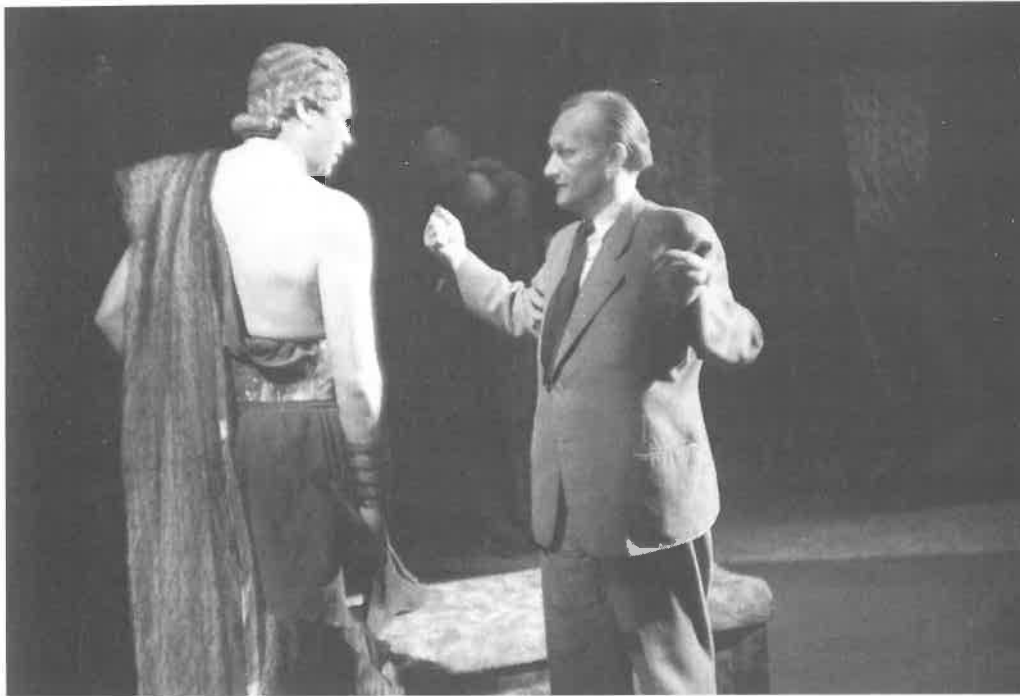


# Uměleckým ředitelem v Městských divadlech pražských

Jiří Frejka 1945–1950

Zuzana Sílová



▲▲ Jiří Frejka s Vladimírem Lerausem na zkoušce Thesea mořeplavce, 1946

▲ Na zkoušce Mastičkáře, v popředí Jiří Frejka s Jaroslavou Adamovou, 1949

## I.

S končící válkou se v jarních měsících roku 1945 chystá změna i v českém divadelnictví, přesněji převrat. Propuká v průběhu květnového povstání a vrcholí v následujících měsících. Zásadní reorganizace, která souvisí s novými časy v osvobozeném Československu, se ujímají prostřednictvím závodních rad v jednotlivých divadlech odboráři spolu s nově ustanovovanými orgány státní správy. Tato změna radikálně zasáhla do profesního života Jiřího Frejky.

### Za divadlo jako „kolektivně spravovaný veřejný ústav“

Zopakujme známá fakta: V tzv. Košickém vládním programu, který vyhlásila první Fierlingerova vláda **4. dubna 1945**,<sup>1</sup> má jít v případě kultury osvobozeného Československa především o očistu škol a jiných kulturních ústavů včetně divadel od osob pracujících aktivně s okupanty; o uzavření německých a maďarských škol (včetně pražské německé univerzity a pražské a brněnské německé techniky); o důslednou demokratizaci; o revizi vztahu k německé a maďarské kultuře a zesílení slovanské orientace; zcela nově má být přebudován poměr k největšímu spojenci – SSSR: ruština bude stát na prvním místě mezi cizími jazyky, postaráno bude o šíření vědomostí o SSSR a jeho kultuře, na univerzitách budou k tomu účelu zřízeny i nové stolice (dějin, ekonomiky a práva SSSR); vše bude prováděno v duchu pokrokovém, lidovém a národním, „v čemž příkladem budou velicí naši klasikové...“

1 „Přijali jej zástupci Benešova exilového londýnského prozatímního státního zřízení, čeští a slovenští komunisté dříve v moskevském exilu a zástupci povstalecké Slovenské národní rady. Program fakticky nahradil předválečnou ústavu, přičemž politickou moc převzaly politické strany sloučené v tzv. Národní frontě – podle používané terminologie byla demokracie liberální nahrazena demokracií lidovou, která ovšem limitovala politickou soutěž, zpolitizovala justici a omezila svobodu slova. Tento program 'právně' ukotvil závislost státu na Sovětském svazu a rovněž deklaroval kolektivní vinu politické pravice a příslušníků německého a maďarského etnika za rozbití státu a spolupráci s nacistickým režimem. Byl navržen komunisty a přijali jej již v březnu 1945 v Moskvě 'demokraté' z londýnského exilu, přičemž komunistům přenechali nejvýznamnější vládní posty“ („O příčinách vítězství komunistů v únoru 1948. Rozhovor Jana Cholínského s historikem Vitem Smetanou“, in *Totalita.cz*, citováno online 7. 8. 2016. Dostupné z [http://www.totalita.cz/1948/1948\\_rozh\\_01\\_03.php](http://www.totalita.cz/1948/1948_rozh_01_03.php)).

V návaznosti na tento dokument byla už v **polovině dubna** ustavena ilegální Odborová rada divadelníků<sup>2</sup> (ORD, později přejmenovaná na Revoluční odborovou radu divadelníků, RORD), která připravila reorganizační „směrnice“ (tedy jak postupovat při přebírání divadel), šířené v podobě „hektografovaného letáku“ členy ilegálních komunistických buněk po jednotlivých divadlech.<sup>3</sup> Konečné rozhodnutí o směrnících prý mělo padnout **5. května** - na ten den byla svolána schůze, která už se vzhledem k vypuknutí květnového povstání nekonala.

Přesto byly „směrnice“ vlastně okamžitě praktikovány, když skupina kolem Antonína Kurše v **průběhu povstání** obsadila Nové německé divadlo, kde chtěla založit vlastní činohru: překazili tak plány členů divadla Uranie, kteří podle svědectví Františka Filipovského rovněž přišli (**10. května**) zabírat výborně vybavenou budovu nad Václavským náměstím.<sup>4</sup> **11. května** se ke Kuršově skupině připojili režisér Václav Kašík a skladatel Alois Hába se záměrem otevřít tu druhou pražskou operní scénu.<sup>5</sup>

Co se týká plánované reorganizace: schůze, na níž byly přečteny směrnice a schválen dokument o dalším postupu RORD, se konala **12. května** v kanceláři tehdejšího Svazu herectva za účasti 42 zástupců divadel, kteří jsou vyzváni k založení závodních rad: ty se mají okamžitě ujmout reorganizace a přípravy co nejrychlejší realizace „generálního projektu poválečné přestavby československého divadelnictví“, na němž pracovali členové oné ilegální odborové rady v čele s Miroslavem Kouřilem, předválečným spolupracovníkem Emila Františka Buriana. Právě autoritou

2 Podle Jaroslava Pokorného, který popisuje situaci v časopise *Divadlo* z roku 1958, se v bytě zpěváka ND O. Kozáka konala „rozhodující schůzka příprav [...] za účasti E. Bolka, A. Dvořáka, B. Machníka, M. Kouřila, O. Kozáka, A. Kurše, Z. Podlipného, J. Pokorného, J. Průchy, V. Vaňátka“ (Pokorný, J. Úvodní slovo k materiálu „Dokumenty předúnorového zápasu o nové divadlo“, *Divadlo*, 1958, č. 2: 134).

3 První návrhy na „socializaci divadel“ údajně už v letech 1941–1942 připravovali divadelníci z okruhu Děčka (tenkrát A. Horálek, M. Kouřil, J. Pokorný, J. Raban, V. Vaňátko), kteří se (ve složení E. Bolek, M. Kouřil, B. Machník, Zd. Podlipný, J. Pokorný) sešli znovu na začátku roku 1945 a připravovali návrh nového divadelního zákona (viz Pokorný 1958: 133–134). Nebyli sami, kdo se otázkou nového divadelního zákona za války zabývali – např. ve Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě ji probírali Jiří Frejka a Josef Tráger s ing. Josefem Fuksou, českým národohospodářem a profesorem obchodní akademie, který se účastnil administrativní reformy Národního divadla za první republiky při jeho převádění pod státní správu. V Kouřilově pozůstalosti najdeme i Fuksův návrh poválečné organizační struktury divadelní instituce včetně srovnávacích statistických tabulek, předložený na jednání Sdružení pro divadelní tvorbu 18. února 1946 (Literární archiv PNP, fond 856 Kouřil Miroslav, Rv pracovní materiály, AJ 2/86, karton 12). V té souvislosti snad stojí za připomenutí Frejkův text „Říšský příklad organizace divadelní práce“, o kterém v tomto svazku podrobněji pojednává Jaroslav Vostrý na s. 16 an.

4 Vzpomínka F. Filipovského (Tvrzník, J. *Šest dýmek Františka Filipovského*, Praha 1981: 243) citována podle Pömerl, J. „Před první svobodnou sezonou (K reorganizaci českého divadelnictví v roce 1945)“, *Divadelní revue*, 1995, č. 3: 61.

5 Podle Josefa Trágra o budovu v revolučních dnech bojovali rovněž členové Národního divadla, kterému podle usnesení ilegální odborové rady také měla patřit: „Národní divadlo bylo připraveno zabrat pro sebe budovu německého divadla a vrátit se zase do prostor Stavovského. Předpokládalo se, že by budova Národního divadla zůstala vyhrazena české opeře a původnímu dramatu, německé divadlo světové opeře a světovému divadlu a Stavovské divadlo menší opeře a komornímu dramatu“ (Tráger, J. „Divadlo v příboji revoluce“, *Divadelní zápisník*, roč. 1 / 1945–1946/: 29); podle L. Petiškové prý na uvolněnou budovu Nového německého divadla upozorňoval někdejší prvorepublikový ředitel ND Stanislav Mojžíš Lom Jiřího Frejku, viz Petišková, L. „Jiří Frejka, básník jeviště. Život a dílo“, in Frejka, J. (v edici L. Petiškové) *Divadlo je vesmír*, Praha 2004: 47.

Burianova jména a jeho heslem „Divadla patří těm, kteří je vytvářejí“ se celá akce zaštituje.<sup>6</sup>

„Memorandum o řešení otázky českého divadelnictví v nové Československé republice“, které z této schůze vzešlo, podává Odborová rada divadelníků prostřednictvím Ústřední rady odborů (ÚRO) hned **následující den** ministru školství Zdeňku Nejedlému. **17. května** pak členská schůze Svazu divadelních ředitelů požaduje zestátnění divadel se setrváním dosavadních ředitelů na jejich místech – s výjimkou kolaborantů; **22. května** se v Národním divadle koná schůze delegátů závodních rad divadel, kde Revoluční odborová rada uvolnila místo řádně zvolené Odborové radě divadelníků s předsedou Oldřichem Kozákem a hlavním referentem Miroslavem Kouřilem.<sup>7</sup> Při ORD byl zároveň ustaven čestný soud divadelníků, který měl zkoumat případy kolaborace.<sup>8</sup> Hned **24. května** tak bylo zabránó divadlo Vlastovi Burianovi členy nově vzniklého Divadla kolektivní tvorby.

**25. května** už fungující divadelní sekce kulturní komise Zemského národního výboru podala ministerstvu školství a osvěty stručný výklad o nutných změnách v divadelnictví<sup>9</sup> a navrhovala rozpustit předválečné profesní organizace Svaz ředitelů a Dramatický svaz. **29. května** manifestovali pražští kulturní pracovníci v Lucerně, kde se přihlásili k programu Národní fronty (projevy pronesli ministři Fierlingerovy vlády Zdeněk Nejedlý za ministerstvo školství a osvěty a Václav Kopecký za ministerstvo informací).<sup>10</sup>

V červnu bude v souvislosti s činností čestného soudu zakázána či pozastavena činnost umělcům podezřelým z kolaborace (patřil mezi ně i herec ND Zdeněk Štěpánek).

„Návrh postupu ve věcech divadelních vypracovaný ing. Miroslavem Kouřilem a schválený presidiem Odborové rady divadelníků ve schůzi **2. června 1945**“, kterému předcházely „směrnice“ z poloviny května, plánoval zcela konkrétně:

6 Jan Pömerl cituje samotného Kouřila, když ve svém článku píše, že tvůrci materiálu „se opírali o text sovětského dekretu o znárodnění divadel ze dne 26. srpna 1919, o návrh J. Průchy nazvaný Ustavení stálých a krajových divadel v zemi české s jejich zájmovými sférami, který doplnil připomínkami Jan Škoda a jeho skupina, a o záznamy názorů E. F. Buriana z diskusí ve Zlaté koruně v roce 1940. Hlavní myšlenky projektu byly obsaženy v návrhu osnovy divadelního zákona, podle kterého se mělo k divadlu přistupovat jako ke „kolektivně spravovanému veřejnému ústavu“ (Pömerl 1995: 58).

7 Pömerl 1995: 58.

8 Předsedou se stal Stanislav Neumann, členy Ludvík Veverka, Oldřich Motyčka a Karel Vopálek.

9 „Provoz divadel at' je napříště svěřován jen státu, komunálním útvarům, odborným organizacím, armádě, veřejným institucím (mládež apod.) nebo výrobním divadelním družstvům. Podnikání soukromé at' je zastaveno, ustanovení o koncesích a statut Národního divadla zrušen“ (Kouřil, M. „Historické chvíle českého divadelnictví“, *Divadlo*, roč. 31, č. 2–3 / 28. 9. 1945/: 24, citováno podle Koblížek, O. „Stará a nová divadelní družstva“, *Divadelní zápisník*, roč. 1 / 1945–1946/: 229).

10 Podle *Rudého práva* přijala přeplněná Lucerna oba projevy „s bouřlivým ohlasem“ („Velká manifestace českých kulturních pracovníků“, *RP* 31. 5. 1945); Olga Scheinpflugová vzpomíná na „překvapující projev“ ministra Kopeckého, který prohlásil „velmi důrazně, že nepotřebujeme Karla Čapka. Použil množného čísla a zapomněl vysvětlit, za koho mluví, ale visel tam obraz Čapkova bratra Josefa mezi oběťmi nacistických koncentráků. Nevypadalo to ušlechtilé a dotklo se to velmi neblaze citů národa“ (a vzbudilo prý překvapení i u sovětské delegace, dodává Scheinpflugová). „Kopeckého věta se ovšem ihned šířila Prahou i venkovem, k velkému úžasu Čapkových ctitelů a k radosti nepřátel jeho úspěchů“ (Scheinpflugová, O. *Byla jsem na světě*, Praha 1994: 280).

První etapa výstavby českého divadelnictví měla skončit 1. září 1945, tedy k začátku nové sezony. Rozdělovalo či přidělovalo se 24 divadel, resp. „budov divadelních a sálů“ pro oblast Velké Prahy: „Rozdělit je mezi objektivně nejlepší režiséry“ [podtrženo ZS], praví se v dokumentu, a dbát na to, aby byly vytvořeny opery, operety, činohry, revue, divadla pro děti a mládež, divadla loutková a divadla recitační. „Ostatní divadla v zemi České obsadit až po konkursu režisérů [ZS], aby se objektivně zjistily plány umělecké a to, kteří lidé čekají na pracovní příležitosti (konkurs asi do 15. VI. 1945). Rozdělení by pracovní platilo od 1. srpna 1945, ale již po vyhlášení by bylo možno konat přípravy. Ty plány umělecké, které se v současné době ukázaly jako vážné a únosné, do plánu akceptovat.“ V bodě 4 se praví: „Uvolnit podepisování smluv pro novou sezonu (první), tedy po dobu od 1. srpna 1945 do 31. července 1946, pro všechna divadla, tedy i pro Národní divadlo, aby se režisérům napomohlo při formování souborů a hercům se umožnilo seskupit se kolem toho režiséra, s nímž umělecky souhlasí. Konkursy k tomu je třeba provést do 15. VII. 1945.“ A podle bodu 8 se mají „ustanovit divadla podle nového rozdělení od 1. srpna 1945, provést volby do závodní rady podle směrnic ÚRO a zahájit práci zkouškovou [...]“<sup>11</sup>

Aby se tento odborářský plán mohl uskutečnit, je třeba vyjmout divadla ze soukromé správy: 8. června proto vychází výnos MŠO o zrušení divadelních koncesí a produkčních licencí a přechodné správě divadel a jiných podniků: „Divadelní budovy, sály, divadelní fundusy a všechna zařízení, sloužící k provozu divadel, prohlašují se za majetek, určený veřejným zájmům kulturním“ (Vondrášek II 1999: 36–37). 13. května jmenuje ministr Nejedlý svůj „poradní sbor pro zásadní otázky divadelnictví“ – tzv. Divadelní radu.<sup>12</sup>

### Situace Jiřího Frejky

Ve stejné době na jaře roku 1945, kdy zintenzívnily přípravy na totální proměnu divadelní mapy, si Jiří Frejka, kmenový režisér činohry Národního divadla, připravuje režijní knihu k inscenaci Rollandova dramatu 14. červenec, které chce uvést, jak jen to bude možné.<sup>13</sup> Dílo francouzského

11 Citováno ze strojopisu uloženého v archivu Miroslava Kouřila v Literárním archivu Památníku národního písemnictví s poznámkou „Návrh 1. 6. 1945 ing. Kouřil, Zásadní souhlas presidium Odborové rady divadelníků ve schůzi 2. 6. 1945“, viz Literární archiv PNP, fond 856 Kouřil Miroslav, Rv pracovní materiály, AJ I/86, karton 28; text též publikován in Vondrášek, K. *Soujetische Kulturmodell und das tchechoslowakische Theater 1945–1968. Zum Spannungverhältnis zwischen tschechoslowakischer Kulturpolitik und tschechischem Theater: Analyse und Dokumentation*, Teil II (Dokumentation), Bochum 1999: 34–36.

12 Předsedou jmenován „nestor českých režisérů a účastník odboje ve dvou válkách“ J. Kvapil, jehož jméno mělo „sloužit pouze jak ‘kouřová clona’ pro předem do detailu připravené změny“ v divadelnictví, které s odboráři inicioval tajemník komise M. Kouřil, členové E. F. Burian, J. V. Kroha, J. Träger, J. Kopecký, S. Neumann, J. Škoda, J. Kupka; viz Just, V. *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*, Praha 2010, z něhož cituji s. 39, ale také Černý, J. *Osudy českého divadla po druhé světové válce*, Praha 2007: 20 an. Jak známo, Jaroslav Kvapil s činností rady od počátku nesouhlasil a upozorňoval na svévolnou činnost jejích členů, především M. Kouřila, ministra Nejedlého dopisy 7. a 22. července 1945.

13 „Jde o hru, kterou jsem sám do divadla přinesl v překladu a rozpise již před květnovou revolucí“, píše Jiří Frejka umělecké správě činohry ND, jakmile se v srpnu 1945 ujme ředitelování Vinohradského

dramatika, který zemřel na samém začátku roku 1945, je mu adekvátním vyjádřením a obrazem toho, co se děje s lidmi v revoluci. A Jan Pivec vzpomíná, že v dubnu 1945 mu Jiří Frejka přidělil titulní roli v Ibsenově *Peeru Gyntovi*: „Začali jsme dokonce i zkoušet, ale k premiéře už nedošlo, události byly rychlejší.“<sup>14</sup>

Květnové revoluce se Jiří Frejka podle vlastních slov zúčastní stavěním barikád a hlídkami s puškou v ruce.<sup>15</sup> 10. května 1945 telefonuje kolegyni herečce Jarmile Kronbauerové, která za protektorátu musela opustit Národní divadlo, a zve ji na první poválečnou schůzi činohry, kde už prý „se hádá a licituje, kdo bude ředitelem, kdo šéfem činohry a opery a baletu, kdo dramaturgem“.<sup>16</sup>

Národní divadlo v té době řídí z pověření revoluční Národní rady Václav Vydra, potvrzený i později košickou vládou ve funkci ředitele; činohru vedou podle Jana Pivce „tíše a neúnavně přes úskalí provizoria“ režisér Karel Dostal a dramaturg František Götz (ten má ještě formálně ředitelskou odpovědnost za Městská divadla, kam byl odvelen v dubnu 1944 protektorátním ministrem školství a osvěty Moravcem). Jiří Frejka s divadelním kritikem a historikem Josefem Trägrem připravuje manifestační scénické pásmo *Věrní zůstaneme*: Prostřednictvím dobových dokumentů, hudby a veršů českých a sovětských básníků rekapituluje nedávné události a na jevišti Národního divadla je uvedeno 3. června 1945.

V důstojném nedělním matiné, nesoucím se v lidsky účastné, neokázalé atmosféře, účinkovali vedle Václava Vydry, Bedřicha Karena, Jaroslava Průchy, Miloše Nedbala, Boženy Půlpánové a Vlasty Matulové také Jarmila Kronbauerová a Eva Vrchlická, za protektorátu rovněž vypovězená z jeviště Národního divadla. Závěr patřil Periklově řeči k athénským obětem spartského vpádu, přednesené Ladislavem Boháčem „s mužným rozmachem, s ušlechtilým patosem, rozmyslně, v krásném souladu s duchem díla“.<sup>17</sup>

6. června se vrací z koncentračního tábora Emil František Burian a druhý den vychází v *Mladé frontě* článek kladoucí provokativní otázku: Co s E. F. Burianem, kterého „nemůže už dnes nikdo považovat za ‘divadelní avantgardu’“ a kterému patří privilegované a vůdčí místo v české kultuře?

„Je totiž každému dnes jasné, že E. F. Burian je dnes ve složení pražského divadelnictví jedinečná tvůrčí režisérská individualita, nositel vývoje českého divadla a současně jediný představitel jeho světovosti. Mělo-li české moderní divadlo ve své historii skutečně

divadla a v té souvislosti žádá o uvolnění titulu pro své nové působiště. Viz Pozůstalost Jiřího Frejky uloženou v Divadelním oddělení Národního muzea, Sběrka Národního muzea, H6A-14631.

14 Bezouška, B. / Pivcová, V. / Švehla, J. (eds.) *Thespidova kára Jana Pivce*, Praha 1986: 130. V pozůstalosti Jiřího Frejky je uložena režijní kniha *Peera Gynta* s několika náčrtky a poznámkami ke hře a překladu. Viz Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6Č-10987.

15 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17363.

16 Viz vzpomínky Jarmily Kronbauerové a Jana Pivce: Kronbauerová, J. *Hodiny pod harlekýnem*, Praha 1973: 197; Jan Pivec in Bezouška / Pivcová / Švehla 1986: 132.

17 Krs „Věrní zůstaneme“, *Svobodné slovo* 5. 6. 1945.

a levicovým avantgardistou Honzlem (který prý právě do komunistické strany vstoupil): oba jsou přece zárukou tohoto směru, vždyť se bezprostředně podílejí na reorganizaci, která usiluje zavést do uměleckých institucí kolektivistický a rovnostářský model rozhodování o všech a o všem. Jakou zárukou v tomto směru může být politicky nevyhraněný Frejka, i když se otevřeně hlásí k revolučnímu programu lidového divadla? Ale ztělesňuje kontinuitu uměleckého programu založeného Hilarem, proti němuž Honzl otevřeně brojí a ke kterému se Frejka stále hlásí – viz studii napsanou v březnu roku 1945 a publikovanou v prvním ročníku *Divadelního zápisníku*<sup>37</sup> – a v jehož stopách chce kráčet i v nových dobách, jak se vzápětí znovu ukáže. A jakpak se asi k tomuto Frejkovu odhodlání staví sám ředitel Václav Vydra, Hilarův nesmiřitelný odpůrce?<sup>38</sup>

Od 28. května, kdy jako první poválečné představení činohry Národního divadla slavnostně uvedli přezkoušenou starou inscenaci Jiráskovy *Lucerny* v režii Vojty Nováka a výpravě Cyrila Boudy, až do konce července, kdy začaly krátké čtrnáctidenní prázdniny, obnovila činohra další inscenace – zaměřila se přitom, s jedinou výjimkou Shakespearova *Večera tříkrálového* v režii Karla Dostala, na českou klasiku: Tak byly v průběhu června znovu na repertoáru Podhorského inscenace *Maryši*, *Našich furiantů* a *Paličovy dcery*, na slavnou Frejkovu inscenaci *Strakonického dudáka* se dostalo až 25. července.<sup>39</sup>

Nedá se však tvrdit, že by samozvaní organizátoři nového divadelního života s Frejkou nepočítali. Připomínám slova fakticky řídicího člena Odborové rady divadelníků ing. Kouřila: Ten v citovaných Směrnících, které rada vydala (a které sám vypracoval), určuje, že 24 divadelních budov a sálů v Praze je třeba „rozdělit mezi objektivně nejlepší režiséry“ a že i ostatní divadla v Česku by se měla obsazovat až po konkurzu režisérů, „aby se objektivně zjistily plány umělecké a to, kteří lidé čekají na pracovní příležitost“.<sup>40</sup> Zasedání „presidia ORD“, jak už víme, návrh schválilo, stejně jako Divadelní rada. Na své první schůzi 22. června podle zápisu jednala o personálním obsazování vedoucích míst v divadlech: v odborářském seznamu „asi 40 osob, které by byly po stránce umělecké schopny vést [...]

37 Frejka, J. „Předbojník K. H. Hilar“, *Divadelní zápisník*, roč. 1 (1945–1946): 83–91, přetištěno in Frejka 2004: 232–242.

38 Viz příslušné části jeho vzpomínkových knih *Prosím o slovo* (1940) a *Má pouť životem a uměním* (1948). – Ale Vydra rozhodně nebyl ani zastáncem Honzlovým, jak už víme ze situace kolem možného Honzlova přijetí do ND v roce 1936. Nejpravděpodobnější bude, že ředitel Národního divadla nemá na jmenování uměleckých šéfů vlastně žádný vliv, ten má Kouřilova odborová rada a ministr Nejedlý. Honzl pak ještě téhož roku 1945 píše o Vydrovi studii (Honzl, J. „Vývojový význam Vydrova herectví“, *Otázky divadla a filmu*, roč. 1 /1946/: 209–219) a obsadí si ho do tituliní role Vančurovy adaptace Kolárova *Pražského žida* (prem. v ND 23. 2. 1946).

39 Hrál se do 9. 11. 1945, během tří měsíců šestnáctkrát. Tyla komediálního ovšem vystřídal Tyl hrdinský: 16. 9. měla premiéru první Honzlova 'šefovská' inscenace *Jana Husa*. Frejkova *Strakonického dudáka* ještě jednou, při příležitosti 100. výročí prvního uvedení této hry, obnovil na 19 repríz František Götz, když se stal na sezonu 1947/48 uměleckým šéfem. Po dvou letech, za Honzlova šefování (od sezony 1948/49) režíroval znovu *Strakonického dudáka*, z něhož tentokrát „vypřehala všechna svěžest“, František Salzer (prem. 1. 7. 1950, viz jtg „Dvě poslední premiéry“, *Práce* 6. 7. 1950).

40 Viz výše citovaný „Návrh postupu ve věcech divadelních vypracovaný Ing. Kouřilem a schválený presidiem Odborové rady divadelníků ve schůzi 2. června 1945“, Literární archiv PNP, fond 856 Kouřil Miroslav, Rv pracovní materiály, AJ I/86, karton 28; též publikováno in Vondrášek 1999: 34–36.

divadla“, předloženém Kouřilem, je Jiří Frejka psán kurzívou jako jeden z těch, kdo „mají přednost“.<sup>41</sup>

Neprobíhalo ale všechno podle odborářských, resp. Kouřilových direktiv.<sup>42</sup> Z 18. 7. 1945 pochází dopis, ve kterém ministr obrany první Fierlingerovy vlády divizní generál Ludvík Svoboda děkuje ministru školství a osvěty Zdeňku Nejedlému „za pomoc a spolupráci Vaši a Vašeho ministerstva s našimi osvětovými činiteli“ a současně prosí o pomoc při vybudování Armádního divadla. Konkrétně žádá o budovu bývalého divadla v Karlíně „nebo alespoň celou budovu Žofínskou, kterou bychom upravili jako odpovídající provizorium“, a dále: „Aby nám byl neprodleně přidělen s plnou mocí režisér Národního divadla Jiří Frejka, a aby mu nebyly čineny potíže při budování uměleckého souboru, který už svou úrovní musí zaručovat úspěch velké myšlenky Armádního divadla.“<sup>43</sup> V osobním dotazníku (z roku 1951) uvádí Jiří Frejka, že už „v květnu 1945 vystoupil s návrhem na Armádní divadlo“. V nedatovaném rukopisném konceptu „Memoranda o potřebě Divadla československé armády“ pak sepisuje jednotlivé úkoly této instituce podle vzoru „velkých vlastních divadel Rudé armády“, současně však – nebo o nějakou chvíli později? – rovněž v rukopisných poznámkách k tomuto textu řeší otázku, jak potřeby armádního divadla skloubit s programem – Městského divadla.<sup>44</sup>

### Městská divadla před příchodem Frejky

Městské divadlo na Královských Vinohradech náleželo od založení pražské obci, která ho pronajímala Spojenému družstvu Národního divadla. To zde bezmála čtyřicet let provozovalo činoherní soubor,<sup>45</sup> jehož uměleckou pověst založil modernista Karel Hugo Hilar, rozvíjející zde expresionistické tendence, a ustálil o generaci starší „harmonizující duch“ Jaroslav Kvapil s vyhraněnou péčí o sugestivní atmosféru nejrozmanitějších poloh jevištních básní, v něž se proměňovaly jeho inscenace, a vřelým zájmem o nové české drama: V jeho době tu byli doma Karel Čapek, František Langer i Fráňa Šrámek. Zaměření na moderní dramatikou Městskému divadlu zůstalo, ale když soubor, jemuž stanul v čele Jan Bor (vystřídaný od roku 1936 Bohušem Stejskalem), začal působit na dvou scénách – velkém jevišti vinohradském a v Komorním divadle v Hybernské ulici – zvýšil se počet

41 Viz zápis z 1. schůze Divadelní rady z 22. 6. 1945, Archiv Zdeňka Nejedlého, Korespondence I, 1945–1950: Vzhledem k tomu, že Archiv Zdeňka Nejedlého uložený v Archivu AV ČR je od roku 2015 nepřístupný, příslušné dokumenty jsou citovány podle již existujících studií, zde konkrétně Pömerl, J. „K situaci českého divadla“, in *Divadlo nové doby*, Praha 1990: 32, pozn. 5 a Pömerl, J. „Před první sezonou“, *Divadelní revue*, 1995, č. 3: 60, 62.

42 Podle Ladislavy Petiškové právě Jiří Frejka „postupoval podle svého plánu. Využil svých styků s předválečnými i současnými představiteli odboje a československé armády a navázal prostřednictvím Františka Langra (tehdy plukovníka zdravotní služby) kontakty s generálem Ludvíkem Svobodou“ (Petišková in Frejka 2004: 47).

43 Archiv Akademie věd ČR, fond Zdeněk Nejedlý, karton 40, cit. podle Vondrášek 1999: 46–47.

44 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sbírka Národního muzea, karton 1, nečisl. a H6A-16140–45.

45 Městské divadlo tvořily v letech 1907–1919 dva soubory – činohry a zpěvohry; zpěvohra byla v roce 1919 po neshodách ústícih do stávky zrušena.

premiér a dramaturgie nevybočovala z osvědčeného modelu měšťanského divadla s jeho „zlatou střední cestou“ naznačování věčných i aktuálních společenských problémů, obrazy se v různorodém repertoáru střídajícího Shakespeara s dobovými konverzačkami, operety s časovými hrami. Zdejší herečtí protagonisté se stávají stále populárnějšími i díky novému médiu – zvukovému filmu, k Jiřině Štěpničkové a Otomaru Korbelářovi tak postupně přibývají Nataša Gollová a za protektorátu i Adina Mandlová, v souboru působí také František Vnouček, Vítězslav Boček, Miloš Nedbal...

Německá okupace tak vlastně zaskočila divadlo v rozkvětu: Jestli ještě v roce 1933 chodilo publikum nejvíc na Straussova *Netopýra* a Fallovu *Rozvedenou paní*, v následujícím roce už se největší zájem obrací od americké detektivky George S. Kaufmana *Černá věž* k legionářské *Jízdní hlídce* Františka Langra, jehož drama *Dvaasedmdesátka* si také vydobyde přízeň publika; ta se pak na samém konci 30. let zase obrátí k Shawovu *Pygmalionu* a (opět Kaufmanově) intrikánské komedii ze zákulisí vysoké politiky *První dáma republiky*...<sup>46</sup>

Po vynuceném odchodu úspěšného ředitele Bedřicha Jahna v únoru 1940 byl na konci roku 1942 zbaven funkce uměleckého šéfa i uznávaný režisér Bohuš Stejskal,<sup>47</sup> angažovaný ještě za Kvapila: Jeho inscenace *Hamleta* především díky Miloši Nedbalovi v titulní roli byla považována za manifestaci vzdoru proti nastalé politické situaci, tak jako o několik let předtím dobová aktualita od ukrajinského dramatika Alexandra Kornejčuka *Zháza eskadry* – i vzpomínka na ni přispěla k tomu, že Stejskal strávil dva a půl roku okupace jako archivář a skladník. Lidé zevnitř divadla, jako administrativní ředitel František Hais, který vydržel ve své funkci po celou okupaci, mluví o soustavném pronásledování ze strany německé i české protektorátní administrativy.<sup>48</sup> Pražská radnice zkrátila Městským divadlům subvenci, než ji nakonec úplně zastavila. Když v květnu 1941 gestapo odvedlo E. F. Buriana do koncentráku, bylo divadlo D 41 převzato do správy provozním družstvem Městských divadel a tak byla umožněna velké části jeho souboru další existence.<sup>49</sup> Podle Haise za to přišel trest: Vinohradský dům zůstal po prvním stanném právu uzavřen až do ledna 1943<sup>50</sup>

46 *Netopýr* (režie Jan Bor) se hrál 70x, *Rozvedená paní* (režie Bor) 41x, 81x *Jízdní hlídka* (1934, režie Jan Bor), 56x *Dvaasedmdesátka* (1937, režie Bohuš Stejskal) – obě Langrovy hry byly uvedeny ve Vinohradském divadle, které mělo dvakrát víc míst než Komorní, kde se hrála i 48x *Černá věž* (1934, režie František Salzer), 66x *Pygmalion* (1939, režie Jiří Plachý) a 83x *První dáma republiky* (1938, režie Antonín Kandert).

47 O Bohuši Stejskalovi (1896–1955) píše v této knize Hana Nováková, viz 264–287.

48 Hais, F. „Městská divadla pražská za okupace“, *Jubilejní ročenka Kruhu solistů Městských divadel pražských 1946. K dvacátému letu výročí trvání Kruhu solistů*, redigovala Jarka Javůrková, Praha b.d. [1946]: 63–73.

49 Městská divadla byla spravována Spojeným družstvem Národního divadla, kterému pražská radnice na provoz vyplácela subvenci. Podle Bořivoje Srby poskytl Družstvo pomoc Děčku na základě přání předsedy protektorátní vlády Aloise Eliáše a přičiněním ministra školství a národní osvěty Jana Kaprase (viz Srba, B. *Prozření Genesisovo. Inscenační tvorba pražských činoherních divadel za německé okupace a druhé světové války 1939–1945*, Brno 2014: 280–281).

50 První stanné právo bylo vyhlášeno 28. září 1941 a skončilo v Praze a Brně 20. ledna 1942; od 3. listopadu 1941 byl zrušen zákaz divadelních představení, ale Vinohradské divadlo zůstalo i pak uzavřeno. Bořivoj Srba uvádí, že zábor vinohradské scény jako exemplární trest za přijetí Burianova

a využíván Němci jako filmový ateliér a příležitostná staggiona. Soubor vedený Jiřím Plachým se směl vrátit v únoru toho roku, ale prakticky jako host samozvaného zřizovatele, který převzal provoz po divadelním družstvu.<sup>51</sup> V březnu 1944 byla scéna na Vinohradech přidělena činohře Národního divadla, po níž soubor MDP „na oplátku zdědil“ karlínské Varieté (tam se činoherní soubor ND musel přesunout už na začátku války, když Němci převzali Stavovské divadlo). Nepřerušeně – až na období druhého stanného práva 1942 – se hrálo jen v Komorním. Jestliže tedy v Národním zůstává po celých šest let takřka stabilní složení činoherního souboru, který hraje na dvou scénách, Městská divadla jsou za okupace vystavena velkým výkyvům: Počet členů činohry ND za celou dobu nepřekročí čtyřicetku, v Městských divadlech vzroste téměř na dvojnásobek. V Národním vzhledem ke komplikujícímu se provozu a několika vynuceným přestávkám (období stanného práva a totálního nasazení) postupně ubývá premiér: od šestadvaceti v sezoně 1939/40 k osmnácti v sezoně 1943/44. V Městských divadlech počet premiér nejprve poklesne, ale před koncem války se až hekticky zvyšuje.

Ještě v sezoně 1939/40 měl zdejší soubor přiměřený počet pětapadesáti herců a sedmi režisérů, aby mohl na dvou scénách uvést jedenatřicet nových inscenací. V následující sezoně má soubor už sedmdesát osm členů – na jaře 1941 přibyli herci ze zrušeného D – a uvede osmadvacet premiér. V sezoně 1941/42 je angažováno dalších pět členů, ale koná se jen osmáct premiér – od října 1941 až do ledna 1943, kdy soubor přichází o vinohradskou scénu, se hraje v Komorním a Na poříčí. V následující sezoně 1942/43 počet premiér opět narůstá – uvedeno je jedenatřicet inscenací, soubor má už osmdesát devět členů a v jarní části sezony hraje znovu na třech scénách. V sezoně 1943/44 se koná šestatřicet premiér na třech scénách. K začátku sezony 1944/45 má soubor devadesát sedm herců a hereček a pět režisérů, premiér se koná jen pět – jedna těsně před uzavřením všech divadel k 1. září 1944, další pak až po květnové revoluci mezi červnem a červencem 1945.

souboru byl pro Němce jen krycí manévř pro zřízení revuální a operetní scény, tzv. Velkého varieté, „které by sloužilo především k uspokojování kulturních potřeb v Praze se léčících raněných vojáků. Protože šlo o akt vycházející přímo z politických rozhodnutí úřadu říšského protektora, který označil D 41 vysloveně za 'komunistickou scénu', nebylo možno se proti němu právními prostředky bránit“ (Srba 2014: 281). V Archivu hlavního města Prahy je dochován např. úřední dopis, v němž Ředitelství MDP (podepsán administrativní ředitel František Hais) ohlašuje 13. 5. 1942 presidiu Policejního ředitelství v Praze, že 15. 5. od 20 hod. pořádá Kreisleitung NSDAP své vlastní představení pro brannou moc (viz Archiv hlavního města Prahy, zn. 5/13, fond Div. referát, inv. č. 740 Divadlo na Vinohradech 1907–1949, sign. 4/5, karton 25).

