

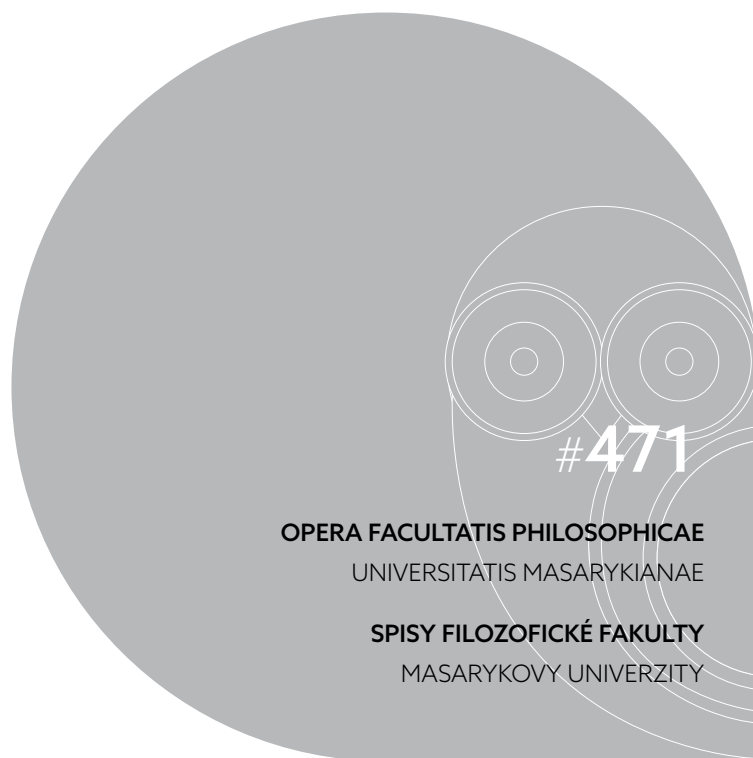
Divadelní režisér **Karel Novák (1916–1968)**

