůstal opuštěn v našem souboru, i v okruhu svých nejbližších spolupracovníků, zvláště u těch členů, kteří přece [?] moderní divadlo, kteří jsou pokrokoví a moderní lidé, a kteří dobře vědí, že Brechtův intelektualismus, jeho analytičnost, jeho názor na divadelní tvorbu jako na stavbu, cílevědomou a rozvrženou zásadní filozofickou myšlenkou je jedním z pilířů avantgardy.

Hru jsem miloval a stále jsem přesvědčen, že bylo dobře, že se hrálo, neboť divadlo našeho typu má povinnost nejít osvědčenými myšlenkovými cestami – řada mimopražských divadel uvedla Brechta a byly to pokusy vesměs zajímavé a úspěšné. I když olomoucký divák dnes nepochopí toto představení do důsledků, jsem přesvědčen, že jsme vykonali veliký kus práce ve výchově chápání velkého složitěho autora a jeho náročné formy.

9 Esej o moci

[rukopisné poznámky v bloku K. Nováka; vznik pravděpodobně někdy kolem roku 1967, což odvozuji ze zmínky o Expu v Montrealu, které se konalo v tomto roce]

Moc je zvláštní lidský fenomén daný tím, že už v lesním houfu musí někdo poroučet.

Moc je specificky lidská situace, postihuje vládnoucí i ovládané a obě ohrožuje na zdraví.

Tisíciletá zkušenost s mocí vedla lidstvo k tomu, že se snažilo určit jakási provozní pravidla: je to onen systém formální demokracie.

Ta pravidla nejsou ani kapitalistická, ani socialistická, neurčují co dělat, nýbrž jak docházet k rozhodnutí o tom, co dělat.

Je to humánní vynález, jenž v podstatě ztěžuje vládnutí. Nadržuje ovládaným, ale také, když vláda padne, zachraňuje je před zastřelením.

Vláda tedy padá, ale občan je obnoven. Naopak, kde vláda pořád a dlouho stojí, padá občan.

Kam padá? Nevyhovím nepřátelům a neřeknu, že občan padá na popraviště. To jen několik desítek, několik set občanů. I přátelé však vědí, že to stačí, neboť pak následuje pád třeba celého národa do strachu, politické netečnosti a občanské resignace, do nicotných denních starostí a malých přání, do závislosti na čím dál menších pánech, zkrátka do poddanství tak nového a nebyvalého typu, že to návštěvníkovi z cizí země nemůžete ani vysvětlit.

Tento sjezd se nesešel tehdy, když se členové této organizace rozhodli, nýbrž když pán dal souhlas. Očekává za to, je na to zvyklý z minulých tisíciletí, že vzdáme jeho dynastii hold. Navrhuji nevzdávat. Navrhuji vyškrt-

nout všechno, z čeho číší poddanské duše.

Ať je zcela viditelné, že v podstatě hrstka lidí chce rozhodovat o bytí či nebytí všeho, o tom, co má být děláno, myšleno, cítěno. To mluví o postavě kultury ve státě, to je obrazem kulturnosti národa. Ne tedy oceňovaná, vyhlášená jednotlivá kulturní díla (např. Expo Montreal atd.).

Je v tom i obsažena vláda z uzavřených lóží, sdělení v noci po zvláštním kurýru, dohody i zákony odhlasované před vstupem do parlamentu...

Po roce 1945: jediný postulát: jednota vládnoucích a ovládaných, lid a vláda jsou jedno... To se ukázalo, že je utopie, sen...

Charakter moci, její vývoj, její chování se řídí jejími vnitřními zákony, na nichž nemůže nic změnit osoba u moci ani třída u moci – neboť je to prostě zákonitost lidského chování v určité situaci u moci.

První zákon: Moc chce být i nadále. Reprodukuje se ve stále přesnější podobě.

Za druhé: Moc se homogenizuje, očišťuje se od nesourodého. Periferní buňka moci může nahradit centrum – jeden veleprostý model – moc upravuje skutečnost pro sebe (nerozhoduje klima, populace, prostředí etd.)