51 A to „fašisty řízené Národní odborové ústředny zaměstnanecké (NOÚZ), která zde pořádala pod hlavičkou Radost a práce hry pro dělníky. Až do září 1943 dělila se [MDP] přitom o svou scénu s holešovickou Uranii“ (Bořivoj Srba in Černý, F. /hlavní redaktor/ *Dějiny českého divadla IV*, Praha 1983: 479). Pravidelný provoz ohlašují z Vinohrad pražskému policejnímu ředitelství od 8. 11. 1942; představení provozovaná NOÚZ, které byla vinohradská budova „přidělena“ spojovací úřadovnou říšského protektora pro styk s odbory v Čechách a na Moravě (Verbindungsstelle des Reichsprotektors in Böhmen und Mähren), měla začít od 1. 2. 1943 – tak to také oznamuje administrativní ředitel Hais jménem MDP pražskému policejnímu ředitelství s tím, že si NOÚZ bude zvat jednotlivé soubory. Vinohradské divadlo oddělené od vlastního souboru Městských divadel spravuje i nadále zdejší administrativa v čele s Františkem Haisem (Archiv hlavního města Prahy, 5/13, fond Div. referát, inv. č. 740 DnV 1907–1949, sign. 4/5, karton 25). K uměleckému šéfovi, resp. vrchnímu režisérovi souboru Jiřimu Plachému přibývá od září 1944 jako ředitel MDP dramaturg ND František Götz.

→ Nevyrovnanou, postupně klesající úroveň má zdejší repertoár: Srovnáme-li opět to, co se hrálo v Národním a v Městských, zdá se, že základní východiska jsou stejná, přestože činohra ND uvede celkem 109 premiér a Městská divadla skoro o polovinu víc – 150.<sup>52</sup> U obou vidíme snahu uvádět české hry jako protiváhu k preferovanému repertoáru z německé jazykové oblasti, doplňovanému o autory z profašisticky orientovaných zemí a proloženému 'neutrální' světovou klasikou; ruské či americké hry mizí s tím, jak země vstupují do válečného konfliktu s Německem. Vyznačuje-li se repertoár činohry Národního divadla snahou o vyváženost i v poměru klasických dramát a současných textů, Městská divadla se nadále orientují víc na soudobé autory: uvedou jich dvakrát víc (91) než klasiky (46), až nakonec v sezonách 1942/43 a 1943/44 současné novinky tvoří dvě třetiny repertoáru. Z nich plná polovina je od soudobých německých autorů, kterým se Národní, na rozdíl od Městských, v posledních letech důsledně vyhýbalo.

Prorežimní repertoárová povolnost musela na souborový slepenec Městských divadel, který postrádal soudržnost, působit zhoubně. Rozpadající se organismus se snaží udržet při životě jednotlivé inscenace shakespearovských komedií s Jiřinou Štěpničkovou a Otomarem Korbelařem či Gustavem Nezvalem; kritika si pro herecké výkony cení Ibsena – *Stavitel Solness*, *Divoká kachna* a *Domov loutek* v rychlém sledu za sebou vyvažují příval sentimentálních komedií; režirující herec Jiří Plachý, který se na čas ujal i šefovské funkce, chce stmelit soubor pokusem o velké drama v případě Vrchlického trilogie o Hippodamii.

Hříčka pro dva *Karel III. a Anna Rakouská* od českého Němce Manfreda K. Rössnera se v roce 1941 hrála v Divadle na Poříčí 165×, když už předtím měla úspěch v Komorním divadle jiná jeho komedie *Modrý dým* (120×). Mezitím sáhli na Poříčí k protizidovské hře referenta divadelního odboru říšského ministerstva veřejné osvěty a propagandy Eberharda Wolfganga Möllera *Rotschild vítězí u Waterloo*; na jejím inscenování se podílel režisér František Salzer a velká část hereckého souboru E. F. Buriana včetně překladatele Jaroslava Pokorného a výtvarníka Miroslava Kouřila – hrála se 14×. Mnohonásobně větší ohlas měl *Chlapík Ferdinanda Brucknera* (1942, režie Antonín Kandert), který se hrál 113×, ale poté, co byl odvolán šéf Stejskal za příliš karikaturní vyznění žertu *Trunda a Lajda* Gerharta Hauptmanna, obrátí se dramaturgie raději ke Grabbemu, Schillerovi a Grillparzerovi, které hojně prokládá sentimentálními komediemi, z nichž nejúspěšnější v posledních dvou letech byla *Za ranního kuropění* od Augusta Hinrichse (1943, režie Gabriel Hart, 95×), kterou vystřídá *Začalo to nevinně* Franze Gribitze (1944, režie Karel Konstantin, 104×). Publikum nerozlišovalo mezi antifašistou, prorežimním doyenem německé literatury, členem NSDAP či v nacistickém režimu obratně kličkujícím komediografem...

O to rychleji se snaží členové Městských divadel zachránit si pověst bezprostředně po květnové revoluci. Zahajují jedni z prvních – **8. června 1945** – ve

52 *Akademické dějiny divadla IV.* uvádějí 156 premiér, ale autorka této stati přiznává, že se k takovému číslu nedopočítala.

stejný den, kdy je vyhlášen „Výnos MŠO o zrušení divadelních koncesí a produkčních licencí a přechodné úpravě správy divadel a jiných podniků“.<sup>53</sup>

„Premiéra 'Husitů': Za přítomnosti presidenta Beneše a paní Hany Benešové zahájilo v pátek Městské lidové divadlo v Karlíně své hry mohutnou dramatickou freskou Arnošta Dvořáka, kterou také v roce 1919 vinohradské divadlo zahajovalo svou divadelní éru popřevratovou. Pana presidenta uvítal primátor V. Vacek, jenž jménem divadelní správy slíbil nově otvíranému divadlu veškerou podporu, aby se jeho soubor, nacistickým režimem tak pronásledovaný a soustavně ničený, mohl opět svobodně věnovat divadlu svobodnému. Vítězná revoluce dodá mu nové obecnstvo, novou kritiku a také nové možnosti tvůrčí. Naplněné divadlo pak s velkou pozorností sledovalo hru o prvním českém pozdvížení lidu, která na mnoha místech zazněla proroctvím, výzvou i výstrahou k dějinným událostem přítomným. Po skončení hry rozloučilo se obecnstvo srdečně s panem presidentem a jeho chotí.“<sup>54</sup>

Střízlivější je pak v kulturní rubrice téhož deníku Josef Träger, který po rekapitulaci obsahu hry srovnává narychlo nastudovanou inscenaci s původním pojetím režiséra Karla Hugo Hilara v roce 1919:

„Hilarovo provedení opřené o Hofmanovo pojetí jevištní dekorace bylo prokrveno živelností revolučního vztlaku, jenž dynamizoval herecký projev i režisérovo slohotvorné pojetí. Byl to revoluční umělecký čin, jímž se české divadlo přihlásilo svým podílem k národnímu převratu. Nic z jeho atmosféry nenajdeš v novém provedení Městského lidového divadla v Karlíně, které jím otvírá a zahajuje svou činnost v obnoveném našem státě. Proto také přes časté herecké výzvy do obecnstva vyznívá celé představení mde, bezkrevně, nerevolučně. [...] Ale důležité je, že nám představení ukázalo smutný stav celého divadla, jež bylo opravdu – jak připomněl ve svém úvodním projevu pan primátor – snad po Burianově scéně nejvíc postiženo nacistickou ničivou mstivostí. Různorodost hereckých sil nedá se tak brzy překlenout a volá po systematické umělecké práci, která by soubor zase scelila. Více překvapuje, jak málo zanechala stopy naše revoluce v pracovní metodě a v hereckém projevu. Minulou neděli jsme měli možnost pozdravit na jevišti Národního divadla několik umělkyní,<sup>55</sup> jimž bylo znemožněno za nacistického režimu hrát: jak bytostně přeoralá minulá léta osobního utrpení i národní poroby jejich nitro, jak novými tóny dovedou mluvit k divákovi, jak jejich slovo je prohloubeno a změkčeno tím úrodným nánosem! Nic z toho nenahmatáš v jednotlivcích vinohradského souboru, nic z toho ani v režijní práci ani v celkovém zaměření divadla. Nebudíž to chápáno jako zakyslá výtka, ale jako upřímné připomenutí závažnosti úkolů, jaké čekají právě vinohradské scény! Není důvodu pochybovat o dobré vůli, kterou všichni mají, je jen třeba zorganizovat nové celý divadelní provoz

53 V případě Městských divadel jmenoval Zemský národní výbor – na návrh divadelní sekce své kulturní komise – národní správu tvořenou Miroslavem Kouřilem, Oldřichem Koblížkem, dr. Formanem a Václavem Vydrou ml. jako předsedou Kruhu solistů MDP. Podle instrukcí Odborové rady divadelníků, aby dosavadní ředitelé setrvali na svých místech, současně zastává tuto funkci stále ještě dramaturg Národního divadla František Götz, kterého jmenovala německá správa za okupace (bude jím do 31. 7. 1945); do uměleckého vedení se vrací Bohuš Stejskal.

54 [red.] *Svobodné slovo* 9. 6. 1945.

55 Kritik má na mysli vystoupení Jarmily Kronbauerové a Evy Vrchlické na zmiňovaném matiné *Věrní zůstaneme*, které připravil s Jiřím Frejkou pro ND.

a napojit jej oním strhujícím pracovním nadšením, jež se rodí nejen z uměleckých úkolů, ale také z citlivého zapojení do nových skutečností celého národního i státního života.<sup>56</sup>

V Rudém právu hodnotí inscenaci podobně Jiří Hájek, který ovšem vyvedává herecké výkony, zejména Vladimíra Lerause, Otomara Korbeláře a Jiřího Plachého, zatímco režisér Karel Jernek

„neučinil více, než že nacvičil jednotlivé scény [...] jeho práce a práce celého souboru nese příliš zřetelné stopy neklidu a chvatu těchto dní, který nedopřál, aby alespoň po technické stránce vyšlo z jejich rukou dílo hotové a dotvořené“.<sup>57</sup>

Hned druhý den po premiéře *Husitů* se na domácí, vinohradskou scénu vrací Bohuš Stejskal obnovenou inscenací Kornejčukovy *Zkázy eskadry*: reportážní hrou o námořnické revoltě za občanské války v sovětském Rusku se členové Městských divadel chtějí přihlásit ke své lepší a slavnější minulosti. A Josef Träger může tentokrát citovat vlastní kritiku, kterou původně napsal o legendární – zakázané – inscenaci z roku 1937 a na níž nemusí měnit ani slovo. Tenkrát prý to byl

„[...] svátek vinohradského divadla nejen vzrušenou atmosférou, neznámou na Vinohradech o premiérách, nýbrž i omládlým, svěžím a dokonalým představením. Stejskalova režie, pokřtěná tairovským duchem, ztlumila politickou resonanci a odvrátila pozornost k vnitřní, básnické hodnotě hry. [...] Není tu vedoucích rolí, je to kolektivní hra, v níž sice ten či onen vystoupí do popředí, ale hlavní osobou je ve verhaerenovským smyslu sám dav, kolektiv, který je zároveň hrdinou i oslavencem této dramatické panychidy za mrtvé revolucionáře. Úspěch premiéry byl opravdu bouřlivý; a představení by si pro svou velkou hodnotu zasloužilo trvalého úspěchu.“

Poté Träger v duchu revoluční euforie píše o boji, který bylo nutno vést proti úpadkové bulvární dramatičce zamořující za okupace všechna divadla. S příslušným dobovým patosem proti ní staví sovětskou hru, vracející dramatu „jeho nejvlastnější smysl bytostného zápasu za myšlenku, za revoluční ideu, jaká se stává vyznáním všeho pokrokového lidstva“, a chválí přitom obnovenou inscenaci:

„Stejskalova režie vyloučila všechny herecké primadony, opřela se zase většinou o nové a neznámé herce, ale dovedla v nich probudit pospolitého ducha hereckého souboru, který se pak představuje divákovi jako sepjatý a zharmonizovaný celek, spjatý jednotlivými citem i jednotící myšlenkou. Tím se jí zdařilo vdechnout provedení skutečný žár revolučního boje a vypracovat krásné, vyrovnané a vzácně působivé představení, které je zárukou, že i na Vinohradech je vůle a schopnost z nového ducha vytvářet novou podobu vinohradské scény.“<sup>58</sup>

56 Jtg „Nové setkání s Husity“, *Svobodné slovo* 10. 6. 1945.

57 J. H. „Dramatikova výstraha dnešku“, *Rudé právo* 10. 6. 1945.

58 Jtg „Zkáza eskadry podruhé“, *Svobodné slovo* 12. 6. 1945.

Mezi „starým“ a „novým“ se pohybují Městská divadla i nadále: V revoluční době přišli o Komorní divadlo, které obsadila Revoluční scéna, Divadlo na Poříčí vracejí E. F. Burianovi, prozatím jim zůstává karlínské Varieté a dostávají zpět vinohradské jeviště: v Karlíně i na Vinohradech se obracejí k části svého protektorátního repertoáru, kterým doplňují rychle nastudované nové inscenace.<sup>59</sup> A tak *Husity* střídají populární komedie F. X. Svobody *Poslední muž* (režie Salzer) a *Čekanky* (Jernek) či aktovky Ladislava Stroupežnického (Stejskal), na Vinohradech pak *Zkázu eskadry* Ibsenův *Domov loutek* (Noru v Salzrově inscenaci převzala za Natašu Gollovou<sup>60</sup> Marie Brožová).

Na 4. července je ohlášena premiéra Čapkova *Loupežníka*, ale protože musí být o týden odložena, předběhne ji 10. července na karlínské scéně komediální satira *Vlci a ovce* ruského realisty 19. století A. N. Ostrovského, k němuž se utíká více divadel: režie Karla Jerneka, podle Jiřího Hájka „oproštěná od zvláště dřívějšího režisérismu“ (Jernek proslul jako epigon E. F. Buriana), podle Josefa Trägra „jako vždy poznamenaná únavně se vlekloucím tempem“, se spolehla na herecké individuality v čele s Jiřím Plachým a hosty Marií Vášovou a Milošem Nedbalem.<sup>61</sup> Čapkova *Loupežníka*, cheuf d'oeuvre svých mladických brněnských let, uvádí na Vinohradech Bohuš Stejskal o den později. Tentokrát se mu, podle kritiky, nedaří vytvořit 'sepjatý, zharmonizovaný celek' jako v případě *Zkázy eskadry*. „Je nepochopitelním hrát *Loupežníka* jako polooperetní taškařici,“ píše Olga Srbová, podle které „chyběla představení nejen poezie, ale často i trocha prostého vkusu“; režisérův výklad titulní postavy připadá jinému kritikovi násilně „dobový“, když z utíkajícího hrdiny chce mít revolucionáře a bojovníka s konvencí.

„Revoluce v pracovní metodě a v hereckém projevu“, po níž volal Josef Träger při kritice *Husitů*, zatím nezasáhne ani výběr titulů pro novou sezónu,<sup>62</sup> které 19. července oznamují Městská divadla v novinách spolu se zprávou, že se chystají na prázdniny (mají začít 23. července, přitom ještě 27. července se na obou scénách, vinohradské i karlínské, hraje). 26. července na konferenci divadelníků, pořádané kulturní komisí ÚRO v Divadle 5. května, pronáší Miroslav Kouřil referát o reorganizaci divadel, potvrzené následující den výnosem ministerstva školství o rozdělení divadel v sezóně

59 Podobně pražská kina uvádějí vedle (z pochopitelných důvodů opožděných) premiér britských či sovětských filmů českou protektorátní produkci.

60 Nataša Gollová, členka Městských divadel od roku 1935, zde vystupovala od roku 1943 jako host. Vinohradským publikem mimořádně oblíbená herečka – nejen díky protektorátním filmovým komediím – si v době, o níž píšu, uložila pokání: vydala se do Terezína, kde ošetřovala vězňe a nakazila se tyfem. Když se na konci roku 1945 uzdravila, už se do Městských divadel nevrátila.

61 J. H. „Smích, který proráží cestu tmou“, *Rudé právo* 12. 7. 1945; jtg „Ostrovskij do třetice“, *Svobodné slovo* 12. 7. 1945. Jména hostů, přicházejících z divadla Uranie, prozrazují pohyb, který v té době v pražských souborech nastal (Vášová i Neđbal po prázdninách odcházejí do Národního divadla).

62 Sezóna 1945/46 má být zahájena premiérou hry Olgy Scheinpflugové *Vítězství mrtvých* (pod názvem *Viděla jsem Boha* ji až v lednu 1946 režiruje Jernek), následovat má komedie *Letadlo má zpoždění 24 hodin* sovětského válečného korespondenta a ukrajinského spisovatele Natana Rybaka, kterou napsal s filmovým režisérem Igorem Savčenkem (uvedeno bude v sezóně 1946/47 v Komorním divadle), Lope de Vegovo drama *Fuente Ovejuna* (bude uvedeno v říjnu 1945) a dvě klasické komedie: *Měsíc na vsi* Ivana Turgeněva a *Figarova svatba* Pierra de Beaumarchais.

1945/46. Městským divadlům, která přestávají existovat v předválečné a protektorátní podobě a budou provozována městem Prahou, zůstává vinnohradský dům, zatímco jejich pobočnou scénou Komorní divadlo zabírá ÚRO pro činohru Divadla 5. května. Končí i snaha na karlínské scéně pěstovat „městskou lidovou činohru“, jak v to spolu s částí souboru doufal režisér Jernek za pomoci Františka Götze (ani pro tohoto dlouholetého dramaturga Národního divadla, od dob Hilarových vždy loajálně zastupujícího nemocné šéfy a protektorátním ministrem osvěty Moravcem odveleného v dubnu 1944 ředitelovat Městským divadlům, nezbylo po květnové revoluci v činohře ND místo). Ministerský výnos potvrdil reorganizační záměr přidělit karlínské jeviště Družstvu divadla Práce E. F. Buriana pro operetu. Jak se dovídáme z novin 28., resp. 31. července, vinnohradskou činohru umělecky povede Bohuš Stejskal.<sup>63</sup>

## II.

### Jak se stát uměleckým ředitelem – od armádního k Městskému divadlu

Pokouším-li se v následujících řádcích rekonstruovat, jak se Jiří Frejka stal uměleckým ředitelem Městských divadel, činím tak vlastně z údivu: Kolik touhy a vůle být svým pánem ve vlastním domě! A kolik taktiky, přímluv a domluv z různých stran musel použít a využít – a co za něho a pro něho, ale i ‘proti’ němu, udělali jiní – umělec, kterému právem náleželo postavení vůdčí osobnosti přední pražské divadelní instituce, člověk bytostně spjatý s uměleckou aktivitou v divadle, bez níž doslova, jak se potvrdí, nedokázal žít...

**16. července 1945** píše stále ještě režisér Národního divadla dopis, který se nachází v jeho pozůstalosti i s obálkou nadepsanou „Slovutný p. ministr informací Václav Kopecký do vlastních rukou“ – zůstal tedy nadeslán? Frejka se obrací na toho, kdo snad pro něho bude mít pochopení a uznání: „dovolte mi, abych se přihlásil do Vaší řady a jako upřímný Váš spolupracovník, pokud by kde bylo potřeba *skutečné práce* [kurz. ZS]“.<sup>64</sup>

**17. července**, podle záznamu v diáři, se schází s náčelníkem hlavní správy výchovy a osvěty ministerstva národní obrany (MNO) podplukovníkem Dr. Jaroslavem Procházkou v bývalém Legionářském domě ‘Bajkal’.<sup>65</sup>

63 [red.] „Organisace českého divadelnictví“, *Práce* 28. 7. 1945; t „Kdo bude stát v čele českého divadelnictví?“, *Svobodné slovo* 28. 7. 1945; [red.] „Umělci v čele pražského divadelnictví“, *Práce* 31. 7. 1945.

64 „Sleduji s upřímnou radostí, jak se pod Vašíma rukama daří nekompromisní budovací boj, a prosím Vás, abyste nepohrdl mou skromnou a radostnou přihláškou. Nepíši jí proto, abych se ucházel o nějaké místo, ale že bych chtěl prospět, až se nahodí úkol (raději těžší) a že, jak jsem již psal na začátku, bych chtěl stát ve vaší radě“ (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sbírka Národního muzea, H6A-30824).

65 Dům armády na Vítězném náměstí v Dejvicích. Pplk. Procházka působil za války jako osvětový důstojník čs. praporu na sovětském území, kterému velel tehdejší plukovník Ludvík Svoboda. Poznámka o schůzce viz Pozůstalost Jiřího Frejky, Sbírka Národního muzea, H6A-17350 (diář z roku 1945).

**18. července** adresuje Ludvík Svoboda Zdeňku Nejedlému již zmiňovanou žádost o přidělení Žofína pro armádní divadlo, které by vybuďoval Jiří Frejka, schopný zajistit *příslušnou úroveň* souboru – představitelé armády jsou si tedy vědomi, koho v renomovaném režisérovi Národního divadla získávají.

Když **27. července** vyjde příslušný výnos ministerstva školství o reorganizaci divadel, armádě jsou v něm přiděleny hned dvě scény, bývalé Divadlo Vlasty Buriana v Jugmannově ulici a „divadelní sál“ v Elektrických podnicích – vzhledem k poslání, připisovanému v té době armádní kulturní instituci, ovšem obě poněkud nevhodné. Víme, že deníky vzápětí prozradí i jména ředitelů a uměleckých šéfů, které navrhuje Kouřilova divadelní rada: veřejně se potvrzuje, že armádní divadlo povede Jiří Frejka. Některé informace však byly zřejmě předčasné nebo nepřesné a svědčí o zmatku, který při svévolném „přidělování“ bez pravidel vládl, byť právě pravidly se Kouřil a jeho rada od počátku zaštiťovali. Hned **2. srpna** ministerstvo školství a osvěty opravuje zprávy o novém vedení československého divadelnictví v tom smyslu, že pan ministr dr. Zdeněk Nejedlý nikoho nejmenoval a že „divadelnické otázky se projednávají mezi ministerstvem a jednotlivými provozovny“.<sup>66</sup>

Mezi „provozovnou“ Městských divadel – pražským magistrátem – a pověřenými členy ministerstev školství a obrany probíhají jednání, o nichž si můžeme udělat představu nejen podle dobových novinových článků, ale i z Frejkových kusých poznámek a hesel v diáři. Výsledkem jednání má být memorandum, v němž „město Praha u vědomí, že hostí ve svých zdech ústřední úřady čs. armády, nabízí při budování svého vlastního divadelnictví (v budovách Městského a Malého divadla) ministerstvu národní obrany *nejtěsnější spolupráci* [kurz. ZS]“.<sup>67</sup> U data **6. srpna** najdeme ve Frejkově diáři heslo „prim. Vacek o Vinohrady“ a ve zmiňovaných poznámkách záznam o schůzce primátora s redaktory *Rudého práva* Jirím Hájkem a Karlem Konrádem: „Vacek by prý rozhovor s armádou aranžoval jako velké gesto města [...] to by znamenalo revokaci výnosu MŠANO, *pokud jde o šéfa* [kurz. ZS] [...] Toto schváleno u gen. Sv.[obody] 3. 8. 45“. **7. srpna** má mít Jiří Frejka v hotelu Šroubek schůzku s Františkem Langrem – významný dramatik těsně spjatý s předválečným Vinnohradským divadlem a šéf vojenské lékařské služby na ministerstvu národní obrany v jedné osobě by měl

66 [red.] „Ke změnám pražských divadel“, *Práce* 2. 8. 1945. Už 1. srpna *Práce* uváděla na pravou míru zprávu, kterou uvedla předchozí den, totiž že „V. Kašík byl určen za vedoucího operního studia Národního divadla“. Umělec novinám oznámil, „že s ním o této nové funkci nikdo nejednal a že by ji ostatně ani přijmout nemohl, protože pracuje jako vedoucí dirigent opery Divadla 5. května“. Výbor Svazu českého herectva posílá ministerstvu školství 6. srpna „přípis“ z usnesení výborové schůze, který upozorňuje na „mravní a sociálně hospodářské důsledky“ výnosu o reorganizaci divadel; mj. na situaci herců, kteří po 27. červenci zůstávají bez smluv, a na problém Městského divadla, které přichází o pobočnou scénou Komorního; stížnosti budou pokračovat i po zahájení sezony na podzim, kdy se začnou ukazovat praktické důsledky nerozvázných rozhodnutí.

67 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sbírka Národního muzea, H6A-16137. „Malým divadlem“ je míněna bývalá Kleine Bühne, kterou podle původního Kouřilova návrhu měl dostat Svaz čs. mládeže pro Dětské divadlo Míly Mellanové a kde přitom v červenci měla premiéru inscenace činohry Divadla 5. května *Vesnice žen* v režii autora hry Alfréda Radoka (Činohra 5. května dostane vzápětí Komorní divadlo).



podle pozdějších jednání s armádními činiteli zastávat funkci „styčného důstojníka pro věci dramaturgické“.<sup>68</sup> **8. srpnem** je datováno pověření „organizací a uměleckým vedením armádního divadla“, které Jiří Frejka dostal oficiálně z MNO od náčelníka Procházky a které je vydáno „pro styk s ministerstvy, uměleckými korporacemi a úřady“, doplněné prosbou, aby Frejkovi „jeho jednání bylo všemožně usnadněno“.<sup>69</sup> Ten den – nebo i o den později – se také podle záznamu v diáři měl sejít s ministrem informací Kopecským v Kolowratském paláci, **10. a 13. srpna** pak se státním tajemníkem ministerstva obrany gen. Ferjenčíkem na „přípravě memor.[anda] vládě“: U **13. srpna** má také poznámku „Nejedlý souhlas pro D. a.“

Již 2. srpna zdůraznil Jiří Hájek v *Rudém právu*, že výnos ministra Nejedlého o rozdělení divadel „klade podle návrhů divadelní rady teprve ovšem první hrubé rozvržení úkolů, které je ovšem v jednotlivostech ještě ne dosti důsledné a určité“. Píše také o tom, že „v nové epoše určitá divadla ztratila své existenční oprávnění a jejich nedávná umělecká minulost nás přesvědčila o dokonalém rozkladu toho, co vytvářelo kdysi jejich tradici“ a že „divadlo Armády, tedy divadlo instituce tak vysoce významné, postrádá zatím jakékoliv okamžitě použitelné divadelní provozovny, aspoň zdaleka úměrné jeho velikým úkolům“.<sup>70</sup>

V článku z 10. srpna pak vyhrocuje problém absence důstojné budovy pro armádní divadlo, které se má po vzoru moskevského Divadla Rudé armády stát „významným nástrojem politicko-mravní výchovy čs. lidové branné moci“ a současně „nositelem, upevňovatelem a prohlubovatelem těch tradic, z nichž vyrostla naše nová armáda: tradic našich partyzánů, bojovníků ilegálního odboje, hrdinů věznic a koncentráků, i vojáků našich východních i západních jednotek. Není snad v našem divadelnictví neodkladnějšího a důležitějšího úkolu nad tento“. Útokem na Městská divadla, jejichž dosavadní vedení protestuje u Svazu českého herectva (viz pozn. 66) proti tomu, že jim „reorganizací“ bylo odebráno Komorní divadlo, podle Hájka „pařeníště nejodpornějších konverzačních slátanin pro potřeby velkoburžoasních snobů“, příštímu uměleckému řediteli asi moc neposloužil. Zatímco se vinohradští v čele s administrativním ředitelem Františkem Haisem snaží přesvědčit primátora Vacka, aby město v žádném případě jejich budovu armádě nevydávalo, argumentuje Josef Träger, který Hájkovo stanovisko podporuje, tím, že „nikdy vinohradské scény nebyly doopravdy městskými, protože provozovatelem nebylo město Praha, které je jen vlastníkem budovy“, nýbrž – dodejme pro upřesnění – družstvo, které mělo s městem smlouvu na provozování. Než ale mohlo být po revoluci družstvo znovu obnoveno (pokud se o tom vůbec uvažovalo, neboť jeho zrušení Němci za okupace, kdy se provozovatelem stala nyní již neexistující NOÚZ, se vlastně hodilo, ostatně nad Městskými divadly je přechodně ustavena

68 František Langer (1888–1965) byl za 2. sv. války šéfem zdravotnictva československé armády ve Francii a poté v Británii; domů se vrátil na začátku června 1945. 17. 6. píše z Prahy své příští (druhý) manželce Anně do Londýna: „Mne zatím přidělili na MNO, nebudu tam sice nejvyšším pánem, ale budu mít svůj pěkný úřad, v kterém tu vojnu doklepu v důstojnosti a pokoji [je mu 57 let]. [...] V divadle jsem byl už jednou, hrál Zkázku eskadry, kterou jsem kdysi přivezl do Prahy, srdečně špatně“ (Langer, F. *Korespondence II*, Praha 2006: 59). Langrovo legionářské drama *Fizdní hlídka*, jak už víme, patřilo k tomu nejlepšímu a divácky nejúspěšnějšímu, čím se mohlo předvzálečně Městské divadlo vykázat.

69 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17393.

70 Hájek, J. „Na okraj reorganizace českého divadelnictví“, *Rudé právo* 2. 8. 1945.

národní správa v čele – s kým jiným než Miroslavem Kouřilem), potvrdilo ministerstvo školství na návrh Kouřilovy odborové rady přidělení provozování Městského divadla magistrátu. – Ovšem podle Hájka Městské divadlo prochází „hlubokou vnitřní krizí, vrcholící v neslýchaném vnitřním uměleckém a morálním rozkladu v letech protektorátu“, a ani v nové době nemá „zvláštní zaměření“, ani příslušnou uměleckou úroveň „vedle útvarů tak vykrytalizovaných, jaké představují E. F. Burian, J. Škoda [Realistické divadlo] či A. Kurš [činohra Divadla 5. května]“; Hájek to doplňuje i poukazem na chystaný odchod řady předních členů, neboť „divadlo nemá v našem novém divadelnictví žádný vymezený úkol, nemá silnou vůdčí individualitu, která by mu jej mohla dátí. [...] Jest si přát, aby samo město Praha pochopilo tuto situaci a nedívalo se na ni s hlediska divadelního podnikatele, jemuž bylo ublíženo, či s hlediska lokálně patriotické prestiže. Aby nabídlo naší branné moci budovu i soubor, které kulturně politicky i umělecky leží ladem [...]“.<sup>71</sup>

Až **16. srpna** generál Ludvík Svoboda předkládá do vlády návrh na zřízení Divadla čs. armády v Městském divadle na Král. Vinohradech, které by „celostátnímu významu stálého vojenského divadla [...] odpovídalo jak svou centrální polohou, tak i jeho vnitřním vybavením“. V komentáři „pro domo“ najdeme poukaz na názor veřejnosti a tisku:

„Rozhodnutím ministerstva školství a osvěty bylo nám pro účely Ústředního divadla čs. armády přiděleno divadlo Vlasty Buriana. Tato scéna nevyhovuje a divadlo jsme nepřevzali. V naší veřejnosti se vyskytl návrh, aby pro účely divadla čs. armády zapůjčila nebo předala pražská obec Vinohradské divadlo, které je nyní v krizi. Pražský tisk podporuje toto stanovisko. Věc velmi spěchá.“<sup>72</sup>

Návrh, který měl být projednán na 48. schůzi vlády 21. srpna, byl „podle usnesení vlády“ nakonec stažen z programu. Přesto **25. srpna** předává Jiřímu Frejkovi jmenování ředitelem Městských divadel pražských primátor Vacek za přítomnosti generála Svobody, když mezitím poslal armádě oficiální dopis s nabídkou spolupráce.

„Vážený pane,“ píše Vacek 23. srpna v ředitelském jmenování Frejkovi, „po předběžné dohodě s p. ministrem školství a osvěty prof. dr. Zdeňkem Nejedlým rozhodl jsem se pověřiti Vás funkcí uměleckého ředitele Městských divadel pražských, jejichž provozovatelem byla ustanovena Divadelní radou při ministerstvu školství a osvěty obec pražská. Služební smlouva s Vámi bude uzavřena dodatečně. Současně žádám ředitelství Národního divadla v Praze, aby Vás uvolnilo z Vašeho dosavadního svazku s tímto ústavem, po případě aby Vám k výkonu této funkce udělilo trvalou dovolenou. Podepsán Primátor: Vacek.“<sup>73</sup>

71 J.H. „Armádní divadlo bez provozovny – Městské divadlo bez úkolu a smyslu“, *Rudé právo* 10. 8. 1945; jtg „O Vinohradské divadlo“, *Svobodné slovo* 12. 8. 1945. V ten den ve stejném duchu a se stejnými argumenty jako Hájek píše do *Práce* Václav Rezáč („O armádní divadlo“, *Práce* 12. 8. 1945).

72 Viz konvolut materiálů uložených ve Vojenském ústředním archivu, Fond MNO (Ministerstvo národní obrany) 1945, kr. 72, sign. 18/4/5.

73 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17396.

Návrh primátora Vacka ze dne 24. srpna, jímž město v sedmi bodech nabídlo československé armádě spolupráci na poli divadelním, byl prý přijat nejprve ústně a později písemně plukovníkem Procházkou.<sup>74</sup> Podle Frejkových rukopisných poznámek k návrhu by město umožnilo účast zástupců armády v divadelní komisi města Prahy; divadlo by řídilo dramaturgii se zřetelem k potřebám armády; město by přijalo do vedení divadla styčného důstojníka zejména pro budování návštěvnícké obce z řad vojáků; divadlo by poskytlo armádě, zejména Vojenskému uměleckému souboru, místo pro její podniky; osobními i věcnými prostředky by pomohlo k vybudování malého zájezdového souboru; zájezdy a repertoárem by prakticky zastávalo místo ústředního divadla čs. armády v mimopražských posádkách; v názvu divadla by se vyznačil spolupracovnícký vztah k čs. branné moci.<sup>75</sup>

Celou situaci komentuje o měsíc později Olga Srbová, která vítá kompromis, podle něhož

„divadlo bude jaksí i městské i armádní, ale uměleckým šéfem bude Jiří Frejka a tak je cíle dosaženo [kurz. ZS]. Můžeme tedy hledět zvědavě i nadějně, jaký profil dostane v rukou Hilarova nadaného a ctižádostivého žáka dějiště největších výbojů učitelových.“<sup>76</sup>

Jiří Frejka pak ve svém vstupním projevu před členy Městských divadel považuje za důležité vysvětlit:

„Dovolte mi [...] říci, že moje cesta do tohoto divadla nebyla vedena ambicí osobní, nýbrž vyrostla z mého jednání s přísl. činiteli naší armády, kteří mají na mysli vybudování armádního divadelnictví a kteří mě pověřili jeho uměleckým vedením.“<sup>77</sup>

Z původních plánů, zachycených v rukopisných poznámkách svědčících o tom, že to Frejka s vybudování armádní kulturní instituce myslel vážně, zůstal nakonec jen poslední bod – až do jara 1946 jsou divadelní programy k inscenacím uváděny pod hlavičkou „Městská divadla pražská ve spolupráci s Čs. armádou“.

Zájem armády postupně klesal, přestože hned 12. září 1945 posílá Frejka Procházkovi seznam her od současných sovětských autorů, „o kterých jsme mluvili“ a které slíbil osvětový náčelník získat v Moskvě, a na předvečer 28. října je plánován „debut“ armádního symfonického orchestru ve Vinohradském divadle. 7. prosince, v souvislosti s dramaturgickými výhledy a budováním repertoáru, bude Frejka připomínat gen. Svobodovi minulá ujednání a litovat, že se od srpna nepokročilo dále ve spolupráci, ačkoli 25. října proběhla schůzka s armádními osvětovými referenty, kde opakoval žádost o pověření generála Františka Langra „styčným důstojníkem pro otázky

74 Viz kopie strojopisu s datem 7. 12. 1945, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-16123.

75 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-16140.

76 Srbová, O. „Do nové divadelní sezony“, *Práce* 9. 9. 1945.

77 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-16137, resp H6A-15951. Projev byl otištěn v prvním, říjnovém čísle časopisu s hlavičkou *Městská divadla pražská ve spolupráci s čs. armádou* a podtitulem Program, ale citovanou větu o armádě už v něm nenajdeme.

dramaturgické“.<sup>78</sup> S největší pravděpodobností ustrnula jednání na mrtvém bodě kvůli příliš složitým jednáním o vlastnictví vinohradské budovy, které se město nechtělo vzdát. „Je třeba projevit upřímnou lítost nad tím, že intenzivní a opravdové úsilí našeho divadla po spolupráci s čs. armádou ztroskotalo v pozdějším období na nezájmu vojenských činitelů,“ shrnuje celou anabázi odpověď Městského divadla (koncipovaná K. Krausem a redigovaná J. Frejkou) na otázky v anketě *Divadelního zápisníku*.<sup>79</sup>

31. srpna 1945 tedy předstoupil Jiří Frejka před vinohradský soubor, který oslovuje „spolupracovníci“, s pojetím divadla hlásícím se ke Karlu Hugo Hilarovi – jeho jméno „znamená opovědění války divadelnímu řemeslničení“ a zosobňuje „úsilí jak z našich národních kořenů budovat české umění divadelní“ – tedy s jasným důrazem na umění a s ideálem ansámblu pracujícího s přesvědčením, že je *něco vyššího než my*, tj. „vědomí národních povinností“.

