

Mikulová, Iva

**Uměleckým ředitelem v Beskydském divadle Nový Jičín (1949–1953)**

In: Mikulová, Iva. *Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968)*. Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017, pp. 87-109

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137538>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

## 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 dobové 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,<sup>1</sup> 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).<sup>2</sup>

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).<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> bu-

1 O potřebě založit stálé divadlo pro města Jihlava – Znojmo – Německý Brod se začalo mluvit již v polovině 20. let 20. století. Kočovné 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.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup>

### 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.<sup>7</sup>

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,<sup>8</sup> nabídlo Ministerstvo školství a osvěty brněnskému režisérovi 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

---

<sup>8</sup> 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,<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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,<sup>13</sup> 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 pozici 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-

<sup>12</sup> *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.

<sup>13</sup> 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 režírovat (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 [...]“.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup>

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 herců<sup>16</sup> 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,<sup>17</sup> 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“<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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.“<sup>21</sup>

Hry klasických autorů zastupovala v repertoáru sezony 1949/50 Jiráskova *Lucerna*<sup>22</sup> 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*).<sup>23</sup>

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*.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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,<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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 Babičích, 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*.<sup>29</sup> Z dopisu Františku Tvrdoňovi vyplývá, že tak učinil mimo jiné proto, že diváci měli raději tragédie než komedie.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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).

<sup>31</sup> 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 *Kráľ 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 zažité 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)

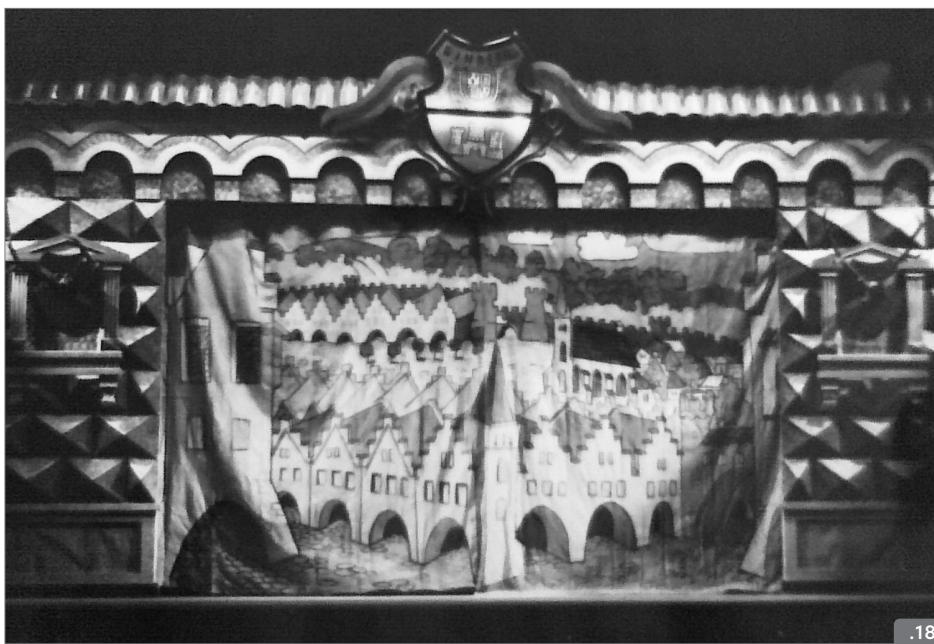
Velmi očekávaným titulem byla první ze shakespearovských inscenací Novákova beskydského cyklu, *Romeo a Julie* (prem. 8. 2. 1950). V programu k inscenaci si Novák pokládá (dodejme poněkud tendenční) otázku, jak má u Shakespearových textů docílit v té době požadované „lidovosti“, a vzápětí si odpovídá, že správnou cestou jistě není jevištní „akademický a lidsky hluchý eklekticismus.“<sup>32</sup> 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.“<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> 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 režii, 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).<sup>35</sup> 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).



