

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

OD OPERETY K MUZIKÁLU

**(ZÁBAVNĚHUDEBNÍ DIVADLO
V ČESKOSLOVENSKU PO ROCE 1945)**

Pavel Bár

Vedoucí práce: doc. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.

Oponenti práce: prof. PhDr. Jan Císař, CSc.

PhDr. Josef Herman, CSc.

Michael Prostějovský

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2013

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Scenic production and theory of scenic production

DISSERTATION THESIS

FROM OPERETTA TO MUSICAL

**(POPULAR MUSICAL THEATRE
IN CZECHOSLOVAKIA AFTER 1945)**

Pavel Bár

Thesis advisor: doc. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.

Examiners: prof. PhDr. Jan Císař, CSc.

PhDr. Josef Herman, CSc.

Michael Prostějovský

Date of thesis defense:

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2013

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

OD OPERETY K MUZIKÁLU

(Zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945)

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce

a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Disertační práce popisuje vývoj zábavněhudebního divadla – operety a muzikálu především – v Československu po roce 1945. Analyzuje konkrétní inscenace, sleduje významná vývojová období tohoto druhu divadla a také proměny přístupu totalitního režimu k jeho existenci a uměleckému vyjadřování, a to nejen v celkovém kontextu změn divadelního systému či společenské a politické situace u nás, ale i v kontextu vývoje v zahraničí. Ačkoliv se zabývá především děním ve velkých zábavněhudebních divadlech (zejména v pražském karlínském divadle), neopomíjí ani malé či regionální scény a jejich zásadní inscenace. Disertační práce vychází jak z existující literatury, tak především z autentických dobových pramenů, svědectví a vzpomínek.

Dissertation thesis describes the evolution of popular musical theatre – especially operetta and musical – in Czechoslovakia after 1945. It analyses particular productions, follows important development periods of this kind of theatre as well as changes of attitude of communistic regime to its existence and artistic expressions – not only in the overall context of changes in the theatre system or social and political situation in the country but also in the context of development abroad. Study mainly deals with events in major popular musical theatres (especially in the Karlín Musical Theatre in Prague) but it doesn't neglect major productions of small or regional scenes. Dissertation proceeds both from existing literature and authentic historical sources, evidence and memories.

OBSAH

1. ÚVOD

1.1 Zábavněhudební divadlo v Československu jako téma	5
1.2 Vymezení pojmů	10
1.3 K podstatě zábavněhudebního divadla	14

2. BOJE O OPERETU

2.1 Operetní revoluce?	25
2.2 Osudy československých operetních divadel v letech 1945–1953	57
2.3 Opereta se vrací	81

3. CESTA ZA MUZIKÁLEM

3.1 Divotvorný počátek muzikálu v Československu	102
3.2 Domácí pokusy o modernizaci zábavněhudebního divadla na počátku 50. let	124
3.3 Pronikání muzikálu	155

4. PODOBY ČESKOSLOVENSKÉHO

ZÁBAVNĚHUDEBNÍHO DIVADLA 60. LET

4.1 Broadwayské muzikály na československých jevištích v 60. letech	178
4.2 Muzikál nebo písničkál?	215
4.3 Vratislav Blažek – otec českého muzikálu?	236
4.4 Pokus jménem Gentlemani	254

5. VE STÍNU NORMALIZACE	
5.1 Československé zábavněhudební divadlo po roce 1968	262
5.2 Na cestě ke svobodě	291
6. NÁVRAT SOUKROMÉHO PODNIKÁNÍ	
6.1 Les Misérables 1992	303
7. ZÁVĚR: OD OPERETY K MUZIKÁLU	313
8. LITERATURA	320
9. PŘÍLOHY	
I. Soupis významných inscenací	325
II. Miroslav Horníček a Miloš Kopecký (nejen) v karlínském divadle	333
III. Obrazová příloha	356

SEZNAM POUŽITÉHO OZNAČOVÁNÍ A ZKRATEK

- AUD – Armádní umělecké divadlo
ČLDJ – České literární a divadelní jednatelství
ČSR – Československá republika
ČSSR – Československá socialistická republika
DAMU – Divadelní fakulta Akademie múzických umění
DJKT – Divadlo Josefa Kajetána Tyla (v Plzni)
DDR – Divadelní a dramaturgická rada
DO NM – Divadelní oddělení Národního muzea
DPK – Divadelní propagační komise
FAMU – Filmová (a televizní) fakulta Akademie múzických umění
HDK – Hudební divadlo v Karlíně
HDKN – Hudební divadlo v Karlíně a v Nuslích
IU-DÚ – Institut umění – Divadelní ústav
JAMU – Janáčkova akademie múzických umění
KSČ – Komunistická strana Československa
KSSS – Komunistická strana Sovětského svazu
MCHAT – Moskevské umělecké akademické divadlo
MŠVU – Ministerstvo školství, věd a umění
ND – Národní divadlo
NDM – Národní divadlo moravskoslezské
ROH – Revoluční odborové hnutí
SRN – Spolková republika Německo
SSSR – Svaz sovětských socialistických republik
UNESCO – Organizace OSN pro výchovu, vědu a kulturu
USA – Spojené státy americké
ÚNV hl. m. Prahy – Ústřední národní výbor hlavního města Prahy
ÚRO – Ústřední rada odborů
ÚV KSČ – Ústřední výbor Komunistické strany Československa