19. září konečně sděluje ministr Nejedlý ředitelství Národního divadla, že nemá námitek, aby byla Frejkovi udělena „roční neplacená dovolená z dosavadního svazku ND“, kterou slíbil vyjednat už při jeho pověření funkcí uměleckého ředitele Městských divadel; proti tomu se však ohradí činohra ND, která dostane podobný přípis od ředitele ND Vydry. Podepsaní členové triumvirátního vedení činohry Honzl, Dostál a Průcha sdělují:

„Pan J. Frejka smluvu s Národním divadlem nepodepsal a 20. října t. r. (kdy mu byla udělena dovolená) nebyl v právním svazku s ND. Po věcné stránce upozorňuje umělecká správa činohry na své stanovisko, které už vyjádřila, že nepokládá za vhodné, aby umělecký ředitel některého divadla byl současně členem Národního divadla.“<sup>80</sup>

### Kam půjde Městské divadlo?

Městská divadla pražská tedy budou po celou sezonu 1945/46 působit jen na vinohradské scéně. „Vlastníka a provozovatele“ – pražský magistrát – zastupuje nově jmenovaný intendant, vedoucí kulturního a školského odboru Václav Jaroš. Později ještě bude jmenována tzv. divadelní komise, v poměrném zastoupení složená po vzoru vlády Národní fronty ze zástupců

78 Pozůstalost Jiřího Frejky Sběrka Národního muzea, H6A-16123. V seznamu her, o které Frejka žádá Procházkou, je už tehdy mezi jinými na prvním místě Ivanovův *Obrněný vlak*, který byl na repertoáru slavného Moskevského uměleckého akademického divadla MCHAT, Treněvův *Vojevůdce Kutuzov*, Gusjevova *Sláva*, ale i drama Leonida Leonova *Vpád* (viz Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14618).

79 „Zkušební sezona našeho divadelnictví“, *Divadelní zápisník*, roč. 1 (1945-1946): 424.

80 Sám Honzl, jmenovaný do vedení činohry ND, jak víme, Nejedlým 8. června, podepisuje smlouvu s ND až 26. října – tedy ještě týden poté, co za ND spolurozhoduje o Frejkově postavení v ND – viz pozn. 20. Zato o Frejkovi se bude proslýchat, že si jako ředitel Vinohrad nechával „zadní vrátka“ v podobě neplacené dovolené v ND. „Jen hlupák si může vymyslet, že jsem zůstal v penzijním pojištění N.d. proto, že se tam chci vrátit. Zůstal jsem v něm proto, abych neztratil výhody, které jsem si prací za půldruhého desetiletí vydřel pro ženu a dítě“ – o ty by mohl přijít v Městském divadle, jehož statut vzhledem k přechodu z družstevní do státní správy se teprve tvořil, stejně jako seznam divadel, která mají být zestátněna (viz strojopisný text „Nemá smyslu si lhát...“, in konvolut strojopisů a rukopisů Projevy k souboru, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15952-3).

jednotlivých politických stran, jak je výslovně uvedeno v *Jubilejní ročenice Kruhu solistů MDP 1946*, s předsedou Dr. Petrem Zenklem, pražským primátorem, který v této funkci vystřídal Václava Vacka tři dny poté, co Vacek jmenoval Frejku uměleckým ředitelem. Funkce komise je, zdá se, reprezentativně-formální a přítomnost novinářů signalizuje snahu zřizovatele získat jejich přízeň a zájem o věci divadla.<sup>81</sup> Za uměleckou autoritu je tu Jaroslav Kvapil a za odbornou veřejnost novináři Olga Srbová, Karel Polák a Jan Sajíc. I divadlo je zastoupeno členy čtyř vládních stran: vedle bezpartijního Frejky<sup>82</sup> je tu za komunisty herec Antonín Strnad, současně předseda závodní odborové rady, za národní socialisty správce budov Stanislav Daněk, za lidovce herečka Jiřina Stránská a za sociální demokraty administrativní ředitel Hais. Složení rady napovídá, že byla vytvořena někdy na přelomu roku 1945/46 a že to bylo v době, kdy už vyhasínal či zcela vyhasl zájem armády o divadlo, neboť v komisi nejsou její zástupci.

Souboru Městských divadel, který během německé okupace tak zbytněl, v průběhu revolučních událostí ubyla řada členů – až na Vladimíra Šmerala a Jiřinu Stránskou se k E. F. Burianovi vrátili jeho herci z Děčka (a s nimi šel – na Burianovu výzvu<sup>83</sup> – František Vnouček), odešli i další: Václav Voska do Národního divadla, František Salzer, Otomar Korbelař a Vladimír Hlavatý do činohry Divadla 5. května; někteří byli vypovězeni „z morálních důvodů“, jiní z těchže důvodů odešli sami.<sup>84</sup> Podle výplatní listiny tu k 1. srpnu 1945 bylo 21 herců, 16 hereček a 2 režiséři: Bohuš Stejskal, vedený současně ještě jako umělecký ředitel, a Karel Jernek (Jiří Plachý a Antonín Kandert jsou vedeni v hereckém souboru). Jiří Frejka pak obnoví smlouvu dalším třinácti, kterým ji předchází vedení i z důvodu odebrání Komorního divadla chtělo ukončit (mezi nimi i režiséru Gabrielu Hartovi).

Z poznámek v diáři a z dochované korespondence vidíme, že Frejka úřaduje – zatím se nepodepisuje umělecký ředitel – již od 29. srpna, když

81 Až po volbách v roce 1946 funkci předsedy převezme náměstek primátora, sociální demokrat Dr. Ladislav Pičman, bude si z titulu této funkce osobovat právo zasahovat do chodu divadla a zne-přijímat jeho uměleckému řediteli chvíle v něm strávené; to mu umožní i nové složení komise odpovídající počtu mandátů získaných jednotlivými stranami při volbách do pražského zastupitelstva: sociální demokraté s Pičmanem jako představitelem 'pravého' křídla strany, které mělo v Praze převahu, se spojí s národními socialisty a budou mít v komisi většinu schopnou přehlasovat komunisty v čele s Frejkovým ochráncem Jarošem.

82 V nedatovaném (1950?) dotazníku pro kádrové oddělení ÚV KSČ Frejka uvádí, že se v únoru 1946 „dal k dispozici [komunistické] straně“, do které však po dohodě s funkcionáři ústředního i městského výboru nevstoupil, „ježto nebylo politicky únosné, aby vystupoval ve své funkci ředitele jako straník. Důvodem tu bylo zvážení zvláštních politických poměrů v Městských divadlech“ (strojopisná kopie, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17364) – viz dále.

83 E. F. Burian otiskuje 23. 6. v novinách výzvu „mistrům hercům“ ke spolupráci.

84 Viz poznámku č. 60 o Nataše Gollové; mezi „nežádoucími“ byl režisér Karel Konstantin, jak vzpomíná Svatopluk Beneš, nadějí na další angažmá ztratila Zorka Janů, sestra Lídy Baarové, zadržené v dubnu 1945 při pokusu o útěk do Bavorska (Beneš 1995: 88 resp. 75). Při příležitosti zveřejnění zprávy o propuštění z vazby Adiny Mandlové – byla, jak víme, stálým hostem Městských divadel v letech 1942–1945 – vychází v tisku protest proti jejímu prohlášení, že „udržovala proto poměr s Němci, aby pomohla vinohradskému divadlu. Dojem členů divadla je právě opačný: že totiž paní Mandlová udržovala proto poměr s Němci, aby mohla hrát na vinohradské scéně a pomáhala tedy sobě. Členové Měst. divadel nechtějí mít jednou provždy nic společného s těmi, které dali k dispozici veřejnému soudu. Závodní rada Městských divadel pražských prosí, aby toto prohlášení, které je míněním všech členů divadla, bylo publikováno“ (*Lidová demokracie* 5. 9. 1945).

umělecké správě činohry Národního divadla píše žádost o uvolnění Rollandovy hry *14. červenec*.

„Rollandovu hru hodlám nastudovat v nejbližší době a bylo by pro mne velikou ztrátou nejen při vytváření programu, ale i zcela technickou, kdybych musil odložit již hotovou režijní knihu. Naproti tomu jsem ochoten k nejširším ústupkům po stránce repertoárové (tak např. pan dramaturg [A. M. Piša] mi naznačil, že Národní divadlo by mělo zájem na Fuente Ovejuna nebo Svaté Johance), jak vůbec doufám, že všechny případné neshody bude možno mezi oběma divadly v budoucnu vždycky řešit v duchu upřímně přátelském.“ (Obě zmiňované hry zůstanou v dramaturgii Městských divadel – tu první bude vzápětí režírovat Karel Jernek a na Shawovu *Svatou Janu* dojde na začátku roku 1948).<sup>85</sup>

Mladý překladatel Rollandovy hry *14. červenec* Karel Kraus, se kterým se Frejka schází průběžně od počátku práce na Rollandově hře, se zatím stane „lektorem a odpovědným redaktorem časopisu *Program Městská divadla pražská*“, jak zněl zpočátku jeho titul, když dramaturgem se původně měl stát Jiří Hájek – ale ten dal přednost dráze redaktora *Rudého práva*.<sup>86</sup> Jestli bude někdo v Městském divadle Frejkovi nepostradatelným a spolehlivým *spolupracovníkem*, pak to bude právě pětadvacetiletý Kraus, s nímž se Frejka setkal za války ve Sdružení pro divadelní tvorbu a záhy s ním – podle Krausových vlastních slov – začal „počítat pro svou poválečnou práci a on se na ni všestranně připravoval“ – mimo jiné i krátkou praxí v Beskydském divadle.<sup>87</sup>

Ještě před svou inaugurační schůzkou s předními členy souboru: Jiřinou Štěpničkovou, s níž ho pojí kamarádství z dob Osvobozeného divadla a společně prožítá léta v Národním za Hilara; s Václavem Vydrou ml., neboť ten je coby autoritativní předseda Kruhu sólistů zástupce souboru a byl členem národní správy, která v revolučních dnech převzala divadlo; a také – s Bohušem Stejskalem.

Svatopluk Beneš píše ve svých vzpomínkách: „Frejka byl jako režisér souborem vřele vítán, ale před Stejskalem klopli všichni oči studem. Ačkoliv se toto řešení ukázalo jako perspektivní, z lidského hlediska se stala křivda.“<sup>88</sup> Podle Vladimíra Hlavatého však ještě před příchodem Frejky byl soubor rozštěpen názorem na spolupráci se Stejskalem, kterému „se kladl za vinu ten hromadný odchod herců“. V době, kdy se Stejskal v červnu znovu ujal vedení souboru a zkoušel *Loupežníka*, píše Hlavatý, „se náš soubor začal rozpadat“.<sup>89</sup> Nezapomeňme však na Kouřilovu odborářskou výzvu z 2. června, aby se herci „při formování souborů“ seskupili „kolem toho režiséra, s nímž

85 Kopie žádosti s hlavičkou „Městských divadel pražských ve spolupráci s armádou“, adresovaná umělecké správě činohry ND a citovaná v pozn. č. 13.

86 Hájkovo jméno ve funkci dramaturga má Frejka uvedeno v konceptu armádního divadla.

87 Viz doslov Jany Patočkové „Dramaturg, překladatel, esejista“ ke knize Karla Krause *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001: 582. Karel Kraus byl také autorem překladů (z němčiny) Ibsenova *Stavitele Solnesse*, *Divoké kachny* a *Domova loutek*, uvedených v letech 1942 a 1943 v Komorním divadle a v Městském divadle na Poříčí. Titul dramaturga je mu na Frejkův návrh udělen divadelní komisí pražského magistrátu 31. ledna 1948.

88 Beneš, *S. Být hercem*, Praha 1995: 100.

89 Hlavatý, *V. Monolog herce z Vinohrad*, Praha 1980: 174, resp. 177.

umělecky souhlasí“, ve jménu které docházelo často k chaotickým přesunům. Svůj podíl jistě měla i animozita některých umělců způsobená konkrétními podmínkami za protektorátu, v nichž někteří zažívali konjunkturu a jiní byli odstaveni od práce. I Bohuš Stejskal byl neoprávněně obviněn z kolaborace, a přestože zůstává v srpnu i září 1945 na výplatní listině Městských divadel, „stahuje se do ústraní“.<sup>90</sup> V souvislosti s tím je třeba už zde konstatovat, že nejpozději na začátku roku 1946 je mu znovu potvrzen titul vrchního režiséra, jak dokládá *Ročenka Kruhu solistů MDP 1946*. A takřka ve stejné době, kdy jako host režisuje na Kladně Molièrova *Měšťáka šlechticem* (prem. 7. 4. 1946), je jmenován uměleckým šéfem Komorního divadla, které se od 1. 9. 1946 stane znovu pobočnou scénou Městských divadel. A jak dokládá několik dochovaných dopisů, vzájemný vztah Frejky se Stejskalem bude nanejvýš korektní.

Podle Karla Krause, který po letech charakterizoval Frejkovo nástupní období jako „nenásilný přechod vinohradského divadla do let, která budou nazvána Frejkovou érou“, si nový umělecký ředitel počíná především jako zkušený praktik: „Bez velkých změn převzal tehdejší jednoduchou, zaběhnutou organizaci institucionalizovaného divadla [...]“ (Kraus 2001: 192). V polovině září hlásí intendantu Jarošovi program nejbližšího období, ve kterém budou reprízovány předprázdninové premiéry Bohuše Stejskala – *Zháza eskadry a Loupežník*, z Poříčí jsou přeneseny Salzrovy režie *Domova loutek* a vděčné komedie *Poslední muž*, z Karlína obnovená Jernekova inscenace *Vlci a ovce*. Hned avizuje i dvě nejbližší premiéry: Lope de Vegovo drama *Fuente Ovejuna* a britskou hru *Cesta v poušti* J. B. Priestleye. Takřka současně píše Jiří Frejka podnět Ústřední radě odborů a vedoucímu její div. komise Jiřímu Kupkovi, aby jako pracovní kolegium byl zřízen Sbor uměleckých ředitelů, „kteří v budoucnu mají být strážci skutečného provádění [zde i dále kurz. ZS] reorganizace [čsl. divadelnictví], zejména pokud jde o ducha a smysl této úpravy [‘divadla patří těm, kteří je vytvářejí’]“.<sup>91</sup>

Již při přebírání funkce uměleckého ředitele žádal Frejka magistrátní intendantci, aby byl do divadla vyslán ing. Josef Fuksa, s nímž spolupracoval za války ve Sdružení pro divadelní tvorbu (viz pozn. 3 na s. 56) a který by se coby odborník na převod divadla do státní správy stal „hlavním tajemníkem uměleckého ředitele“. Tuto žádost opakuje v polovině října, když chce pověřit ing. Fuksu vypracováním nového statutu Městského divadla, dále ‘vnitřní kontrolou’ provozu a péčí o návštěvnickou obec.<sup>92</sup> Žádost zůstane nevyslyšena a Jiří Frejka je odkázán na soužití s Františkem Haisem, který již před válkou v době družstva zastával funkci prokuristy

90 Viz poznámku J. Černého (Černý 2007: 469) opírající se o článek K. Polana v *Rudém právu* z 22. 9. 1946.

91 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15945.

92 „Jeho úkolem ve vnitřní správě divadla by bylo během provozu nalézat nedostatky v pracovním postupu, pokud mohou být na závadu umělecké práci a celkové výkonnosti divadla a předkládati mu návrhy opatření. Pro styk mimodivadelní mu hodlám svěřiti práci a vybudování moderně viděné organizace obecnosti a to nejen zdravé z hlediska komerčního, ale zejména i uzpůsobené požadavkům vládního programu, neboť pokládám návštěvnickou obec za záruku jak stability divadla v blízké budoucnosti, tak i zdravého růstu svobodného uměleckého projevu“ (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14308; H6A-14600). – Frejka tu jistě naráží na dosavadní (zastaralý) systém stálých ‘měšťanských’ abonentů, pod jejichž diktátem se divadlo ocitá vždy, když je odkázáno jen na ně, jak to poznal nejen v Národním, resp. Stavovském divadle, a jako to bylo zavedeno i v Městském divadle.

a tajemníka divadla a za okupace se stal jeho administrativním ředitelem. Právě on v čele „zaměstnanectva oddaného svému divadlu“ přesvědčoval v létě magistrát, aby se nezbavoval Městského divadla ve prospěch armády (viz Hais b.d. [1946]: 72). Soužití uměleckého a administrativního ředitele bude stále komplikovanější zejména od chvíle, kdy se František Hais stane předsedou Svazu provozovatelů divadel (v červnu 1946) a v souvislosti s nástupem primátorova náměstka Dr. Pičmana do čela výše zmíněné magistrátní komise dohlížející na chod divadla.

Pro uměleckou práci má Frejka oporu v dlouholetém spolupracovníkovi scénografu Františku Tröstrovi, kterému 1. září poslal text Rollandovy hry s prosbou, aby se ujal výpravy. Své generační druhy, herce z Národního divadla, ovšem zve na Vinohrady marně.

„Když v roce 1945 vyštvali Frejku z Národního divadla, žádal mne, abych šel za ním spolu s Neumannem a Pivcem. Že se potřebuje opřít o naši práci. Dělal jsem všechno pro to, aby se vrátil zpět, na scénu Národního divadla, ale za ním jsme nešli,“ přiznává Ladislav Pešek (1986: 44). Ještě v prosinci 1945 posílá Frejkovi Eduard Kohout novoroční přání s těmito slovy: „Drahý Georgi, víte, jaký by byl pro nás nejhezčí Nový rok? Kdybyste se vrátil k nám!“<sup>93</sup>

Karel Kraus připomíná, že Frejka přenesl důvěru na určitou část souboru, do něhož vyhledával a postupně angažoval mladé herce – ovšem je třeba doplnit, že pro první sezonu se právě bez nich zatím musí obejít: k angažování klíčových osobností z nastupující herecké generace dojde až v následujícím roce. Výběr repertoáru zatím zkušeně a takticky zaměří především na střední a starší generaci pánské části souboru, z dam pak na Annu Iblovou a Jiřinu Štěpničkovou, mezi mladými dostávají příležitosti hlavně Rudolf Hrušínský a Jiřina Stránská.

Už v srpnu se ovšem sešel s třiatvacetiletým Jaromírem Pleskotem, který právě exceluje jako režisér a představitel jedné z hlavních rolí v Mahenově *Nasreddinovi*: ten ale ještě musí připravit v DISKu dvě inscenace, aby mohlo školní divadlo, které se spolužáky a profesorem Tröstrem vyvolal v život, začít pravidelně fungovat.<sup>94</sup>

93 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14325.

94 Jaromír Pleskot (1922–2009), jehož herecké a režijní práci věnovala autorka této stati pozornost v knize *DISK a generace 1945. O Jaroslavě Adamové a Jaromíru Pleskotovi* (Praha 2006: 123–158), jako konzervatorista hrál na jaře roku 1942 ve Větrníku: tam s Vlastimilem Brodským měli veliký úspěch v klauniádě *Trosečníci v manéži* Jiřího Mahena; režisér inscenace Josef Šmída na Pleskoto upozornil Frejku. „Řekl mi, že ve Větrníku hrají, ale chci být režisérem – a Frejka mě pozval na své zkoušky do Národního divadla. Nebyl jsem jeho oficiálním asistentem, ale směl jsem při zkouškách sedět blízko něho. Tak jsem ve třiačtyřicátém roce sledoval Frejkovu práci na inscenacích Hebbelova Gygyva prstenu a Tylova Strakonického dudáka“ („Vyprávění režiséra Jaromíra Pleskota o Jiřím Frejkovi a o jeho vlastním působení v Divadle na Vinohradech“, in Hedbávný, Z. /ed./ *Divadlo na Vinohradech 1907–1997*, Praha 1997). Kromě zmiňovaných inscenací, kde hrál i drobné epizody, dostal Pleskot velkou roli ve Frejkově inscenaci *Stanice Gordian* od D. C. Faltise. Po premiéře 24. července 1945 a po několika reprízách v „Divadle, které zbylo“, kde konzervatoristům poskytne přístřeší E. F. Burian, zahajuje *Nasreddin* činnost **Divadelního Studia Konzervatoře** 19. září v budově unitářů v Karlově ulici 8. Pleskot tu ještě režisuje Šrámkův *Měsíc nad řekou* (prem. 31. 10.) a obnoví Goldoniho *Zvědavé ženy* – komedii, kterou se spolužáky hraje s různými přerušeními a přeobsazeními od 24. 4. 1942 (obnovená prem. 21. 11. 1945).

Frejka režisér (charakteristicky) neusiluje o to, aby „nová éra“ začínala jeho režii, ale nechává pracovat své kolegy, a podobně se nebude ani počtem režii prosazovat na úkor jiných. Sám v první sezoně připraví ze dvanácti premiér tří: po Rollandově *14. červenci Molièrova Zdravého nemocného* a Neveuxova *Thésea mořeplavce*; Jaromír Pleskot, který přichází v listopadu, stihne rovněž tři inscenace (Beaumarchaisova *Lazebníka sevillského*, Shawova *Pekelníka* a Hoffmeisterovu úpravu Godonihova *Kovárničky* uváděnou jako *Zpívající Benátky*), stejně jako Karel Jernek (po Lope de Vegově *Fuente Ovejuna* dramatisaci románu Maxima Gorkého *Matka* a hru Olgy Scheinplugové *Viděla jsem Boha*), režisér herci Gabriel Hart dvě (*Cesta v poušti* J. B. Priestleye a Němečkův *Rukopis času*) a Jiří Plachý jednu (Čechovův *Višňový sad*).

Z her uvedených v první polovině sezony pochopitelně na sebe poutá největší pozornost Frejkova premiéra Rollandova „divadla revoluce“ *14. červenec*, konající se za přítomnosti prezidenta Beneše symbolicky 17. listopadu, v den výročí tragických událostí roku 1939. Ve „hře o kolektivním hrdinství“,<sup>95</sup> jak charakterizuje tuto linii repertoáru dramaturgická zpráva, vystoupí většina souboru, který je postaven, stejně jako režisér a obecnost, „před nové a náročné úkoly, jejichž zdolání jistě posílilo postavení městské scény v pražském divadelním životě“.<sup>96</sup> Ke hrám „s otevřeně časovou problematikou“ dramaturgie řadí Jernekovu ambiciózní inscenaci dramatické balady o „kolektivním hrdinství prostých vesničanů“ *Fuente Ovejuna*, která ještě předcházela Frejkův opus, i britskou novinku od J. B. Priestleye *Cesta v poušti*, upomínající modelovou situací vojáků uvězněných v poušti na slavnou Langrovu *Jízdní hlídku*. Jako vítaný „oddech mezi nimi“ zapůsobila Pleskotova první, nápady překypující a profesionálně zvládnutá režie na velkém jevišti: Beaumarchaisova komedie *Lazebník sevillský*. Mladý režisér, zaštitěný scénografickou spoluprací svého profesora z konzervatoře Františka Tröstra, ve srozumění s herci všech generací a v tradici jevištního poetismu zdůraznil polohu veselého a zábavného předvádění komediálních typů.<sup>97</sup>

V souvislosti s listopadovou měnovou reformou a prosincovým zvýšením cen se dostavil pokles návštěvnosti, který byl pro řadu divadel takřka likvidační; v případě Městského divadla, jak píše později Jiří Frejka v anketě *Divadelního zápisníku*, ale byl „brzy vyrovnán zdravějším zájmem kmenového obecnstva“.<sup>98</sup> V té souvislosti bude záhy založen Kruh přátel a pracovníků Městského divadla (a mezi jeho prvními členy bude vedle ministra Zdeňka

95 Kopie zprávy z archivu Karla Krause, která byla podkladem pro hlášení intendantu Jarošovi o připravě repertoáru v první části sezony, podávané 14. 9. 1945 (archivní fond Kraus Karel, Institut umění - Divadelní ústav, oddělení sbírek a archivu). 'Anotace' k jednotlivým inscenacím jsou formulovány vlastně pro dvojitý účel: jednak aby mohly sloužit jako zdůvodnění, proč hru uvést na repertoár, jednak jako podklad pro hodnocení a kontrolu výsledků - obojí patrně pro zřizovatele, resp. pro magistrátní divadelní komisi - hle, předzvěst budoucích ideově podložených dramaturgických plánů. Viz též Pozůstalost Jiřího Frejky, sbírka Národního muzea, H6A-15917-18.

96 O inscenacích Jiřího Frejky píše v této knize podrobně Pavel Bár na ss. 125-177.

97 O této a dalších inscenacích Jaromíra Pleskova v Městských divadlech pražských v éře Jiřího Frejky viz *Slova* 2006.

98 *Divadelní zápisník*, roč. 1 (1945-1946): 424.

Nejedlého také E. F. Burian): Referuje o něm časopis *Program Městská divadla* a na první „pracovní poradě“ na konci ledna 1946 v Radiopaláci má Jiřina Štěpničková tlumočit záměry vedení divadla:

„Nemáme rádi obecnost, které přichází jen pro ukrácení chvíle, nepřípraveno, ne-soustředěno, nezaposloucháno, ale žádostivo jen rozptýlení, násilného vzrušení anebo ploché sentimentality. Chceme diváka, který by nám svým účastným zájmem a přátelskou pozorností pomáhal dotvářet jevištní dílo. Největší básník v nejdokonalejším provedení vyzní naprázdno před obecností lhostejným a snobským [...] Proto vítáme obecnost, jemuž je divadlo svátečním úkonem, [...] Pravidelná návštěva, provázená trvalým a hlubokým zájmem o divadlo a neodbytnou potřebou [...] pronikavě kulturně žít, prospěje nejen našemu divadlu, o něž nám tu jde především, ale českému umění vůbec [...]“<sup>99</sup>

Po dalším pokusu o „časovou problematiku“ s jevištním prepisem Gorkého románu *Matka*, adaptovaného Bedřichem Kubalou a režisérem Jernekem do podoby spíše ibsenovského divadla než příběhu o revolučním uvědomování dělnictva v Rusku na počátku 20. století, jsou na začátku druhé části sezony uvedeny dvě české novinky, neboť „za jeden z nejpřednějších a nejodpovědnějších závazků pokládá divadlo pěstování původní dramatické produkce“: komorní rodinná kronika z doby německé okupace *Rukopis času* Zdeňka Němečka a po ní moderní parafráze biblického příběhu *Viděla jsem Boha* od Olgy Scheinplugové, která si také zahrála hlavní ženskou roli. Vystřídává proslulá Frejkova molièrovská inscenace. Komedie *Zdravý nemocný*, navazující na svéráznou tradici komedie masek či typů, se stane nejuspěšnějším představením sezony (celkem se bude hrát 103krát). Na Jaromíru Pleskotovi pak kritika v případě Shawova *Pekelníka* oceňuje režijní zkázněnost a „modulaci dramatického děje“ skrze jednotlivé interpretace postav ve vzájemně souznějícím hereckém ansámblu. O souhru „napříč generacemi“ usiluje i Jiří Plachý, když poté inscenuje Čechovův *Višňový sad*, kterým se jako režisér bude s Městským divadlem vlastně loučit. A po Pleskotově další poetické, „šumivé“ či „hračkářské“ inscenaci *Zpívajících Benátek*, která potvrzuje, jak se „za Frejkovy správy vinohradská scéna rychle křísí k novému uměleckému životu“,<sup>100</sup> přichází umělecký vrchol sezony, Frejkova inscenace básnického dramatu Georgese Neveuxe

99 Kopie z archivu Karla Krause, nadepsaná „Pro pí. Štěpničkovou na pracovní poradě Kruhu přátel Měst. Div. 24/1 46 v pal. Radio“ (archivní fond Kraus Karel, Institut umění - Divadelní ústav, oddělení sbírek a archivu). Hledání „pevné opory v hledišti“, ve kterém by chtěl přivítat všechny vrstvy Pražanů, Frejkovi opravdu leží na srdci, jak dosvědčují uchované koncepty sezonních bilancí. Diváky-členy nově vznikajícího Kruhu přátel MDP oslovuje také Jiří Frejka se snahou o „vytvoření divácké obce, která by měla zájem o divadlo a zdravý postoj k němu“. „Tvořivého diváka“ hledá divadlo jak v továrně ČKD, což dosvědčuje jeho zápis v diáři o setkání 3. 4. 1946, tak ve školách (viz strojopis s poznámkami. Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15987). „Potěšil nás především zájem továrního dělnictva, jež máme za úkol si získat, a které se pak může stát podstatnou a rozhodující složkou našeho obecnstva,“ píše pak v jedné verzi bilančního projevu ke konci sezony 1945/46 v souvislosti s posláním Kruhu (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15954).

100 kd „Goldoni - Hoffmeister - Ježek 'Zpívající Benátky' na Vinohradech“, *Svobodné noviny* 16. 5. 1946; jtg „V benátském zrcadle“, *Svobodné slovo* 17. 5. 1946.

*Theseus mořeplavec*. Stanislav Lom ji vítá jako „čin mimořádného významu“, jehož diváci „cítily, že jsou účastníky něčeho, co daleko přesahuje událost jednoho divadelního večera“, neboť originálně a svěbytně navazuje na to, co v českém divadle vytvořily režie Hilarovy a Kvapilovy:

„[V] provedení Thesea bylo poprvé na našem jevišti znamenat dokonalé prolnutí světa skutečného a neskutečného v hilarovsky těžké, naléhavé krevnatosti i kvapilovském zářivém prosvětlení. Byli jsme účastníky umění, které podobno lidskému životu, a není jen lidský život. Prožívali jsme umění, svrchovaně přirozené ve svém řádu, jenž probíhá vjemově i představově v jiné rovině než přirozený řád. Dostali jsme se z pověstných tří rozměrů divadelního řemesla tam, kde se teprve začíná pravé divadlo“ [...]<sup>101</sup>

Už při příležitosti začínajícího nového roku 1946 gratuloval členům Městského divadla k výsledkům dosaženým v prvních premiérách intendant Václav Jaroš, který oceňuje „duchovní vedení“ uměleckého ředitele a děkuje za „zvláště srdečné a přátelské ovzduší, jež nyní ve Vašem divadle zavládlo“.<sup>102</sup> Srovnám-li tato povzbudivá slova anebo dojem Stanislava Loma z první reprízy *Thesea mořeplavce* s tím, jak Frejka rekapituloval krátce předtím dosavadní vývoj svého úsilí o proměnu „zapšklého vinohradského maloměšťáctví, kterým byla nasáklá i část zděděného souboru“ – charakteristika atmosféry, jak se vybavovala ještě po 47 letech Karlu Krausovi (2001: 192) –, musím o to víc obdivovat, že v situaci, kterou vnímá tak nekompromisně a kriticky, je schopen zakrátko dosáhnout se souborem takového účinku jako právě v *Theseovi*:

„Nemá smyslu si lhát. [...]

Shledal jsem ensemble plný nadějných darů, ale málo pracovitý. [...] Často stačí obrys figury a lehká, povrchně řemeslná dovednost. [...] Tam, kde se má ztratit a zatratit člověk v zájmu postavy, cítili jsme nicméně pana X, paní Y. Obvyčejně se utkvělo pod prahem tvůrčího činu, smělého sáhnutí do neznáma. Herec nemůže ovšem být vždy zcela jiný, ale musí se mu věřit, musí být hořícím stromem, musí být planoucí osobností, musí být někým strhujícím. [...] Vůbec konstatuji v našich představeních málo zápalu, málo toho, co herce tvoří hercem, neboť bylo málo toho velkého umění zlidšťovat, napájet lidskou vahou celou postavu i každý její jednotlivý rys, zaplavovat sebe i své spoluherce oním podivuhodným oparem lidského prožitku, z něhož vyrůstá dílo, jež diváka strhne a kterému divák může věřit. Před premiérou málo obklopení jen dílem, málo kamarádství, v němž zkušený herec či herečka poradí a povzbudí méně zkušeného a zralého, ale ne ve jménu navyklé řemeslné manýry, ale ve jménu hledačského činu.

Neboť je velký rozdíl a dlouhá cesta od umění k tvorbě. Umění je pouhá umělost, pokud není prosycena skutečnou tvořivostí, ale tvořivost není primadonská, ale pokorná dělnost na díle, která v každém případě je větší nás samých.

A pak, nač stůněme: na souhru. To jest, nejsme ensemble. Herec nesmí být malým buržoou, který žije pro soukromý majetek své osoby, svého renomé. Čím víc umělec

101 Lom, S. „Nad vinohradským Theseem“, *Divadelní zápisník*, roč. 1 (1945–1946): 407.

102 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15886.

dává, tím je větší. Čím neosobněji, nesobečněji dává, tím větší je osobnost – a ne, aby si hlídal svou zahrádku, bál se dát všechno do své role ve strachu, aby se nevydal.

A dál nač stůněme? Na to, že myslíme ve formátu divadla Král. Vinohrad. [...]

Nedávno jsme prožili krizi, kdy se nebezpečně množily hlasy, abychom byli divadlem pro zábavu. Neříkám, že divadlo má být nudné, ohlásil jsem také hned v počátku zřetel ke komedii, ale mezi zábavou a zábavou je rozdíl. Nevím, odkud se berou ty hlasy, ale my, umělci, musíme přece první mít úctu k umění. Nebudme jako holky a netočme se za každým šustnutím, v nás ať je naopak záruka závažných uměleckých činů, v nás ať je velkoryse chápána naše jevištní práce, přesvědčme diváky, že nejkrásnější umění stojí za to, aby bylo spatřeno.

Ale přesvědčme nejprve sami sebe. Mějme také sami úctu ke své práci, neponižujme ji na obchodní artikl [...]

[D]ivadlo se může dělat buď jako úřední hodiny, nebo jako spříseženost, jako když jsou lidé vázání společnou přísahou. [...]

Nač to vaše věčné rozklížení? Sledoval jsem podrobně a měl jsem nejpřesnější informace o všech záchvěvech nálad v souboru, viděl jsem inspirátory, jako lékař, viděl nerozumnost, špatnost, ale i obětavou práci. Nechápu opravdu, co je v tom za moudrost, když jeden cíhá na chybný krok druhého, když režisér či herec sedne v hledišti, aby cíhá na skutečné nebo smyšlené chyby svého kolegy a mohl ho za tepla opravdu pomluvit, ne do očí, ale za zády, pomluvit – když víme, že místo toho by tady mohla vyrůst radostná pospolitost, kdy jeden by se chvěl o úspěch druhého, kde by se radoval z úspěchu druhého, kde by vládlo radostiplné soupeření. [...]

Jednoho dne na našem souboru nesmí být hany. Musí být silný, musí být úplný, musí být umělecky zdravý, k divadlu a jeho práci solidární – ten pak, kdo neudrží krok v této soutěži pracovníků, nebude moci počítat na větší místo, než jakého se prací domůže – zůstane-li ovšem dál v souboru. Jako všude, i zde bude rozhodující dělení podle kvality, ne podle nepodložené osobní ambice.“<sup>103</sup>

O několik měsíců později, při zasedání prvního řádného sjezdu Svazu českého herectva (na Velký pátek 19. dubna 1946), podává „zprávu o stavu“ předseda odborové závodní rady v divadle herec Antonín Strnad:

„V Městském divadle na Královských Vinohradech je klid, pracuje se plnou parou [...] Přesto, že Frejka neměl ze začátku v divadle přítele, během času se se souborem tak sžil, že mezi nimi panuje krásný poměr. Pracuje se klidně, spokojenost je na všech stranách a divadlo je na vzestupu. Režisér Stejskal je jmenován uměleckým šéfem Komorního divadla, které pro příští sezonu budeme zase mít. – U nás herci mají opravdu divadlo v rukou. Závodní rada pracuje bezvadně. Nechápu, jak je možné, že si někde u divadel daly závodní rady vzít divadlo z rukou. U nás jde přes závodní radu každá věc.“<sup>104</sup>

Navrácení Komorního divadla, o které usilovalo a staralo se i nové vinohradské vedení prostřednictvím magistrátu hned od září 1945, přispělo,

103 Strojopis v konvolutu Projevy k souboru, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15952-3.

104 Literární archiv PNP, fond 856 Kouřil Miroslav, Rv pracovní materiály, AJ I/86, karton 28.

zdá se, ke konsolidaci situace.<sup>105</sup> Nejpozději v průběhu března 1946, jak vyplývá z jeho poznámek, se Jiří Frejka domluvil s Bohušem Stejskalem, za jakých podmínek bude „pobočná scéna“ fungovat, aby pak 23. března vzala jejich dohodu na vědomí magistrátní divadelní komise. Rozhodnutí jejího předsedy primátora Zenkla z 8. dubna potvrzuje, že Vinohradské i Komorní budou mít nadále jeden společný soubor i dramaturgii a Stejskal jako umělecký šéf Komorního bude zástupcem uměleckého ředitele s pravomocí volit režiséry i výtvarníky pro jednotlivé inscenace, zatímco herecké obsazování budou provádět společně s Frejkou.<sup>106</sup>

Dalším úkolem uměleckého ředitele je prosadit zvýšení platů souboru, které žádá Kruh sólistů a které se alespoň částečně podaří. Z Frejkova apelu na magistrátní divadelní komisi se dovídáme, že gáže významných členů Městského divadla byly donedávna vyšší než v Národním divadle (!), tato instituce ovšem v souvislosti se zvýšením cen po měnové reformě chystá úpravy; proto je „přímo existenčním zájmem“, aby vinohradští herci byli placeni přibližně stejně jako v ND, neboť „hercova věrnost k ústavu musí být honorována, ježto jinak je nebezpečí, že právě nejlepší členové divadla svůj soubor v dohledné době opustí“.<sup>107</sup>

Ta, o kterou se i po této stránce Frejka nejvíce stará (a bude mu to vyčítáno), je Jiřina Štěpničková, přestože mu to hvězda souboru, jak vypovídá dochovaná korespondence, neodplácí vždy stejně. Následující řádky nechť slouží jako příklad toho, co také musí řešit coby umělecký ředitel při vlastní práci režijní a pedagogické (v Disku právě pod jeho dohledem zkouší Ivan Weiss Sheridanovu *Školu pomlův*).<sup>108</sup>

„4. dubna 1946: Milý Frejko, slyšela jsem novinku. Že má paní Gabrielová hrát Toinettu v době, kdy já ležím v nemocnici. [...] To by přece ani ředitel bez oznámení neudělal. Frejka má se mnou smlouvu, sice jen ústní, ale tím závažnější, že byla uzavřena z jeho podnětu při podpisování smlouvy právně závazné. Plnila jsem tuto smlouvu do puntíku [...] Hrála jsem při zranění i při bolestné nemoci v posledním týdnu, jen abych Frejkovi (ne řediteli) dodržela program. Hlásila jsem včas, že mne lékař posílá na týden do nemocnice. Frejka tedy měl dostatečně času, aby se zařídil ke spokojenosti mé i své. Jestliže je pravda, že připustil změnu v obsazení, aniž by mi co řekl, nevím, kde nalezne omluvu. [...] Heleď, Frejko, před premiérou Zdravého nemocného jsi mi slíbil, že s devadesátí procentní jistotou budeš režirovat Annu Christii. Po premiéře Ti ani nenapadlo,

105 V dopise osvětového odboru magistrátu ministerstvu školství a osvěty z 21. září 1945 je argumentem „jednak nutnost zaměstnat umělecký soubor Vinohradského divadla, jehož stav jest pro jednu scénu příliš velký, jednak nutnost získati pobočnou scénu, jejíž provoz by byl tak levný, aby pomohl nésti schodek mateřské scény vinohradské“. Míministerstvo školství a osvěty pověří město Prahu provozováním Komorního divadla v rámci Městských divadel 18. června 1946; viz Archiv hlavního města Prahy, fond Divadelní referát, inv. č. 406 NVP a inv. č. 740 DnV 1907-49, složka Div 4/5.