Za třetí: Moc se osamostatňuje, opírá se o sebe samu, centrum o periferii a naopak, tvoří kruh, vnitřní nesoulady a provinění jsou vnitřně likvidovány.

Čtvrtý zákon: dynastizace – V příznivé chvíli svolává moc zákonodárná shromáždění a nechá si své nezávislé postavení vtělit do ústavního zákona. Cokoli od té doby činí, podle ústavy činí. A jelikož deset, dvacet, padesát let už nechá tento bod napořád a nikdo jiný jej (podle ústavy) napořád ani dát nemůže a nikdo také (podle ústavy) nemůže svolat jiné zákonodárné shromáždění, dochází ústavní cestou k založení dynastie. Je to dynastie historicky nového typu, neboť zachovává jednu významnou demokratickou zásadu: kdo o to stojí, může se přidat. Dynastie tedy nemůže vymřít ani po meči, ani po přeslici.

Pátý zákon: Jaké spolupracovníky si volí moc?

- 1) Vhodných lidí jako je „ona“, je nedostatek, proto používá i jiných a upravuje je pro svou potřebu
- 2) Upravit lze lidi mající strach a mnoho dětí, lidi dříve ponižované, nyní po moci toužící, lidi od přírody hloupé, kariéristy bez morálních skrupulí – *a také nezištné, avšak špatně informované entuziasty, jako jsem byl já* [podtrženo vlnovkou].

Úprava lidí má v podstatě několik starých prostředků.

- Tělesná i duševní pokušení.
- Pohrůžka utrpením.
- Používání udavačů.
- Uvádění do kompromitujících situací.
- Uvrhování člověka do neoprávněných podezření, jimž se brání demonstrací své loajality.
- Uvrhování do rukou špatných lidí a pokrytecké zachraňování jej odtamtud.
- Zasévání obecné nedůvěry.

Důvěra je kategorizována na důvěru I. třídy, II. třídy, III. třídy a předpokládá se masa lidí bez důvěry.

Rovněž informace má jakostní skupiny – na růžovém papíře, na zeleném, na žlutém a na rotačním papíře.

A tak z politického života zmizely osobnosti nadané humorem a přicházející se svými osobními myšlenkami. Ztratilo význam slovní spojení politik – myslitel, slovo představitel, zastávce. Zní prázdňě slovo hnutí, když se nic nehýbe.

Benjamin Klička ve svém díle Divoška Jája napsal: Pomni, člověče, že schopnost je drzost, jíž urážíš svého nadřízeného a buď proto, možno-li pitomější než kůl v plotě, abys dlouho živ byl a dobře se ti vedlo na zemi.

Jsou to slova stará čtyřicet let a míněná pro společnost před sociální revolucí. Ale myslím, že teprve po ní nabyla u nás celé své platnosti a že jejich pravdu mohl vychutnat každý. Všichni, Češi i Slováci, inklinujeme k pocitu, že nás na našich nejrůznějších pracovištích řídí člověk neschopnější, než jsme my. A všichni, kdekoliv se sejdeme, skuhráme. Je to už odporné. Protože zároveň s těmi, kteří možná mají důvod stěžovat si, nadávají neschopní lenoři, naprostí flinkové a lidé chudého ducha. Čímž vzniká falešná jednota lidí, kteří k sobě naprosto nepatří. Praktičtí živlové si našli náhradní pole aktivity, nepraktičtí si ošetřují aureoli mučedníků, na literárním poli je móda deprese, duševního rozvratu a nihilismu. Orgie snobů. I chytrý člověk hloupne. Občas se u něj projeví pudová potřeba sebezáchovy, má chuť fackovat vpravo vlevo. Ale když se podívá nahoru, co nad ním visí a dolů, co je schopno ho ještě pošlapat, řekne si: pro

boha, pro koho! A teď považme, že se už dvacet let nejlépe prosazují lidé, kteří mají nejmenší resistenci proti všem demoralizujícím vlivům, jež produkuje moc.