Iva Mikulová



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

#471

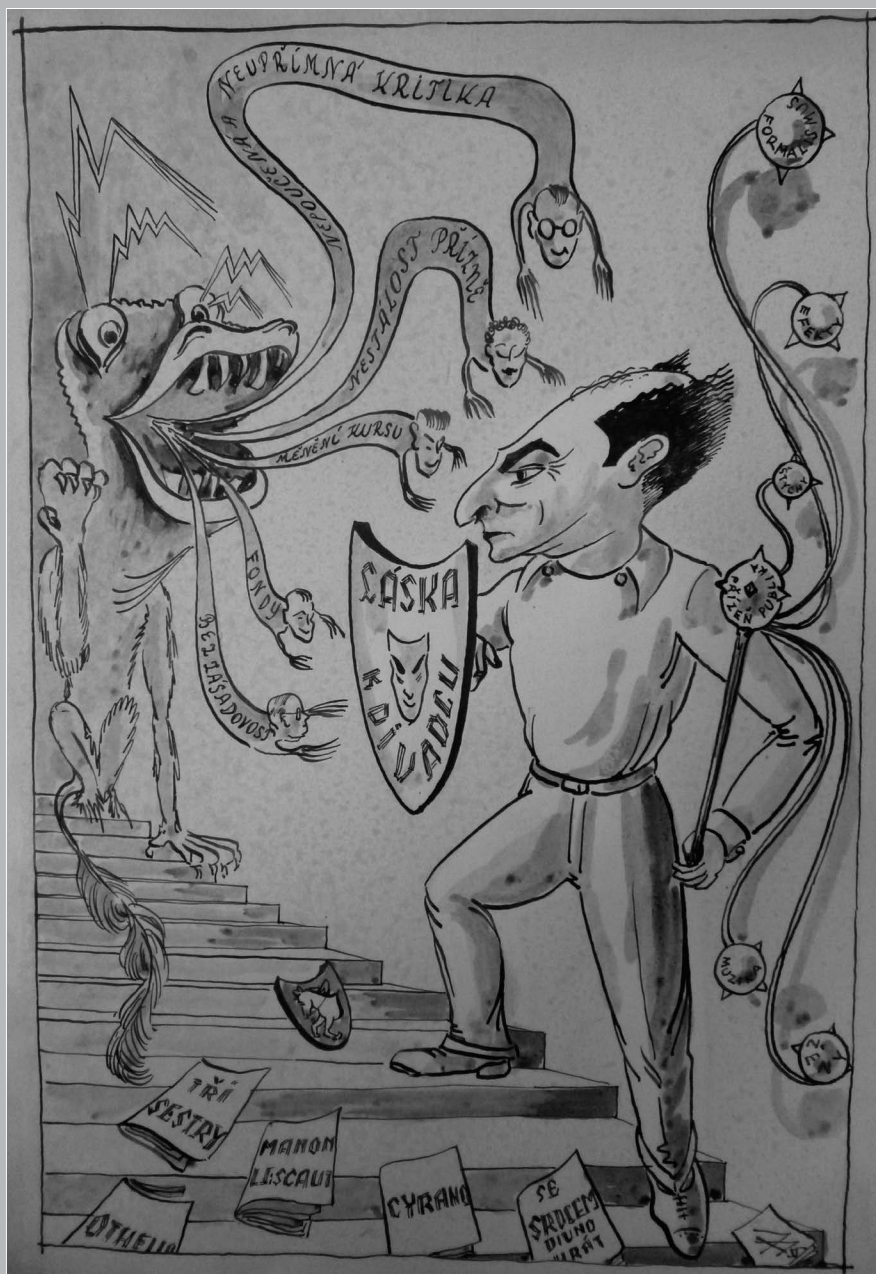


#471

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>

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 Krajová 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 melounové 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 Matulové, Janě Pilátové a Heleně Šimáčkové.

Do svého poděkování bych také ráda zahrnula instituce, ve kterých mi bylo umožněno bádát o Karlu Novákovi. V případě užšího kontaktu uvádím v závorce jmenovitě danou osobu (postupuji chronologicky 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

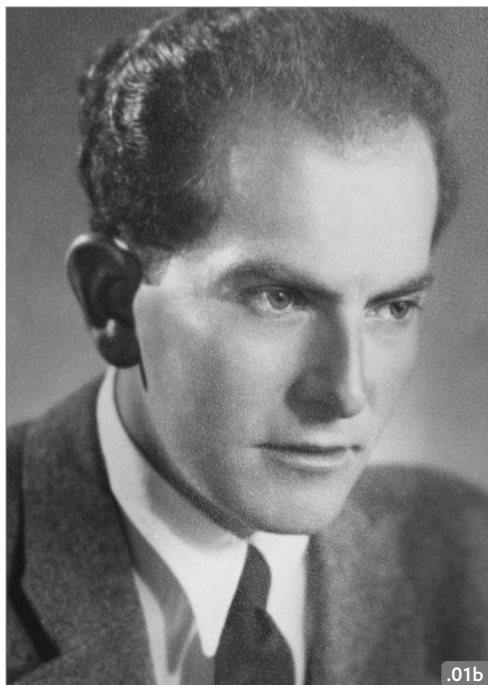
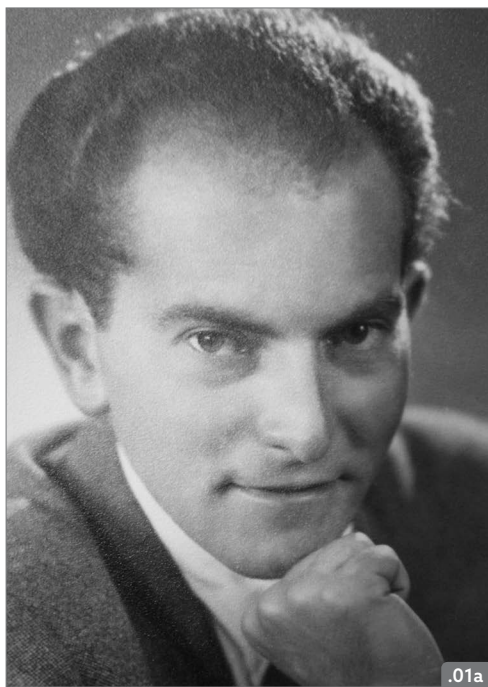
(Národní muzeum, divadelní oddělení, H6p-14/2007, Pozůstalost režiséra Karla Nováka I.)