106 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17877. Ministerstvo školství potvrzuje úředně tento fakt až 18. 6. 1946.

107 Kopie úředního dopisu adresovaného Divadelní komisi hlavního města Prahy ze 24. 4. 1946, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15924.

108 Jiří Frejka je od roku 1941 „smluvním učitelem“ ve vedlejším úvazku na dramatickém oddělení Státní konzervatoře. Až v říjnu 1946 dostane pověření profesorem a bude odpovídat za výuku režie na dramatickém odboru AMU, jejíž statut a osnovy teprve vznikají, a současně bude jmenován pro školní rok 1946/47 děkanem.

že mělo zbýt aspoň deset procent slušnosti [...], říci, že rozhodl jinak – a to tak, že mi doslova zůstal rozum stát – a ještě snad stojí nad Tvým stoprocentním nepochopením naší úmlvy [...] Také slečna Jánská, která mne v nemocnici navštívila, neměla mi co říci (byla to snad kontrola, či útěšné poslední pomazání Toinetté?) Doufám, že záhadu její návštěvy i Tvé zamlklosti u telefonu brzy přátelsky vysvětlíš. Se srdečným pozdravem Jiřina Štěpničková.“<sup>109</sup>

„5. dubna 1946: Milá Jiřino, je mi upřímně smutno nad dopisem, který jsi mi poslala, protože sl. Janská šla k Tobě výslovně proto, že jsem se Tě vůbec nemohl dovolat už před Tvým posledním představením a nemohl jsem se s Tebou domluvit ústně. My jsme program už změnit nemohli, protože během Tvé nemoci, tj. tak, jak jsi vyznačila její lhůtu, je zařazen také program pro Lidové divadlo<sup>110</sup> a armádu, s kterým ani nemůžeme už hýbat. Není to možno zejména dnes, kdy po nás jde vytrvale Divadelní komise [magistrátu?]. Mimo to se sl. Janskou jsi mluvila o tom, že víš o našem představení a mě ani ve snu nenapadlo, že by Ti mohlo jakkoli překážet, když bylo zřejmo už volbou herečky [Anny Gabrielové], že je to opatření nouzové a do jisté míry i milosrdné, ježto před odchodem ji musím v něčem nechat vystoupit. Víš dobře, že mi křivdíš a že jsem během celého roku Ti opravdu přátelsky ve všem vyšel vstříc, co jsi potřebovala, tím spíš je mi líto této neshody. Nevím ještě, dostanu-li se k Tobě odpoledne, mám zas nějakou blbou schůzi, ale rozhodně se tyto dny u Tebe zastavím. Srdečně Tvůj.“<sup>111</sup>

Zdravotní potíže Jiřiny Štěpničkové jsou však dlouhodobější. V *Theseu mořeplavci* roli Ariadny, kterou původně měla hrát, svěří Frejka konzervatoristce Jaroslavě Adamové. V průběhu dubna a května se Jiřina Štěpničková léčí v Lázních Dolní Lipová: „[...] Doktor si přeje, abych tu zůstala šest neděl. Umluvila jsem ho tedy, aby mi léčbu rozdělil nadvakrát; tři neděle teď a tři neděle koncem května a začátkem června. [...] Ovšem že mi tu mou měsíční hrací dobu upravíš tak, abych hrála co možná nejvíce (aspoň třikrát týdně) a ne čučela v Praze na reprízu jednou týdně. O to Tě opravdu prosím, abys mi raději předem napsal, že na ten měsíc mi dáš hodně her na repertoár, abych si mohla v klidu rozvrhnout léčbu, která je pro mne nutnější, než si vůbec dovedeš představit. Je to přece také Tvůj zájem, abych byla zdravá a mohla hrát. [...]“<sup>112</sup> Když herečka 4. července podepisuje zvýšení gáže, připisuje současně, že žádá o zdravotní dovolenou do 1. prosince 1947. Na přelomu srpna a září se divadlo o herečku – stále na zdravotní dovolené – přetahuje se slovenskými filmaři: Jiřina Štěpničková natáčí v Nízkých Tatrách s Paľem Bielikem a Martinem Fričem drama *Varúj!* V říjnu je hlášeno jejím lékařem, že má stále chronické žlučnickové potíže. Na konci listopadu pak hlásí „milému Frejkovi“, že ačkoli se ještě necítí dobře, je připravena vystoupit: „Prosím, urči den mého vystoupení, abych se mohla náležitě připravit.“<sup>113</sup> Podle příslušných záznamů odehraje v sezoně 1946/47 šest představení. V únoru 1947 posílá z Londýna pohlednici

109 Viz originál strojopisu s podpisem, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15822.

110 Organizace zajišťující pod heslem „divadlo všem – všichni do divadla!“ návštěvnost publika, založená v roce 1937 při protifašisticky orientovaném Klubu českých a německých divadelníků; zakupovala vybraná představení a vstupenky distribuovala mezi nejširší vrstvy publika včetně dělnických závodů a továren. Představení byla uváděna přednáškami zasvěcenými problematice hry a inscenace.

111 Průklep strojopisu, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15823.

112 Originál strojopisu z 11. 4. 1946 s podpisem, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15819.

113 Rukopis 1 z 26. 11. 1946, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15817.

a zprávy o tom, co se hraje na zdejších scénách, v dubnu se jí tu narodí syn Jiří. Na vinohradské jeviště se tak vlastně vrací roli Sofie v Gribojedovově *Hoři z rozumu* až na začátku další sezony 1947/48.

V odpovědi na anketu, kterou pořádal *Divadelní zápisník* Josefa Trägra na konci první poválečné „zkušební sezony“ v případě Městského divadla čteme, že po předchozím „předrážděném stavu“, způsobeném protektorátní situací divadla, bylo Městské divadlo „ve svém vnitřním životě zkonsolidováno a vytvořeny pevné základy další umělecké součinnosti a herecké souhry“. <sup>114</sup> V projevu k souboru 2. července Frejka, sám sebe označující za „hospodáře“, jehož povinností je přehlédnout vykonanou práci a „složit z ní počet sobě a těm, kdo pracovali s ním“, přiznává „pocit jistého uspokojení“ i z toho, že se daří – což bylo jistě řečeno s příslušnou dávkou nezbytného patosu, tedy zanícení pro vlastní vizi – „divadlem přímo vytvářet svědomí veřejného dění“. <sup>115</sup> A jeho věrný a neúnavný propagátor Josef Träger dodává, že nyní Vinohradské divadlo „v ruce Frejkových má všechny předpoklady k tomu, aby se zase domohlo své někdejší podoby [rozumí se období Hilarova a Kvapilova] a vyhranilo se ve svébytnou pražskou scénu“. <sup>116</sup>

Situaci může doložit či doplnit divácká anketa mezi členy Kruhu přátel MDP z října 1946. Na otázku ‘Které hry se Vám nejvíc líbily?’ se vyslovilo: 26 % pro hru *Zdravý nemocný*, 24 % pro hru *Theseus mořeplavec*, 18 % pro hru *Pekelník*, 11 % pro hru *Fuente Ovejuna*, 11 % pro hru *Cesta v poušti*, 6 % pro hru *Zpívající Benátky* a 4 % pro hru *Višňový sad*. [...] Na otázku ‘Jste spokojeni s naším repertoárem?’ odpovědělo 82 % kladně, 18 % záporně.

Nezbývá než ještě zařídit – za pomoci nepostradatelné a „obětavé“, jak ji Frejka tituluje, sekretářky slečny Jánské, která vyřizuje i osobní záležitosti pana ředitele včetně smlouvy s nakladatelstvím pro nové vydání knížky *Outěchovice*, žádosti o přidělení automobilu, řidičského průkazu pro paní Frejkovou, zásilky čpavku a léku Saridon, který Frejka dlouhodobě užíval kvůli bolestem hlavy – tak tedy je třeba ještě postarat se o obecenstvo pro reprízy v prvních týdnech následující sezony („Byli tady z ÚRO a Lidového divadla“, vypočítává sekretářka, kolik vstupenek si odborářské ústředí a organizace pečující o návštěvnickou obec vezmou). <sup>117</sup> Podle zpráv o činnosti v časopise *Program MDP* víme, že část dovolené pak věnují někteří členové divadla zájezdu do mostecké uhelné oblasti: „Byli srdečně uvítáni hornickým obecenstvem a s velkým úspěchem zahráli na různých místech ‘Zdravého nemocného’ a ‘Zpívající Benátky’“. Po ukončení [...] vypravila se řada členů našich divadel na UHELNOU BRIGÁDU do téhož kraje. Po práci uspořádali v dělnických střediscích řadu uměleckých a zábavných večerů.“

114 „Zkušební sezona našeho divadelnictví“, *Divadelní zápisník*, roč. 1 (1945–1946): 424.

115 Strojopis projevu označený datem 2. 7. 1946, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15954.

116 Zn. t in „Poznámky“, *Divadelní zápisník*, roč. 1 (1945–1946): 505.

117 Viz strojopis „Pane řediteli, tak jsem vyřídila asi tohle: ...“ z 10. 7. 1946, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15801.

## Na vrcholu?

Do nové sezony 1946/47 nastupuje několik mladých sil, na které Frejka velmi spoléhá: Po Jaromíru Pleskotovi, který se úspěšně uvedl svými režiiemi, a po Jaroslavě Adamově slibně nahrazující Jiřinu Štěpničkovou nejen v *Theseu mořeplavci*, ale postupně i ve *Zdravém nemocném*, přicházejí od E. F. Buriana Otomar Krejča považovaný ve své generaci za nástupce Zdeňka Štěpánka a Antonie Hegerlíkové, kterou si Frejka vyhlédl už za války na konzervatoři. <sup>118</sup> Oba se stanou vzápětí protagonisty Frejkovy inscenace Shakespearova *Makbetha*; zde začínají v několika drobných úlohách další dva mladí muži přicházející z konzervatoře, resp. z „mistrovského ročníku“ školního divadla DISK, Jiří Těšík a Radovan Lukavský. – „Byl jsem Frejkou angažován na malé role“, připomíná v mnoha rozhovorech konkrétní záměr uměleckého ředitele, spojený s každým nově přichozím, právě Lukavský, který se posléze po epizodách prosadí především ve dvojroli Mladého muže z dneška a Básníka Min Ko ve Frischově *Čínské zdi* režiséra Jaromíra Pleskota. – A ještě přichází ve funkci asistenta režie Jan Fišer.

Počet premiér v nové sezoně na dvou scénách se úměrně zdvojnásobuje, když je soubor přitom rozšířen jen o zmiňované mladé herce; to jistě klade i velké nároky na dílny, technický provoz a zázemí divadla, vždyť například jen v prosinci 1946 se konají 4 premiéry, takže se ‘vyrábí’ scény a kostýmy pro čtyři inscenace. Dvanáct premiér na vinohradské scéně, deset v Komorním plus jedna Pražského divadla pro mládež!

Soubor proslulé zakladatelky a režisérky divadla zaměřeného na dětského diváka Míly Mellanové <sup>119</sup> k sobě Městské divadlo na čas přichýlí poté, co na začátku roku 1947 zůstal bez provozovatele, kterým byl Svaz československé mládeže. Až se dostane pod správu magistrátu, stane se jeho šéfem vinohradský herec František Kovářik a přejdou do něho někteří herci z MDP a do konce roku 1948, než dostane vlastní scénu, bude pravidelně několikrát do měsíce hrát na jevištích Vinohradského a Komorního.

Frejka spoluprací s divadlem pro mládež flexibilně využívá pro získání nejmladší generace publika, kterému byla Městská divadla od dob *Českých pašijí* či *Princezny Pampelišky* ve 30. letech prakticky uzavřena, když současně veřejně kritizuje přístup odpovědných míst:

„Bylo by pohodlné vyhnout se této povinnosti, ale podryli bychom si tím i příští postavení a prosperitu vlastního divadla. Nesčetněkrát bylo akademicky vysloveno,

118 Otomar Krejča strávil část války u Náhherovy společnosti, resp. v Horáckém divadle u ředitele Žáčka, kde si zahrál (jako jednadvacetiletý!) v Kuršově režii Kreonta v Sofoklově *Antigoně*, poté v Městském divadle na Kladně – tam vzbudil velkou pozornost jako Sofoklův Oidipus v inscenaci Jaroslava Novotného. U E. F. Buriana hrál titulní roli v Aischylově *Sputaném Prometheovi* (režie Antonín Dvořák) a především neoromantického hrdinu-outsidera Cyrana z Bergeraku. Antonie Hegerlíková hrála jako konzervatoristka v letech 1941–1943 v několika inscenacích činohry ND, kde s Frejkou pracovala vlastně jen jednou – „tančila“ v inscenaci Ortnerova *Nebeského snatku*, ovšem v té době pod Frejkovým vedením absolvovala na konzervatoři v titulní roli Kleistovy *Penthesilej*. Angažmá v Národním divadle podle vlastních slov odmítla, šla k Antonínu Dvořákovi, resp. k Jindřichu Honzlovi do Divadélka ve Smetanově muzeu. U E. F. Buriana byla v první poválečné sezoně 1945/46. I o nich dvou více ve studii Petry Honsové, o Otomaru Krejčovi herci viz stati in Síllová (ed.) *Generace a kontinuita*, Praha 2009: 23–74.

119 Viz Šormová, E. / Herman, J. (red.) *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha 2000: 399–401.



že mládežnické scény připravují, umělecky vychovávají a rozněcují budoucí návštěvníky večerních představení a věrné milovníky divadla. Prozatím většinou uvízly takové neupřímné projevy v tichém pohrdání a vražedné lhostejnosti většiny divadelníků, kteří vlastní činnost dětského divadla ponechávali vysilujícímu a pro nepochopení ztroskotávajícímu úsilí nadšených obětavců nebo surovému a neostýchavému břídlilství zchytralých příživníků na duších nejuťlejších a v kapsách nejchudších.<sup>120</sup> A při jiné příležitosti kritizuje uměle vytvořenou krizi, která podle něho není krizí divadel, ale krizí „distribuční, která svazuje naše divadelnictví [...] Základním úkolem je zbavit se divadelní negramotnosti, to jest ukázat všem vrstvám cestu k divadlu. Při dílčích statistikách vychází totiž najevo, že do divadla se vůbec nedostane 35–65 i více procent pražských obyvatel, při čemž procento se mění podle sociální vrstvy.“ K situaci ohrožených divadel pro děti a mládež pak na základě statistického průzkumu poukazuje na „jádro problému“, když říká, že návštěva je dobře organizována ze škol, divadla nezankají pro nedostatek diváků, ale pro nedostatek *subvence*, kterou potřebují vzhledem k tomu, že většina dětských návštěvníků může platit jen nepatrné vstupné...<sup>121</sup>

V případě repertoáru můžeme jeho složení pro novou sezonu porovnat s tím, o co by měli zájem diváci ve výše zmiňované anketě:

„Na otázku ‘Které hry byste rád viděl?’ [se vyslovilo] 37 % pro veselohry, 24 % pro klasické hry vážného obsahu, 24 % pro české a slovanské hry, 15 % pro Shakespeara.“

V případě veseloher, českých titulů a her Williama Shakespeara plní dramaturgie představy svého publika. Daleko víc než na „vážnou klasiku“ však klade důraz na moderní a současnou dramaturgiu, která tvoří skoro třetinu titulů – sedm z dvaadvaceti.

Na velké scéně Vinohrad režíruje Jiří Frejka čtyři inscenace z dvanácti zde uvedených, stejně tak Jaromír Pleskot, zatímco Karel Jernek, Gabriel Hart, Bedřich Vrbský a zvláštní host Jaroslav Kvapil každý po jedné. Komorní divadlo podle domluvy přenechává Frejka Bohuši Stejskalovi. Ten tu uvede šest inscenací: vedle klasických komedií (Molièrův *Lakomec*, Menandrovo *Či je to dítě?*) se věnuje moderní hře: po Shawovi (*Domy pana Sartoria*) následuje Jean Sarment (*Prababička Mouretová*), Karel Čapek (*Věc Makropulos*) a Jean-Paul Sartre (aktovky *Za zavřenými dveřmi* a *Počestná holka* pod názvem *Peklo černé a bílé*). Repertoár Komorního doplňují další hry od současných autorů: sovětská komedie *Letadlo se zpozdilo o 24 hodin* („pocházející ještě z nákupu minulé správy“, komentuje její uvedení Frejka) v režii Antonína Kanderta, který režíroval i další komedii *Dostaveníčko v Senlis* populárního francouzského autora Jeana Anouilhe; komorní drama *Uprchlík* uznávaného rakouského dramatika Fritze Hochwäldera režíroval Karel Jernek, stejně jako takřka

120 Strojopis z „počátku roku, jímž vstupujeme [...] do údobí dvouletého plánu“, původně psaný „po půldruhé sezoně“, tedy někdy v lednu 1947, později pravděpodobně doplněný o hodnocení celé sezony 1946/47 a výhled do sezony následující. (Pozůstalosti Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15959-64). Kratší varianta se zde citovanou pasáží o dětském divadle, ale bez některých důležitých odstavců vztahujících se k atmosféře v divadle, je zařazena do knihy *Divadlo je vesmír* (Frejka 2004: 571–575).

121 Frejka, J. „Kam jde naše divadlo?“, *Divadelní zápisník*, roč. 2 (1947): 15.

reportážní novinku s časovou problematikou od Elsy Shellyové *Kdo je vinen?* probírající morální poklesky současné americké mládeže před soudem pro mladistvé. Za ni a za Sartrovu hru si divadlo vyslouží jednu z prvních kritik ÚDK – tedy ústřední (jak někdy sama sebe nazývá) divadelní komise kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ řízeného Gustavem Barešem, jíž předsedá – Miroslav Kouřil. V hlášení o situaci v divadlech z 26. 6. 1947 čteme:

„Městská divadla pražská. Věnovat jim větší pozornost, aby si našla správnou funkci; zejména KD, aby si udrželo pokrokovější linii a nespadlo z důvodů hospodářských do nepokrokových vod Sartrů, Sheillyové [!] ap. S. Stejskal musí být přitážen k pravidelnému styku s ÚDK, kam by podával zprávy o KD.“<sup>122</sup>

Ani Sartre ani Shellyová nevzbudí nakonec tolik pozornosti u publika jako Stejskalova inscenace *Věci Makropulos* (hraje 97×) s Marií Brožovou v roli Emilie Marty a Jiřím Plachým jako Prusem v závěsu za satirou na rodinné poměry *Prababička Mouretová* (108×).

Osu sezony na velkém vinohradském jevišti vytyčují inscenace her Williama Shakespeara: od tragédie *Makbeth*, kterou režíruje Jiří Frejka v říjnu 1946, k jeho inscenaci komedie *Sen noci svatojánské* na začátku července 1947; mezi ně je vsazena „tragikomédie“ *Troilus a Cressida* zahajující sérii tří obnovených inscenací Jaroslava Kvapila – ty mají spolutvořit kmenový repertoár Městských divadel, který chce Jiří Frejka vybudovat, a objeví se na podzim 1947 v jubilejním cyklu k 40. výročí založení divadla. Frejka sám mezitím režíruje ještě Plautovu antickou frašku *Thučhuba* a českou premiéru hry Stanislava Loma *Božský Cagliostro*, která vznikla za protektorátu.

Jaromír Pleskot, který se kritikovi *Svobodných novin* zdá vedle Alfréda Radoka nejnadanějším režisérem nejmladšího pokolení, inscenuje rovněž čtyři hry: od rozverných komedií se obrací k současné hře a na konci sezony poprvé k české klasice. V oblasti nových her snažících se aktuálně reagovat na současné otázky mu velkorysý Frejka přenechává na velkém jevišti vlastně zcela volné pole, dokonce i tehdy, když má k výběru zásadní výhrady, jako v případě Frischovy *Čínské zdi*. A vyplatí se mu to, protože ambiciózní Pleskot dokazuje, že za pomoci scénografů<sup>123</sup> zvládá jak prostor, který zaplňuje působivými jevištními obrazy, tak hereckou souhru představitelů různých generací – což byl, jak několikrát v rozhovorech přiznal, jeho záměr. Vezmeme-li to popořádku, sezonu zahájí sentimentalizujícím obrázkem *Malajský šíp* oblíbeného předválečného autora Marcela Pagnola, sledujícím osudy a touhy „malých lidí“ na provençalském venkově, který poskytne režisérovi i hlavní roli.<sup>124</sup> Úspěch u kritiky i u publika má s novinkou od Franze Werfela *Jacobowsky a plukovník* (62×), skandál způsobí už zmiňovaná modelová hra pětatřicetiletého Maxe Frische *Čínská zed'*,

122 Národní archiv, digit. dokument NAD 1261\_2\_18\_invc 708\_2\_fol107.

123 Na rozdíl od Jiřího Frejky Pleskot střídá výtvarníky – pracuje jak s Františkem Tröstrem a Adolfem Wenigem, tak se svými generačními druhy Ladislavem Vychodilem a Oldřichem Vymazalem.

124 Inscenaci Vojty Nováka s Eduardem Kohoutem v roli Marii uvedla činohra Národního divadla v roce 1931.

kerou divadlo zásluhou nadšeného překladatele Karla Krause a ještě nadšenějšího režiséra uvedlo divadlo tři měsíce po švýcarské premiéře.<sup>125</sup> Na konci sezony režiruje Pleskot vlastní úpravu *Fidlovačky* od Josefa Kajetána Tyla, kde si opět zahraje i jednu z hlavních rolí. Úprava zbavující původní frašku sentimentalizujícího pseudoobrozeneckého nánosu pozdějších interpretací rovněž vzbudí u části kritiky nevoli, publiku se však líbí: po zážitku z Frejkova *Snu noci svatojanské*, který dosáhne 124 repríz, je to druhá nejnavštěvovanější inscenace (hraje se 97×) a slouží i jako základ repertoáru zaměřeného na rodinu a „školní“ publikum, o které Městská divadla díky svému uměleckému řediteli na rozdíl od jiných opravdu stojí.

Repertoár na velkém vinohradském jevišti doplnil Gabriel Hart pečlivou inscenací Lorkova dramatu *Dům doni Bernardy*: je v něm hlavní role pro Annu Iblovou k třicetiletí jejího angažmá na Vinohradech – jako náhrada za původně chystanou Giraudouxovu *Bláznivou ze Chaillot*, o jejíž uvedení se budou Městská divadla dva roky přetahovat s činohrou ND, až se nakonec po únoru 1948 stane „západní“ dramatik nežádoucím.<sup>126</sup> Ke konverzační komedii Oscara Wildea *Vějíř lady Windermeerové* v „herecké“ režii Bedřicha Vrbského, která spolehlivě naplnila vinohradské hlediště (tehdy) o tisíce sedadlech pětadesátkrát, přibyla vždy úspěšná Jiráskova *Lucerna* v režii Karla Jerneka (74×).

Vedle vlastních premiér musí Městská divadla provozně zvládnout i hostování zahraničních souborů, jejichž inscenace národních klasiků i moderního repertoáru byly příležitostí ke srovnání inscenačních postupů a herectví. Čtyřicetiletý soubor londýnského Arts Theatre, vyslaný Britskou radou, sehrál na vinohradském jevišti od 5. do 13. října 1946 Shakespearova *Hamleta* a *Othella* a Shawovu hříčku *Don Juan v pekle* (*Člověk a nadělověk*), za účasti předsedy vlády a několika ministrů a velkého zájmu obecnosti. Dramaturg Karel Kraus s obdivem sledoval osmihodinové zkoušky Britů a pečlivou profesionální přípravu i atmosféru lidské a kolegiální slušnosti vládnoucí mezi všemi na jevišti. V poznámce pro časopis *Divadlo* se potom ptá:

„[Č]emu se naučit od divadla s iluzionistickými dekoracemi naší předminulé výtvarnické generace, s rampovým osvětlováním, s aranžérskou režii a se systémem hvězd? Především vážnému, oddanému a sebedůstojnému poměru k práci, řemeslné poctivosti a jazykové a pohybové kultuře.“<sup>127</sup>

V prosinci pak Karel Kraus vítá místo uměleckého ředitele, „který se pro churavost omlouvá“, soubor pařížského Studia des Champs-Élysées: inscenaci Lorkovy *Bernardy Alby* vybral dramaturg coby „skvělou příležitost srovnávat, shledávat a ověřovat rozdíly divadelního typu i hodnotit herecké umění“;

125 O obou těchto hrách viz stať Kláry Novotné „České premiéry v dramaturgii Vinohradského a Komorního divadla“ v této knize na s. 235–263.

126 V herecké knížce Vladimíra Šmerala je u přidělení role Hadráře z této hry datum 18. 9. 1946 a připsaná poznámka „odpadá“. Když jsou spory vyřešeny, je hra nasazena na repertoár na jaře 1948, ale režisér Josef Šmída během zkoušek nervově zkolabuje; po dalším pokusu je premiéra odvolána „pro nemoc A. Iblové“ a v nastalé politické situaci už na ni není pomyšlení.

127 Kraus, K. „Poučení z anglického divadla“, *Divadlo*, časopis Svazu českého herectva, roč. 32, č. 8, 31. 10. 1946.

nová hra *Le vin du souvenir* dramatika Stève Passeura, „dávného našeho přítele“, má v podání francouzských herců dokonce v Praze světovou premiéru.<sup>128</sup>

Zdravotní potíže uměleckého ředitele, které se budou opakovat, mohou mít také souvislost se situací, která nastala na pražském magistrátě po volbách v květnu 1946 a která má vyústit v jeho odvolání.

**A připomeňme ještě, že Jiří Frejka, který má po premiéře *Makbetha* a před premiérou *Tlučhuby*, je v té době děkanem dramatického odboru AMU, kde pilně připravuje spolu s Miroslavem Hallerem, Františkem Tröstrem a vsudypřítomným Miroslavem Kouřilem, ale i s Jindřichem Honzlem a E. F. Burianem, studijní osnovy teprve vznikající divadelní fakulty, její zkušební řád a přijímací zkoušky pro jednotlivé obory; ovšem musí řešit i problémy pramenící z toho, že škola stále nemá pro výuku vlastní budovu.**

\*

Podívejme se na umělecky tak úspěšnou sezonu 1946/47 v souvislosti se záležitostmi neuměleckými: Při veškeré uvedené činnosti Jiří Frejka prakticky od jejího začátku čelí úsilí některých národně socialistických a sociálně demokratických funkcionářů, kteří po volbách uzavřeli souřadnost proti Frejkovu příznivci intendantu Václavu Jarošovi – komunistovi, zasahovat přímo do chodu divadla. Faktem je, že Jaroš coby referent kulturního a osvětového odboru magistrátu vystupuje vůči Městským divadlům nikoli jako nadřízená autorita, ale jako uznalý správce. Nově jmenované magistrátní divadelní komisi, v níž mají převahu národní socialisté, předsedá coby náměstek primátora sociální demokrat Dr. Ladislav Pičman a ten chce rozhodovací pravomoci uměleckého ředitele podřídit zcela úřední administrativě magistrátu, jak vyplývá z řady dokumentů. A neváhá ani přímo zasahovat do obsazování nebo angažování členů souboru.<sup>129</sup> Už na začátku října tuto situaci hlásí Jaroš divadelní komisi kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ, která vypracovává vlastní návrh statutu Městských divadel – ve prospěch svrchovaného postavení uměleckého vedení.<sup>130</sup> Ze zápisu jedné

128 Strojopis 5. 12. 1946, archivní fond Kraus Karel, Institut umění – Divadelní ústav, odělení sbírek a archivu.

129 Zápis v notesu č. 11 nazvaném „Intervence“, nikoli písmem Jiřího Frejky: „27. září 1946 Dr. Pičman telefonoval, že má námítky proti obsazení *Makbetha*. Tuto zprávu sdělil provozní ředitel Hais“ (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17352).

130 Viz zápis ze schůze divadelní komise kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ 2. října 1946; Literární archiv PNP, fond 856 Kouřil Miroslav, D, AJ 2/86, karton 4. Na předchozí schůzi této komise 18. září 1946 konstatuje Miroslav Kouřil, že v případě návrhu divadelního zákona, s nímž souvisí i znění statutu divadel a šéfovská hierarchie, po změnách ve vládě a nástupu ministra školství Stránského, který usiluje redukovat počet divadel a jejich rozpočet, se komunisté z postavení navrhovatelů dostávají „do role kritiků“. V dalším bodu zápisu praví: „[M]usíme stanovit sílu činnosti divadelní komise pro tuto sezonu i do doby další. Program je nutný zejména proto, že zahajují nebo v nejbližší době zahájí činnost divadelní komise samosprávných i jiných orgánů. [...] Musíme věnovat pozornost i tvůrčí práci v oboru divadelním. Je proto nutné vést přesnou evidenci divadel, jež mají v čele naše straníky“; viz zápis ze schůze divadelní komise kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ z 18. září 1946, které se kromě Kouřila a funkcionářů aparátu ÚV účastnili Antonín Kurš a Jaroslav Pokorný (umělecký šéf a nový dramaturg osamostatněné Činohry 5. května), Jindřich Honzl (zbaven funkce v triumvirátu vedení činohry ND, nyní náměstek Karla Dostala), Jaroslav Průcha, Jiří Hájek (redaktor *Rudého práva*, které má „divadlům věnovat víc pozornosti“), Jan Škoda a Jan Sládek (ředitel a provozní šéf Realistického divadla), Jiří Dalík (Divadlo mladých pionýrů, resp. Městské divadlo Zlín); Literární archiv PNP, fond 856 Kouřil Miroslav, D, AJ 2/86, karton 4.

z listopadových schůzí předsednictva této komise se dovídáme o dotazu Františka Götze (?), „jaké stanovisko by [komunistická] strana zaujala, kdyby byl jmenován ředitelem Městských divadel [...] Předsednictvo DK se staví proti“. V prosinci pak referuje Miroslav Kouřil o schůzce, kterou měl s členy závodní organizace KSČ Městských divadel, herci Vladimírem Šmeralem a Libuší Freslovou, a Václavem Jarošem:

„Dostalo se jim instrukcí pro volby do závodní rady v tom smyslu, aby se nečinilo překážek národním socialistům obsadit si při volbách do závodní rady závodní radu třeba celou. Jestliže plénum a závodní rada by projevili Frejkovi nedůvěru, postavili by se všichni komunisté za Frejku. Vedle toho bude ještě tato otázka prodiskutována se soudruhem Jarošem, Holmanem a Krosnařem, se kterými bude dohodnut celý manévr.“<sup>131</sup>

Otomar Krejča, který v té době zkouší s Frejkou Plautova *Thučhubu*, si v deníku 19. prosince učinil poznámku o pověstech, že Frejka má být odstraněn. Ze záznamu o necelé dva měsíce později, 12. února 1947, se dovídáme o odstředivých tendencích těch, na které Frejka nejvíc sází, plynoucích zřejmě i z neutěšené atmosféry v souboru. Krejča si poznamenává:

„Přišel hezký plán o mladém divadle, psal jsem o tom do Mladé fronty. Dokonce jsem byl designovaný vedoucí, ale nějak se to třísťí. Dověděl jsem se, že Pleskot si něco chystá na svou pěst. Škoda, kdyby to bylo spontánní, pustil bych se do toho s chutí. Takhle nevím. V divadle je to divné. Spousta řečí a pořád to běží při starém.“<sup>132</sup>

Jiří Frejka se situací zabývá v konceptu proslovu, který si chystal pro začátek nového roku 1947, „jímž vstupujeme i my divadelníci do historického budovatelského údobí, do údobí dvouletého plánu“, a v němž se opírá o citát z vánočního projevu prezidenta Beneše: ten apeluje na dobrou vůli, usilovnou snahu a spolupráci, neboť „je třeba [...] dělat bez podmínek, dělat s radostí a s chutí a dokázat sobě i světu, jak si ceníme svého svobodného státu“. Frejka ovšem také píše:

„[N]ejstrašnější můj dojem v tomto divadle nevyplýval z žádných osobních útoků proti mně, ale když jsem byl přítomen některým zkouškám nikoli svým, ale jiných režisérů, a – nepozorován – setkal jsem se s travičtstvím studní. Shledal jsem se tu s radostí nikoli z tvorby, ale z neúspěchu druhého, neboť je-li druhý špatný, nebude tak vidět slabost a průměrnost toho kritizujícího. Nikde nebylo tehdy ani stopy po družnosti, s níž jiní umělci v jiných divadlech láskyplně a pozorně sledují výkon svých kolegů, debatují

131 Zápisy o schůzích předsednictva divadelní komise při kult. prop. komisi ÚV KSČ ze dne 20. 11. a 11. 12. 1946; strojopisy, Literární archiv PNP, fond 856 Kouřil Miroslav, D, AJ 2/86, karton 4. Vladimír Šmeral referuje 20. 11. o „politickém rozvrstvení“ v Městských divadlech: závodní organizace KSČ má v divadle 51 členů, národní socialisté 100 členů, sociální demokraté 55 a lidovci 3 členy. „Situace je uvnitř divadla velice obtížná, protože nár. soc. jsou dobře organizováni a aktivní zásluhou správce budov Daňka“ (tamtéž).

132 Krejča, O. „Herec u Emila Františka Buriana a Jiřího Frejky“, *Disk* 6 (prosinec 2003): 90.

o něm a jsou jim ze všech sil nápomocni. A přece před premiérou je každý pravý umělec tak citlivý a přátelská podpora spolutvůrce znamená pro něho tak mnoho – jako zase mnoho dovede zničit – travičtství studní. [...]

Promiňte, že nedovedu tyto věci vyslovovat klidně. Při svém vstupu do tohoto divadla jsem myslel, že měkkou rukou, jemným náznakem, lze docílit všeho, že lze docílit nové pracovní vůle v tomto ústavě. Je mi líto, že jsem se v nejednom případě zklamal ve svém úsilí, které od samého počátku do dnešního dne nemělo jiný záměr než povznést úroveň našich divadel. Já sám jsem na to krutě doplácel především jako režisér, ale rád bych vám při této příležitosti řekl, že každý, kdo pracoval, měl ve mně svého přítele, že ovšem ten, kdo se práci vyhýbal a zastíral to sebehonosnějšími slovy, neměl za to ve mně svého pochlebníka. Dokladem toho je například akce, kterou jsem rozvinul na zvýšení hereckých gází, nemluvě ani o mých četných zásazích ve prospěch ostatních kategorií, i když s tím nechodím na trh pro levnou popularitu. Nevidím v tom také zvláštní zásluhu, to jen plním svou povinnost ke svým spolupracovníkům, když se snažím jim zajistit slušnou životní úroveň. (Přiznám se ovšem, že mne přece jen trochu zamrzelo, když za všechnu práci mne jen v docela málo případech čekal přátelský stisk ruky a dvě tři slova uznání, ačkoli jsem si vědom, že bez mého zásahu nedošlo u nás *vůbec* ke zvyšování gází. Ale o tom raději pomlčet.) [...] uvědomte si, že síla našeho divadla bude v budoucnu stále víc závislá na tom, jak pokorně a oddaně umíme sloužit umění, a chcete-li, podívejte se pro srovnání do jiných pražských divadel, do jejich poloprázdných hledišť nebo na jejich uměleckou stagnaci.

Toto divadlo, a to dnes již je jasné, může žít a může žít slavně, nebude-li rozrýváno a hanobeno a ustavičně rozdíráno uvnitř. Přiznám se vám, že také já svá příští rozhodnutí učiním závislá na tom, znemožníte-li mezi sebou činnost travičů studní či nikoliv, neboť víte dobře, že práce v tomto divadle není má jediná možnost. Ale bez nemístné skromnosti si troufám tvrdit, že má činnost není pro toto divadlo bez významu a uplynulé půldruhé sezony mne utvrzuje v této hrdé bilanci. A nejen mne, neboť je to bilance všech vážných pracovníků v tomto divadle, ať stojí na jevišti jako prostí dělníci nebo umělci, kteří zde bojují o splnění svého uměleckého osudu.“

Citovaná pasáž pochází z textu určeného původně pro časopis *Městská divadla pražská*: v článku „Na cestu“, otištěném v únorovém čísle 1947, poslední dva odstavce ale nenajdeme.<sup>133</sup>

Už 28. ledna posílá Jiří Frejka Stanislava Loma o podporu při zklidnění situace v divadle, konkrétně aby se za něho přimluvil u náměstkyně primátora národní socialistky Růženy Pelantové:

„Na jejich dispozicích totiž koneckonců záleží, jak se celá věc bude rozvíjet – mně se pak zdá, že pí Pelantová by potřebovala slyšet někoho, kdo by jí vysvětlil, že musím mít ke klidné práci oporu radnice; a že jsem snad prokázal, že za ni stojím. Jak jsem se přesvědčil, palácový boj proti mně není záležitost politická, ale uražených okresních umělců a administrátorů, kteří by rádi lovili v kalných vodách.“

133 „Pan prezident republiky ve svém vánočním projevu...“, strojopisná kopie, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15964; kratší varianta (H6A-15965) s vynechanými pasážemi, totožná s článkem „Na cestu“ in *Městská divadla pražská*, 1947, č. 1: 1–5, otištěna in Frejka 2004: 571–575.