1. ÚVOD

1.1 Zábavněhudební divadlo v Československu jako téma

Když v březnu 1948 Jiří Voskovec a Jan Werich uvedli ve svém Divadle V+W první americký muzikál u nás, slavný *Divotvorný hrnec*, nikdo ani zdaleka netušil, že se právě začala psát nová etapa historie českého zábavněhudebního divadla. Opereta, zmožená poválečnými útoky kulturních ideologů, ustupovala i přes stálou diváckou oblibu pozvolna do pozadí a postupně uvolňovala své místo právě muzikálu.

Cílem této práce je odpovědět na otázku, jak se u nás zábavněhudební divadlo, tedy opereta a muzikál především, po roce 1945 vyvíjelo.

Disertační práce vychází ze zkoumání konkrétních inscenací, tedy jednotlivých fenoménů, které vývoj domácího zábavněhudebního divadla ovlivnily. Značná pozornost je věnována historii pražského Hudebního divadla v Karlíně, čímž autor navazuje na své předchozí bádání v rámci doktorského studia na DAMU i předchozího magisterského studia na Katedře divadelní vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. ‘Karlín’ jako největší československé zábavněhudební divadlo a dnes jediná samostatná statutární scéna tohoto typu u nás jako by bylo odrazem všech změn, které zábavněhudební divadlo a vůbec celou českou divadelní kulturu v minulém půlstoletí ovlivnily. Po většinu zkoumaného období navíc karlínské divadlo reprezentovalo hlavní vývojové trendy – s výjimkou 70. let, kdy vůdčí postavení převzalo brněnské Státní divadlo. Práce se však v důležitých momentech

snaží sledovat i dění na regionálních scénách a jejich zásadní inscenace.

Disertační práce nemá vyčerpávajícím způsobem popsat všechny poválečné události v tomto druhu divadla. Jejím hlavním záměrem je pokus o analýzu stěžejních operetních a muzikálových inscenací zkoumaného období z pohledu dramaturgického, režijního, interpretačního, z hlediska přístupu kritiky i širší divácké veřejnosti, a také o obecnou charakteristiku významných vývojových období poválečného zábavněhudebního divadla v Československu i proměn přístupu totalitního režimu k jeho existenci a uměleckému vyjadřování. Práce nahlíží domácí zábavněhudební divadlo nejen v souvislostech celkového vývoje divadla i společnosti u nás, ale vzhledem ke svému zaměření zcela nezbytně i v kontextu vývoje v zahraničí, a to jak v blízkém okolí (Rakousko, Německo, Polsko, SSSR ad.), tak v ‘domovských zemích’ muzikálu, tedy ve Spojených státech amerických a ve Velké Británii.

Dosavadní stav historiografického bádání v oblasti zábavněhudebního divadla je poměrně tristní, a to zejména u operety. Prakticky jedinou rozsáhlejší studii o poválečné historii operety na našem území nabídl Miroslav Šulc ve své *České operetní kronice* (2002), ovšem své pojednání končí rokem 1948. Dílčí témata popsali jak Jindřich Černý ve svých ‘ročních’ statích *České divadlo a společnost 1945–1958*, publikovaných v *Divadelní revui* a posléze vydaných knižně pod názvem *Osudy českého divadla po druhé světové válce* (2007), tak autoři jednotlivých kapitol v rozsáhlé publikaci *Divadlo v totalitním systému – Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech* (2010) Vladimíra Justa. Obě knihy se však operetou a muzikálem zabývají

spíše okrajově a většinou bez hlubší analýzy konkrétních inscenací. Operetě se částečně věnují také Ludvík Žáček a Ivo Osolobě v úvodních textech čtyř publikací Divadelního ústavu *Nová československá operetní tvorba / Nová česká a slovenská operetní a muzikálová tvorba*, vydávaných od roku 1962 téměř pravidelně v závěru každého desetiletí (viz dále).

Muzikál je z hlediska historiografického i teoretického prozkoumán lépe než opereta, a to zejména díky průkopnické práci Ivo Osolobě. Dramaturg brněnského Státního divadla a skutečný znalec muzikálu stál již na konci 60. let za vydáním dvou historicko-teoretických knih, které se staly základní literaturou o muzikálu v českém jazyce. V odborně-popularizační knize *Muzikál je, když...* Osolobě podrobně rozebral teorii i historii světového a domácího zábavněhudebního divadla. K českému překladu německé knihy *Muzikál* Siegfrieda Schmidta-Joose napsal předmluvu, doplnil popis několika dalších zahraničních děl převážně evropského původu, sestavil základní přehled o jejich českém provedení a především připojil novou, vlastní kapitolu o československém muzikálu. V polovině 70. let Osolobě vydal publikaci *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, v níž se zabýval nejen teorií muzikálu a hudebního divadla vůbec, ale také teorií komunikace. Množství dalších dílčích studií a článků ovšem Osolobě publikoval během celé své kariéry.¹

Záslužnou práci vykonala také Milada Marklová redigováním čtyř dílů již zmíněného soupisu – či jakéhosi almanachu – *Nová československá operetní (a muzikálová) tvorba*, vydávaného od roku 1962 téměř pravidelně po každém desetiletí (1962, 1970, 1980,

¹ Mnohé vyšly ve sbornících, vydaných brněnskou JAMU – viz Osolobě, I. (1996) *Marsyas, Apollón... a Dionýsos I. + II.*, Brno.