Naše ústava – nedobře sestavené dílo, jež ztratilo autoritu u občanů i u úřadů. Po stránce slohové je mnohomluvná a přitom se vyjadřuje v mnoha případech mlhavě.

Tu např. čl. 16: Veškerá kulturní politika (výchova, vyučování) je vedena v duchu vědeckého, světového názoru, marx-leninismu, a v těsném spojení se životem a prací lidu.

Který orgán a jaký soud bude rozhodovat o vědeckosti určitého názoru, když v samém pojmu vědy je zahrnut pohyb a proměna názorů ve shodě s postupujícím poznáním a když tato pohyblivost odporuje neměnnosti a jednoznačnosti pojmů, kterou vyjadřuje každá právní norma.

Článek 28 říká: V souladu se zájmy pracujícího lidu je všem občanům zaručena svoboda projevu, zejména svoboda slova a tisku.

Domnívám se, že uvedené svobody jsou samy sebou v zájmu pracujícího lidu, proto tento slovní obrat považuju za nadbytečný, ba přímo matoucí, protože výklad toho, co je zájmem pracujícího lidu, je tak ponechán komukoli.

Jazyková rozbředlost a myšlenková nevytříbenost ústavy způsobuje, že její dodržování nelze zajistit.

Kdyby tento stav trval i nadále, vzniklo by jakési snadno ovladatelné amorfní obyvatelstvo, jemuž vládnout by bylo i pro cizince pravým požítkem. Abychom k tomu nechali dojít, myslím, že na to jsme se nemuseli tisíc roků šprajcovat. Vycházejí z názoru, že žádný z nás se nenarodil proto, aby se snadno vládlo, navrhuju, aby Svaz spisovatelů ve

spolupráci s jinými svazy přišel s *podnětem ke změně ústavy*.

Nevěřím, že umění a moc si budou spolupobovat, jak je jim dobře. Nebudou, nemožnou, nikdy, jsou jiní, nehodí se k sobě.

Ale je možné, že navzájem pochopí svou situaci a vypracují si slušná pravidla styku.

Spisovatelé nechtějí anarchii, přejí si prosperitu svého státu atd. – a to není možné bez organizující vlády – ale umění se nemůže vzdát kritiky vlády, protože vláda jaká je, je výtvozem kultury národa!

Vše, co kultura dosáhla, všechny dobré stavby a realizované myšlenky, to všechno je tu spíš přes to, jak se naše vládnoucí kruhy po léta chovaly. Bylo to na nich doslova vyvzdorováno.

Tak jaké řízení, jaké vedení? Já vidím brzdnění.

Po desetiletí se mi nestalo, že bych při nějakém jejich exposé pocítil: vida, to je skvělá idea, která jistě žádného nenapadla. Naopak jsem si chmurně řekl: to je toho, když to ví dávno každý! A nejčastěji: jak je přelstím, když je nemohu přesvědčovat, protože je nikdy nevidím. Je přesvědčí jen neúspěch, opakovaný neúspěch, který nás všechny stojí peníze a nervy. Argumenty je nepřesvědčí.

V poslední době vládnoucí kruhy uznávají jistou autonomnost kultury. Vládnoucí kruhy říkají: ať kultura nefuší do politiky... ať kultura neporušuje své vlastní heslo, že každou práci přece mají dělat odborníci... Ale ať kultura nefuší do politiky. Porušuje tak své vlastní heslo, že každou práci mají dělat odborníci.

Ale odkud se bere ta jistota, že *odborníky v politice jsou právě oni! Naši vládcové!!*

Lékař je jistě odborník. Ale nemůže přece tvrdit, že ví lépe než my, jak nám při jeho léčbě je.

A jen lékař – hrubý neoborník může na nás dělat nebezpečnou operaci, když jsme mu nepodepsali žádný revers.

Autonomnost umění a kultury? To je heslo a dočasná taktika. Dnes platí to, zítra ono.