Děkuji Vám předem – i stydím se za tento dopis, ale nejde o mou osobu, nýbrž skutečně o věc a osud tohoto divadla.“<sup>134</sup>

Stanislav Lom se skutečně přimluvil a měl úspěch, takže pak může paní náměstkyni „vřele“ poděkovat za „vlivné porozumění“ celé situaci, když přitom taktně a takticky vysvětluje:

„Dnes je vytrvale hájen požadavek, aby v provozu divadla nebyla uměleckému vedení žádná instance nadřizena. Byl to vždy osobní požadavek uměleckých osobností, i když jim to administrativně i jinak bylo na škodu [...] Proto také Frejka lpí na své ředitelské svrchovanosti. V podstatě mu při tom zřejmě nejde o nic jiného než o svrchovanost uměleckou. Tu mu chcete i vy, vzácná paní, zajistit formálně i věcně, jak vidím z Vašeho dopisu a jak jsem vždy očekával od Vašeho osvětleného pochopení.“<sup>135</sup>

Dr. Pičmanovi se nakonec nepodařilo dosáhnout odvolání Jiřího Frejky z funkce uměleckého ředitele, které skutečně plánoval za pomoci národních socialistů v divadle i prostřednictvím novin na začátku dubna 1947.<sup>136</sup> Jenomže: 30. června 1947 se ústřední národní výbor na své plenární schůzi usnesl, že zřídí přímo na magistrátě *ředitelství městských divadel* v čele s divadelní radou, které bude napříště výkonným úřadem a od Jarošova osvětového odboru převezme veškerou agendu. Vzhledem k tomu, že stále ještě nebyl schválen a nevešel v platnost nový divadelní zákon, který by přesně vymezoval kompetence, využil magistrát vládního nařízení z roku 1945, které *řídící* pravomoc magistrátní komise umožňuje.<sup>137</sup> Jiřímu Frejko-  
vi – už od února jmenovanému do divadelní komise ÚRO, které předsedá a která se pře s ministrem Stránským o podobu divadelního zákona – tedy nezbyvá než neustále proti tomuto nařízení protestovat.<sup>138</sup> „Stát“ se stává

134 Literární archiv PNP, fond Lom Stanislav, korespondence přijatá, LA 57/68/0692.

135 Kopie strojopisu datovaná 8. února 1947, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14356.

136 V notesu č. 11 „Intervence“ viz Frejkovy rukopisné záznamy: „Kolem 1. IV. 47 se obrátil dr. Pičman na dra Poláka [referent kulturní rubriky sociálnědemokratického *Práva lidu*] s žádostí, aby hodně psal a propagoval Komorní divadlo proti Vinohradům (aby oslabil mou pozici). Sděлил mi to dr Polák a shodně i Jaroš. [...] Těsně před Velikonocemi byla v divadle schůze nár. soc., v níž se členové dotázali Vondráčka [magistrátní úředník], zda mají vyhovět Pičmanovi, jenž si zavolal jejich zástupce a chtěl, aby se připojili k adrese proti mně svými podpisy. Vondráček odmítl s poukazem na P[elantovou?]. [...] 23. IV. 47 jsem byl u Fierlingra o tom, jak nelze jednat s kulturním pracovníkem“ (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17352).

137 Oběžník primátora č. 50/47 z 1. 7. 1947, AHMP 5/13, fond Div. referát, inv. č. 740 DnV 1907–1949, sign. 4/5, karton 25.

138 Podle vládního nařízení o prozatímní organizaci správy hlavního města Prahy ze 7. 8. 1945 příslušné komise neměly, pokud nebylo stanoveno jinak, rozhodovací pravomoc – to byl případ komise, resp. odboru kulturního a osvětového, řízeného intendantem Jarošem. S nástupem sociálnědemokratické a národně socialistické strany na pražském magistrátě se podařilo uvést v platnost to, co rovněž praví vládní nařízení: „Ústřední národní výbor může však usnesením plenární schůze zmocnit komisi, aby v rozsahu, který určí, *rozhodovala* jménem ústředního národního výboru. K platnosti tohoto zmocnění vyžaduje se schválení ministerstva vnitřní (Nařízení vlády č. 46/1945 Sb., § 11. odst. 3). Protest proti tomuto rozhodnutí Jiří Frejka adresoval ministerstvu školství a osvěty s nadějí, že u ministra Stránského najde „pochopení a podporu“. Rozhodnutí o pravomocích divadelní komise magistrátu pochází ze 4. 10. 1947 a obsahuje 23 bodů, z nichž vyplývá, že divadelní komise je mimo jiné zmocněna přijímat

podle jeho vlastních slov jeho nepřitelem, protože odejmutím pravomocí vyjadřuje uměleckému vedení nedůvěru. K této své bolesti se vrací v projevu k souboru na konci sezony (v drobně upravené podobě jej pak otiskuje Josef Träger v *Divadelním zápisníku*), když mluví o rozporu, který hlodá v základech divadla:

„Umělecké osobnosti razí velká duchovní měřítká svému ústavu, sestaví a vybudují to nejhlavnější v divadle, jeho soubor umělecký a technický, ale vždycky musí bojovat zároveň s nepochopením, se zlou vůlí neumělců [...]“<sup>139</sup>

V článku se opakuje i pasáž o „nejstrašnějším dojmu“ plynoucím z „travičství studní“, kterou najdeme už v konceptu psaném k novému roku. Tam také čteme:

„Ať mi nikdo neříká, že tady u nás jde o boj politický – já jsem velice zřetelně poznal, že jde o záležitosti osob a osobíček, které předstírají politický boj hledí se vyšplhat po zádech svých voličů k funkcičkám a funkcím.“<sup>140</sup>

S podlomeným zdravím, ale v bojovné atmosféře zahajuje Frejka jubilejní 40. sezonu Městských divadel a zkouší hořce satirickou ‘komedii mravů’ A. S. Gribojedova *Hoře z rozumu*. A děkuje E. F. Burianovi, že se v *Kulturní politice* zastal „věci vedoucího uměleckého pracovníka“.<sup>141</sup>

„Myslím, že na mnoho lidí působilo ohromujícím dojmem, že dva divadelníci mohou spolu dobře vycházet, a že právě Ty se ujímáš mé věci.

Srdečně Ti děkuji, že jsi mnoha lidem pomohl, aby se jim natáhl obličej a nos.“<sup>142</sup>

## Dobojováno?

V jubilejní sezoně 1947/48 uvedou Městská divadla sedmáct premiér – na Vinohradech osm, v Komorním devět, k tomu dvě inscenace Pražského divadla mládeže a scénické pásmo věnované Josefu Čapkovi. Ke konci sezony se na vinohradském jevišti představí slavný Louis Jouvet se svým souborem

nové zaměstnance; schvalovat celkový i dílčí repertoární plán, v MDP vypracovaný uměleckým ředitelem; rozhodovat o výdajích na výpravu, o honorářích a výši platů; schvalovat smlouvy s autory; povolovat členům MDP pohostinská vystoupení, činnost v rozhlasu, ve filmu atd....

139 Frejka, J. „K dosavadní práci Městských divadel pražských“, *Divadelní zápisník*, roč. 2 (1947): 465; strojopisná předloha in Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15961.

140 „Pan prezident republiky ve svém vánočním projevu...“, strojopisná kopie s. 6, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15964.

141 „[m]ísto, aby se Městským divadlům, jejichž umělecká snaha je nesporná, pomáhalo zjednodušením práce, komplikuje se vedení těchto divadel úřadem, o němž nám nikdo nemůže zaručit, že v něm nebudou sedět takoví odborníci, kteří nerozeznají líčidlo od praktikábla. [...] Tedy místo, aby se dala plná odpovědnost uměleckému šéfu, rozděluje se na lidi, kteří umění nerozumějí a kteří si jenom založí nový úřad“ (EFB. Úvodník v *Kulturní politice* 10. 10. 1947).

142 Kopie strojopisu 21. 10. 1947, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15894.

inscenací Molièrovy *Školy pro ženy* – a bude to na dlouhou dobu poslední setkání se západoevropskou divadelní kulturou.

Nejvíc inscenací – pět – vytvoří Bohuš Stejskal v Komorním: po úspěchu s *Lakomcem* a *Domy pana Sartoria* uvádí dalšího Molièra, jehož parafrázi antického *Amfitriyona* doplní hříčkou Otokara Fischera *Jupiter*, z komedií G. B. Shawa pak *Ženevu*; moderní repertoár rozšiřuje o Šoloma Alejchema (*Hlavní výhra*) a Johna Steinbecka (*Měsíc zapadá*). Dvě inscenace v Komorním režíruje Antonín Kandert: novinku Jaroslava Janovského *Hledač světa* o Vincentu van Goghovi a komedii *Včera narození* Američana Garsona Kanina. Bedřich Vrbský, který po odmlčení Karla Jerneka<sup>143</sup> dostává zase víc režijních příležitostí, inscenuje v Komorním divadle vlastní hříčku *Ben a Kristina*, na Vinohradech pak dalšího Anouilhe, novinku *Romeo a Jana*. Ke své poslední režii se dostává Gabriel Hart, který na Vinohradech režíruje Treněvovu hru *Vojevůdce Kutuzov*. Jaroslav Kvapil obnovuje v rámci čtyřicetiletí Městského divadla v Komorním Šrámkův *Měsíc nad řekou* (premiéru měl v roce 1922 na Vinohradech) a s komedií Františka Langra *Periferie* se pak vrací na vinohradské jeviště.

Doyen české režie zprvu váhal spolupracovat s Městskými divadly, mimo jiné i proto, jak opakovaně zmínil v korespondenci, že na konci 20. let opouštěl Vinohradské divadlo „ne tak dobrovolně, jak se potom hlásalo, nýbrž znechucen tehdejšími poměry a řekl bych takorča odtud vyštván“. Když mu Jiří Frejka na jaře roku 1946 navrhl uvedení jeho her (*Princezna Pampeliška*, *Oblaka*) do repertoáru Městských divadel, nabídl mu současně, aby se ujal nového nastudování *Troila a Cressidy* a *Periferie*. Kvapil odpověděl zprvu odmítavě – také proto, že byl tehdy členem první magistrátní divadelní komise:

„Svou poradní funkci v divadelní komisi pražské chci vykonávat tak, jak shledávám správným, a to beze všeho zřetele napravo i nalevo, stranickou i divadelní politikou nijak nejsa zatížen. Nechci proto, aby na mně ulpělo byt jen zdání nějakých osobních ohledů nebo jakýchkoli závazků – a to, co jste mi z čista jasna nabídl stran mých her i mých režii, nezbytně by a zvláště za těch okolností, v nichž jsme se teď ocitli, takové zdání budilo.“<sup>144</sup>

Když se pak situace změnila a byla jmenována nová komise bez jeho účasti, tak – „přes počáteční rozpaky“ z pozdního návratu po dvaceti letech

143 V červnu 1947 byl Jernek vyloučen z Kruhu sólistů MDP, neboť byl uznán vinným podle tzv. malého dekretu („přestupek proti národní cti“) a proti obvinění se neodvolal. Po více než roce, v prosinci 1948, bylo řízení proti němu zastaveno, neboť „se sice přestupku dopustil, avšak svou pozdější činností, totiž dlouhotrvajícím přechováváním gestapem stíhaných ilegálních pracovníků se zasloužil o osvobození republiky z nepřátelské moci, jakož zmenšení zla nepřítelům způsobeného“ (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15875). Podle účetních záznamů byl členem Městských divadel do 31. 7. 1948, jeho odchod tedy nesouvisel s jeho obviněním, ale pro pořádek je nutno dodat, že podle Frejkových poznámek v diáři nenacházeli společnou řeč; na konci sezony 1947/48 hostuje Jernek ve Vesnickém divadle (premiéru *Farmy pod jilmy* má 14. 9. 1948), od sezony 1949/50 ho najdeme v tehdejší Severočeském národním divadle v Liberci.

144 Orig. sign. strojopis s datem 1. 4. 1946, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14352.

za režijní pult v takřka osmdesáti letech – se Jaroslav Kvapil s chutí, jak píše v děkovním dopise, vrátil v průběhu roku 1947 do Městských divadel hned třikrát. Po jarním uvedení *Troila a Cressidy*, v němž při premiéře, v roli Hektora zaskakoval Zdeněk Štěpánek, přišel ‘Kvapilův podzim’: symbolicky v předvečer výročí vzniku Československé republiky 27. října měl premiéru Šrámkův *Měsíc nad řekou* a za sedm týdnů, 17. prosince, Langrova *Periferie* na obnovené původní scéně Josefa Čapka. Inscenace dosvědčily Kvapilovo umění budovat působivou jevištní atmosféru, odpovídající duchu a žánru her, ale také slabiny v hereckém souboru, pro který nedopadlo srovnání s vinohradskými herci let dvacátých nejpříznivěji – kritika ocenila jediné výkon Otomara Krejčí v roli Franciho, i když ani on prý nepředčil původní podání Zdeňka Štěpánka.

Sám umělecký ředitel vytvořil tři inscenace z osmi uvedených v této sezoně na Vinohradech: Jako „Frejkův primát podzimu“ označila kritika inscenaci *Hoře z rozumu* A. S. Gribojedova; Shawova *Svatá Jana*, kterou měl původně inscenovat Jaromír Pleskot (Frejka ho vyslal na studijní pobyt do Anglie), se pak ve Frejkově režii stala neúspěšnější (a po únoru i nejnapadanější) inscenací sezony – hrála se 117x. Takový ohlas se nepodařilo vyvolat Frejkovu pokusu o obřadné divadlo, které se snažil vybudovat z nové jevištní verze legendy o Přemyslu a Libuši *Děvín* od Stanislava Loma. Mladý Jan Fišer pak pod Frejkovým dohledem a v původní výpravě Jiřího Trnky z Národního divadla uvedl Klicperova *Zlého jelena* a ten bude spolehlivě plnit hlediště i dětským publikem.<sup>145</sup> Jedinou režii na samém konci sezony způsobí rozruch Jaromír Pleskot, když inscenuje novinku Williama Saroyana *Minuty na hodinách*: lyricky reflexivní sebezpyt hrdinů křehkého příběhu probouzí u části vlivné kritiky odpor. Právě na jejím přijetí (premiéra 15. června 1948) se ukazuje nejvíc postupující proměna poúnorové atmosféry. Nejistěji útočí Erik Saudek, když označí hru za odlika dekadentního existencialismu a inscenátory napadá za to, že se s ním zálibně konformují. Jaromír Pleskot se razantně brání, ale nakonec se musí za svůj odpor vůči ideologické kritice de facto omluvit.

Je to paradox. Uplyne sotva rok od chvíle, kdy musel Jiří Frejka takřka denně vzdorovat aroganci úředních příkazů Pičmanovy divadelní komise, aby se po krátké euforii z jejího poúnorového smetení dostal do stejné situace vůči představitelům a hlásným troubám vítězství únorového převratu.

Ale popořádku: Na podzim roku 1947 se brání Frejka námitkám magistrátní komise proti uvedení *Thesea mořeplavce* a *Božského Cagliostro* v jubilejním týdnu oslav 40. výročí divadla, neboť komise nepředpokládala u obou zmíněných her „dostatečný zájem publika“; z finančních důvodů zamítla komise i rozjednané hostování Vachtangovova divadla a netaktně zasahovala

145 Inscenace, v níž účinkují herci ze souboru Městských divadel a vedle tehdejšího šéfa Pražského divadla pro mládež Františka Kovářika i další členové jeho souboru, ukazuje Frejkovu snahu vyřešit otázku repertoáru pro nejmladší publikum jeho zkvalitňováním, konkrétně orientací na pohádkové komedie z české klasiky a obsazením mísicím herce z obou souborů; to bude však přinášet provozní komplikace, a tak se nejlepším řešením nakonec stane úplné osamostatnění PDM s vlastním sálem (ten získají na podzim 1948 v Dlouhé ulici po Činohře 5. května), repertoárem i souborem (k tomu dojde na začátku roku 1949).

do již sjednané smlouvy s Františkem Langrem, autorem *Periferie*. Jubilejní oslavy proběhly nakonec bez účasti ministrů Stránského a Kopeckého, kteří se nechali zastoupit svými náměstky; nejsympatičtější projev – vedle apelu Jaroslava Kvapila na pečlivou správu divadla ze strany města – pronesl Zdeněk Nejedlý, v té době ministr sociální péče. Ten, jak čteme ve sborníku ke čtyřicetiletí divadla, připomněl Hilarovu vinohradskou tvorbu jako základ vývoje moderní činohry (!), nezapomněl na Karla Čapka a Jaroslava Kvapila a vyzvedl Frejkovo vedení (byl vedle primátora Vacka jediný), díky němuž jde Vinohradské divadlo „statečně kupředu“.

Několik dní po oslavách předkládá umělecký ředitel magistrátní divadelní komisi žádost o schválení zdravotní dovolené: vybere si ji „v době pro divadlo nejméně tíživé“ (!), píše 26. listopadu 1947 Pičmanovi. „Lékař mě právě dnes varoval, abych se neuváděl znovu do onoho stavu vyčerpání z přepracování, jako na konci minulé sezony, nemají-li být důsledky nejvážnější.“<sup>146</sup>

Na dotaz po nejsilnějším uměleckém zážitku v právě uplynulém roce odpovídá v prosinci *Mladé frontě*, že jím bylo vření kolem divadelního zákona, ale že měl radost z inscenace *Láska, vzdor a smrt* E. F. Buriana.<sup>147</sup>

Únor 1948: V době premiéry *Svaté Jany* (pátek 13.) se chystá propuknout vládní krize, vrcholící po necelých dvou týdnech komunistickým převratem. 23. února se Jiří Frejka účastní schůze „představitelů a významných osobností veřejného života“ ve Sladkovského sále Obecního domu, kde o vzniklé situaci „referuje“ tehdejší předseda vlády Klement Gottwald. Týž den podává Frejka přihlášku do komunistické strany – jistě i s vědomím vděku za podporu, kterou nenacházel jinde než u komunistických funkcionářů na magistrátě.<sup>148</sup> 25. února mu sděluje Václav Jaroš, že znovu přejímá do své správy divadelní úřad Městských divadel, a dává Frejkovi „pověření pro bezprostřední vedení a správu divadla“. Frejka je také členem nově ustaveného akčního výboru zaměstnanců, který přebírá záležitosti odborové organizace a závodní rady.<sup>149</sup>

Ten, ke komu se v tu chvíli přihlásí, je Otokar Fischer. Jiří Frejka na něho vzpomíná následujícího večera v Komorním divadle v projevu před premiérou jeho hříčky *Jupiter*, a pak znovu 13. března, v den 10. výročí jeho smrti:

**„V Otokaru Fischerovi mělo a ztratilo české divadlo statečného muže, muže v plném smyslu toho slova [...] Velikost tohoto věčně chvátajícího badatele, který – jako by tušil skrblicky vyměřenou lhůtu svého života – šel z práce do práce, byla nepochybně**

146 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15928.

147 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14621-2.

148 V dotaznících z let 1950–52 Frejka uvádí – a dobrozdání vystavená náměstkem primátora Krosnářem a předsedou divadelní komise ÚV KSČ Kouřilem potvrzují – že od roku 1946 „se souhlasem krajského vedení, zejm. s. Krosnáře, nebyl veden jako člen strany, zúčastnil se však frakčních schůzí KSČ na radnici i v kraji. Toto opatření bylo diktováno zvláštními vnitřními poměry v divadle“ (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, karton 1, nečísl.). Josef Krosnář (1891–1968) byl předválečný sociální demokrat, v roce 1921 jeden ze zakládajících členů komunistické strany, v letech 1945–51 předseda krajského výboru KSČ, člen ÚV KSČ a poslanec.

149 Současně je také, jak uvádí v kádrovém dotazníku, předsedou akčního výboru AMU.

**v tom, že měl svědomí umělce, že byl bezelstný ve věcech umění a že nesnesl zalhávání hodnot.“<sup>150</sup>**

13. březnem je ovšem také datován strojopis, jehož kopie se uchovala v pozůstalosti a v němž Frejka rekapituluje vztahy s Dr. Ladislavem Pičmanem a administrativním ředitelem Františkem Haisem – vztahy poznamenané „bojem o nadřazení složky administrativní složce umělecké,“ který byl „bojem osobním“, promítal se i do provozního chodu divadla a vrcholil zmiňovanou podpisovou akcí mířící k Frejkovu odstranění z čela divadla.<sup>151</sup> O měsíc později v projevu k „soudruhům“, tj. pravděpodobně k členům záv. org. KSČ, je patrná radost z toho (a zřejmě i vděčnost KSČ za to), že se zbavil ohrožení ze strany těchto dvou mužů.<sup>152</sup>

**„Především konstatuji, že se napříště budu se svými projevy obracet jenom k soudruhům, protože jen oni byli a nepochybně budou těmi, na nichž se buduje toto divadlo [...] a mně dnes prvně připadá, že mluvím ke svým členům a spolupracovníkům, že nejsem už na půdě, kde se musím ustavičně ohlížet po nepříteli [...], že už jsem jedním z vás.“**

Dále Frejka prosí starší členy, aby „opustili postoj jisté nedůvěry k mladším kolegům“ a varuje před „generačním bojem“, který by vítal pouze „v rámci umělecké soutěže“. Zralý umělec podle něho nesmí na sebe hledět jako na „konečné stadium“, a zdůrazňuje: „všichni jsme služebníky nadosobního poslání“, k němuž patří též „reprezentovat vlastní ústav i mimo budovu“ při kulturních brigádách mezi pracujícím lidem. Frejka vítá i nového administrativního ředitele, který nastupuje na místo Františka Haise,<sup>153</sup> a při zpětné bilanci zdůrazňuje „jasnou a pokrokovou ideovou linii, vyjádřenou repertoárem“: Dokládá ji stručným výkladem smyslu dramaturgie uplynulých sezon na vinohradské scéně, dodatečně zjednodušeným, kde ovšem nechybí hrdá věta o tom, že „na výzvu po komerčním repertoáru jsme odpověděli básnický náročným Theseem“ a dalšími tituly, i zdůraznění faktu, že ve změněné době „neměníme s Krausem ani v této situaci

150 „Poutník Fischer“, strojopis s rukopisnými vpisky, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-16002. V dopisech z 27. 2. a 14. 3. 1948 děkuje paní Blažena Fischerová Jiřímu Frejkovi: „Když před desíti lety zastavila rakev s mrtvým tělem Otokara Fischera před vinohradským divadlem, netušila jsem, že právě tohle divadlo ho bude volat mezi živé. Děkuji Vám za to! Hodil jste záchranné lano nejen mrtvému, na kterého by se tak rádo zapomnělo, nýbrž i živým pozůstalým“. „Děkuji opětně za lásku k Otokaru Fischerovi. Nežlobte se, příznám-li, že byla pro mne víc než překvapením“ (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14255-6).

151 „Při úsilí postavit proti sobě nepřátelsky kolegu Stejskala i mne [...] provedl adm. ředitel proti mé vůli rozdělení rozpočtů obou divadel, ovšem jednostranně a tak, že všechna režie osobní i věcná padala k tíži mateřskému ústavu. Toho pak bylo využíváno v div. komisi k útokům proti hospodaření s poukazy na zdánlivě ziskový rozpočet Komorního divadla“ (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15950).

152 JUDr. Pičman byl převelen na stavební odbor magistrátu a František Hais odešel s Bohušem Stejskalem do nově vzniklého Divadla filmového studia.

153 Byl-li Hais v řízení provozu divadla i v zákulisí zkušený praktik, nedá se totéž napsat o středoškolském profesoru těsnopisu Miroslavu Kamínkovi, který po něm nastoupí snad na doporučení, ale jistě s požehnáním magistrátního intendanty Václava Jaroše, jemuž právě redakčně vypravil slavnostní sborník k padesátinám.

dramaturgický plán“! A k opakované prosbě o spolupráci a spojenectví přidává svou představu komunisty: Být jím „neznamená mít nebo vynucovat si výhody“, ale „sloužit“ celku, přičemž dosavadní výsledky nás zavazují „k úkolům vždy větším a krásnějším ve smyslu znárodnění a zlidovění naší kultury, jak ji požaduje Klement Gottwald“.<sup>154</sup>

V podobném duchu se nesl několik dní předtím i jeho projev před slavnostním představením *Hoře z rozumu*, pořádaném na počest Sjezdu národní kultury, který ovšem za (opět!) „ochuravělého uměleckého ředitele“ přednesl jeho dramaturg.<sup>155</sup>

10. května mu uděluje rada zemského národního výboru „Cenu země České v oboru divadelního umění“ za režijní práci a Frejka znovu využije příležitosti, aby promluvil o postavení „nezotročených a nezaprodaných umělců“, kteří jsou si vědomi, že v případě divadel „střeží nezadatelný stake, který patří ne nám, ale všemu pražskému a českému lidu, nikdy však už hrstce privilegovaných a zpanštělých uchvatitelů moci – na úkor lidu“.<sup>156</sup>

Dodejme ještě pro úplnost situace, že s přihlédnutím k výsledkům voleb, jež proběhly na plenární konferenci Akademie múzických umění 18. června 1948, jmenoval staronový ministr školství Zdeněk Nejedlý Jiřího Frejku nejvyšším akademickým funkcionářem – rektorem AMU pro studijní rok 1948/49; Frejka také dál vede semináře režie a podílí se na vytváření osnov divadelní fakulty.<sup>157</sup>

### III.

#### A kam dál?

Sezonu 1948/49 předznamenaly přesuny v uměleckém souboru: Vedle Jiřího Plachého a Vladimíra Řepy, kteří přijali angažmá v činohře Národního divadla, zve k sobě její umělecký šéf Jindřich Honzl také Otomara Krejču. Frejka mu proto podle úmluvy podepsané už v dubnu 1948 slibuje titulní role v Shakespearově *Hamletovi* a *Othellovi* a Goethově *Faustovi* včetně zvýšení platu na stejnou úroveň, jakou Krejčovi nabídlo Národní divadlo.<sup>158</sup>

154 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15968-9.

155 Kopie strojopisu, archivní fond Kraus Karel, Institut umění - Divadelní ústav, oddělení sbírek a archivu.

156 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-16003-5.

157 Pověření funkcí rektora s datem 30. 8. 1948 podle výnosu ministra Nejedlého z 27. 7. 1948, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17368.

158 Ujednání z 21. 4. 1948, podepsané Frejkou, Krausem a Krejčou, vyvolalo písemný dotaz ředitelství Národního divadla, „zda MDP mohou dát souhlas k uvolnění zmíněného herce [...] Protože O. Krejča má být podstatnou oporou při budování repertoáru v příští sezoně a bez jeho účasti by bylo nutno od celé řady her upustit, a tak přeformovat v podstatě repertoár, protože dále gážové podmínky v Národním divadle se zmíněnému herci nabízejí v částce asi 120.000 Kčs ročně, bylo domluveno: 1. Městská divadla pražská nabídnou O. Krejčovi tutéž částku jako Národní divadlo. 2. Z chystaného repertoáru budou přiděleny O. Krejčovi role: Faust, Othello a Hamlet“ (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15896).

Krejča zůstává, zatímco Rudolf Hrušínský míří za Bohušem Stejskalem do nově zřízeného Divadla filmového studia (odkud se po roce zase rád vrátí).<sup>159</sup> Frejka odchodu využije pro doplnění souboru. Angažuje pět mladých herců – Bohumila Bezoušku (přebírá mj. za Vladimíra Řepu Klubka ve *Snu noci svatojanské*), Vlastimila Brodského (po Rudolfu Hrušínském Dauphin ve *Svaté Janě*), Zdeňka Dítě, Karla Housku a Václava Špidlu – a režiséra Josefa Šmídu,<sup>160</sup> který se už v březnu 1948 uvedl úspěšně jevištní montáží věnovanou Josefu Čapkovi a na samém začátku nové sezony má mít premiéru *Bláznivě ze Chaillot* s Annou Iblou a Vladimírem Šmeralem v hlavních rolích. Noviny však hlásí, že pro nemoc paní Iblové se premiéra odkládá,<sup>161</sup> takže první prací Josefa Šmídy v novém angažmá bude inscenace modelové hry Emmanuela Roblèse *Dobyvatelé* (premiéra 3. 12. 1948), nastolující na pozadí historické situace obecnější otázky, které se týkají hrdinů a hrdinství v době revolucí. Hra patří ještě k „včerejší“ (rozuměj předúnorové) dramaturgii, takže je kritikou přijata nevraživě, resp. s výsměchem.<sup>162</sup>

Po odcházejícím Bohuši Stejskalovi svěřuje Frejka Pleskotovi s Krausem vedení Komorního divadla, kde bude uvedeno osm premiér. Z nich Jaromír Pleskot režíruje tři (Karvašovu *Pevnost*, *Tři sestry* A. P. Čechova a Molièrova *Měštáka šlechticem*, kterého si s Karlem Krausem upravili pod názvem *Jeho urozenost pan měšták*), Bedřich Vrbský dvě (polskou hru Anny Świrszczyńskiej z varšavské okupace *Výstřely v Dlouhé ulici* a klasickou ruskou komedii A. N. Ostrovského *Talenty a titule*), herec Antonín Kandert a mladí režiséři Jan Fišer a Josef Šmída po jedné – Kandert českou novinku od Emy Řezáčové (*Třetí vrstva*), Jan Fišer pak sovětskou ‘pohádku o pravdě’, tedy příběh o komsomolské partyzánce Zoje Kosmoděmjanské od Margarity Aligerové (*Zoja*),<sup>163</sup> zatímco Šmída satirickou komedii Jevgenije Petrova (*Útěk lorda Jakobse*). Šmída, Pleskot i Fišer režírují také na velké vinohradské scéně: tam je uvedeno sedm premiér, z toho tři inscenuje Jiří Frejka (drama *Dostigajev*

159 Z dopisů dochovaných ve Frejkově pozůstalosti vyplývá rozhořčení tehdejší filmové hvězdy nad Frejkovým nejednoznačným postojem: zatímco jemu Frejka řekl, že by byl rád, kdyby zůstal v Městských divadlech, Stejskalovi prý sdělil, že o něho nestojí (viz Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15798-9). Do DSF odcházejí se Stejskalem ještě Vítězslav Boček a Růžena Lysenková.

160 Poté, co po první poválečné sezoně zaniklo divadlo Větrník, kde s ním za války vedle Pleskota a Brodského začínali i Radovan Lukavský a později Zdeněk Dítě a Jaroslava Adamová, a poté, co se jde z původního termínu inscenování *Bláznivě ze Chaillot*, je Josef Šmída povolán k vojenské službě: z výcvikového tábora ve Stráži pod Ralskem a poté z nervového oddělení vojenské nemocnice v Terezíně píše v květnu 1947 Karlu Krausovi nešťastné dopisy. V září 1947 už má ale premiéru vlastní dramatizace Poláčková *Okresního města* v Severočeském národním divadle v Liberci, kam ho angažoval ředitel Jaroslav Novotný a kde se vrací k titulu, s nímž měl velký úspěch ve Větrníku – k satirické komedii *Tarekinova smrt* od Suchovo-Kobylyna, a poté inscenuje ještě Shakespearova *Romea a Julii*. O Šmídově práci ve Větrníku viz Hedbávný, Z. *Divadlo Větrník*, Praha 1988, též Šormová, E. „Větrník“, in *Divadlo nové doby*, Praha 1990: 236-270.

161 Černý 2007: 167.

162 Popp, O. „Existencialismus na Vinohradech“, *Mladá fronta* 28. 12. 1948; eas „Idea zámkou“, *Lidové noviny* 21. 12. 1948; Budínová, H. „Abstraktní intelektuálština“, *Kulturní politika* 31. 12. 1948.

163 Jana Fišera navrhoval Jiří Frejka magistrátu jako možného příštího uměleckého šéfa Divadla pro mládež; inscenace sovětské hry obsazená herci MDP byla zřejmě součástí tohoto, později nere realizovaného, plánu – hrála se jedinkrát. Ředitelem osamostatněného Městského divadla pro mládež se stal herec a dramatik Miloslav Stehlík.

a ti druzí Maxima Gorkého, středověkého *Mastičkáře* v komediálně hudební adaptaci E. F. Buriana spolu s pokusem o komorní balet na hudbu Sergeje Prokofjeva *Péta a vlk* a Puškinova *Borise Godunova*), dvě potom Jan Fišer (novinku příštího dramaturga Zdeňka Bláhy *Mír* a Tylovu *Tvrdohlavou ženu*) a po jedné Josef Šmída (zmiňované Roblèsovy *Dobyvatele*) a Jaromír Pleskot („scénické pásmo“ z Jiráskovy *Filosofské historie* připravil s Karlem Krausem).

Víc než variace na revoluční situace ze slovenských dějin v trilogii *Pevnost* od mladého dramatika Petera Karvaše (režisér si tu zahrál i jednu z hlavních rolí) zaujala publikum a část kritiky Pleskotova inscenace *Tři sestry* od A. P. Čechova (premiéra 22. 12. 1948, 67×): především vynikající hereckou souhrou<sup>164</sup> a mistrnou atmosférou lyrické tesknosti, s níž kontrastují komické okamžiky; Erich Saudek ovšem opět napadá režiséra za „dušezpytný diletatismus“ a vidí „sentimentální karikaturu“ tam, kde Josef Träger cítí „clairvovský humor“.<sup>165</sup> Jednoznačně největší úspěch měla Pleskotova a Krausova úprava Molièra – v Komorním divadle se *Jeho urozenost pan měšťák* (premiéra 24. 3. 1949) reprízovala 130× a Pleskot v hříšce o polepšeném panu Jordánovi sám rozverně extemporoval v titulní roli vedle Jiřiny Štěpničkové, pro kterou s Krausem značně rozšířili postavu služky Mikulášky.

Tyto dvě inscenace stačily jen naznačit, k čemu Pleskot s Krausem na scéně Komorního směřovali, totiž ke komediantskému divadlu vyvažovanému psychologickou hrou. K obojímu bude v příštích měsících čím dál méně příležitostí. Dramaturgické direktivy, jak je od konce srpna 1948 chystal nový 'dvojčediný' poradní orgán v této oblasti, totiž Divadelní a dramaturgická rada (DDR) ministerstva školství spolu s Divadelně propagační komisí (DPK) ministerstva informací,<sup>166</sup> už jiné pokusy o reflexi nedávné současnosti než ty, které ilustrují nastolenou ideologii, dovolovat nebudou a na toto stanovisko přistupuje i většina recenzentů. Svorně pak budou doporučovat jiný repertoár než ten, který Městská divadla zatím uváděla a který dosahoval stabilních návštěv, u nejlepších inscenací pak vysoké reprízovosti, takže se mohl postupně snižovat počet premiér.<sup>167</sup>

\*

<sup>164</sup> Mášu hrála Jiřina Štěpničková, Olgu Marie Lukášová, Irinu Jiřina Stránská, Natašu Dana Medřická, Veršinina Václav Vydra ml., Tuzenbacha Otomar Krejča, Andreje Zdeněk Dítě, Čebutykyňa Jaroslav Marvan, Kulygína Radovan Lukavský, Soleného Vladimír Hlavatý.

<sup>165</sup> eas „Tři sestry v Komorním“, *Lidové noviny* 28. 12. 1948; jtg „Pleskotovy Tři sestry“, *Práce* 29. 12. 1948.

<sup>166</sup> První konference DDR a DPK (ustavených na začátku dubna) se konala 30. 8. 1948 v Brně. O zásadách „centrálně řízené“ dramaturgie promluvil O. Ornest, viz Vondrášek 1999: 144–9 a podle něho Černý 2007: 152.

<sup>167</sup> V archivu Karla Krause i v pozůstalosti Jiřího Frejky jsou zachovány strojopisné kopie textu s nástiněm dramaturgického plánu na sezonu 1948/49, která měla být zahájena *Bláznivou ze Chaillot*. K 30. výročí ČSR měla být uvedena hra Jana Drdy *Český Honza*, kterého autor zřejmě nikdy nedopsal či spíš asi vůbec nezačal psát. Jako náhradní titul se uvádí Rachlíkův „historický kus“ o Janu Žižkovi a „třetí alternativou je Maškova hra z květnové revoluce“. Následovat měl O'Neillův *Popelář přichází*, „rozměrné drama životodárné víry v ilusi“. Rozhodovalo se mezi hrou Maxima Gorkého *Dostigajev a ti druzí* a *Borisem Godunovem* A. S. Puškina (posléze byly uvedeny obě); v shakespearovském repertoáru se mělo pokračovat *Hamletem* (ale v průběhu prázdnin se také Karel Kraus dotazuje Jiřího Frejky, zda má dát dřív rozepsat text *Othella* nebo *Dostigajeva*), ze sovětské dramatiky se plánoval Afínogenovův *Podivín* a Pogodinova *Minulá léta*. Georges Neveux měl být zastoupený *Žalobou proti neznámému* a Jaroslav Pokorný měl připravit „staré peruánské drama neznámého básníka Ollanta“. V Komorním se plánovaly *Tři sestry* (MDP se vracejí k Čechovovi jako jediné divadlo v té době), následovat

Erich Saudek, který tak ostře útočil na Pleskotovy inscenace *Minuty na hodinách* a *Tři sestry* i na Roblèsovu hru, už dva měsíce před její premiérou podobně ba ještě tvrdším způsobem napadl na tzv. Divadelní žatvě Frejkovu inscenaci *Hoře z rozumu*, která v této „celostátní soutěži československých divadel“ při první ročníku (konal se od 4. září do 28. října 1948) reprezentovala Městská divadla.

Začalo to vlastně při zahájení „konference československých divadelníků“, která byla na programu Divadelní žatvy 23. a 24. října, vystoupením Dr. Valtra Feldsteina, výkonného tajemníka ústřední kulturní komise ÚRO, který nejprve předeslal, že v lidové demokracii musí být podroben *důsledné kontrole* „každý jednotlivec, každý závod, každá organizace a instituce na všech úsecích našeho života nejen hospodářského, ale i kulturního“. Poté zdůraznil, že nejnaléhavějším úkolem dosud bylo „přetvoření dramaturgie v novém duchu“, které má i dále pokračovat orientací na slovanský repertoár a českou tvorbu „nesené duchem čínorodého humanismu“. Už v květnu roku 1947 se v anketě o osudu českého dramatu vyjádřil Karel Kraus kriticky na adresu nově vznikajících českých her – a byl kritizován za to, že podle vlastních slov „pocitivě přiznal stav věcí“.<sup>168</sup>

Feldstein pak na základě *statistiky* repertoáru vybraných pražských divadel dokazuje, jak které divadlo „plní úkoly“ v preferovaných oblastech dramaturgie: Městská divadla podle jeho výkazu zcela propadají: podle Feldsteina původních novinek uvedli na Vinohradech „nula % (!!!)“, zatímco v Komorním alespoň 22 %, slovanských her poprvé u nás uvedených pak bylo „ve Vinohradském 12,5 % [...] v Komorním nula % (!!!)“. Zato „neslovanských“ novinek bylo uvedeno na Vinohradech 25 % a v Komorním 44 % – vedle Činohry 5. května (36, 5 %) nejvíc ze všech sledovaných divadel. „Zdravý poměr premiér“ měli podle Feldsteinových čísel v dramaturgii Národního divadla (slovanské hry tam zaujímaly 81 % repertoáru), D 48 (78 %) a Realistického divadla (70 %), „kdežto obě městské scény, Činohra 5. května a Velká opera, měly poměr spíše opačný, protichůdný základní politické linii, to znamená, že nesplnily řádně základní, elementární požadavky, jejichž zachování a uspokojení je teprve předpokladem pro uplatnění divadelní umělecké tvorby v duchu nového divadla. Zvláště nulové položky [...] v některých rubrikách hořejší statistiky jsou připomínkou, že bude v některých oblastech naší dramaturgie ještě třeba důkladné nápravy“.<sup>169</sup>

Kritikou dramaturgie začíná i Erik Saudek, ale postupuje hned ke kritice režie, když jako exemplární případ „formalismů ideových i vnějších“ i

měla (a následovala) Karvašova *Bašta* (v českém překladu Jana Grossmana *Pevnost*) i nová hra Emy Řezáčové (i na tu došlo). Z Molièra měl být uveden *Měšťák šlechticem* (byl), ze sovětské dramatiky Treněvova *Anna Lučinina* a ze souč. anglické dramatiky Morleyova úspěšná „kritická hra“ *Můj syn Edvard*. Připojený je ještě i náčrt dramaturgického plánu Divadla pro mládež, kde se měl mj. dávat *Radúz a Mahulena* Julia Zeyera s hudbou Josefa Suka, nová dramaturgická *Babičky* (dojde na ni v sezoně 1949/50) a Ostrovského *Sněhurka*. Viz archivní fond Kraus Karel, Institut umění – Divadelní ústav, oddělení sbírek a archivů.