1990). Autoři v ní nejen stručně popsali dění v operetním a muzikálovém divadle daného období, ale sepsali též výběr nejdůležitějších tematicky zaměřených článků uplynulých let a především zpracovali přehled nových domácích (zábavně)hudebně-dramatických děl.

Základní informace o osudech vybraných muzikálů na našem území přinesla také kniha Michaela Prostějovského *Muzikál Expres* (2008), na níž spolupracoval i autor této práce.

V posledních dvou desetiletích vyšlo i několik dalších publikací o muzikálu, ty se však tématu věnují poměrně značně povrchně a mnohdy mají až bulvární charakter; jejich informační hodnota je proto omezená.²

Poměrně snadno dostupná je u nás i zahraniční literatura, a to zejména z USA, Británie, Německa či Rakouska. Dějiny zábavněhudebního, resp. muzikálového divadla v Polsku, Rusku, Maďarsku, ale částečně i ve Francii ale nejsou zpracovány o mnoho lépe než u nás.

Kromě studia existující literatury se základním informačním zdrojem této práce stal především rozsáhlý průzkum pramenů, tedy konkrétních materiálů vztahujících se k historii zábavněhudebních divadel, jednotlivých inscenací a osobností (recenze, programy, další dobové písemné dokumenty), ale také almanachy či ročenky. Doplňkově autor práce využil i vzpomínkové knihy umělců, jež však mají často spíše populární charakter a mnohdy obsahují nepřesnosti různého druhu.³ Cenný materiál poskytly i některé nevydané paměti

² Např. Vaněk, J. J. (1998) *Muzikál v Čechách aneb Velký svět v malé zemi*, s. 1.; Bauer, J. (1999) *Muzikálový triumf*, Praha či tituly vztahující se k jednotlivým inscenacím, např. Kučera, I. / Panenka, J. (2003) *Život s Galileem*, Praha; (1997) *Dracula*, Praha a mnohé další.

³ Svě paměti vydala například Soňa Červená, Jára Pospíšil, Bohumil Bezouška, Adina Mandlová, Jiřina Steimarová, Galla Macků (v její knize i vzpomínky řady dalších pamětníků), Pavla Břínková, Jindřich Janda, Zdeněk Matouš, Jiří Koutný, a další – soupis vybraných publikací v seznamu literatury.

(Lubomír Šterc, Arnošt Moulík, Rudolf Vedral) či osobní rozhovory autora s pamětníky a aktéry zkoumaných událostí (Jaroslava Adamová, Dagmar Rosíková, Rudolf Vedral, Karel Fiala, Věra Vlková, Jindřich Janda, Antonín Hardt, Arnošt Moulík ad).

Účelem předložené disertační práce je poskytnout nejen základní popis vývoje československého, resp. českého zábavněhudebního divadla v období po druhé světové válce, ale také přehled základního studijního materiálu (vč. odkazů na literaturu a prameny) budoucím zájemcům o historický či teoretický výzkum v této oblasti divadla.⁴

⁴ Témat ke zpracování je stále mnoho, namátkou: muzikálnost 'činoherních' inscenací Alfréda Radoka, muzikálové inscenace Divadla ABC, inscenační tvorba režiséra Rudolfa Vedrala, Richarda Mihuly, Petra Novotného, muzikály skladatele Jindřicha Brabce, osudy titulu *Limonádový Joe*, herectví Nelly Gaierové, Mileny Zahrynowské ad., činnost dirigenta Arnošta Moulíka ad.).

1.2 Vymezení pojmů

Zatímco běžně užívané sousloví ‘hudební divadlo’ má poměrně jasný význam jako označení pro ta divadelní díla, pro něž je příznačná elementární důležitost hudby,⁵ pojmenování ‘zábavněhudební divadlo’ tolik frekventované není.

V češtině vymezuje část hudebního divadla – nejčastěji operetu a muzikál – nejen pojem ‘zábavněhudební divadlo’, ale také ‘hudebně zábavné divadlo’. Nejedná se ovšem o synonyma, ač jsou oba pojmy v každodenní praxi zaměňovány.

