

Mikulová, Iva

Karel Novák v pardubickém divadle (1953–1956)

In: Mikulová, Iva. *Divadelní režisér Karel Novák (1916–1968)*. Vydání první Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2017, pp. 111-148

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137539>

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.

6 KAREL NOVÁK V PARDUBICKÉM DIVADLE (1953–1956)

6.1 Úvod

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

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

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

S KNV není radno (si) hrát

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

2 Informaci poskytla sekretářka divadla Kamila Filipová.

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

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

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

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

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

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

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

6.2 Historie divadla

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

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

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

6.3 Dramaturgie divadla

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

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

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

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

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

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

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

6.3.1 „Bohatší sortiment v oblasti kulturního konzumu“⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15 Vycházím z údajů v databázi Divadelního ústavu.

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

6.3.2 Byrokratické ptydepe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.3.3 Dramaturgické škatule, škatule, hýbejte se

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

34 *Ibid.*

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

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

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

6.3.5 Dramaturgie poslední Novákovy pardubické sezony 1955/56

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

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

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

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

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

6.4 Usilování o výlučně stálou scénu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

6.4.1 Jiné mimodivadelní aktivity spjaté s divadlem

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

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

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

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

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

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

6.5 Režisérské osobnosti pardubického divadla

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

47 Více viz (NÁDVORNÍKOVÁ 2011: 39).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6.5.1 Novákovy velké výpravné obrazy

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



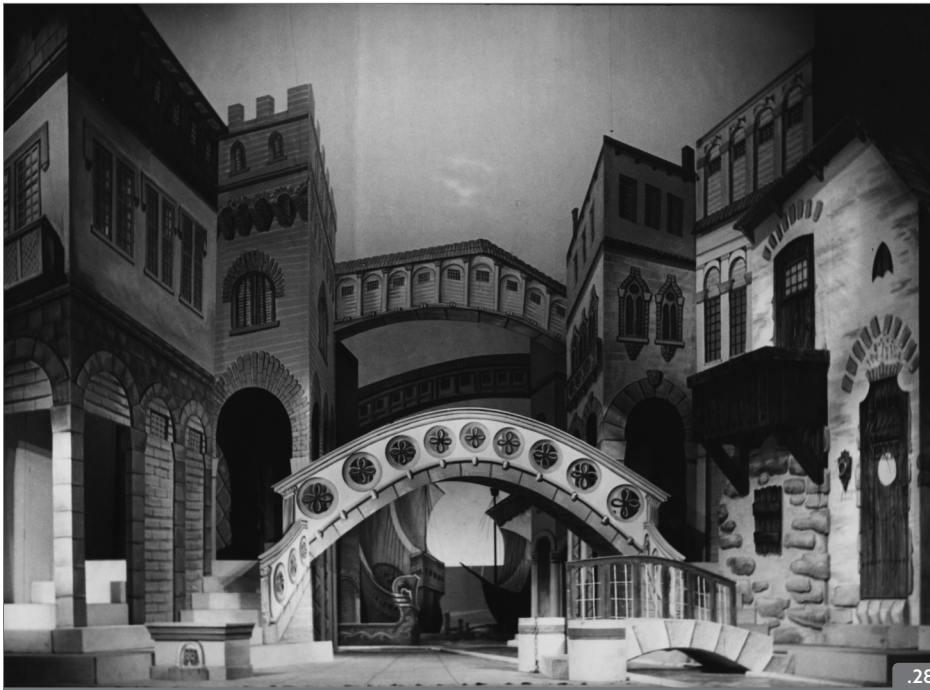
Josef Elsner jako Othello ve stejnojmenné inscenaci, premiéra 9. 1. 1954, scéna J. Vopršal (archiv Východočeského divadla Pardubice, foto Jaromír Svoboda).



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

6.6 „Stmívání záře“ nad divadlem

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

První důrazná kritika zazněla ze stranického tisku v článku „Za zlepšení repertoáru Východočeského divadla“ ze dne 20. 5. 1955 (autor článku není uveden, ale lze předpokládat, že jím byl Otakar Blanda). Autor v úvodu přiznává vedení divadla nezpochybnitelné kladné výsledky: zvýšení návštěvnosti divadla a větší zájem pracujícího lidu kraje o divadlo, což je výsledkem toho, že se opět zvýšila umělecká úroveň členů hereckého souboru divadla. Není však podle něj splněn jeden ze základních předpokladů: obsah repertoáru, ze kterého téměř vymizely pokrokové hry. Divadlo podle autora nedocenilo význam pokrokových her pro převýchovu člověka a soustředilo se primárně na plné hlediště diváků, kterým podsouvá „podbízivé, někdy až přímo urážlivé scény“ (např. praní prádla v inscenaci *Kudy kam?*, některé ze scén ve *Švejkovi* nebo souboj vycpaných břich⁶⁰ v inscenaci *Se srdcem divno hrát*). V rámci hodnocení ideologického působení na diváka se ukázalo být problematické, že „v předvečer letošního Prvního máje nemohlo naše divadlo nabídnout žádnou hru se současnou tematikou a pokrokovým zaměřením. Tento revoluční svátek mezinárodního proletariátu VČD ‚oslavilo‘ hrou *Se srdcem divno hrát*.“ (nesign. 20. 5. 1955)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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