<sup>168</sup> Podrobněji viz stať Kláry Novotné, s. 240 an.

<sup>169</sup> Feldstein, V. „O dosavadním vývoji našeho divadelnictví“, *Divadelní žatva 1948. Sborník dokumentů*, Praha 1948: 18, 21. V době Divadelní žatvy už byla Činohra 5. května zrušena a většina souboru přešla do nově zřízeného Divadla filmového studia, Velká opera 5. května „fúzovala“ s operou Národního divadla.



vybírání vedle inscenace *Snu noci svatojanské* liberecké činohry (hráli mu jeho překlad) Frejkovo *Hoře z rozumu*, dosud jednoznačně přijímané jako mimořádné umělecké dílo s velkým ohlasem u obecnosti, kritiky i funkcionářů. Podle Saudka ovšem inscenace, přestože má „tu historickou zásluhu, že poprvé u nás této klasické hře ruského repertoáru dobyla ohlasu v nejširších řadách obecnosti“, zastavila se „v polou cesty k důsledně realistickému pracovnímu postupu“.

Kromě primitivních floskulí o nedostatečném vyostření „antiteze“, totiž „genia lidu, který nedá zahynout nám ni budoucím“ proti „dočasně vládnoucí třídě“, se omezí na pokárání momentů „lábivě nadbíhající ideové setrvačnosti obecného vkusu navyklými formalismy“ a soustředí kritiku na interpretaci hlavních postav – Čackého prý hraje Vladimír Šmeral „jako nadčasový neurasthenický typ“, víc jako Hamleta než bojovníka a „vznavače duchového a fyzického zdraví lidu“, podobně mu vadí živelné projevy mazané sluzky Lízy (Jaroslava Adamová) – „svěží a čistá jako kytky by měla být, aby vyjadřovala, co představuje: spanilou neporušitelnost lidové postavy národa“; Jiřině Štěpničkové (Sofie), „sebeskvělejší představitelce zralého ženství, exponované v této polodětské roli tak nemotivovaně, že proto nepřipadáme na jiný důvod než na atraktivnost věhlasné herečky,“ vyčítá statické pózy „ženy bez srdce“. Naproti tomu vyzdvihuje Saudek výkony Jiřího Plachého, Otomara Krejčí, Vladimíra Hlavatého a Marie Rýdlové, na nichž stojí „skutečný, i vnitřně, i ideově *realistický* [kurz. ZS] účín představení. Na úplný závěr pak zhodnotí režii i tolik oceňované výtvarné řešení Františka Tröstra, kongeniálně vyjadřující Frejkův záměr: „Nazmar přichází nejedna drobná nebo i větší odvaha k ideovosti, protože netvoří jednotné podněbí této inscenace, opět a opět se utíkající od nahé, povždy revoluční pravdy k osudným kompromisům s různými, i výtvarnými formalismy, hluboce konvenčními přese všechnu ‘avantgardnost’ nebo právě kvůli ní.“<sup>170</sup>

Dále při příležitosti oslavy režijní práce Jindřicha Honzla, jehož tři roky stará inscenace Tylova *Jana Husa* přehlídku zahajovala, kritizuje Saudek Frejkovu režii *Revizora* v Národním divadle z roku 1936 – srovnává ji s novým nastudováním Jindřicha Honzla.<sup>171</sup>

A znovu musí zdůraznit, že Frejkova „památná“ inscenace se míjela s kritickým realismem ruského mistra, neboť byla „typickým dílem doznávajícího expresionismu, jež se při veškerém svém výrazovém bohatství tím víc míjelo s nejvlastnějším, objektivním smyslem a významem Gogolovy komedie“, zatímco Honzlova inscenace je „dílem typickým pro náš nový, nekřečovitý postoj k realitě života i umění“.<sup>172</sup>

Do třetice kritizuje Saudek Frejku, resp. jeho divadlo, za zařazení inscenace Klicperova *Zlého jelena* do programu dramaturgie pro mládež:

170 Saudek, E. A. „K dramaturgii“, *Divadelní žatva 1948. Sborník dokumentů*, Praha 1948: 98–100.

171 „Soutěžit“ měla původně nová Honzlova inscenace Gogolova *Revizora*, Tylův *Jan Hus* ji zastoupil z technických důvodů – neboť karlínské divadlo, kam stěhovali (!?) pořadatelé i pražské inscenace, které mohly být odehrány na domácí scéně, nemělo točnu...

172 Saudek 1948: 112.

toto „leccím roztomilé“ představení „ideově“ nemá dětem mnoho co říci „a žatevní obecnost z řad středoškolské mládeže docela pochopitelně, ale nikoli vítaně, kvitovalo nejděčněji lechtivým pochichtáváním pasáže erotického kočkování“. A hra Jaroslava Janovského *Hledač světla* o Vincentu van Goghovi, uváděná v režii Antonína Kanderta<sup>173</sup> v Komorním divadle, patří podle Saudka „literárnímu včerejšku a předvčerejšku“ a jejich „imantnímu romantismu“.

Přes všechny výše uvedené výhrady porota, z níž po prvním týdnu přehlídky pro nemoc odstoupil Josef Träger (rovněž člen DDR), udělila Městským divadlům několik ocenění: čestné uznání za *Hoře z rozumu* (v kategorii „stálá divadla“, za herecký výkon pak Jaroslavě Adamové, František Tröster dostal za výpravu dokonce 3. cenu), a v případě Janovského *Hledače světla* také „za dramaturgickou iniciativu“. V souvislosti se Saudkovým hodnocením příkladů, kterými se „československé divadlo zatím nejvíc přiblížilo novému, uvědomělému realismu socialistickému, který je náš vzor a cíl“, i v souvislosti se závěrečnými usneseními konference, je jasné, kdo zvítězil a kdo musí být „z divadelního života vymýcen“.

Laureátem Divadelní žatvy byl prohlášen ředitel činohry Národního divadla režisér Jindřich Honzl, podle Saudka „*příkladný aktualizátor* [...] ideový, ústrojný a nenásilný a tím přesvědčivý [...], vyhraněný představitel tvořivého vztahu socialisty a realisty k dílům klasickým“. Kráčí tak „víc než který jiný český umělec“ ve stopách sovětských umělců, kteří už si osvojili „metodu přivtělování velkých děl minulosti socialistickému dnešku“. Na příkladech hned tří inscenací Jindřicha Honzla dokládá proměnu „jednoho z kdysi nejpřednějších představitelů režisérismu“ v klasika socialistického realismu.<sup>174</sup>

V kategorii „stálých divadel“ dostává první cenu Realistické divadlo za „provedení hry pokrokového amerického dramatika A. Millera ‘Všichni moji synové’, kterou příkladně přispělo k vyhranění nového realistického stylu dramaturgického i inscenačního“ – překladatelem a dramaturgem byl Ota Ornest, režisérem Karel Palouš. (Ředitel Realistického divadla Jan Škoda dostal při příležitosti 28. října, kdy se konalo i závěrečné udílení cen Divadelní žatvy, „státní cenu v oboru divadelního umění“.)

‘Jen’ druhou cenu v této hlavní kategorii dostalo Divadlo D 49, za „nejradikálnější obrat k novému realismu“, konkrétně za provedení hry E. F. Buriana ze současného dělnického života ‘Křmý na břehu’, kterou námětově i reprodukčně příkladně splnilo požadavky ‘svého dramaturga – pracujícího lidu z měst a venkova’“. Svou „lidovou veselohrou o rybářích-brigádnících [...] a jednom studentovi, kterého ‘studium’ rukama a dobrá společnost vyléčí z posledních zbytků falešného romantismu“, jak dílo charakterizuje Saudek, se tedy vydal další – ten opravdu „nejpřednější představitel režisérismu“ – na cestu lidovosti. I v případě Burianovy starší „psychologické hry z tohoto života“ *Není pozdě na štěstí?*, kterou v té souvislosti Saudek připomíná, prý autor a režisér osvědčuje „hlubokou lidskost socialistického realisty“. Ovšem, v jeho

173 L. Petišková mylně uvádí, že hru nastudoval Bohuš Stejskal (Petišková 1990: 353).

174 Víc prostoru než ‘soutěžní’ inscenaci *Jana Husa*, kterého Honzl „zbavil zbytků romantismu“, věnuje Saudek podle něho jednoznačně *realistické* komedii Gogolově, nejvíc však horuje pro Honzlovu „převratnou inscenaci“ *Maryši* bratří Mrštíků, která je „klasičtější“ než všechny předešlé inscenace (Saudek 1948: 111–114).

díle se přece jen objevila „nechvalná výjimka“ (v případě jedné postavy), která „zavání absolutní psychologií div ne existencialistickou“, ale ve srovnání s „hnilobně fosforeskujícím šerosvitným psychologismem“ a „rýpáním v 'záhadách a zvrácenostech' nadspolečensky pojímané duše“ (Saudek naráží na Frejkovo *Hoře z rozumu* a pojetí Čackého) přece jen chce Burian svou hrou psychologismus „vymítat jasným a laskavým světlem svého socialistického humanismu“. <sup>175</sup> Za obě svá díla proto E. F. Burian dostal ještě první cenu za nejlepší původní hru a zůstal v trojici vyvolených tvůrců socialistického realismu: Realistické divadlo – Honzlova činohra ND – D 49. <sup>176</sup>

Umělecký ředitel Městských divadel v době, kdy vrcholí Divadelní žatva, už má za sebou generálky a premiéru dramatické fresky Maxima Gorkého *Dostigajev a ti druzí* (21. 10. 1948), za kterou mu vřele děkuje intendant Václav Jaroš. Představení, s nímž se divadlo vydává na cesty za dělnickým publikem, poslouží i jako „kulturní vložka“ pro zasedání Ústředního výboru KSČ a je uváděno při příležitosti oslav narozenin prezidenta Klementa Gottwalda <sup>177</sup> (a konečně za rok za ně Frejka dostane na Divadelní žatvě druhou cenu, když divadlu ještě připadne čestné uznání – za laureátem E. F. Burianem a jeho D 49, za Jindřichem Honzlem a činohrou ND a za Realistickým divadlem). Jako člen ústředního výboru Svazu československo-sovětského přátelství se angažuje Frejka v pořádání výstavy k padesátiletí Moskevského uměleckého divadla (v té době „akademického“ s přídomkem „Maxima Gorkého“), umístěné na Vinohradech právě proto, jak zdůrazňuje, „že ve zdech městského vinohradského divadla poznali návštěvníci někdejších pohostinských vystoupení souboru moskevských strhující a dokonalé herecké umění“. Usiluje i o to, aby představení při chystaném zájezdu divadla MCHAT do Prahy se hrála na vinohradském jevišti. <sup>178</sup>

Víc než nadbíhání vládnoucímu režimu je možné tušit za těmito aktivitami snahu *nebýt exkomunikován* – nevydělit sebe a své divadlo ze společnosti a jejího kulturního života, v němž se Jiří Frejka snaží udržet všemi možnými prostředky. Nebezpečí exkomunikace mu hrozí především ze strany těch, kdo se ujali plánování a uskutečňování socialistické podoby českého divadla a kdo si za tím účelem objednali Saudkovu „analýzu“, poskytující vedle uznání Realistickému divadlu coby vzoru současné snahy o socialisticko-realistické divadlo i vysvědčení Honzlovi a Burianovi jako jeho novopečeným klasikům, ve srovnání s nimiž je „formalista“ Frejka

<sup>175</sup> Saudek 1948: 146, resp. 108–110.

<sup>176</sup> Ve statutu jsou původně uvedeny vždy tři ceny pro tři kategorie divadel (stálá – oblastní – pro mládež) a čtyři kategorie jednotlivců (režiséři – jevištní výtvarníci – herci – herečky), které uděluje (a tedy financuje) ministerstvo informací a osvěty. Spolupřádající instituci Umění lidu navrhla porota, aby udělila ceny dramatikům a čestná uznání za dramaturgickou iniciativu – tyto kategorie ve statutu z 2. září 1948 jmenovány nejsou, byly tedy zřízeny dodatečně.

<sup>177</sup> Viz kopie strojopisu projevu k hornickému publiku v Sokolově 7. 11. 1948, opis děkovného dopisu od podnikové rady Hnědoubelných dolů a briketáren a strojopisy projevů k dalším příležitostem, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-16011-18, H6A-15855.

<sup>178</sup> V té souvislosti se obrátil na mezinárodní oddělení sekretariátu ÚV KSČ, které vedl Bedřich Geminder: s ním korespondoval Frejka také o možnosti zájezdu několika členů souboru do SSSR a oslovil ho ohledně Vachtangovova divadla, které chtěl pozvat už v roce 1947; Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14598.

sotva „v polou cesty“. Verdikty, které pronáší Erik Saudek, lze v kontextu Divadelní žatvy a jejího poslání pokládat za vytyčení jedině žádoucího směru a měřítko oficiálního hodnocení. Předseda Divadelní a dramaturgické rady Miroslav Kouřil ostatně „postup“, který v souvislosti s Jiřím Frejkou zvolili pro „boj nového světa se světem starým“, <sup>179</sup> připomněl o dva roky později na 24. zasedání DDR:

*„V roce 1948 jsme kritizovali [viz Saudkův referát] Vinohradské divadlo. Celá záležitost se projednala na konferenci v Brně [na konci srpna 1948] a názor na Frejku byl výsledkem kolektivních porad [jichž se z titulů svých funkcí v DDR, DPK a odborovém svazu divadelníků zúčastňovali M. Kouřil, J. Honzl, O. Ornest, J. Pokorný, V. Feldstein, V. Šmeral – představitel Čackého v Hoři z rozumu], přednášely se kritiky dramaturgie.“*

Možná i z těchto důvodů Frejkův přítel a propagátor Josef Träger, jmenovaný do poroty Divadelní žatvy, z ní po prvním týdnu konání „pro nemoc“ odstoupil? <sup>180</sup> Vždyť nešlo o nic méně než o postupnou a promyšlenou likvidaci úspěšného režiséra vedoucího výjimečně prosperující divadlo, které mělo obecnost i v době návštěvnícké krize. Mohlo se do něj totiž chodit na takové inscenace jako *Sen noci svatojanské*, *Hoře z rozumu*, *Svatá Jana* – inscenace, které prokazovaly i po únorovém převratu, že existuje *svobodné* jevištní umění rezonující s *myšlením a citěním* publika, tedy vyjadřující *potřeby doby*, ovšem v jiném smyslu, než se zpupně domnívali „inženýři lidských duší“.

Frejka se brání, přesněji – neustoupí, nedá se zastrašit. Způsob, který zvolí, nejsou jen výše popsané aktivity v souvislosti s „kulturněpolitickými akcemi“, do nichž se jeho divadlo zapojuje. Je znatelný z pozměňující se struktury a dikce jeho veřejných projevů i promluv k souboru. Už ve „Zprávě umělecké správy o dosažených pracovních výsledcích v době dvouletého budovatelského plánu“ z prosince 1948 seřadí dosažené úspěchy v oblasti dramaturgie podle „návodu“, který vzápětí zveřejní bratislavská konference DDR. <sup>181</sup>

**Jak známo, repertoár má být podle těchto instrukcí rozdělen nikoli např. podle žánrových hledisek (drama/komedie) či ohledů na složení souboru, ale podle geograficko-**

<sup>179</sup> Zápis z 24. zasedání DDR 22. 11. 1950, cyklostyl. rozmnoženina uložená v knihovně Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. MB 1263/3: 18.

<sup>180</sup> Träger byl členem Divadelní a dramaturgické rady, stejně jako Stanislav Lom, kterého do ní navrhl podle vlastních slov sám Frejka. Oba však byli reprezentanty předválečné kultury a proti novým organizátorům divadelního života těžko něco zmožli.

<sup>181</sup> 2. společné zasedání českých a slovenských DDR a DPK se konalo v Bratislavě 15. a 16. ledna 1949. Konference „určila základní schéma dramaturgických plánů, stanovila závaznou směrnici pro skladbu repertoáru“ (Just 2010: 205), které pak vyložil předseda dramaturgického odboru DDR Ota Ornest v úvodním článku „ideového vodítka i praktické pomoci československé dramaturgii“, jímž je stejnojmenný bulletin, který začne právě vycházet na podporu „jednotné generální linie“ československého divadelnictví (*Československá dramaturgie*, 1949, číslo 1–4: 1–3) a v němž hned na s. 3 najdeme i seznam doporučených her: jejich spektrum sahá od „reportážní komedie z dneška“ Zdeňka Bláhy *Hodí se žít* či další „reportáže“, Cachovy *DS-70 nevyjíždí*, přes (předválečnou) Burianovu dramaturgii *Věry Lukášové*, další dvě Burianovy hry a dramaturgii *Výletů pana Broučka* až k pohádkovým satirám Jana Drdy (*Hrátky s čertem*) a Viktora Dyka (*Ondřej a drak*), Faltisově dramatu *Chodská svatba* a prvorepublikové sentimentální konverzače z historie českého divadla od Františka Götze *Soupeři*.

-historického rozčlenění: na prvním místě stojí původní (rozumí se domácí) hry se současnou tematikou a s historickými náměty, dále (2.) česká a slovenská klasika, (3.) ruské a sovětské hry a hry lidových demokracií, (4.) „přehodnocení“ světové klasiky, (5.) pokrokové hry ze „Západu“.

Ve zmiňované zprávě, vypracované za pomoci Karla Krause, z níž pak vychází i při přípravě materiálu pro „revizi činnosti uměleckých ředitelů“, která se bude konat na další konferenci v Pardubicích v březnu 1949, zdůrazňuje dosažené výsledky v příslušném pořadí.

Připomíná uměleckou, ideologickou a pracovní konsolidaci divadla; základní kroky k vybudování vzorného a dětského divadla; repertoárovou přestavbu Komorního divadla, potlačující bulvární a konverzační komedie „zcela ve prospěch nejvýznamnějších domácích a slovanských dramát aktuální společenské tematiky“, když zvláštní pozornost je věnována klasické komedii a současné domácí veseloherní produkci; „aktivitu na poli třídního uvědomování obecnosti“ prostřednictvím zájezdů a „propagační, přednáškové a diskusní práce mezi dělnickým obecním“. Repertoár pak rekapituluje podle nařizovaných okruhů a příslušným zdůvodněním dokazuje, že těžištěm dramaturgie jsou klasické i nové hry domácí tvorby, klasické ruské i současné sovětské tituly a světová klasika, včetně příslušně účelového komentáře k uvedeným „západním“, pokrokově ba „socialisticky“ orientovaným autorům.

Zdůrazní také fakt, že během „dvouletého plánu“ uvedla Městská divadla 35 premiér a 1766 (!) představení,<sup>182</sup> jejichž návštěvnost je stabilní.

„Řada her přesahuje počet padesáti repríz a některé, a to právě ideově i umělecky nejvyspělejší inscenace, se blíží stovce představení. Za takových okolností lze umělecky i hospodářsky plně zhodnotit pracovní výsledky souboru a věnovat největší péči přípravě nových her. I tato skutečnost je radostným výsledkem cílevědomého budování a jedním z nejhodnotnějších výsledků našeho dvouletého plánu, na nějž souvisle navazují přípravy k splnění plánované pětiletky.“<sup>183</sup>

Nadcházejícími měsíci, resp. dobou od začátku roku 1949 do léta 1950, kdy musí Jiří Frejka Městská divadla opustit, ale i závěrečnou, tragickou etapou Frejkova života až do jeho sebevraždy na podzim roku 1952, se zabývá publikace *Frejkovy Schovávané na schodech. Poezie a politika*.<sup>184</sup> Toto

182 Na vinohradské scéně i v Komorním divadle, jak vypovídají hrací plány, odehrají každý měsíc na každé z nich kolem 40 představení, k tomu zájezdy a představení Divadla pro mládež.

183 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-16992.

184 *Frejkovy Schovávané na schodech. Poezie a politika*, editoři Zuzana Sílová a Pavel Bár, Praha 2014. V dílčích studiích se osudům Jiřího Frejky v tomto období věnovali další autoři a zmínky o něm jsou zahrnuty i v souhrnných publikacích o poválečném období českého divadla. Viz Petišková, L. „Jiří Frejka v Městských divadlech pražských v letech 1945–1948“, in *Divadlo nové doby*, Praha 1990: 353–357; Petišková, L. „Ze zákulisí jedné štvánice (Konec režiséra Jiřího Frejky)“, *Divadelní revue*, 1999, č. 1: 31–46; Petišková in Frejka 2004: 63–78; Černý 2007: 151–153, 165–168, 213–216, 251–254; Rauchová, J. *Spoutané divadlo. Jindřich Honzl, Jiří Frejka a Emil František Burian v systému kulturní politiky 1945–1959*, České Budějovice 2011 – v případě této publikace není od věci zopakovat, co už bylo řečeno jinde, že J. Rauchová přes množství shromážděného pramenného materiálu prokazuje neznalost divadelního

období je v kontextu předkládané knihy třeba stručně zrekapitulovat i v souvislosti s některými novými poznatky, vyplývajícími ze studia dobových dokumentů.

Po ‘uměleckém’ verdiktu Divadelní žatvy, podle kterého Jiří Frejka ve srovnání s E. F. Burianem a Jindřichem Honzlem při naplňování jediné žádoucí (re)orientace na socialistický realismus zatím neuspěl, přichází na začátku roku 1949, spojeném i v divadelní oblasti se stranickými prověrkami, verdikt politický: 22. ledna se členové celozávodního výboru KSČ Městských divadel dozvědí o „změně prověrky s. Frejky ze tříměsíční lhůty na dvouletou kandidaturu“. Hlavní důvod podle předsedy okresní prověřkové komise je, že nevede divadlo v takovém duchu, v jakém by ho vést měl – tedy „v duchu socialistickém. Když se s. Frejka projeví jako socialistický vedoucí divadla, může být dvouletá kandidatura snížena“.<sup>185</sup>

Hned o týden později, 29. ledna, jsou závěry prověrky oznámeny na celozávodní plenární KSČ v divadle poté, co předseda okresní prověřkové komise vyjmenuje výhrady k „práci divadla“, z nichž jakoby hodnocení Frejky samosebou vyplývalo: Výhrady k repertoáru pro „buržoazní“ publikum, týkající se pojetí *Svaté Jany*, pokračují výtkami proti nevyrovnanému obsazení souboru („někteří herci jsou přetěžováni, jiní nevyužiti“) a tomu, že se dává přednost „hvězdám z buržoazního prostředí (Štěpničková)“. Je jasné, že tyto připomínky nejsou z hlavy předsedy okresní prověřkové komise, ale že jdou zevnitř divadla, zvlášť když je tu narážka na „tendenčně“ stanovené platy herců: ty vyšší „musí dostat spíš pokrokoví umělci než hvězdy“. Vždyť už v létě roku 1948 vytkla ředitelka závodní rada divadla ústy jejího předsedy Vladimíra Šmerala (ojedinělou) výši platu navrhovaného Jiřině Štěpničkové, neboť „tento individuální plat by mohl mít za následek protesty a rozbroje v souboru“.<sup>186</sup> Nakonec tedy, když se hodnotitel pozastaví nad nedostatkem soudružského prostředí a sklonem ke klepům a nad katastrofálně nízkou ideologickou úrovní souboru, může „u s. Frejky kritizovat výběr repertoáru a provedení“: musí přiznat „klad“ v případě dostatečně „socialistického“ *Dostigajeva* a také to, že neuzavíral divadlo mladým hercům, ovšem „komise se nedomnívá, že to bylo proto, že byli pokrokoví, ale že byli umělecky na výši“.<sup>187</sup>

Frejka byl o obsahu výsledku prověrky a jeho možných dopadech jistě včas informován, protože 21. února ‘navrhl’ intendantu Jarošovi jednu z ‘náprav’ – totiž aby ve smyslu příslušných směrnic byl v divadle zřízen „úřad vedoucího pro kádrové záležitosti“, který by převzal „otázky týkající se vybudování politicky uvědomělého souboru“.<sup>188</sup>

prostředí a jeho historie, takže její vlastní závěry jsou často mylné a obraz o Frejkově působení – při zásadním neporozumění jeho uměleckému základu – naivně ideologicky zjednodušený (viz i recenzi V. Justa „Došlo k sepsání knihy“, *Divadelní revue*, 2014, č. 1: 126–134).

185 Viz „výťah ze zápisu o schůzi celozávodního výboru ze schůze 22. 1. 49“, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17366; další materiály viz konvolut dokumentů z pozůstalosti Josefa Trágra in Pozůstalost Jiřího Frejky, Divadelní oddělení Národního muzea.

186 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15876 a H6A-17036.

187 Viz Sílová/Bár 2014: 62, pozn. 27, kde je u citací zápisu z plenární schůze chybně uvedeno datum 28. ledna 1949, za což se editoři čtenářům omlouvají.

188 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17020.

Jak sám v kádrových dotaznících uvádí, do komunistické strany vstoupil, resp. přihlásil se 23. února 1948. Ovšem ani potvrzení o tom, že jako neregistrovaný člen se stranou spolupracoval od roku 1946, které mu vystaví jak vedoucí krajské (pražské) organizace KSČ a náměstek primátora Krosnář (viz pozn. 148 na s. 102), tak i (alibisticky) Miroslav Kouřil z titulu vedoucího tajemníka kulturního odboru kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ, nezvrátí rozhodnutí o prodloužení kandidatury. Jako výmluva bude opakovaně sloužit argument, že Frejka nepředložil „prověřkový lístek“ z místní organizace, tedy z místa bydliště.<sup>189</sup>

„Neproověřen“ stranicky chystá se (v divadle má před premiérou *Borise Godunova*) předstoupit na tzv. pardubické konferenci před příslušnou komisí, která provádí revizi činnosti uměleckých ředitelů. Ještě předtím musí odpovídat na dotazník týkající se „potřeb sil“ v souboru, kde konstatuje nadměrný počet hereček, pro které nemá dost uplatnění, a potřebu rozšířit pánský soubor. Řešení vidí v přesunu některých členů, zejména dam, do osamostatňujícího se souboru Divadla pro mládež, v jehož vedení ovšem také „bude zapotřebí cílevědomého pracovníka, zkušeného v mládežnickém divadle“. Proto navrhuje Václava Vaňátka, bývalého ředitele Divadla mladých pionýrů, kterého tamní akční výbor v únoru 1948 zbavil funkce.

„Ovšem,“ dodává Frejka, „objevili se dosavadní námitky proti jeho osobě jako liché. Zdá se mi totiž neúnosné, aby umělec jeho kvalit a zkušeností nebyl zapojen do konečné výstavby mládežnického divadla.“<sup>190</sup>

Mladá herečka a režisérka Eva Foustková, která kdysi v Městských divadlech hostovala, se po Vaňátkově nástupci (vydržel prý ve funkci jen několik měsíců)<sup>191</sup> marně pokoušela udržet Divadlo mladých pionýrů; Jiřímu Frejkovi, s nímž by ráda pracovala, se svěruje s trpkými zkušenostmi právě v okamžiku, kdy její divadlo zaniká:

„Trochu jsem doplatila na své idealistické představy o lidech, a dobře mi tak, měla jsem je brát dialekticky. [...] Odvažuji se takto Vám psát, povzbuzena [...] tím, co o Vás říká Šmída. Že jste tam, kde něco roste a držíte palec všem, kteří to myslí s kumštem doopravdy. Já dnes nemám (kromě matky a dítěte) nic než divadlo – a stranu. To

189 Pozůstalost Jiřího Frejky Sběrka Národního muzea, H6A-17360-4; H6A-1767-70: opisy vyjádření představitelů vinohradské radnice Hlase z 29. 1. 1949, Kouřilova potvrzení z 30. 1. 1949 i Krosnářova z 31. 1. 1949. Dva dochované posudky opakují, že Frejka je od 25. 2. 1948 registrovaným členem místní organizace KSČ, kterou ovšem „nikdy, ani při své prověrce v roce 1948 nenavštívil.“ Pro dnešní mladé čtenáře bude zřejmě těžko pochopitelné, že k 'politické a ideové vyspělosti' někoho se vyjadřovali sousedé z domu, pověření příslušnou funkcí, a že to mohlo mít vliv na jeho pracovní postavení. Oba materiály, z nichž jeden je bez datace a druhý s razítkem 2. 5. 1950 (byl tedy vystaven pro vzpouru odborářů a komunistů v divadle proti uměleckému řediteli na konci sezony 1950, která vedla k jeho odstranění), viz pozůstalost Josefa Trágra in Pozůstalost Jiřího Frejky, Divadelní oddělení Národního muzea.

190 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15937. Václav Vaňátka, který v té době mohl hostovat alespoň ve Vesnickém divadle, na konci března 1949 umírá.

191 Černý 2007: 183.

některým lidem překáží – milují ještě sebe, své pohodlí a hlavně schovávají za stranu někdy svou nemohoucnost.<sup>192</sup>

Při prověrce Frejkovy šéfovské činnosti na konferenci DDR a DPK v Pardubicích (konala se po dva víkendy, 19.–20. a 26.–27. března 1949) se za Frejkovy výsledky jednoznačně postaví jménem zřizovatele intendant Václav Jaroš. Sám Frejka vědom si námitek ze Saudkova referátu na Divadelní žatvě mluví o „vymýcení formalistických zbytků jevištního projevu“, ovšem socialistický realismus, k němuž je třeba vést divadlo, odmítá chápat „popisně realisticky“.<sup>193</sup> Vedle jedovatých výpadů člena komise mladého Jaroslava Pokorného proti „posledním zbytkům západnické módnosti“ v dramaturgii má komise (předsedá jí opět Miroslav Kouřil) výhrady – paradoxně – k přílišné „měkkosti a ústupkům“ ředitele vůči závodní radě divadla a zdejší organizaci KSČ. Vždyť referent kulturně-propagačního oddělení „pražského kraje“ (tedy pražské organizace KSČ) Václav Rác – toho si v návrhu 'nápravy' situace přál Frejka, aby se stal „vedoucím pro kádrové záležitosti“ v Městských divadlech – nabádá ředitele k „větší tvrdosti jak vůči stranickým, tak vůči odborovým funkcionářům“ a k tomu, aby víc využíval svých pravomocí(!).<sup>194</sup> Rác je jistě dostatečně informován donášením různých zpráv přímo ze souboru, jehož předním členem je „pokrokový umělec“, komunista Vladimír Šmeral, nejvyšší funkcionář Svazu zaměstnanců v umění a kultuře ROH, který už na podzim 1946 docházel do tzv. divadelní komise při kulturně-propagačním oddělení ÚV KSČ (viz pozn. 131 na s. 96).

Potvrzen ve funkci ředitele na další tři roky<sup>195</sup> vrací se Frejka do divadla provést společně se stranickými a odborovými funkcionáři „prověrku pracovišť MDP“. Úkol pardubické komise zvýšit žádoucí míru soběstačnosti divadla z 50 na 60 procent (doprovázený návrhem snížit divadlu dotaci o jeden milion korun) znamená zvýšit už tak značnou přetíženost uměleckého souboru i technických zaměstnanců, což s sebou ponese kromě provozně organizačních potíží i vzrůstající nespokojenost uvnitř divadla. Jistě i pro koordinaci provozu jeviště a dílen angažuje Frejka dosud „hostujícího“, nyní jako „stálého výtvarného poradce“ Františka Tröstra, nejen vynikajícího umělce, ale i zkušeného praktika. Složitější to má s nezkušeným Miroslavem Kamínkem, kterého si sám nevybral a který, jak se dalo předpokládat, se v administrativním provozu neosvědčil a nemá u zaměstnanců divadla žádnou autoritu. Dramaturgii přichází na výslovnou žádost odborů a KSČ stranicky posílit mladý Zdeněk Bláha, když vůči Karlu Krausovi podobně

192 Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14262. Divadlo mladých pionýrů vplynulo do Městského divadla pro mládež, z něhož se posléze stalo Divadlo Jiřího Wolkra, kde Eva Foustková působila v letech 1955–1976.

193 Zápis z konference 19. 3. 1949 dopoledne, cit. in Silová/Bár 2014: 61–62.

194 Více viz Silová/Bár 2014: 62.

195 19. 4. 1949 na 12. zasedání DDR a DPK přednese návrh M. Kouřil, souhlas vydá ministerstvo školství 26. 5., schválí ho rada ÚNV 12. 7., primátor pověří funkcí ředitele Jiřího Frejku 30. 7. (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17400).

jako vůči jeho řediteli vládne jistá nedůvěra, přestože „vedle svých schopností odborných je i výborným úředníkem“.<sup>196</sup>

Ze sekretariátu ÚV KSČ dostává „soudruh“ ředitel schválení svého dalšího působení formou zprávy od dosavadního „instruktora závodní organizace strany v MDP“, z níž se dozvídáme, že „všechny podstatné sporné body byly vyřešeny“ ještě před prázdninami. Doporučena je „úzká spolupráce se stranou“ a zásady této spolupráce – radit se ve všech důležitých otázkách s celozávodním výborem – je třeba prohlubovat.

„Nezapomeň také, že ideologicky silný a vyspělý šéf je vedoucím činitelem při vytváření repertoáru po formální i obsahové stránce, na jeho správném ideologickém vedení ze značné části závisí úroveň celého souboru a proto věnuje pozornost otázkám marx-leninské teorie.“<sup>197</sup>

Zbývá ještě „prohlubovat“ ideovost dramaturgie podle zásad vyhlášených dalšími konferencemi DDR, konané v červnu 1949 v Teplicích.

Zatímco Komorní divadlo má ve svém repertoáru „přivádět na jeviště nového člověka“ ve veselohrách, „zejména ze života naší mládeže“, Vinohradskému divadlu je – vedle Národního, Realistického a Burianova D 50 – svěřen úkol „uvádět pravdivě živého člověka“ v činohrách s náměty sahajícími od boje za mír a zrodu nové inteligence přes život úderníků lehkého průmyslu či dělníků ve stavebnictví až k historii dělnického hnutí, husitství, osvobozenecský boj či obrozeneckou dobu nevýmaje – žádanými jsou hry o národních hrdinech Janu Švermovi a Juliu Fučíkovi...<sup>198</sup>

V „generálním programu pracovní činnosti Městských divadel pražských pro sezonu 1949/50“ jsou pak zpracovány připomínky členů divadla k nízké návštěvnosti inscenací nových českých a sovětských her, zejména z řad dělnického publika, zaviněné distributorem vstupenek, organizací Umění lidu, která raději „nábory“ úspěšné tituly jako *Svatou Janu* nebo současné americké hry, než aby sehnala diváky na inscenace *Dostigajeva* nebo *Bláho-vy hry Mír!* či *Karvašovy Pevnosti*.

„Hlásíme se k spoluzodpovědnosti za ohlas těchto her, ale žádáme, aby teze předsedy DDR o tom, že neúspěch hry je především neúspěchem režiséra a umělecké správy (referent do toho zahrnul i herce), jímž dosvědčují neúčast a nezáměr o hru, byla doplněna požadavkem, že stejnou míru odpovědnosti nese i autor a v důsledcích i divadelní

196 Prověrkovým komisím dělalo největší starost „Krausovo politické smýšlení“. Neustraní Kraus byl „naprosto spolehlivý v době, kdy mohl Frejku zradit [tedy když sociální demokrati chtěli za pomoci národních socialistů odstranit Frejku z ředitelské funkce] a hodně si tím pomoci. Podal přihlášku do strany, nemohl být však přijat, protože nábor do strany je zastaven. Vyskytuje se námitka, že nábor není zastaven v případech nesporných (!)“ (kopie strojopisu „Zápis z 1. schůze komise pro provedení prověrky pracovníků v MDP 19. 5. 1949“, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-16200).

197 Dopis Vladimíra Knoppa ze 6. 9. 1949 na hlavičkovém papíře Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14324.

198 Kouřil, M. „Nové úkoly dramaturgie čs. divadel“, *Československá dramaturgie*, 1949, č. 16: 93, 95.

kritika a návštěvnická organizace“: Takto se vyjádřili k závěrům teplické konference, předneseným Václavem Rácem, členové Městských divadel 13. 6. 1949 na odborové plenární schůzi, kde se pozastavovali i nad tím, že nedostali včas informace o programu konference a ohrazovali se i proti tvrzení zástupců DDR v tisku, že materiály byly divadlům dodány se čtrnáctidenním předstihem. V případě návštěvnosti inscenací současných a sovětských či ruských her, kde kritizují i postoj kritiky, která svými negativními referáty také nepřispívá k podnícení zájmu publika, na konkrétních číslech dokazují faktickou situaci: „Za dva měsíce rozprodalo Umění lidu na Mír! 623 vstupenek a na Borise Godunova 845, ačkoliv u Svaté Jany [po padesáti reprízách!] činil průměr návštěv za jediný měsíc 2000 diváků. Podobná data můžeme uvést z Komorního divadla, kde v měsících září až dubnu navštívilo dvě americké hry (Včera narození a Měsíc zapadá), přecházející do nové sezony ze staršího repertoáru, 10 306 diváků, kdežto všechny reprízy Karvašovy revoluční hry Pevnost pouze 734 diváků, získaných Uměním lidu.“<sup>199</sup>

Tyto připomínky i „generální program“ s návrhem repertoáru na další sezonu vyčítá Frejkovi v prázdninové korespondenci Miroslav Kouřil, když ho varuje, že nedodržel metody „soudružské kritiky“, neboť „prohlášení“ nepředložil organizaci Umění lidu (se kterou se správa divadla o věci marně dohaduje).