První výraz vychází z muzikology užívaného pojmu ‘zábavná hudba’. Tou se zpravidla míní populární, resp. nonartificiální hudba vůbec. Pojmenování nezdůrazňuje hudební komičnost či humornost hudby, ale spíše její zábavnou určenost, vymezenou protikladností k hudbě vážné, a zároveň její obecnou přístupnost. Pojem ‘zábavná hudba’ vyjadřuje i fakt, že na odvěké zábavní funkce hudby navázal koncem 19. století i vyhraněný typ nonartificiální produkce s dominující zábavnou funkcí, jež se stal součástí zábavního průmyslu.⁶

Problematičnost pojmu ‘hudebně zábavné divadlo’ tkví zejména v oné ‘zábavnosti’. Pokud by mělo toto slovo znamenat komičnost, humornost pak existují mnohé žánrové výjimky v operetě, ale zejména v muzikálu, které pravidlo komičnosti narušují a nedovolují

⁵ Díla, která uplatňují hudbu méně podstatným způsobem, označujeme názvem příslušného divadelního druhu či žánru s přidanou hudební složkou (např. činohra s hudbou, hra se zpěvy, apod.). Díla, kterým přiznáváme charakter hudebního divadla, vznikají především na bázi zpívaného divadla. Pod pojem hudební divadlo tak zahrnujeme operu, operetu, muzikál, scénicky provedený melodram a některé historické žánry jako singspiel, scénicky provedené oratorium a další, převážně historické pojmy. V hraniční oblasti s divadlem pohybovým a nonverbálním stojí balet, s divadlem činoherním pak hra se zpěvy či jiné hudebně-scénické kompozice. Je nutné zmínit, že existuje například i loutková opera, loutková opereta, loutkový muzikál, ba i loutkový balet – pantomima (Divadlo DRAK, Hradec Králové: *Šípková Růženka*, 1976).

⁶ Viz heslo ‘zábavná hudba’ in: Fukač, J. / Vysloužil, J. (red., 1997) *Slovník české hudební kultury*, Praha: 1015.

takto generalizovat (*Giuditta, Země úsměvů, West Side Story, Kabaret, Muž z kraje La Mancha, Šumař na střeše, Hair, Jesus Christ Superstar* ad.). Jestliže by byla ‘zábavnost’ myšlena v nejširším slova smyslu (tedy jako jedna ze základních funkcí umění, funkce zábavná, hédonistická), nutně by se do hudebně zábavného divadla musely zahrnout i všechny další typy hudebního divadla. Obě řešení tak poukazují na poněkud zavádějící význam tohoto pojmu.

Je-li však východiskem ‘zábavná (populární) hudba’, jasně vymezená proti hudbě vážné, lze jejich vzájemných odlišností využít také jako vodítka při pochybách a rozeznávání zábavněhudebního divadla od ostatních typů hudebního divadla.

Problematičnost zábavněhudebního, ale i hudebního divadla celkově tkví v jeho druhové nejednoznačnosti a v obzvláště neostrých hranicích jeho jednotlivých druhů. Různé druhy hudebního divadla lze rozlišit zejména podle přítomnosti (resp. nepřítomnosti) či kvalitativního podílu jednotlivých vyjadřovacích prostředků – těmi základními jsou hudba a zpěv, mluvená řeč a pohyb, resp. tanec.⁷ Vyjadřovací prostředky zábavněhudebního divadla učinil Ivo Osolobě základem definice tohoto druhu divadla jako „*divadla, které mluví, muzicíruje, zpívá a tančí*“ (Osolobě 1996: 18). Do oblasti zábavněhudebního divadla obvykle zahrnujeme operetu, muzikál, hru se zpěvy, hudební komedii, revue, případně další historické či okrajové druhy.

Opereta je dílo střídající mluvené a zpívané herecké akce, někdy doprovázené tancem. Základem je dominance hudby, důležité je pěvecké školení účinkujících. Před srozumitelností zpívaného

⁷ Pro hudební divadlo je typické, že se jeho hudební složka dokáže uplatňovat i v mimodivadelních souvislostech jako jedna z oblastí vážné či populární hudby (koncerty, nahrávky), tedy bývá realizována jak v oblasti umění kontaktního, tak nekontaktního.

textu je upřednostňována tvorba tónu. Tanec a jevištní pohyb při čísle přispívají spíše k dokreslení či zpestření.

Muzikál je takový druh divadla, který spočívá na specifické syntéze výrazových prostředků činohry, operety, opery, revue i baletu; který nejen využívá, ale integruje mluvené a zpívané herecké akce, taneční výstupy a instrumentální hudbu. Muzikál obvykle vychází z moderní populární hudby.

Hrou se zpěvy můžeme nazývat takový typ divadla, ve kterém se vedle mluvené řeči objevují i výstupy zpívané, které ale nedosahují úrovně hudebního čísla a jsou více či méně manipulovatelné. Je-li doprovázena i tanečními vložkami, pak ji označíme jako hru se zpěvy a tanci. Tento typ divadla kolísá mezi činohrou a hudebním divadlem, nejde v něm však o komplexní syntézu a specifickou integritu jako např. v muzikálu, ale o synkretismus.

Pod pojmem hudební komedie můžeme rozumět jednak komediální výtvar hudebního divadla vůbec, jednak výraz pro specifickou sovětskou operetní tvorbu (viz další kapitoly), a jednak typ hudebního divadla, který je výsledkem snah o obrodu operety (volbou kvalitního libreta, neschematických látek, v jistých hudebních inovacích, ve volbě písni spíše šansonového typu apod.), někdy jsou u nás tyto pokusy nazývány komorní hudební komedie.⁸

Revue je druh divadla s hudbou a zpěvem, revuální představení jsou obvykle nesyžetová (slučují v sobě několik více či méně různorodých čísel).⁹

Velmi mnohoznačným a rozmělněným je výraz zpěvohra. Tento poměrně užívaný pojem se střídavě vztahuje na různé typy

⁸ Viz heslo 'opereta' in: Pavlovský, P. (hl. red., 2004) *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*, Praha: 201.