Člověk nemusí být odborníkem, že je to pořad z téhož sudu, jenže má dvě pípy. Jako si nepřipadám příliš bezpečný v kulturně politické situaci, kterou vládnoucí moc může zřejmě hnát až do roztržky, tak si nepřipadám jistý ani jako občan mimo stěny tohoto sálu, tedy mimo hřiště... Mám strach... Nevídím žádné pádné záruky.

Náš parlament zřejmě dobře zná jednu právní zásadu: nullum crimen sine lege – není zločinu bez zákona. Uplatňuje ji tak, že vyrábí pro stát tolik zločinců, kolik chce.

Proč lidé, kterým se u nás definitivně nelíbí, nemohou táhnout třeba k čertu... Proč krejčí nejezdí na tři roky do Vídně a malíř na třicet roků do Paříže s možností vrátit se nikoli jako zločinci.

Zastavuju se u toho posledního, u jedné velké pochyby:

Zde naše vládnoucí kruhy mají samy záruku svých občanských svobod, bez níž nelze rozvíjet žádnou tvorbu, ani tvorbu politiky. Nesvoboda satelita.

Odkazují na formulaci, jež byla řečena jinými o mlýnu, který semele někdy i ty, co jej roztáčeli. Kultivované provedení toho, co je pro organizovaný chod státu ještě nezbytné, to je mírou skutečně dosaženého stupně kultury. Jde o kulturu politiky. Tam kde politika politiků je kulturní, tam se nemusí spisovatel, vědec vysilovat handrkováním o svá práva odborová, nemusí vyvolávat

averze ostatních občanů, dělníků, rolníků, úředníků, kteří mají právo na totéž, co on, ale nenacházejí prostředky k protlačení svých myšlenek sítem cenzur, nemohou svůj smutek či mravní pathos předložit a podat v uměleckém tvaru, v konstrukci a barvě, v aforismu či básni a hudební skladbě.

Nekulturní politika vyvolává ohnisko bojů o svobodu a ještě je uražena, že se o tom pořad mluví, nechápe, že svoboda opravdu je jen tam, kde se o ní nemusí mluvit. Je uražena tím, že lidé vypovídají, co vidí, ale místo toho, aby změnila to, co lidé vidí, chce jim pořad vyměňovat oči.

A zatím uniká do času to, co jediné je hodno všeho patosu všech, to jen sen o vládě, která bude totožna s občanem a o občanu, jenž si vládne téměř sám. Je uskutečnitelný ten sen?

Na cestě za tímto snem, k němuž naše národy mířily z hloubky svých dějin, prošli jsme body dílčích úspěchů. Jedním z nich byl i vznik samostatného Československa zásluhou pokrokových lidových sil a pokrokových politiků, což není v Návrhu stanoviska zatím vyjádřeno a já to tedy navrhuju vyjádřit. Vždyť tím vznikl státní útvar, který přes svou nedokonalost přinesl vysokou demokracii v historické kategorii tehdy existujících režimů a který nenashromáždil v myšlení svých občanů žádnou významnou averzi k ideálům socialismu uskutečnitelným v druhé etapě státního vývoje.

Proč nevinně odsouzení a rehabilitovaní lidé samozřejmě nenabývají původních práv, jak to, že jim národní výbory nechtějí vrátit jejich byty, proč se těm lidem nikdo slušně neomluvil, proč nemají úlevy politiky pronásledovaných, proč se s nimi smlouvá o penězích?

Deformace při uskutečňování socialistického programu nejsou u nás vysvětlitelné místním klimatem a neplynou z poruchy lidu ani z jeho dějin, naše vládnoucí kruhy říkají, že to bylo nutné. Myslím, že z hlediska nás všech to nutné nebylo, že to bylo snad nutné pro duševní vývoj orgánů moci, jež v podstatě donutily všechny zastánce socialismu, aby tímto vývojem prošli s nimi.

Je třeba vidět, že za dvacet let nebyla u nás vyřešena žádná lidská otázka, od primárních potřeb jako jsou byty, školy, prosperita hospodářství, až po potřeby jemnější, které nedemokratické systémy světa vyřešit nemohou, jako je pocit platnosti ve společnosti, podřízení politických rozhodování kritériem etiky, potřeba důvěry mezi lidmi, vzestup vzdělanosti celých mas.