„Pochop tuto věc; po IX. sjezdu KSČ, po všech směrnicích kritiky, po teplické konferenci nepřicházíš s kritikou vedoucí k nápravě, ale s výpadem, který k řádnému řešení nevede. To je důvod pro můj přátelský dotaz a tu je Tvoje povinnost podrobné odpovědi. Nikoliv pro mě, ale pro věc.“<sup>200</sup>

Kouřil také oznamuje Frejkovi, že za ním přišla Jiřina Štěpničková „s žádostí, aby mohla v lidových hrách zkusit své herecké umění“. V té souvislosti ji chce Kouřil na příští sezonu vyreklamovat pro „projekt Divadla Jindřicha Mošny“, a tak „vyjít z těch rozporů kolem jejího uměleckého vývoje“.<sup>201</sup> Současně chce (od 1. 9.!) „uvolnit“ z Městských divadel dramaturga Karla Krause do nově zřízené dramaturgické kanceláře při DDR.

199 Zápis z plenární schůze závodní odborové skupiny ROH Městských divadel pražských 13. 6. 1949, kopie strojopisu, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, karton 7, nečís. l.

200 Dopis M. Kouřila z 11. 8. 1949, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15828.

201 Jiřina Štěpničková se cítila dotčena, že v připravované inscenaci *Veselých windsorských paníček* nebyla obsazena do jedné ze dvou titulních postav (hrály je Dana Medřická a Marie Rosůlková) a – ve stejné chvíli, kdy se Jaromír Pleskot chystá natáčet film *Výlety pana Broučka* a reklamuje pro sebe uvolnění více než dvaceti herců – „děkuje“ Frejkovi za „malou roli“ Panny Čiperné: „Víš ovšem dobře, právě tak jako já, že tu nejsou důvody především umělecké, ale právní divadla [výhrady odborářů k obsazování hvězd], abych hrála také malé role. Já ovšem za nynějšího stavu (kromě Sv. Jany z min. sezony) hraju jen malé role! A když se mi pak podaří z malé role – jako je Toinetta ve ‘Zdravém nemocném’ – domýšlením, kostýmy a nápady udělat roli velkou – odebereš mi ji s poukazem, že koliduje s ‘Měšťákem’. Repertoár však mluví přesvědčivě: Za celý květen se hraje ‘Zdravý nemocný’ dvakrát a jen jednou koliduje s ‘Měšťákem’; to mi dotvrzuje, že se svým jednáním připojuješ k právní divadla, abych hrála jen malé role – v čemž Ti vycházím i s Pannou Čipernou ochotně vstříc“. Herečka si vzápětí od začátku června musela opět léčit žlučnickové potíže. Nakonec zůstala Jiřina Štěpničková Městským divadlům zachována (nápad s Divadlem J. Mošny se objeví za roku znovu, aby pak už nikdy nebyl realizován), ale do role Panny Čiperné obsadil Frejka neméně skvělou (byť o třicet let starší) Marii Rýdlovou (Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15824).

„Máte dva dramaturgy a myslím, že je to nadbytečné; ponech si Bláhu a Krause [...] přenech Divadelní ústředně. Podepřeš tak věc, která pro celek má veliký význam. I tu, doufám, vyjdeš vstříc a uznáš vyšší zájem.“

Ředitel Frejka vyšší zájem neuznal a jedna z jeho mála skutečných opor, sice už jen nakrátko, ještě zůstala Městským divadlům zachována. Na Ibsenovo drama *Stavitel Solness*, které měli v dramaturgickém výhledu, nakonec nedošlo.<sup>202</sup>

### Poslední sezona

Jiří Frejka nejprve zajistí divadlu publikum komedií Williama Shakespeara *Veselé windsorské paničky* (s premiérou 17. 9. 1949 se bude hrát 103×), když už na jaře obnovil Molièrova *Zdravého nemocného*, tentokrát s Jaroslavem Marvanem. Zmiňované direktivy Divadelní a dramaturgické rady a ideologické zásahy do skladby repertoáru vyznívají pro divadlo nepříznivě. V sezoně 1949/50 se koná dvanáct premiér – tou třináctou bude *Figarova svatba*, kterou už Frejka dokončí v další sezoně 1950/51 – to už ale Městská divadla v podobě, jakou jim vtiskl, nebudou existovat.

Ze sedmi premiér na Vinohradech na sebe vezme Frejka tři – po *Paničkách* inscenuje k sedmdesátinám J. V. Stalina sovětskou hru *Vítězové* od Borise Čirskova, „v níž je skvělým způsobem oslaveno vítězství stalinské strategie“, a po ní Ivanovův *Obrněný vlak* z repertoáru moskevského MCHAT, který ohlašoval už v roce 1945. Hrou *Natalie* od Jiřího Stana o ostravském havířském úderníkovi, dělnickém hrdinovi uplynulé dvouletky, plní divadlo plán původních her o novém člověku. Křehký Josef Šmída, kterého Frejka považuje za nejtalentovanějšího z mladých režisérů, inscenuje tuto úlitbu v situaci, kdy hrozí, že bude muset divadlo opustit, neboť si nezískal u starších členů souboru příslušnou autoritu, což se i stane poté, co se nedohodne s novým dramaturgem Zdeňkem Bláhou na úpravě Klicperových aktovek, chystaných pro Komorní divadlo.<sup>203</sup>

Divadlo se marně snažilo získat současného autora pro novou úpravu některé z her J. K. Tyla, českou klasiku proto zastupuje dramaturgie *Babičky* Boženy Němcové, původně uváděná souborem Pražského divadla pro mládež, přeobsazená vinohradskými herci a nově režírovaná Antonínem Kanderterem. Dramaturgie *Babičky* Jaromír Pleskot režíruje v této sezoně jedinou inscenaci: historické plátno od Bohuslava Březovského o Janu Želivském a husitských bouřích *Veliké město pražské*. Podle Jana Kopeckého „pečlivě

202 „Ohlašuješ Ibsena,“ píše Kouřil v citovaném dopise z 11. 8. 1949, „[m]yslím, že to není vhodné a že bys měl s takovou věcí počkat. Jednak pro kritiku Engelsovu, který velmi jasně ukázal, jak je Ibsen představitel měšťáctví (a to přece na Vinohradech má zvláště nebezpečné možnosti) a pak proto, že dostanete úkol veliké práce přehodnocení našeho čs. dědictví.“

203 Po této inscenaci přechází do Divadla pro mládež, kde ovšem režíruje (podle záznamů dokumentace DÚ/IDU) až po třech letech tři inscenace, než se vydá na pouť po oblastních divadlech, přerušovanou opakovanými pobyty na psychiatrii. Umírá v padesáti letech v roce 1969.

připravené představení“ zaujme některými obrazy a především výkonem Otomara Krejčí, představujícího Čeňka z Wartenberka jako chladnokrevně vypočítavého politika.<sup>204</sup> Jan Fišer se pokusí o středověkou frašku *Mistr Pleticha*, která se dočká dvou představení.

Komorní divadlo se pro tuto sezonu stalo – navzdory vnučovanému zaměření na veselohry o současné mládeži – scénou mladých režisérů: Otomaru Krejčovi excelujícímu ve všech postavách, které v Městských divadlech hraje, nabídl Jiří Frejka už na jaře 1949 málo známou tragikomedii Maxima Gorkého *Falešná mince* a Krejča se na ni půl roku pečlivě připravoval.<sup>205</sup> Měla se stát předehrou k jeho další režii – Čechovově *Rackovi* na vinohradském jevišti, na kterého už ovšem nedošlo. Zato Jan Fišer režíroval v Komorním divadle *Strýčka Váňu*, když předtím uvedl hru Emy Řezáčové *Tichá vesnice*, která nahradila původně ohlašované české komediální novinky. Bedřich Vrbský „zaskočil“ v inscenování aktovek V. K. Klicpery *Ptáčník a Žižkův dub* a mladý Miloslav Zachata, který pod pedagogickým dohledem Frejky v divadle DISK režíroval Molièrovu komedii *Jíra Danda*, inscenuje na samém konci sezony komedii polského klasika Aleksandra Fredra *Pan Jowialski*.

V průběhu podzimu 1949 kromě práce na inscenaci *Vítězů*, a přípravy oslavného projevu ke Stalinovým sedmdesátinám musí Frejka za pomoci Otomara Krejčí odvracet pohromu v podobě směrnic ministerstva práce a sociální péče o úpravě platových podmínek na základě bodového hodnocení, jež má určit kvalitu umělců podle „všeobecných vlastností“ a „zvláštní kvalifikace“ a které do podoby bodovacích tabulek za Svaz zaměstnanců umělecké a kulturní služby převedl Dr. Valtr Feldstein.<sup>206</sup> Starosti dělá řediteli i Jaromír Pleskot.

V mimořádně úspěšné inscenaci *Jeho urozenost pan měšťák*, která už od jara baví publikum Komorního divadla,<sup>207</sup> dává v roli velkého dítěte pana Jordána průchod svému komediantskému temperamentu a zlobí improvizovanými komentáři (či spíše vtípkami) „ke dni“,<sup>208</sup> které by za normálních okolností nemohly být považovány za nepřípustné vykročení z rámce improvizované komedie. V zostřené atmosféře „důsledné kontroly“ všeho a všech a v době celostátně vyhlášeného a sledovaného „roku stranického školení“ je Pleskotovo extemporování pochopitelně donášeno (zřejmě nejen kádrovým referentem Štrofem, který nastoupil do divadla: připomeňme,

204 Kopecký, J. „Nehotová hra z husitské doby“, *Lidové noviny* 14. 3. 1950.

205 Studie Jany Patočkové „Krejčova první pražská režie: Falešná mince“ je otištěna in Gajdoš, J. (ed.) *Pane profesore, uděláme Vám scénu. Jaroslavu Vostrému, zakladateli a tvůrci české scénologie*, Praha 2016: 84–102.

206 Dotazník, připomínající bodovací schéma u dnešních grantových posudků, v rubrice „všeobecné vlastnosti“ hodnotí např. „spolehlivost“ nebo „vyhraněnost světového názoru a politického uvědomění“, mezi „zvláštní kvalifikace“ patří např. „pracovní metody“ a „správný postřeh při volbě představitelů obsazovaných rolí“ – v čem taková metoda či postřeh spočívá, není blíže vysvětleno... Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-17007-9.

207 Jiřina Štěpničková dostala na Divadelní žatvě za postavu služky Mikulášky 2. cenu.

208 Pleskot si přidával slovíčka v textu: v situaci, kdy má postava říci „No tak se podíváme na to vaše umění“, dodával „lidu“; místo toho, aby se pan Jordán nechal učitelem filosofie učit, říkal „školit“; ve scéně hostiny vložená věta „já mám na to pramen“ se navíc dotkla „stavovské cti“ zaměstnanců národního podniky Pramen (provozoval obchody s potravinami, zejména často nedostatkem zboží).

- PÖMERL, J. „K situaci českého divadla v letech 1945–1948“, in *Divadlo nové doby*, Praha 1990: 7–34
- PÖMERL, J. „Před první svobodnou sezonou (K reorganizaci českého divadelnictví v roce 1945)“, *Divadelní revue*, 1995, č. 3: 55–64
- SAUDEK, E. A. „K dramaturgii“, *Divadelní žatva 1948. Sborník dokumentů*, Praha 1948: 95–121
- SCHEINPFLUGOVÁ, O. *Byla jsem na světě*, Praha 1994
- SÍLOVÁ, Z. *DISK a generace 1945. O Jaroslavě Adamové a Jaromíru Pleskotovi*, Praha 2006
- SÍLOVÁ, Z. / BĀR, P. (eds.) *Frejkovy Schovávané na schodech*, Praha 2014
- SRBA, B. *O nové divadlo*, Praha 1988
- SRBA, B. *Prozření Genesisovo. Inscenační tvorba pražských českých činoherních divadel za německé okupace a druhé světové války 1939–1945*, Brno 2014
- ŠORMOVÁ, E. / HERMAN, J. (red.) *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha 2000
- TRÄGER, J. „Divadlo v příboji revoluce“, *Divadelní zápisník*, roč. 1 (1945–1946): 29–34
- VONDRÁŠEK, K. *Sowjetische Kulturmodell und das tchechoslowakische Theater 1945–1968. Zum Spanungsverhältnis zwischen tschechoslowakischer Kulturpolitik und tschechischem Theater: Analyse und Dokumentation. Teil II (Dokumentation)*, Bochum 1999
- VOSTRÝ, J. „Historické (politické, ideologické) a osobní“, in SÍLOVÁ, Z. / BĀR, P. (eds.) *Frejkovy Schovávané na schodech*, Praha 2014
- „Vyprávění režiséra Jaromíra Pleskota o Jiřím Frejkovi a o jeho vlastním působení v Divadle na Vinohradech“, in HEDBÁVNÝ, Z. (ed.) *Divadlo na Vinohradech 1907–1997*: 88–94
- Zápis o konferenci DDR a DPK ve věci revise činnosti uměleckých ředitelů divadel, konané ve dnech 19. a 30. 3. 1949 a 26. a 27. 3. 1949 v Pardubicích*, cyklostyl. kopie uložená v knihovně Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. MB 1261
- Zápisy o zasedání DDR při mšvu a DPK při mio*, cyklostyl. rozmnoženina uložená v knihovně Institutu umění – Divadelního ústavu, sign. MB 1263/3
- „Zkušební sezona našeho divadelnictví“, *Divadelní zápisník*, roč. 1 (1945–1946): 420–447

## Inscenace Jiřího Frejky v Městském divadle na Královských Vinohradech 1945–1950

Pavel Bár

„Spolupracovníci, přiznávám se k určitému rozechvění, když předstupuji dnes před vás\* a na místa, tak významně kdysi posvěcená českou prací K. H. Hilara. Bylo to v této budově, kde Hilar kdysi vyhlásil boj uměleckému maloměšťáctví, podvodnictví a snobismu, kde takřka uzákonil, že toto divadlo má být divadlem průbojným – a nebo nemá práva na život, a kde vědomým organizováním návštěv na př. při Husitechrazil cesty novému vztahu divadla k obecnstvu, cesty, které byly pochopeny a stávají se obecným majetkem vlastně teprve v době naší. [...] Náš první pracovní úkol nebude splněn dřív, dokud nevytvoříme vyšší jednotku z naší pospolitosti, dokud nevytvoříme ensemble. Ne jednotlivce dobré a špatné, ale skutečný, solidární a přátelský ensemble, který nebude prodchnut ničím jiným, než společnou vůlí k práci a společnou úctou k práci. K práci své i toho druhého. Pak ovšem přesnost ve zkouškách, duch spolupráce, nevracení rolí, přesnost v technickém výkonu plynou jaksí samozřejmě z úcty k práci kolegy herce a všech ostatních, skrze tyto drobné věci se uskutečňuje a zajišťuje úspěch společný, úspěch celého divadla. [...] Vždyť smyslem hercova a umělcova života – pokud je hoden toho jména – je opravdu sáhnutí do světa zázraku, stvoření nového, nového a osobitého díla; v tom bude náš přínos při veliké přeměně, když dnes přestupujeme, tak jako celé naše divadelnictví, do věku socialistického. [...] A při tom bych rád řekl, že velká doba se s lidmi nemazlí, ale že drsně požaduje, aby jí sloužili. Ale to každý skutečný umělec zná. Ví, že nic není platná nějaká zajištěná pozice, neopírá-li se o úsilí vždy nové a ryzí, že divadlo je práce, práce a zase práce. To je právě tak krásné v umění, že je to věčně boj na život a na smrt o něco, co je větší než my.“<sup>1</sup>

(Z projevu Jiřího Frejky k souboru při nástupu na Vinohrady)

Když Jiří Frejka v létě 1945 přebíral na výzvu divadelní komise pražského magistrátu vedení Městských divadel pražských, stála před ním řada výzev: umělecký program divadla i mnohé populární hvězdy byly po letech nacistické okupace zprofanovány, ansámbl tvořilo množství sebevědomých hereckých individualit a členové souboru navíc i po reorganizaci divadelní sítě očekávali obsazení místa ředitele režisérem Bohušem Stejskalem.<sup>2</sup> Frejka si byl plně vědom křehkosti půdy, na niž vstupuje, jak je ostatně

1 „Spolupracovníci, přiznávám se k určitému rozechvění...“ (rukopis projevu Jiřího Frejky k souboru z léta 1945), Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15951.

2 Stejskal Městská divadla skutečně krátce řídil, a to v období od června do srpna 1945. Více ve studii Zuzany Sřlové, s. 71 an. Jak ostatně na Frejkův příchod vzpomněl Jaromír Pleskot: „Nestáli o něho, brali to, jako že je jim vnucen.“

patrné z výše uvedené krátké citace z nástupního projevu, a proto se v něm jasnými až razantními argumenty pokusil vyhradit si dostatečný prostor nejen pro každodenní vykonávání své funkce, ale i pro budoucí inscenační práci a vytváření sehraného hereckého ansámblu. Své požadavky a nároky se snažil podpiřat pádnými argumenty, proti nimž nemohl protestovat ani jeho nejzavilejší odpůrce – odvolával se na vládní program, důležitost spolupráce celého souboru, kolegiální apod.

Ačkoliv Antonín Dvořák ve své knize vzpomínek *Trojice nejodvážnějších* soudí, že Frejka svým nástupem na Vinohrady sledoval především možnost sobecky uspokojit svou „posedlost divadlem“ a zároveň „soustřeďovat moc“, <sup>3</sup> je zcela zřejmé, že jedenačtyřicetiletý zkušený režisér mnohem spíše toužil získat možnost tvořit kontinuální program naplňující jeho představu o kulturním poslání divadla v poválečné době a uskutečňovat jej s pomocí vlastního, systematicky pěstovaného ansámblu. Při realizaci zamýšleného uměleckého programu Městských divadel se mohl plně opřít o svého nového spolupracovníka, mladého dramaturga Karla Krause. Ve shodě s obecnou společensko-politickou poptávkou vyhlásili na Vinohradech program „sociálního umění“ a „lidového divadla“, jež mělo přinášet divákům všech vrstev hodnotné divadelní umění v širokém repertoárovém spektru a zároveň odrážet aktuální společenská témata a potřeby.<sup>4</sup>

## 14. červenec

Nový umělecký ředitel Městských divadel Jiří Frejka se na vinohradské scéně jako režisér poprvé uvedl až v polovině listopadu 1945 českou premiérou hry Romaina Rollanda *14. červenec* v novém překladu mladého dramaturga (tehdy titulárně vlastně ještě lektora) Karla Krause.<sup>5</sup> Frejka hru původně připravoval ještě před osvobozením pro Národní divadlo, po nástupu na Vinohrady ji však přinesl s sebou.<sup>6</sup> Uvedení Rollandovy revoluční epopeje nepochybně představovalo jasnou společensko-politickou proklamaci reagující na vzepjatou atmosféru konce nacistické nadvlády i světové války. Význam inscenace měl potvrdit i slavnostní charakter premiéry s datem 17. listopadu, tedy v den šestého výročí uzavření českých vysokých škol nacisty a souvisejících tragických studentských událostí, jíž se kromě jiných zúčastnil i prezident Edvard Beneš.

3 Dvořák, A. *Trojice nejodvážnějších*, Praha 1988: 219–220.

4 Viz Frejkovy projevy v úvodu sezony, např. „Spolupracovníci, přiznávám se k určitému rozechvění...“ (rukopis projevu Jiřího Frejky k souboru z léta 1945), Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15951, nebo poznámku publikovanou v *Divadelním zápisníku*: „Oheň, jímž jsme procházeli, roztavil v nás naše malé radosti a bolesti a položil nám úkol: žít ve jménu společenské soudržnosti a solidarity, a umění, jež život promítá do monumentalitu; umění, jež násobí život patetickým prožitkem statisíců. Umění sociální.“ Viz *Divadelní zápisník*, roč. 1 (1945–1946): 234.

5 Více o hře ve studii Kláry Novotné, s. 237.

6 Kraus, K. „Frejkova vinohradská léta“, *Divadelní revue*, 1993, č. 1: 23, resp. in (týž) *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001: 193. Viz též studii Zuzany Sřlové, s. 81.

Rollandova mohutná, patetická revoluční freska není klasickým dramatem s psychologicky propracovanými charaktery postav a detailně rozpracovanou zápletkou, ale spíše sledem obrazů postupně se rodící revoluce od počátečních burcujících jednotlivců gradující – i ve své emocionálnosti a patetičnosti – až k závěrečnému útoku davů na Bastillu. „Jednotlivci se ztrácejí v lidovém oceánu. A chce-li kdo zpodobit bouři, nemůže malovat každíčkou vlnku, nýbrž vzduté moře. Důležitější než puntičkářská přesnost v podrobnostech je vášnivá pravdivost celku,“ charakterizoval v předmluvě své dílo sám Rolland. Ve hře se zaměřil především na sílu kolektivního účinku, na působení své hry na diváky s cílem vyburcovat je a strhnout k nové, soudobé revoluci: „Naším cílem je vzkřísit působivost minulých dějů, oživit jejich strhující sílu [...], naším cílem je znovu zažehnout hrdinství a víru národa nad plameny republikánské epopeje.“<sup>7</sup> Pro Frejku – soudě podle jeho poznámky v režijní knize – byla Rollandova hra aktuální „prosluněnou písní o samém zrodu revoluce, zpěvem radostným a vítězným o zničení takového symbolu útlaku, jakým byla dusivost pečkárny nebo terezínské pevnosti, o zničení Bastilly“.<sup>8</sup> Inscenaci proto pojal jako příležitost k vytvoření velkého jevištního obrazu oslavujícího konec německé okupace, plného emocí a revolučního entusiasmu.

Do inscenačního týmu přizval Frejka své nejbližší spolupracovníky z Národního divadla: scénografa Františka Tröstra, choreografku (a zároveň svoji manželku) Dagmar Vondrovu, s níž na vybraných inscenacích spolupracoval již od premiéry *Lišáka Pseudola* (1942), a také mladého skladatele Jana Franka Fischera, jehož si poprvé ‘vyzkoušel’ při inscenaci *Císařova mima* (1944), uvedené Národním divadlem na scéně tehdejšího Prozatímního divadla v Karlíně.

Během zkoušek se Frejka – vědom si nepřátelského naladění části vinohradského ansámblu – hercům patrně dokonce omlouval za kolektivní charakter hry, jak dosvědčují poznámky na obálce režijní knihy: „omluva malých úkolů, jde o sejití v jednu rodinu, rozdělení úloh není dnes hodnocením ještě.“<sup>9</sup>

K zesílení celkového dojmu Frejka v souladu s Rollandovým záměrem značně využíval početného komparsu: „Dav znamenitě maskovaný a plastický v souhře, ostatně hlavní a téměř jediný herec, velmi plynule se kupil, čeřil, přelával a dmul od výjevu k výjevu.“<sup>10</sup> Do několika výrazných rolí obsadil přední vinohradské herce, například Marata hrál Vladimír Šmeral, povýšeného britkého markýze de Vintimille Jiří Plachý a Jiřina Štěpničková pyšnou herečku Contatovou, jež se z koketní primadony mění v zanícenou

7 Rolland, R. „Předmluva k ‘14. červenci’“, program k inscenaci *14. červenec*, Městská divadla pražská 1945: 4.

8 „Z procházek s knihou Rollandova ‘14. července’“ (rukopis Jiřího Frejky vložený v režijní knize *14. červenec*), Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14076.

9 Režijní kniha *14. červenec* (zadní desky), Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14076.

10 kd [Edmond Konrád] „Spíše obrazy, nežli živé“, *Svobodné noviny* 20. 11. 1945. Účinkování v komparsu zároveň znamenalo vstup na vinohradskou scénu pro herečku Jiřinu Švorcovou, která se o tom ostatně zmínila i ve svých pamětech – viz Gračlík, M. / Nekvapil, V. *Jiřina Švorcová osobně*, Praha 2010: 61.





pozorovatelku revoluce, k níž se posléze přidává a stává se jednou z nejhro-  
livějších vůdkyní revolučního davu. Ačkoliv její postava podle některých  
kritiků postrádala plynulý vývoj, důvody je třeba hledat v samotné předloze.  
Herecky si totiž Štěpničková s jednotlivými, zřetelně odstupňovanými fáze-  
mi revolučního zápalu Contatové výtečně poradila, neboť jí dala „zprvu diva-  
delní vzornosť a odvážné gesto, v posledním dějství pak revoluční horečku  
vypjatou do křečovitého záchvatu a na konec opojné rozjásání nad vítězstvím  
lidu“.<sup>11</sup> Postava Contatové navíc měla i zřetelný vizuální vývoj od téměř roko-  
kového kostýmu divadelní primadony k extatické vůdkyni revoluce ne nepo-  
dobné vůdčí ženské postavě na slavném Delacroixově obraze „Svoboda vede  
lid na barikády“ i s typickou frygickou čapkou, zbraní a bujným výstřihem.

Ostatně Frejkovy a Tröstrovy inspirace malbami Delacroixe a Daumiera  
si kromě jiných povšiml i kritik Josef Träger, zejména „v šerosvitu před-  
revoluční nálady, v obměňovaném seskupování pestrobarevného davu,  
v dram. výšezích lidských těl a v ostré typičnosti jednotlivých postav“.<sup>12</sup>  
Tröstrova scéna postupně gradující účinek inscenace výrazně posilovala:

<sup>11</sup> sjc [Jan Sajíc] „Rollandův 14. července 1789“, *Lidová demokracie* 20. 11. 1945.

<sup>12</sup> jtg [Josef Träger] „Illias francouzského lidu na jevišti“, *Svobodné slovo* 25. 11. 1945.



◀ R. Rolland: 14. červenec,  
Městské divadlo na Královských  
Vinohradech (MDKV) 1945,  
Jiřina Štěpničková (Contatová),  
kompars

▶ R. Rolland: 14. červenec,  
MDKV 1945, Jiřina Štěpničková  
(Contatová), Jiří Plachý  
(de Vintimille)

v prvním jednání zobrazovala prosluněné pařížské prostranství s mřížo-  
vým plotem Palais Royal a ostrou perspektivou domů s barevnými marký-  
zami, vzbuzující dojem značné hloubky. Již v druhém jednání se však nad  
ulicí s otlučeným domem a barikádou zlověstně v pozadí vyvyšoval obrys  
věžeňské pevnosti – Bastilly. Mezi jejími masivními, chladnými a oprýs-  
kanými hradbami se pak odehrával zbytek hry. Všechna tři prostředí za-  
chovávala obdobný tísnivý půdorys ve tvaru široce rozevřeného písmena  
V s výraznou perspektivou, jímž Tröster stěsňal veškeré jevištní dění „do  
sešikmělých obrysů velkých budov, jako by chtěl posílit dojem přetlaku,  
který se musí uvolnit a vybuchnout“.<sup>13</sup> K posílení účinku neváhal využít

<sup>13</sup> jtg ve *Svobodném slovu* 25. 11. 1945.

ani světelný náznak požáru a kouře na horizontu. Jevištní podlahu zároveň vystavěl z výškově různorodých stupňovitých plošin umožňujících plastické rozvrstvení davu i dynamizaci mizanscény.

Ke gradaci a stupňování účinku na diváky přispívala již od úvodní přehry i Fischerova rytmicky a melodicky bohatá hudba, hojně využívaná zejména bicích nástrojů.

Ačkoliv inscenace měla podle mnohých recenzí nedostatky v ansámblové souhře, její celkovou podobu se Frejkovi povedlo realizovat v souladu s jeho inscenačním záměrem. Jak shrnul Ladislav Fikar, režisérovi

„...se podařilo soustředit a vyvážit kompars, dynamizovat a vyostřovat situace, prudce útočit, zpívat, jásat, tlumit, zvolna rozhořvat a buráct. Hrál s barevným, dramatickým, živým davem, dovedl prostřídát obrazy hemžení, vzruchu a povstání s komorními, náladovými záběry, projasnit je a prohřát pařížským koloritem, výkřiky, řečnění a akci protagonistů podbarvit kolektivním doprovodem; smích a veselí šplíchají jako vlny nad neustále pohnutou a vzednutou hladinou, na níž je laděno celé představení.“<sup>14</sup>

Ačkoliv se Frejkova inscenace *14. července* objevila na repertoáru až téměř půl roku po osvobození, tedy se značným odstupem od květnových revolučních událostí, a podle vzpomínek dramaturga Krause tak „promeškala první nápor oslav a částečně vystřízlivělé obecenstvo už zvláště nezaujala“,<sup>15</sup> jejích čtyřiatřicet repríz ji řadí k divácky nejméně úspěšným titulům první poválečné vinohradské sezony. O jejím ohlasu se ostatně zmiňuje i k Frejkovi jinak spíše kritický Antonín Dvořák, podle něhož se Vinohradům i jejím přispěním dařilo „obnovovat a stabilizovat sympatie publika k divadlu“.<sup>16</sup> Ač tedy Frejka svou první vinohradskou inscenací patrně nijak zvláště nepřekvapil, do nového působiště se uvedl důstojně a zdařile.

## Zdravý nemocný

Po nastudování Rollandova revolučního dramatu se Frejka obrátil ke komedii, ostatně veseloherní repertoár považoval za jeden ze tří základních pilířů (nejen) první vinohradské poválečné sezony.<sup>17</sup> K „léčbě smíchem“ si zvolil Molièrovu poslední hru *Zdravý nemocný* v překladu Bedřicha Fridy a Zdeňka Gintla, premiérově uvedenou 22. února 1946. Satirickou veselohru o tvrdohlavém hypochondrovi Arganovi pojal jako rozpohybované komediantské divadlo založené na kombinaci bohatě tvarovaného realistického komediálního herectví Vladimíra Řepy jako Argana a Jiřiny

14 If. [Ladislav Fikar] „Frejkův Romain Rolland na Vinohradech“, *Mladá fronta* 19. 11. 1945.

15 Kraus, K. „Frejkova vinohradská léta“, *Divadelní revue*, 1993, č. 1: 23, resp. in (týž) *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001: 193.

16 Dvořák 1988: 222.

17 „Je povinností hospodáře...“ (strojopis projevu Jiřího Frejky k souboru datovaný 2. 7. 1946), Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-15954.



Molière: *Zdravý nemocný*, MDKV 1946, Libuše Freslová (Belina), Vladimír Řepa (Argan), Jiřina Štěpničková (Toinetta)

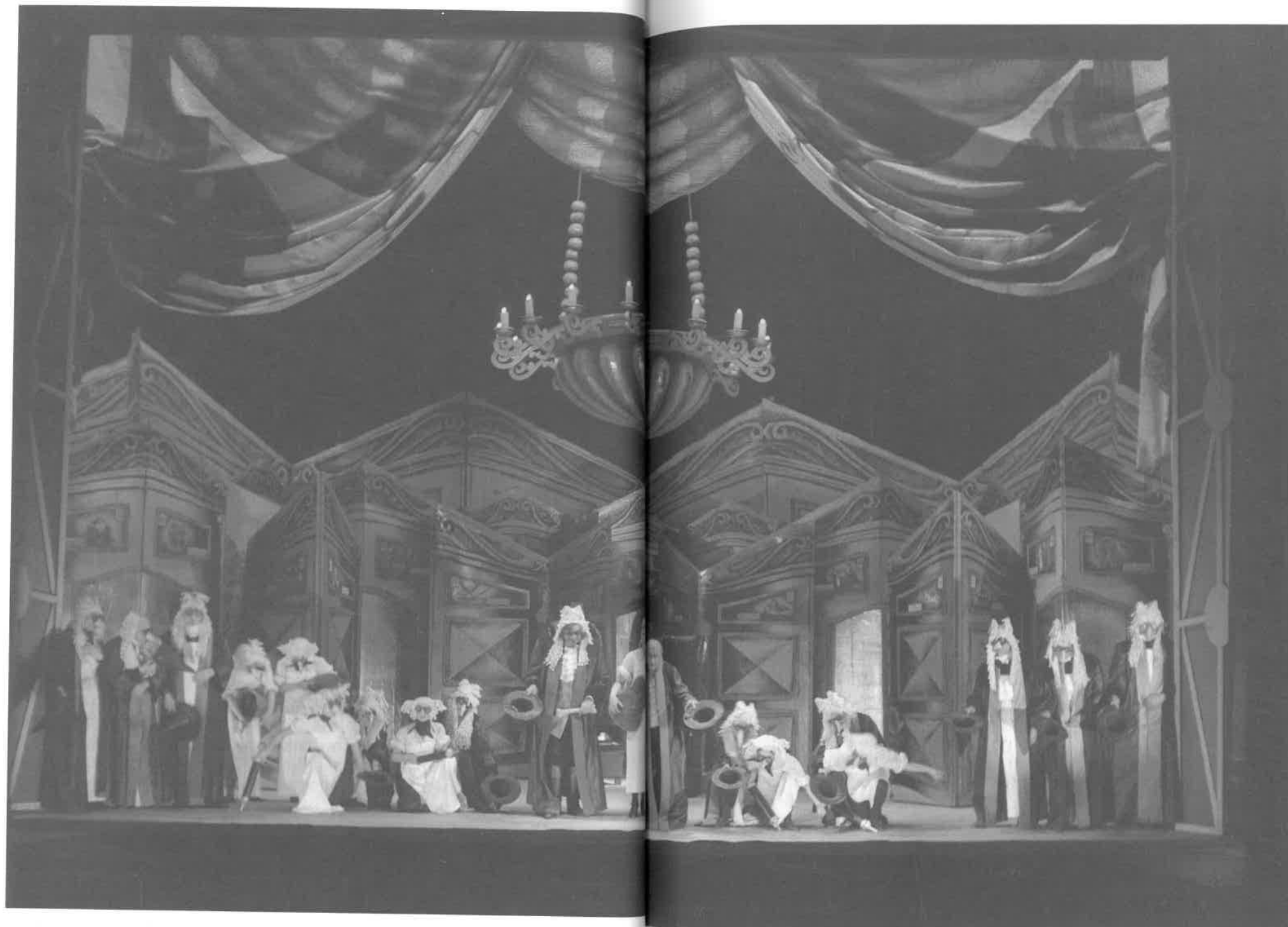
Štěpničkové jako jeho služky Toinetty a výrazně stylizovaného hereckého projevu ostatních postav:

„Frejka [...] vyladuje jevištní dílo do dvou poloh, realistické a stylizované, střetává se v jeho *Zdravém nemocném* styl herecké drobnokresby a realistického, vnitřně prožitého detailu s komedií dell'arte.“<sup>18</sup>

Argan představoval pro Frejku typ člověka, „který ztratil zdravé životní akcenty – tak jako se to stalo Němcům –, fikce je víc než životní skutečnosti (věčně polyká a vybírá chlup, zvláště když se zlobí, věčně mu padá jedna bačkora)“.<sup>19</sup> A právě tímto směrem vedl Řepu již od sugestivně podaného vstupního monologu vypočítávání lékárníkových účtů, při němž Řepa – usazen v až groteskně naddimenzovaném křesle – naplno využíval slov, drobné mimiky i gest ke znázornění hypochondrického Argana jako vězně utkvělých představ a zálib v nemocích, jimiž vyvolává smích svého okolí a zejména pak publika. Řepova Argana ve své kritice podrobně přiblížil Ladislav Fikar:

18 Fikar, L. „Křivé zrcadlo z Molièra“, *Mladá fronta* 24. 2. 1946.

19 Režijní kniha *Zdravý nemocný*, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14152.



Molière: Zdravý nemocný, MDKV 1946

„nahrbený, malý, tlustý stařec, buržoa s velikou tváří, šourá se v dlouhém županu, vrtí se v lenoškách, živá rtuť, hraje každým svalem, s velikou, citlivou škálou hlasových a mimických proměn, hraje tváří, šklebem, obočím, čelem, hraje nemotornýma, babškýma rukama, rukama vzteklýma a sobeckýma, nakloněným, spěchajícím tělem. Umí mlčet a přesvědčovat, umí rozpoutat komediantskou živelnost, dovede dát vyniknout přesným krásným detailům, jimiž zvlňuje a násobí roli, je v něm šašek i tragéd, neřest i přetvářka, dovede držet a modulovat tempo, stupňovat svoje prostředky, ani na chvíli nezapomíná hrát“.<sup>20</sup>

Z komediantského založení své postavy těžila také Jiřina Štěpničková – její Toinetta byla radostná, aktivní, rozpohybovaná, naplno využívala gest, mimiky i spádu a tónu řeči. Výkon Štěpničkové Fikar ve své recenzi také podrobně popsal:

„[...] nádherný kousek herecké prostoty a velikosti. Je jí plno na jevišti, všude rozdává své komediantské štulce, škádlí, mazlí se, směje se, předstírá pláč, je lstivá, mazaná, nezkratná a neposedná. Lze u ní hovořit o humoru gesta, tváře, chůze, pohybu. Je to služka víc česká než francouzská, její naivita, komika i prohnálost jsou dělány od tlumených, drobných gest až po obhroublé, plnokrevné komediantství“.<sup>21</sup>

Ostatní postavy odpovídaly spíše úsměvným karikaturám blízkým komedii dell'arte, a to jak dvojice bláznivě zamilovaných milenců (Marie Rosůlková, Zdeněk Hodr), tak peněz chtivá Arganova choť Belina (Libuše Freslová) a zejména lékaři Diaforius (Josef Vošalík) a Purgon (Vladimír Šmeral).

Jednotlivá dějství rozčleňovaly téměř karnevalové mezihry s tanečními kreacemi v živelně dynamické choreografii Dagmar Vondrové a s Fischerovou hudbou, inspirovanou originálními motivy Marc-Antoina Charpentiera a provedenou hudebníky v dobových parukách. Atmosféře hravosti a rozpohybovanosti napomáhala i snadno proměnlivá scénografie Františka Tröstra, založená na otáčivých paravánech, jež se mohly v rytmu Fischerovy hudby pod rukama tanečníků rychle stavebnicovitě přestavět ze základního půdorysu Arganova pokoje v zákoutí ulice či noční zátiší s měsícem.