⁹ Viz heslo 'revue' in: Pavlovský 2004: 237.

hudebního divadla, zároveň jde i o historické pojmenování (doslovný překlad německého ‘singspiel’) a také o označení prvních pokusů o českou operu (např. Škroupův *Dráteník*).¹⁰ Pro označování děl určitého druhu divadla byl tento termín v divadelním paradigmatu 20. století víceméně opuštěn, avšak ujal se pro pojmenovávání zábavněhudebních divadel (Komická zpěvohra) či divadelních souborů (Zpěvohra Státního, resp. Národního divadla v Brně). Podle tvaru slova lze zpěvohru chápat jako hru se zpěvy (viz výše). Výraz ale neoznačuje žádné hudebnědivadelní dílo dnešní doby a při snaze o důsledné pojmosloví jej už vůbec nelze chápat jako pojmenování pro muzikál či operetu.

¹⁰ Viz heslo ‘zpěvohra’ in: Fukač, J. / Vysloužil, J. (red., 1997) *Slovník české hudební kultury*, Praha: 1026.

1.3 K podstatě zábavněhudebního divadla

Základem divadla je předvádění (performance) skutečné či fiktivní události (příběhu). Způsob tohoto předvádění od sebe odlišuje jednotlivé druhy divadla. Jaroslav Vostrý ve svých studiích, zejména v knize *Scénologie dramatu*, naznačuje dvě základní tendence či způsoby performance příběhu v evropském divadle: první, založenou na slově, kterým jednající postavy rozvíjejí situaci či situace příběhu, a druhou, založenou na podívané, která předvádí příběh s pomocí hudby, tance, scénografie, efektů apod.¹¹ Ve svých dalších úvahách se snaží o ještě jasnější diferenciaci obou tendencí, tu první podle něj „*můžeme nazvat literární a druhou divadelní, přesněji řečeno tendenci k nejplnějšimu smyslovému účinku, jaký může divadlo poskytnout*“ (Vostrý 2010: 92).¹² Z první – literární – tendence vyrostla evropská činohra, z druhé – divadelní – zejména opera. Do ‘druhé, divadelní tendence’ lze nepochybně zařadit i zábavněhudební divadlo, tedy operetu i muzikál.

Zatímco činohra potřebuje ke své scénické realizaci především slovo (text), pro operu, operetu i muzikál jsou kromě slova (textu) ve větší či menší míře nezbytné i další vyjadřovací prostředky: hudba (zpěv), pohyb (stylizovaný pohyb, tanec) a obvykle také výtvarné umění (vč. svícení, využití technologií, zvláštních efektů apod.). Scénická realizace operety a muzikálu tedy specificky využívá různých druhů umění, které vychází ze společného základu – příběhu/textu – a na diváka pak působí buď jednotlivě, nebo společně. Řeč působí na lidský sluch a jeho prostřednictvím na myšlení, na rozum, hudba a zpěv také na sluch, rezonuje

¹¹ Vostrý zároveň zdůraznil, že tyto dvě tendence nejsou výlučné, existují i další, ovšem ne tak zásadní (Vostrý 2010: 88–92).

¹² V této souvislosti se nabízí srovnání s Nietzscheho teorií o apollinském a dionýském principu.

v posluchačově těle a způsobuje emoci, a pohyb či tanec specifickými prostředky rozvíjí scénické významy hudby či libreta a působí nejen na zrak, ale prostřednictvím vnitřně hmatového vnímání i na ‘scénický smysl’ (Vostrý 2008: 241). Scénografii, svícení a technické efekty vnímá pochopitelně především zrak. Opereta a muzikál se může vyjadřovat jedním či několika prostředky zároveň, ovšem nejsilněji působí tam, kde se do scénické podoby rozvíjí společným účinkem všech těchto prostředků.¹³ Muzikál – a stejně tak i opera, opereta a další druhy divadla vyrůstající z již zmíněné ‘druhé, divadelní tendence’ – jsou tak vlastně jakýmsi ‘útokem’ na smysly diváka (sluch, zrak, vnitřně hmatové vnímání) s cílem způsobit mu co nejsilnější prožitek co nejvyšším množstvím podnětů.

Jestliže dramatičnost každého scénického projevu spočívá nejen v tom, ‘co’ se sděluje, ale i ‘jak’ se to sděluje, pak je u operety, muzikálu a u oné ‘druhé, divadelní’ tendence vůbec obzvláště důležité právě ono ‘**jak**’. Od něj, tedy od způsobu celkového scénického provedení, je totiž odvislá zmíněná schopnost muzikálu útočit na smyslové vnímání diváka. Forma sdělení (‘jak’) je tudíž pro operetu a muzikál konstitutivní a zásadně jej odlišuje od činohry, pro niž je nejdůležitější ‘co’, tzn. obsah sdělení.