A bojím se, že jsme se nepovznegli ani na dějišti světa, cítím, že jméno naší republiky ztratilo dobrý zvuk.

Zatím jenom tupě následujeme odlidštěnou civilizaci amerického typu, opakujeme chyby z východu i západu.

Neříkám, že jsme žili zbytečně, že to vše nemá cenu, má to cenu, ale je otázka, zda to není cena varování. I tak by celkové poznání lidstva postoupilo, ale tímto nástrojem poučení nemusela být země, jejíž kultura o nebezpečí věděla. Navrhuji, aby ve Stanovisku bylo vyjádřeno, co věděla pokroková československá kultura ve třicátých letech či co alespoň cítila.

Svou kritiku moci v tomto státě neházím na čelo socialismu, protože nejsem přesvědčen, že takový vývoj u nás byl nutný a protože tuto moc neztotožňuji s pojmem socialismu, jak se s ním chce ztotožnit ona sama.

A kdyby lidé vykonávající tuto moc, kdyby sem přišli, a nám všem položili jednu otázku, zda ten sen je uskutečnitelný, museli by pokládat za projev naší dobré vůle a zároveň nejvyšší občanské loyality, kdyby odpověď byla – nevim.

Důsledky:

Protože politikové, kteří přivedli tuto zemi na okraj hospodářské, politické a morální katastrofy, mají stále vlivné mocenské pozice v rukou a dělají si šance, že i dnešní obrodnou vlnu přečkají, musí být demokracie bdělá a nesmí zapomínat základní zkušenost dějin: v politice rozhodují moc a činy, nikoli slova a sliby.

Rudé právo ze dne 18. 12. 1952

Mnoho usvědčujících důkazů o činnosti spikleneckého centra bylo získáno až po zatčení Slánského. Za velké pomoci soudruhů Gottwalda, Zápotockého, Dolanského, Kopeckého a nejvíce soudruha Novotného byl získán materiál z aparátu strany a různých ministerstev.

Karol Bacílek,
ministr národní bezpečnosti, celostátní
konference KSČ, prosinec 1952.

EDIČNÍ RADA MASARYKOVY UNIVERZITY

prof. MUDr. Martin Bareš, Ph.D. (předseda)
Ing. Radmila Droběnová, Ph.D.
Mgr. Michaela Hanousková
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
doc. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.
doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.
Mgr. et Mgr. Oldřich Krpec, Ph.D.
PhDr. Alena Mizerová (tajemnice)
doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.

doc. RNDr. Lubomír Popelínský, Ph.D.
Mgr. David Povolný
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.
prof. RNDr. David Trunec, CSc.
doc. PhDr. Martin Vaculík, Ph.D.
prof. MUDr. Anna Vašků, CSc.
Mgr. Iva Zlatušková (místopředsedkyně)
doc. Mgr. Martin Zvonař, Ph.D.

EDIČNÍ RADA FILOZOFICKÉ FAKULTY MASARYKOVY UNIVERZITY

prof. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
(předsedkyně)
doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.
prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.
doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.
(tajemnice)
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
prof. PhDr. BcA. Jiří Raclavský, Ph.D.

Divadelní režisér

Karel Novák (1916–1968)

Iva Mikulová

Vydala MASARYKOVA UNIVERZITA, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno
v edici **Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity** / číslo 471

Odpovědná redaktorka / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Výkonná redaktorka / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

Grafická koncepce edice a návrh obálky / Pavel Křepela

Ediční referentka / Mgr. Vendula Hromádková

Sazba / Pavel Křepela

Vydání první / 2017

Náklad / 300 výtisků

Tisk a knihařské zpracování / Reprocentrum, a.s., Bezručova 29, 678 01 Blansko

ISBN 978-80-210-8777-4

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

ISSN 1211-3034

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8778-2017>



#471