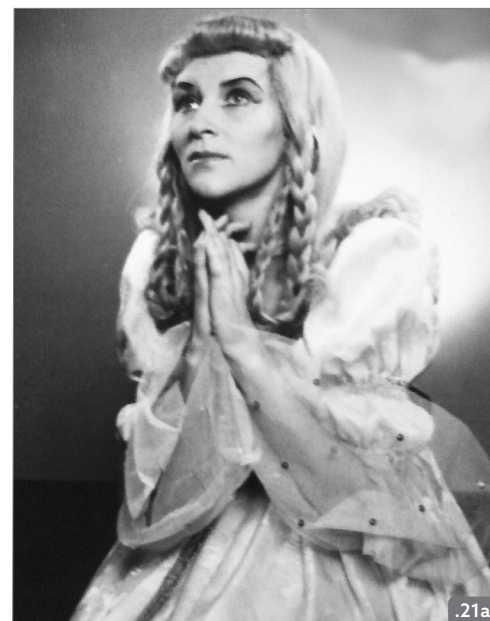
Netradiční ztvárnění Nasti (J. Janovská) naopak spočívalo v tom, že „Nasta byla podána jako ušlápnutá bytost zahleděná do své knížky ‚Osudné lásky‘, ze které stylizuje sama sebe, zapomíná na lživost svých představ a horečně a vášnivě bojuje za svou vylhanou pravdu“ (nesign. 15. 10. 1951). Scénograf Pavel Herchl navrhl pro inscenaci scénu sestavenou z prýčů, 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.<sup>38</sup> Nepřijal například Kainarovu úpravu posledního jednání a pro inscenaci raději zvolil původní podobu scény podle Beaumarchaisova textu.

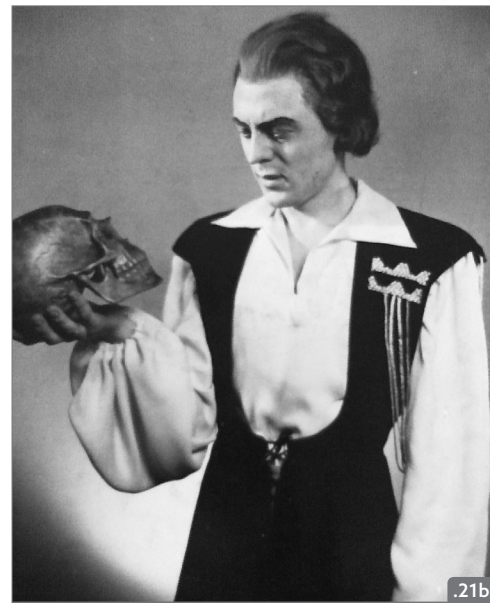
V inscenaci Burjakovského hry o J. Fučíkovi *Lidé, bděte!* (*Praha zůstane má*) (prem. 5. 1. 1952) Novák opětovně použil projekci, stejně jako při inscenování titulu *Vstanou noví bojovníci* v sezoně 1949/50. Na pozadí scény promítal např. panoráma Prahy, před kterým se odehrávala herecká akce. Projekce 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.“<sup>39</sup>

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).

<sup>38</sup> 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).

<sup>39</sup> 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 odvalu 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.“<sup>40</sup>

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“.<sup>41</sup> K vysoké sebranosti 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

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.



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

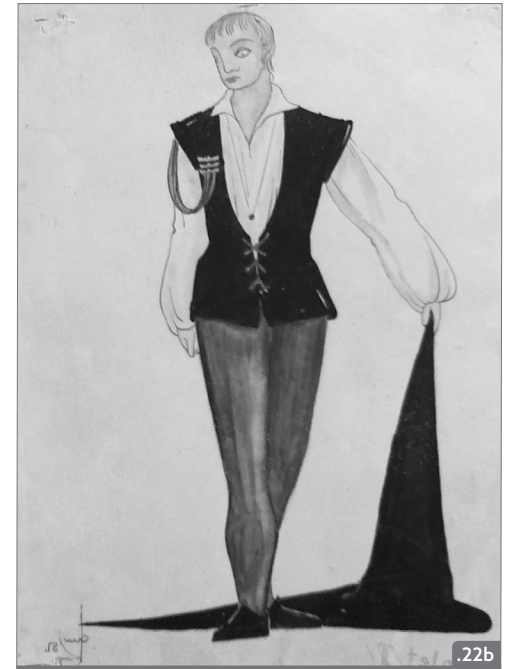
1953: 602) a opakovaně chválil také nezkarikované ztvárnění nacistických pohlavářů. Podobně jako ve dvou předchozích hrách (*Vstanou noví bojovníci; Lidé, bděte!*) používal Novák i zde projekce: náznakovou scénu zastřel organitýnem, pod nímž se v rychlých střizích jemně vynořovaly jednotlivé obrazy do 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.<sup>42</sup> 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).

<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup> 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 Přívlástek „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.