Charakter muzikálu je poměrně blízký ideji *gesamtkunstwerku*, specifické koncepci syntetického divadla, které spojuje hudbu, tanec a básnictví (drama) s cílem společně a silně působit na smysly a emoce diváka. Na původní Wagnerovu teorii u nás navázali svými

¹³ Vezměme za příklad známou scénu rvačky Bernarda a Riffa ve *West Side Story*: souboj je zde vyjádřen nejen slovně, ale i tancem, který je předepsán autory už v libretu, situace je navíc podpořena i příslušným hudebním motivem. Mnohdy je tato scéna doprovázena i změnou svícení. Scéna tak na diváka působí vizuálně, zvukově (hudebně) i vnitřně hmatově. Každopádně je svou stylizací zcela vzdálená každodenní realitě: jak absurdní by byla rvačka dvou soků s noži v ruce, při níž by kolem sebe tančili namísto snahy o přímý fyzický útok.

teoretickými úvahami o souborném uměleckém díle i vlastní uměleckou praxí Jindřich Honzl a Emil František Burian – první jmenovaný převážně polemicky.¹⁴ Wagnerovský gesamtkunstwerk a operetu či muzikál však od sebe odlišuje jejich účel. Zatímco cílem souborného díla podle Wagnerovy teorie je zdůraznění ideového, duchovního obsahu společným působením několika druhů umění, muzikál chce být především podívanou, která sice může mít ideový obsah, ovšem také jej mít nemusí.

Opereta a muzikál tedy způsobují divákovi prožitek tím, že přímo před jeho zraky, ‘tady a teď’, vytvářejí ‘podívanou’: předvádějí iluzi jiného, nečekaného světa, světa zázraku, který je mnohdy značně vzdálený světu naší každodenní zkušenosti. Důležitý je zejména fakt, že se podívaná koná ‘na vlastní oči’ s přímým vyzařováním energie do hlediště, které je častěji důležitější než obsah či dějová logika. Právě proto divadlo dosud nedokázala nahradit televize ani film, které jsou vždy virtuální či přinejmenším zprostředkované. Podívaná s cílem okouzlit, překvapit, oslnit, otřást, vzrušit, tedy zapůsobit na smysly diváka, se v muzikálu tvoří hned v několika rovinách: jak ve scénografii a technických efektech, tak v takových výkonech herců, jichž běžný divák není schopen dosáhnout (vynikající pěvecký či taneční výkon, akrobacie, žonglování apod.), ale také stylizovaným způsobem vyjadřování, které zároveň divákovi dovršuje iluzi jiného světa.

Potřeba podívané, iluze jiného světa, byla evropskému divadlu vlastní již od jeho počátku. Podívanou svého druhu bylo již antické divadlo. Vostrý ve své *Scénologii dramatu* připomněl Pfisterovu úvahu o plurimediálnosti attické tragédie, která využívala všech prostředků smyslového působení: mluveného slova, slova zpívaného

¹⁴ Více např. viz Vostrý, J. „Scéničnost a múzičnost“, *Disk* 2005, č. 11: 46–69.

recitativem, slova spolutvořícího píseň, spojeného s pohybem herců a tancem chóru (Vostrý 2010: 21). Různé druhy velkých podívaných se rozvinuly i v Římě (divadlo, ale i nejrůznější zábavy, inscenované mytologické příběhy v aréně či v ulicích, naumachie, teatrální popravy, triumfy apod.).¹⁵ Současně s okázalými podívanými se vyvíjela i tradice mimu, komediantství, které se ve své podstatě stalo základem muzikálového herectví, jakoby provokovaného souslovím „ukáž, co umíš“ (hrát, zpívat, tančit, žonglovat, dělat akrobatické kousky apod.). Právě zde se také vyjasnil smysl dvojího označení herce figurujícího v italštině jako *comediante a attore* a v angličtině *player a actor*.

Důležitým momentem vývoje ‘druhé, divadelní tendence’ se stala intermédia (intermezza či jejich anglická obdoba maska), ve kterých se právě na podívanou kladl zásadní důraz. Jejich cílem bylo způsobit divákovi zážitek z podívané na alegorické nebo mytologické téma, spojené s hudbou, tancem a výtvarnými a technologickými efekty.¹⁶ Intermédia měla divákům poskytnout především ‘pastvu pro oči’. Díky tomu podnítila i další rozvoj scénografie a divadelní techniky – koneckonců nejdůležitější osobu při přípravách intermédií představoval výtvarník, jenž svůj vliv uplatňoval mnohdy i na úkor autora.¹⁷

V souvislosti s tématy, která intermédia využívala, není bez zajímavosti ani paralela s tématy operetních děl či současné muzikálové tvorby. Velmi častými náměty jsou dnes totiž příběhy z historie či příběhy fantaskní – mytické a alegorické příběhy tak jen nahradila jejich moderní, profánní obdoba. Hlavní důvod je

¹⁵ Více např. viz Stehlíková, E. (2005) *Divadlo za časů Nerona a Senecy*, Praha.