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 pozůstalostí 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 popsal 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,

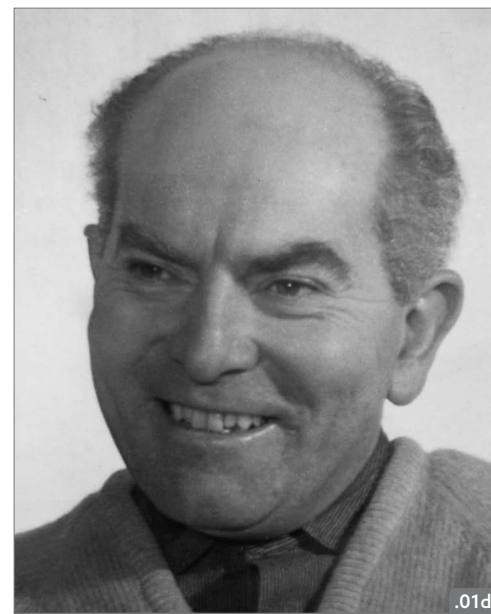
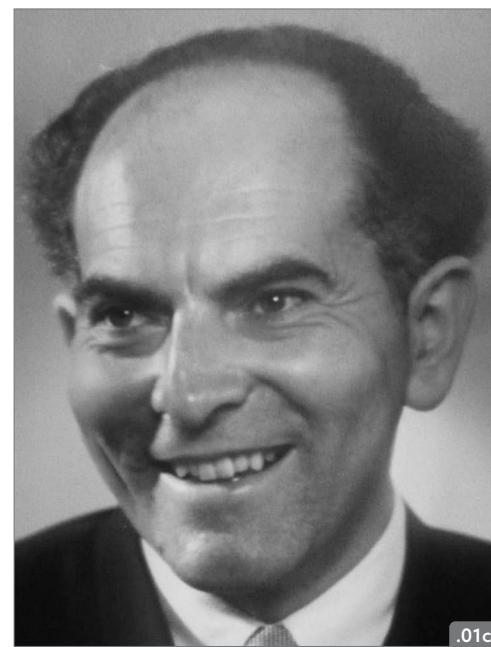
2 Jiří Stýskal (1934–2014), divadelní a literární historik, vysokoškolský pedagog a zakladatel teatrologických studií na FF UP v Olomouci.

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 archiválii 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 Schmidtoví 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 biografii 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 pojitko 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? Problematickostí 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. Dostál, 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 tříbil 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 oblasti. Skoro půl života ho stálo, než stanul na místě, na něž prokázal své právo už na začátku cesty. A druhou půli mu přerвала 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 satíře (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)

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 režii 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.

Horácké divadlo v Jihlavě

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 sestrách*).

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 cítili 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 štěstí 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 krajeového 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 krajeového divadla po dobu dvou let, během kterých začala vznikat iniciativa za založení krajeového 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 Jeřábková 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 praktikáblovyh 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, Třebízi 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 Krejči: 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. Křpaty *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 realistic-kému 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, režírovat 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. Křpatu 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 (Petchkuv 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 Langer, 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 škrtů 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 dramatizaci 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 pomyšlení,

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 sesilá 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 Mrštíků nebo J. Zeyera a J. Vrchlického. Skladba přeložených her odpovídala německým zákazům a nařízením; kromě německých her (J. W. von Goethe, H. Kleist) směli kladenští 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 Vít Stoss* o řezbářích, 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. Eftimiua *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).