Nápadité pojetí Molièrovy komedie se však setkala s rozporuplným ohlasem u valné části kritiky, která nepřijala Frejkovo využívání hravých postupů avantgardního divadla namísto dosud obvyklého inscenačního pojetí. Podle A. M. Brousila Frejka svým přístupem veselohru příliš vychýlil do fraškovitosti, když nad slovem převládl pohyb a nad charakterovým humorem situační komika. Celou hru tak prý posunul

„zpět k jejímu zrodu z italské frašky, dál než bylo nutno a zdrávo, přetvářeje rozehráváním v posedání a přisedání, šlapání a dupání na nohy, pobíhání, klouzání a rejdění, na úkor slova starý útvar do své zkušenosti z vlastního mládí“.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Fikar v *Mladé frontě* 24. 2. 1946.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Brousil, A. M. „Zdravý nemocný“, *Zemědělské noviny* 24. 2. 1946.

Výsledný tvar dokonce označil za moderní divadlo dada, s nímž si však Frejka neuměl poradit tak hravě jako ve svých mladických letech. S Brousilovým tvrzením korespondoval i názor Ladislava Fikara, který sice uznal, že Frejkovo

„pojetí je pro tuto hru v zásadě správně, avšak leckterá stylizovaná nebo přestylizovaná scéna, postava nebo situace vyzněly cize pro Moliéra, studeně a strojeně pro diváka“.<sup>23</sup>

Mnozí recenzenti také novinku srovnávali s ještě fraškovitější Hilarovou inscenací téže hry z roku 1921, nedokázali se však shodnout, zda Frejka dosáhl lepšího výsledku. I přes rozpačité komentáře kritiky se ale *Zdravému nemocnému* dostalo vřelého přijetí u publika, které z něj učinilo divácký hit na několik následujících sezon – inscenace totiž zaznamenala celkem 103 představení.

## Theseus mořeplavec

Na samý závěr první poválečné vinohradské sezony Frejka zvolil hru Georgese Neveuxe *Theseus mořeplavec* v překladu Svatopluka Kadlece. Již samotný termín premiéry v předprázdninovém období byl pro náročné dramatické dílo tohoto typu zcela netypický a vymyká se dosavadním zvyklostem uvádět v letním období spíše lehký komediální a bulvární repertoár.

Neveuxova tvorba byla Frejkovi osobně velice blízká, poprvé se s ní setkal již v roce 1932, kdy v Národním divadle nastudoval v rámci připravovaného Studia básnickou hru *Julie aneb snář*. V *Theseovi* se Neveux během let válečných pokusil prostřednictvím nadčasového podobenství vyjádřit svůj postoj k národnímu porobení a nutnosti aktivního zápasu jedince proti nechtěné nadvládě. Mytický Theseus totiž v labyrintu nezvítězí nad bájným Minotaurem s pomocí královské dcery Ariadny a její nitě, ale pouze díky nalezení síly překonat sebe sama, ochotě vzdát se Ariadny lásky i krásného života s ní a nesobecky se obětovat svému ušlechtilému cíli osvobodit vlast od každoroční krvavé daně obětování mladíků tajemnému netvorovi. Minotaurus pak v Neveuxově podání není mytickou nestvůrou, ale onou částí každého člověka, která ho odvádí od nadosobního životního poslání a zájmů celku k nadřazování vlastních žádostí a sobeckého štěstí. Hra je tak především oslavou lidského hrdinství a vítězství jednotlivce nad strachem i sebou samým.

Inscenace *Thesea mořeplavce* poskytla Frejkovi příležitost plně rozvinout jeho celoživotní poetiku jevištního lyrismu a vytvořit velkou scénickou báseň. Se svými spolupracovníky přizpůsobil zamýšlenému tvaru všechny složky inscenace:

<sup>23</sup> Fikar v *Mladé frontě* 24. 2. 1946.

„Spolupráce a soulad všech složek rozhodly vítězně dramatickou hru mohutnou, prostou a přece nesnadnou, dostupující až k nehlubším tajemným prahům lidství, hrdinně zápasícího s osudem i sebou samým o lepší příští všech.“<sup>24</sup>

Svůj výtvarný dramatický smysl opět dokázal scénograf František Tröster. Zatímco v prvním dějství zobrazil pomocí několika stylizovaných masivních sloupů a vertikálních i horizontálních ploch okolí městské hradby, ve druhém a třetím dějství pozoruhodným způsobem evokoval téměř metafyzické prostředí městského labyrintu, a to i za pomoci působivého, do zelena laděného svícení: „město-bludiště zdůrazňuje ve znamenitém osvětlování, živel snový svými vzdušnými průzory, zdánlivě nekonečně hlubokými, s tajemnou příchutí neskutečné oblačnosti“.<sup>25</sup> V závěrečném čtvrtém dějství pak s neměnnou dávkou scénické poetičnosti perspektivně znázornil příď oplachtěné lodě vracejícího se Thesea. Celkový sugestivní účinek dotvářela hudba Jana Franka Fischera, završující hru zpěvem vítězného hrdiny.

Také *Theseus mořeplavec* zaujal vynikajícími hereckými výkony hlavních představitelů. Herci deklamovali Neveuxovy básnivé texty s patřičnou dávkou napětí a tragické atmosféry, Frejka stylizoval

„herecký projev do nadskutečné, sošné a oprostěné monumentality motivů na antických vázách a formuje hereckou mimiku do výrazu expresivních antických masek, koncentruje se k pozornému členění básnického slova, z něhož těží všechny významové hloubky“.<sup>26</sup>

Jinošského Thesea hrál Vladimír Leraus, který sice na jedné straně svým věkem zdaleka neodpovídal hrané postavě, na straně druhé měl již tolik hereckých zkušeností, aby dokázal bezpečně zapůsobit svou „dokonalou vyvážeností gesta i hlasu, schopného nejtěšších něžností jako statečných výzev“.<sup>27</sup> Vedle něj vynikl také Vladimír Šmeral v dvojroli Městského bubeníka a Minotaura (Theseova dvojníka): „v obojí Minotaurově proměně, ať v přízračně zlověstném bubeníku, či v nepravém Theseovi strašlivou vnitřní intenzitou gesta obludně výsměšného i rdousivě dravčího zastavuje doslova v diváčích dech“.<sup>28</sup> Obzvláště působivý účinek měla v jejich podání vrcholná scéna vzájemné konfrontace Thesea a přízračného Minotaura – vlastního ‘sobeckého já’: „Dávno naše jeviště nespátrilo scény tak básnické síly, jakou má setkání těchto dvojníků.“<sup>29</sup>

Krásnou Ariadnu ztělesnila hostující konzervatoristka Jaroslava Adamová, kterou Frejka obsadil do hlavní ženské role namísto původně zamýšlené

24 Tkadlec, J. „Theseus mořeplavec“, *Svobodné Československo* 18. 6. 1946.

25 kd „Ariadna aneb snář“, *Svobodné noviny* 18. 6. 1946.

26 JH [Jiří Hájek] „Velké básnické drama lidského hrdinství“, *Rudé právo* 20. 6. 1946.

27 O. S. [Olga Spalová] „Theseus mořeplavec“, *Práce* 23. 6. 1946.

28 JH v *Rudém právu* 20. 6. 1946.

29 O. S. v *Práci* 23. 6. 1946.



G. Neveux: *Theseus mořeplavec*, MDKV 1946, na scéně Františka Tröstra vpravo dole Vladimír Leraus (*Theseus*), Jaroslava Adamová (*Ariadna*), Vladimír Šmeral (*Městský bubeník*)

Jiřiny Štěpničkové.<sup>30</sup> I přes své malé herecké zkušenosti Adamová dokázala Ariadně dát

„všechnu pomyslnou křehkost šalivého snu i překvapivě bohatou škálu mimického ostře odstíněného výrazu, proměňujícího se v příkrých citových protikladech časné probuzeného ženství“.<sup>31</sup>

Ačkoliv svou hereckou technikou (zejména po hlasové a mimické stránce) zatím nemohla zkušenějším kolegům konkurovat, dokázala strhnout

30 Viz studii Z. Sílové, s. 89.

31 JH v *Rudém právu* 20. 6. 1946.

silou dramatického pudu, citovým bohatstvím a pochopením i prožitkem své složité role. Ostatně Frejka svým režijním přístupem hercům tradičně pomohl natolik, že „mnohde rostou nad svůj dosavadní formát“.<sup>32</sup> Vedle trojice hlavních představitelů se uplatnili také Bedřich Vrbský jako bojácný thébský král Aigeus, Anna Iblová v roli Chůvy i další, mnohdy mladí hostující herci (např. Zdeněk Martínek, Radovan Lukavský či Jiří Těšík).

Po premiéře *Thesea mořeplavce* uspořádalo vedení vinohradského divadla besedu s kritiky i diváky, kde diskutující zdůraznili vysoké umělecké kvality hry i inscenace a značně kvitovali i její zařazení na konec sezony, kdy k uvádění podobných, intelektuálně náročných a umělecky hodnotných inscenací (navíc v režii uměleckého šéfa) do té doby obvykle nedocházelo. Účastníci diskuse se nadto obdobně jako recenzenti shodli, že inscenace představuje jeden z vrcholů – ne-li vrchol absolutní – celé první pražské poválečné sezony.

V *Divadelním zápisníku* vedeném Josefem Trägrem, Frejkovi celoživotně nakloněným, zhodnotil první vinohradskou sezonu dramatik Stanislav Mojžíš-Lom, jenž před lety Frejku přijímal do Národního divadla. Vinohrady pod Frejkovým vedením podle jeho mínění konečně našly možnost rozvoje, jež by je vyvedl ze stínu činohry Národního divadla: „Nynější umělecké vedení Městského divadla prokazuje již na samém počátku svého rozběhu, že dovede k sobě zase připoutat obecný divadelní zájem a že mu dokonale dostojí.“<sup>33</sup> Za počátek slibného vývoje Lom považoval nejenom Frejkovu vlastní inscenační tvorbu, ale i práci se souborem a jeho rozvoj včetně angažování režiséra Jaromíra Pleskota. Vinohradům proto předpovídal velmi slibný další vývoj.

Splnil tak Frejka své předsevzetí z projevu na začátku sezony? Do značné míry pravděpodobně ano...

## Makbeth

Do druhé poválečné sezony mohl Frejka vstoupit s vědomím pozitivního kritického ohlasu svých dosavadních vinohradských inscenací i vysoké návštěvnosti, jíž se Vinohrady v kontextu pražských divadel pozitivně vymykaly. Na konci října uvedl svoji první vinohradskou shakespearovskou inscenaci – *Makbetha*. Tragédie krvavé mocichtivosti se na pražské jeviště vrátila po šesti letech od derniéry její poslední inscenace, uvedené v režii Jana Bora v Národním divadle, nyní však ve zcela jiné době a v nových společenských poměrech – druhá světová válka totiž mnohá témata zpřítomňovala či je ukázala v novém světle.

Sám Frejka Shakespearovu tragédii nikterak neaktualizoval, podle svých slov ji chtěl inscenovat především jako výstrahu mladým lidem, kam až může vést chorobná ctižádostivost, kariérismus a upřednostňování vlastních

32 O. S. v *Práci* 23. 6. 1946.

33 Lom, S. „Nad vinohradským Theseem“, *Divadelní zápisník*, roč. 2 (1946–1947): 407–408.

žádostí a tužeb nad vše ostatní.<sup>34</sup> Manželé Makbethovi tak ve Frejkově pojetí byli

„mladí lidé nadaní, neobyčejní a schopní, kteří pozvolna mohli dojít k životním úspěchům, kdyby byli měli v sobě dost mravní síly se k nim propracovávat a za ně bojovat čestným způsobem. Podlehnu prvnímú nárazu bezohledné ctižádostivosti a pak se už řítí do propasti zločinu, neboť nemají v sobě dost odolnosti, aby se zarazili na jejím pokraji“.<sup>35</sup>

Krátce po nacistické okupaci a konci války deformující přirozenou mravnost i tradiční společenské vztahy tak Frejka ostrým zaměřením proti kariérismu a mravní samolibosti na úkor ostatních dodal renesanční hře nový smysl a zcela nečekaně z inscenace učinil divadlo naléhavé a aktuální.

V souladu se svým inscenačním záměrem režisér zmenšil velké davové scény i kompars (například scéna hostiny se odehrála v nejmenším možném počtu postav apod.) a soustředil se především na ústřední pár, aby zachytil „všecku tragickou hrůzu tohoto osamocené dvojzpěvu lidské ctižádosti“.<sup>36</sup> K dosažení svého inscenačního záměru bez nutnosti textové aktualizace obsadil proti všem dosavadním zvyklostem hlavní pár mladými, novými členy souboru Otomarem Krejčou a Antonií Hegerlíkovou.<sup>37</sup> Neobvykle nízkému věku hlavních protagonistů přizpůsobil i zbytek obsazení, Macduffa například hrál Vladimír Leraus, Banqua Vladimír Šmeral.

Ačkoliv podle názoru některých kritiků nebyli hlavní představitelé ještě dostatečně vyzrálí, díky svému talentu a Frejkově promyšlenému vedení oba předvedli dosud netušené možnosti svého herectví. I když Krejču při premiéře postihla hlasová indispozice, své zaujetí jeho Makbethem rozsáhle popsal Josef Träger:

„Objeví se s mladistvě svěží tváří, s dlouhými černými vlasy nazad sčesanými, upjat v černý trikot jako okouzující mladý muž, rozšťastnělý svými vojenskými úspěchy. Očarován a zneklidněn čarodějsí věštbou, hrouží se do sebe, oči se mu prohloubí a propadnou, hladká tvář ztrpne řadou vrásek, pohled nabude horečnatosti a už je Macbeth ve vleku spalující vášně. Dosud uměřený postoj vojáka nahradí šelmovité poskoky číhajícího lovce, jenž umí být stejně majestátním vladařem jako zděšeným ubožákem, když se mu připomene navršená míra jeho hříchů. V té napjatosti a číhavosti, kterou napovídají nervosně neklidné prsty jeho rukou, v probouzející se krutosti a nelidské bezohlednosti, jaké poplení jeho někdejší mládí, je největší síla Krejčova výkonu...“<sup>38</sup>

34 Břz. [Bohuslav Březovský] „Macbeth varující“, *Národní osvobození* 3. 11. 1946.

35 jtg „Tragický dvojzpěv ctižádostivého mládí“, *Svobodné slovo* 3. 11. 1946.

36 Ibid.

37 Krejča měl i přes svůj nízký věk v té době za sebou už množství velkých rolí v Horáckém divadle v Třebíči, Městském divadle v Kladně a také působení v Burianově D 46; Hegerlíkovou Frejka dříve způsobem využíval už jako studentku konzervatoře v inscenacích Národního divadla. Během války působila také ve Dvořákově Divadelku ve Smetanově muzeu, po ní rovněž v souboru E. F. Buriana v divadle D 46. Společně s Krejčou a Hegerlíkovou Frejka od sezony 1946/47 angažoval také Jaroslavu Adamovou, Radovana Lukavského a Jiřího Těšíka.

38 jtg ve *Svobodném slovu* 3. 11. 1946.

Ocenění se tentokrát dočkala i Dagmar Vondrová za své choreografie i výkon členů vinohradského baletního souboru, tančících v tajemných a mystických lesních scénách.

Frejkovi se tak s pomocí všech spolupracovníků a hereckého souboru podařilo vytvořit atmosféru „snění letní noci, divadlo okouzlených smyslů, křehké milostné lyriky i rozumářského a jemně ironického poznání a prolidštěné veselosti, ve zkušeném divadelním řádu kontrastu, gradace a rytmu“. <sup>77</sup> I jinak kritická Alena Urbanová vysoce ocenila pečlivou režii, díky níž je na inscenaci „znát vynikající hereckou práci a především úsilí po jednotném stylu i po věrném zrcadlení poesie, utajené v textu“, <sup>78</sup> čehož Frejka dosáhl „právě pochopením toho náladového, nikoli vysloveně komického nebo dramatického pozadí celé věci“. <sup>79</sup> Frejkův zásadní přínos pro zdárný výsledek inscenace zmínil i Zdeněk Dinter, podle kterého

„vyrůstla režie vzácně čistá, zcela oprostěná všech stop artismu a samoučelnosti, [...] není zde kladu, jehož by Frejka nebyl alespoň spoluvůrcem – a přece se laickému pohledu jeho iniciátorství úplně ztrácí. Tedy režie, jež vstoupila v pokornou službu básníkovu géniu, a současně je i podnětným a průbojným přínosem ve slepé uličce shakespearovských inscenací“. <sup>80</sup>

Lyrický, komediální a mimořádně působivý *Sen noci svatojanské* se stal velkým úspěchem a pro některé nejen vrcholem vinohradské sezony 1946/47 a jednoznačně nejlepším z posledních tří inscenací tohoto titulu uvedených v Praze během předchozích čtyř let, ale například podle Karla Poláka v *Právu lidu* inscenace představovala i vrchol soudobého českého divadelního umění vůbec. <sup>81</sup> V celkové bilanci Frejkova vinohradského působení představuje *Sen noci svatojanské* jeho divácky nejúspěšnější inscenaci s celkovým počtem 125 představení.

## Hoře z rozumu

Frejkovo vrcholné tvůrčí období pokračovalo v následující sezoně listopadovou premiérou Gribojedova *Hoře z rozumu* v novém překladu Bohumila Mathesia, Marie Marčanové a Zdenky Niliusové. Uvedení ruské veršované komedie satiricky nahlížející na dobové společenské poměry, pokrytectví a podlézavou přetvářku anoncovalo vinohradské divadlo jako svůj příspěvek k obligátním oslavám 30. výročí ruské bolševické revoluce. Ideologičtí vykladači v ní pochopitelně nacházeli především kritiku carského Ruska,

<sup>77</sup> Dinter, Z. „Divadlo končí: Sen noci svatojanské“, *Mladá fronta* 10. 7. 1947.

<sup>78</sup> Urb. v *Národním osvobození* 10. 7. 1947.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Dinter v *Mladé frontě* 10. 7. 1947.

<sup>81</sup> K. P. „Letní Shakespeare na Vinohradech“, *Právo lidu* 10. 7. 1947.

Frejka ji ale soudě podle poznámky v režijní knize viděl jako satiru zcela aktuální: „Základní pocit: tanec oblečených a spokojených, řády ověšených vinohradských kostlivců při řeči Čackého, vize dnešního měšťáka.“ <sup>82</sup>

Režisér společně se scénografem Tröstrem umístili hru o návratu idealistického mladíka Čackého mezi pokryteckou společností do prostředí symetrického klasicistního salonu s čtyřmi, resp. šesti masivními sloupy, spojenými obloukem se zlatou draperií, a vysokými zrcadlovými stěnami, matně odrážejícími nábytek i přítomnou společnost. Právě zrcadlové stěny povzbuzovaly dojem grotesknosti veškerého dění, jelikož „matně obřezují, zneskutečňují a zpitvořují celou křivou tvář ruské vznešené společnosti“. <sup>83</sup> Pouze v posledním aktu se zadní stěna salonu proměnila v široké a hluboké schodiště, svažující se od plesového sálu k východu z domu.

Režisér Frejka opět dokázal syntetizovat všechny složky inscenace v harmonický celek:

„Frejkovo Hoře, vyladěné dirigentským sluchem, hereckou barvitostí a kázní, režijní fantasií a s důsledným i oddaným uchopením textu, zní s jevitě jak čtyřvětá symfonie: konflikt rozvíjí konflikt, figura figuru, kontrast nový kontrast, režijní motivy se vracejí, násobí, dynamicky rostou a vážou navzájem. Všechno bohatství Gribojedova partu zazní plně ve všech detailech a odstínech, je stále vidět do komedie a do děje. [...] A střídá atmosféru, vyměňuje rejstříky, pracuje s koloritem, poesii, zámlkou, s detailem. [...] Ale celek má komposici, vnitřní světelnost, pohyb, roste jemnou, uváženou stylisací v jednolitou skladbu, která má svou pravdivost, svou realitu a pro diváka sdílnost.“ <sup>84</sup>

Režijně-herecký vrchol představovalo zejména třetí dějství, nejprve úvodní scéna Čackého milostného vyznání Sofii, kdy ji Frejka posadil ke klavíru a nechal ji jemně „brnkat“ na klávesách, zatímco jí svéhlavý mladík projevoval své city: „Hudbou tak zlyričtí scénu bez samoučelnosti a zároveň jako prostředkem k vytváření herecké postavy Sofie.“ <sup>85</sup> Sugestivním vrcholem celé inscenace se stal ples, během něhož Čackij obžalovává celou společnost. Frejka jej v průběhu jeho rozsáhlého závěrečného monologu, kritizujícího moskevské poměry, nechal pouze ve světelném kuželu, zatímco okolní světlo pohaslo a přítomné postavy postupně pomalu odcházely do tanečního sálu. Čackij tak na konci své obžaloby zpozoroval, že v salonu zůstal zcela sám jen za zvuků valčíku, znějícího z vedlejšího sálu. Taneční rytmus se ale pomalu proměnil v pohřební pochodovou melodii, k níž Frejka s Tröstrovou pomocí vytvořil přízračný groteskní obraz reje „mrtvých za živa“ – jak popsal představitel Repetilova Vladimír Hlavatý: „[...] využili jakousi křemíkovou lampu nebo reflektor, a všechny postavy, tančící pomalu tento dance

<sup>82</sup> Režijní kniha *Hoře z rozumu* (titulní strana), Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14086.

<sup>83</sup> Popp, O. „Frejkův primát podzimku“, nepopsaný výstřižek, databáze Institutu umění – Divadelního ústavu (IU-DÚ), sign. K 567 (ID 1144).

<sup>84</sup> Fikar, L. „Tleskáme 'Hoři z rozumu'“, *Mladá fronta* 11. 11. 1947.

<sup>85</sup> Podle O. Poppa. Frejka měl podle poznámek v režijní knize scénu podrobně promyšlenou – viz: Režijní kniha *Hoře z rozumu*, Pozůstalost Jiřího Frejky, Sběrka Národního muzea, H6A-14086: 41 an.



◀ **A. S. Gribojedov: Hoře z rozumu, MDKV 1947, Vladimír Šmeral (Čackij), Jiřina Štěpničková (Sofie)**

▶ **A. S. Gribojedov: Hoře z rozumu, MDKV 1947, vlevo Jiřina Štěpničková (Sofie), vpravo Vladimír Šmeral (Čackij)**

macabre, dostaly sinavou barvu, žíly v obličejích a na krku prosvítaly červeně, bylo to sugestivně snové“.<sup>86</sup>

Frejkovi se podařilo dokonale sehrát celý ansámbl, takže se podle Jiřího Hájky jednalo o herecky „nejucelenější představení, jakého jsme byli na Vinohradech kdy svědky, dokonale slučující tři odlišné vrstvy v jediný stylový celek“.<sup>87</sup> Ota Popp jej dokonce označil jako herectví „obnovující tradici Vinohrad“.<sup>88</sup>

86 Hlavatý, V. *Monolog herce z Vinohrad*, Praha 1984: 179–180.

87 Hájek, J. „Gribojedov v celé své síle a mohutnosti“, *Rudé právo* 11. 11. 1947.

88 Popp, O. „Frejkův primát podzimku“, databáze IU-DÚ, sign. K 567 (ID 1144).



Inscenaci vévodil herecký výkon Vladimíra Šmerala, jehož Frejka obsadil do role Čackého.<sup>89</sup> Na scénu vstoupil v červeném fraku jako vážný, sebevědomý mladík, jehož jednání zprvu formoval pouze milostný vztah k Sofii. Postupně však

„od studentské lehkosti a rozdychtěnosti prvního jednání před rétorické šermířství druhé scény připravuje se Šmeral k frontálnímu útoku třetího a posléze i závěrečného jednání, v němž jeho drtivě pravdivý pathos umocňuje a okřídluje bolest smrtelně raněného srdce. Právě v místech, kde se Čackého milostné hoře spájí s jeho hněvem proti společnosti, dosahuje Šmeral takové intenzity výrazu, jaký bývá málokdy hostem na našem jevišti“.<sup>90</sup>

Svůj výraz i přednes dokázal postupně gradovat a pateticky stupňovat, „čím prudčeji se v něm pře touha s hrdostí, vroucností a s kousavým posměchem až k horečné závratí vášnivě obžaloby, aby nakonec zahrál všechny rejstříky v přehořké zpovědi snu zrazeného skutečností a citu marně vyplývaného“.<sup>91</sup> Čackého dokázal Šmeral ztvárnit ve všech polohách:

89 Vzpomínku Jaroslavy Adamové na jeho výkon viz ve studii Petry Honsové, s. 220.

90 Hájek v *Rudém právu* 11. 11. 1947.

91 AMP. [A. M. Píša] „Večer divadelní poesie“, *Právo lidu* 9. 11. 1947.



„zvlášť čistě a citlivě v dialozích se Sofií, zastřeným, zjitřeným hlasem, prudkými gesty, vnitřním tichem, slyšíš vyhrknout slzy v jeho srdci. Ale umí být i ironický, jedovatý, zlý, umí pohrdat. Pro všecko má dost gest i prostředků, je naprostým pánem hlasu a tváře, hraje tělem, prsty, očima i vlasy, umí hrát verš, bez násilí, bez ozdob, ohne si ho podle potřeby, dává mu pauzu i tempo, jasně artikuluje“.<sup>92</sup>

Roli mladičké Sofie hrála zkušená Jiřina Štěpničková. Právě bohaté životní zkušenosti jí však přes standardně výrazný charakterní výkon ubíraly na věrohodnosti skutečně mladé dívčí duše. Jiří Plachý pak téměř karikaturně „mistrně vyhmátl Famusova ze samé měšťáckostatkářské nabubřelosti labužníka a hodnostáře v nedbalkách, poklonkujícího i pánovitě nakročeného“.<sup>93</sup> Své živelné herectví mohla v roli temperamentní koketující služky Lízy opět uplatnit Jaroslava Adamová, zatímco Krejčův licoměrný Molčalin byl nenápadný, „úlisně pokrytecký, podloučkový měkkýš“.<sup>94</sup> Zdárně se s rolemi vyrovnali i již zmíněný Vladimír Hlavatý jako Repetilov<sup>95</sup>, Anna Iblová jako stařenka Chljustovová nebo Václav Vydra ml. jako nadutý Skalozub.

Atmosféry situací i celkové groteskní ladění inscenace dotvářela pečlivě propracovaná pohybová stylizace a choreografie tanečních scén Dagmar Vondrové stejně jako hudba Alexandra Podaševského.

Frejkova inscenace plná vynikajících hereckých výkonů přinesla u nás do té doby nepřiliš úspěšné a málo uváděné hře příznivý ohlas i u diváků a s ním také více než sedm desítek repríz.

Zásadního odmítnutí se ale *Hoře z rozumu* dočkalo na Divadelní žatvě 1948 z úst E. A. Saudka, jenž inscenaci razantně zavrhl, ačkoliv získala tři ocenění včetně Čestného uznání.<sup>96</sup>

## Svatá Jana

Na začátku roku 1948 převzal Frejka režii připravované hry G. B. Shawa *Svatá Jana* v překladu Franka Tetauera za Jaromíra Pleskota, který odjel na studijní pobyt do Anglie. V té době však již byla připravena scéna Adolfa Weniga, proto Frejka jedinkrát během svého vinohradského období nespoupracoval s osvědčeným Františkem Tröstrem. Naopak ale mohl využít hudbu svého stálého spolupracovníka Jana Franka Fischera, a to jako předeheru a v závěrech jednotlivých scén, stejně jako choreografii Dagmar Vondrové pro dvorskou scénu.

Frejka se místo tradičního pojetí hry jako historicko-filozofického podobenství o životě nadpozemské světice zaměřil spíše na zobrazení Jany

92 Fikar v *Mladé frontě* 11. 11. 1947.

93 s.jc. „Gribojedov stále živý“, *Lidová demokracie* 10. 11. 1947.

94 AMP. v *Právu lidu* 9. 11. 1947.

95 Vzpomínku Vladimíra Hlavatého na studium této role viz ve studii Petry Honsové, s. 228.

96 Saudek, E. A. „K dramaturgii“, *Divadelní žatva 1948*, [Praha] 1948: 99 an. Viz též studii Zuzany Síllové, s. 107 an.

jako skutečně živé a citlivé ženy z našeho světa jdoucí za svým posláním. Pokusil se

„divadelně co nejvíce vytěžit především z galerie historických figur, z půvabného pathosu a dramatického jádra historie Johančiny, ze Shawova kompromisu mezi legendou a ironickým komentářem a výkladem, z mistrovství jeho dialogu, na němž nevisí jako na našich historických hrách těžký, nezažitý a nezáživný papír museální rekonstrukce, a ovšem: z ironikova vtípu, z jeho krutého pohledu a jasnozřivé aktuálnosti“.<sup>97</sup>

Do titulní úlohy obsadil ještě Jaromír Pleskot Jiřinu Štěpničkovou, jež podle některých ohlasů podala v této roli svůj životní výkon:

„Z počátku je to zapálená, kurážná venkovanka, s plavými copy, zjevem už jistě starší než mladická Jana Shawova. Je v ní už na počátku hrdinka i světice, ale krásně konkrétní, prudká a živá, přehrává se s horoucí naivitou z vojačky v dívku boží, střídá rejstříky a nechává si v záloze stále vnitřní patos a žár pro Pannu Orleánskou, roste v každém obraze, z její hrdinky se nikde neztrácí dívka, čistých a hlubokých tónů dosahuje zejména v závěru před tribunálem a v epilogu. Zvláště silné místo má ve scéně před Orleánsem.“<sup>98</sup>

Štěpničková ovládla všechny potřebné polohy své postavy – citlivost, lyričnost, svěží jadrnost i melancholii a také závěrečné zjemnění

„v jasném prostém pojetí nepatetické dívčí vroucnosti, jež proniká i pasážemi důvtipu a odvahy, aby tím více projala místa pokorné služby a svrchovaně a už skoro duchově zapůsobila tam, kde hrdinka poslání ukončuje lidský život v posledním poryvu touhy po svobodě svých pastvin a po hlasech svých zvonů“.<sup>99</sup>

Zejména ve scéně soudu dokázala Štěpničková Janu podat – i na rozdíl od dřívějších představitelky – jako skutečnou živoucí lidskou postavu.

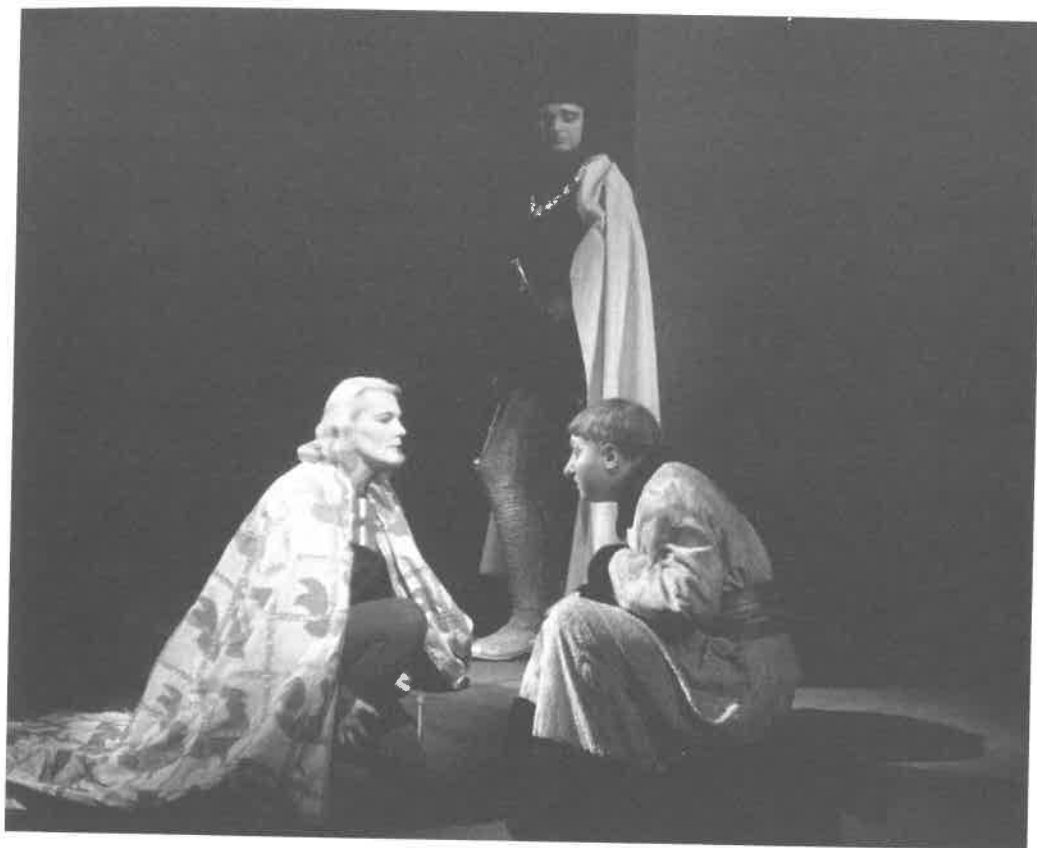
Ačkoliv herecký výkon Štěpničkové inscenaci jednoznačně dominoval, Frejka tradičně kladl obzvláštní důraz na osobité herectví všech členů ansámblu s cílem vytvořit plastické společenství. Pozoruhodný herecký výkon podal Rudolf Hrušínský v roli Dauphina, pojaté jako nedrastická karikatura představitele zdegenerovaného majestátu, tvora naplněného sobectvím a strachem. A. M. Brousil jej v *Zemědělských novinách* srovnal s oběma předchozími pražskými představiteli této role:

„Posunul jej od groteskní bytosti zdegenerovaného zjevu Kohoutova bezvěkého králevice, v němž se zrcadila hloubka tragického šklebu nelidského zmetka, přes Peškova chlapeckou podobu lidského ubožáka, který budí hluboký soucit, k všední realitě nevzhledného a pokřiveného slabocha, který má nejbližší ze všech k obyčejnému člověku,

97 Fikar, L. „Shawova svatá“, *Mladá fronta* 17. 2. 1948.

98 Ibid.

99 s.jc. „Třetí Shawova Panna“, *Lidová demokracie* 17. 2. 1948.



G. B. Shaw: *Svatá Jana*, MDKV 1948, Jiřina Štěpničková (Jana z Arcu), Svatopluk Beneš (Dunois), Rudolf Hrušínský (Dauphin)

jenž se vzdorovitě ohrazuje proti nástrahám královského údělu do zavilé urputnosti, tvrdosti, drzosti nadnášené sarkastickým humorem.<sup>100</sup>

Václav Vydra hrál tupě zavilého kaplana Stogumbera jako omezeného fanatika se slabým nitrem, Vladimír Leraus byl jako arcibiskup „sošný i prudký“, Hlavatý ztvárnil LaHira jako malého, sukovitého, hřmotného, ale zároveň cituplného muže. Plejádu postav doplňoval Jiří Plachý jako zdrženlivý a cynický profesionál moci Warwick, chlapecky bezprostřední Benešův Dunois nebo chladný Šmeralův biskup Cauchon.

Wenigova poměrně konvenční scéna se vykazovala monumentalitou typicky gotických vysokých linií navozujících nedobytnost, stísněnost i jakousi duchovnost hry. Výpravu doplňovaly mnohobarevné kostýmy Maria Strettiho.

100 Brousil, A. M. „Kronika svatě z tohoto světa“, *Zemědělské noviny* 17. 2. 1948. E. Kohout hrál Dauphina v inscenaci Národního divadla v roce 1924, L. Pešek v roce 1936.

Frejka svou režii *Svaté Jany* vytvořil třetí inscenací v řadě, již recenzenti označovali mnoha superlativy a zároveň ji hodnotili jako jednu z nejvýznamnějších divadelních událostí posledních let. I přes své poměrně značné nároky na diváky dosáhla 117 repríz a stala se tak i nejúspěšnější inscenací sezony 1947/48.

## Děvín

Na jaře 1948 nastudoval Jiří Frejka na Vinohradech další hru Stanislava Loma *Děvín*. Její původní verzi, napsanou během 1. světové války, uvedlo v roce 1919 Národní divadlo v režii Vojty Nováka a na scéně Josefa Weniga. V roce 1928 ji v upravené podobě nastudovali studenti pražské konzervatoře, příležitostně byla uváděna i ochotnický. Po skončení 2. světové války Loma oslovil sám Frejka, aby hru přepracoval pro nové uvedení v Městských divadlech. Frejka na nové verzi s Lomem patrně také spolupracoval - v jeho pozůstalosti lze nalézt původní vydání textu s mnoha poznámkami, připomínkami a návrhy úprav. Lom tak zachoval název, téma i většinu postav, text hry však značně upravil a doplnil o další motivy a děje. Nových významů hra nabyla i díky událostem 2. světové války a nacistické okupaci. Lom navíc zesílením tématu odboje a hrdého postoje Čechů proti svým výbojným německým sousedům vytvořil ze staré báje o Libuši, Přemyslovi a dívčí válce aktuální příměr.

Lomova symbolistní historická hra trpěla mnohými nedostatky po slovesné stránce, obsahovala náhlé dějové zvraty bez potřebné logické kauzality a také mnohé postavy byly spíše schematickými ideovými symboly a nositeli autorových idejí nežli jedinci konajícími s jasnou vnitřní motivací.

Charakter hry se pochopitelně promítl i na výsledné inscenaci, zejména na stylu herectví, založeném na deklamaci Lomových textů. Jiřina Štěpničková tak v hlavní roli Libuše „více než čestně zápolí s některými psychologickými nedostatky své role“,<sup>101</sup> zejména nedostatečnými motivacemi jednání, ale přesto „jak už tkví v jejím naturelu - psychologicky odstiňuje a citově zvroucňuje, ba časem až zdůvěrňuje svou 'bílou kněžnu'“.<sup>102</sup> Vedle ní účinkovali Vladimír Leraus jako zemitý a silácký Přemysl, Otomar Krejča jako lucký vojvoda Lutboj, Jaroslava Adamová v roli horkokrevné Tetky či velmi výrazná Antonie Hegerlíková jako vnitřně citově rozeklaná, Přemyslem zrazená vášnivá Vlasta.

Frejka si nedostatky Lomovy hry bezpochyby uvědomoval, vedl herce úskalími přednesu Lomových patetických veršů a bojoval proti monotónnosti hereckého projevu, k němuž hra přirozeně svádí. Aranžmá situoval do téměř výtvarných obrazů evokujících až obřadnou atmosféru mytických bájí, k čemuž značně přispěla i scéna Františka Tröstra, jenž bájná místa

101 J. H. „Boj o velké ideové drama“, *Rudé právo* 6. 4. 1948.

102 AMP „Bájeslovné podobenství“, *Právo lidu* 4. 4. 1948.