¹⁶ Více např. viz Vostrý „Od podívané k obrazu“, *Disk 2*: 17–38 a *Disk*, č. 3: 21–44.

¹⁷ Více viz např. Digrin, Z. (1995) *Divadlo učenců a diplomatů*, Praha: 407–414. Uvedeny jsou i popisy několika intermédií.

nasnadě, obdobná témata totiž nabízí lepší možnosti pro vytvoření nevídaného či neobvyklého světa, světa plného iluze, a to nejen dějově, ale zejména scénograficky (včetně zvláštních efektů) s cílem vytvoření ‘pastvy pro oči’.¹⁸

Snaha o podívanou a iluzi vyvrcholila v baroku a barokním iluzionismu. Ve snaze navázat na antické drama vznikla specifická představa o využití slova, hudby a tance v antickém dramatu – zrodila se opera. Nový divadelní druh se následně vyvíjel přes francouzskou slavnostní dvorskou operu konce 17. a 18. století až po tzv. grand operu, na kterou plynule navázal Richard Wagner svým dílem i již zmíněnou ideou gesamtkunstwerku. Opera do sebe v průběhu let ale implementovala i dědictví intermédií, od něhož se ji – ve prospěch duchovního přesahu – pokusil oprostít právě Wagner ve své teorii gesamtkunstwerku. Naopak muzikál ve značné míře čerpal a čerpá právě z tohoto dědictví.

V polovině 19. století se objevila osoba skladatele Jacquese Offenbacha a s ním i vznik zábavné hudební podívané – operety. Také u Offenbacha převážily alegorické, historické či fantaskní náměty a jako důležitá žánrová odrůda přímo mytologická parodie.¹⁹

V dalším vývoji se ‘druhá tendence’ evropského (a posléze již euroamerického) divadla rozdrobila, vzniklo mnoho nových druhů a žánrů a vývoj pokračoval různými cestami přes revue, vaudeville, burlesku a další až k samotnému muzikálu.

Ačkoliv snaha stanovit vznik muzikálu je poměrně problematická, většina světových badatelů za něj považuje dílo

¹⁸ Při pohledu na desítku nejhranějších muzikálů na Broadwayi a na West Endu (ve většině titulů jsou obě statistiky shodné) je zřejmé, že díla s historickými či fantaskními náměty (nebo jejich kombinací) zabírají více než polovinu obou žebříčků (*Fantom Opery*, *Cats*, *Starlight Express*, *Kráska a zvíře*, *Lvi král*, *Bídníci*, *Miss Saigon*).

¹⁹ S mytologickou parodií se lze setkat už v antickém mimu. Náměty tohoto typu ale nalezneme i v revuech Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha.

skladatele Jerome Kerna a Oscara Hammersteina II. *Showboat* (*Lod' komediantů*, 1927). *Showboat* se totiž v době vzniku vymykala zejména svým libretem ('book'). Namísto pouhé zábavy a komedie často bez vnitřních souvislostí nastoupil řád, pevnější dramatická struktura a dokonce i vážné téma rasové problematiky. *Showboat* tak zahájila éru tzv. 'book musicals', tedy muzikálů s librety s pevnou dramatickou strukturou, které postupně vytlačily do té doby oblíbené revue – podívané s opulentní výpravou, doprovázené hudbou, zpěvem a tancem. Nelze opomenout ani fakt, že do riskantního podniku uvedení *Showboat* se pustil producent Florence Ziegfeld, který do té doby produkoval právě úspěšné revue (tzv. *Ziegfeld Follies*).

Za počátek dějin muzikálu jako samostatného druhu divadla se tedy považuje okamžik, kdy revue, 'slepenec' jednotlivých čísel, více či spíše méně propojených jednoduchou dějovou či tematickou linkou, nahradila podívaná s propracovaným dějem a pevnou dramatickou stavbou (byť specifickou – vždy se totiž jedná o navazování jednotlivých čísel či jakousi obdobu ejzenštejnovské 'montáže atrakcí'). Za 'zlatou éru' muzikálu se obecně považují 40. až 60. léta 20. století, kdy vývoj muzikálu vrcholil v podobě tzv. 'klasického muzikálu' (*My Fair Lady*, *West Side Story*, *Cabaret* ad.) a zároveň v tzv. 'konceptním muzikálu', v němž je vše zcela podřízeno ústřední myšlence díla (např. vybraná díla Stephena Sondheim). Právě klasický muzikál je považován za ideální prototyp tohoto druhu divadla, a to zejména proto, že se nejvíce přibližuje tradiční stavbě dramatu – často také vycházel z činoherních předloh.

Podívaná však z muzikálu nikdy nevymizela a vždy byla jeho neoddělitelnou součástí. V posledních desetiletích – zejména díky

stále většímu rozvoji jevištních technologií a technických možností vůbec – se některé muzikály opět blíží spíše k velké podívané, často na úkor dramatického textu, na němž ale muzikál jako druh divadla vlastně vznikl.²⁰

V minulosti i současnosti tak pojem muzikál neoznačuje pouze jeden konkrétní typ díla, ale jeho druhově-žánrové rozpětí je velmi široké: patří do něj jak velké podívané (kde je důležitější podoba scénického provedení spíše než jeho obsah, např. *Lord of the Rings*, *Spiderman*, *Priscilla – Queen of the Desert*), tak muzikály s velkým důrazem na ideu, obsah (např. *Cabaret*, *Rent*). Koneckonců, už Leonard Bernstein se proslavil svým výrokiem, že „muzikál je vše od varieté po operu“. V rámci oné ‘druhé, divadelní tendence’ evropského divadla se tak muzikál pohybuje v širokém rozpětí těsně od hranice s ‘první tendencí’ (důraz na slovo a jeho obsah) až po samotnou opačnou hranici ‘druhé tendence’ (důraz na podívanou).

Co však v rámci ‘druhé, divadelní tendence’ odlišuje dva její hlavní současné reprezentanty, tedy operu a muzikál? Obvykle se používá rozlišení podle kvantitativního podílu zpívaných a mluvených pasáží – jednoduše řečeno, opera je podle těchto teorií celá zpívaná, v muzikálu se střídají pasáže mluvené a zpívané. V historii však existuje příliš mnoho příkladů, které tomuto jednoduchému rozlišení odporují. Nalezneme tak opery, v nichž se také mluví (*Fidelio*, *Kouzelná flétna*, ad.) a stejně tak i stále více muzikálů, které jsou celé zpívané (tzv. through-sung musical, např. *Jesus Christ Superstar*, *Fantom Opery*, *Bídníci*, *American Idiot* ad.).

Základní rozdíl mezi operou a muzikálem mnohem spíše souvisí s tím, jakému publiku je dílo určeno, a tím i ve způsobu, jakým je

²⁰ Tyto tendence se objevují ve světě (francouzský Presgurvicův megamuzikál *Romeo a Julie*) i u nás (produkce Divadla Broadway, např. *Kat Mydlář* Michala Davida).

svému publiku sdělováno. Opera byla od svého počátku určena vzdělanému publiku vyšších společenských vrstev (kromě způsobu hudebního vyjadřování k tomu přispíval i jazyk libreta, často odlišný od mateřského jazyka publika). Muzikál naopak vychází z tradice 'lidového' divadla, mimu, scénování určeného širokému, sociálně nediferencovanému publiku. V této souvislosti stojí za povšimnutí sousloví, které pro pojmenování své knihy o historii operety a muzikálu použil uznávaný britský muzikolog Andrew Lamb²¹: „popular musical theatre“. Anglické slovo 'popular' v sobě nese jak prvotní význam 'lidový', tak i další přenesené významy: 'oblíbený, všeobecný'. Právě významy tohoto anglického slova jako by pomáhaly nalézt podstatu muzikálu a operety jako divadla oblíbeného širokými vrstvami, určeného pro 'lid', pro 'masy' diváků, všeobecně vstřebatelného a všeobecně přijímaného – tak jako byly například oblíbené produkce vídeňského lidového divadla, jejichž redukovaným dědicem je vídeňská opereta. V dnešní společnosti se sice dříve jasné sociální rozdíly do značné míry setřely, přesto lze stopy tohoto rozlišení sledovat stále.

Základní odlišnost v určenosti opery a muzikálu (či operety) má nejvýraznější odraz v hudební podobě díla. Zatímco opera využívá tzv. hudbu vážnou, muzikál a opereta hudbu zábavnou, kterou se myslí zpravidla populární hudba (viz výše).²²

Podívaná, použití zábavné (populární) hudby a nejčastěji komediální žánr jsou tím, co na muzikál, resp. operetu láká široké publikum. Muzikál a muzikálová divadla jsou díky těmto faktorům nejen součástí divadelního systému, ale zároveň i šoubyznysu, tedy zábavního průmyslu, jehož chod určují tržní vztahy. Jeho rozvoj je

²¹ Lamb, A. (2000) *150 Years of Popular Musical Theatre*, New Haven, London.

²² Viz heslo 'zábavná hudba' in: Fukač, J. / Vysloužil, J. (red., 1997) *Slovník české hudební kultury*, Praha: 1015.

možné sledovat již téměř dvě století, počátky lze jistě najít někde v dobách průmyslové revoluce, kdy začala růst síla médií, rychlost výměny informací, počet divadel a kdy vlastně začalo i ‘velké’ divadelní podnikání.

Poloha operety a muzikálu mezi divadlem (uměním) a zábavním průmyslem je jejich silnou i slabou stránkou. Musí totiž respektovat jak pravidla světa umění, tak světa trhu, obchodu.²³ Klíčovou postavou se tudíž v průběhu vývoje stal producent (někdy reprezentovaný osobou ředitele divadla): pouze na něm záleží, jaké finanční prostředky budou na operetu či muzikál použity a kam budou plynout (tvůrcům, umělcům, na realizaci scény, efekty, reklamu, atd.). Ani sebevětší množství peněz ale nezaručuje kvalitu výsledné inscenace.²⁴ Producent tak musí zajistit vyváženost mezi světem umění a světem obchodu, tedy slovy Michaela Prostějovského: *„producentovi musí bít v těle dvě srdce: jedno pro obchod, druhé pro umění“* (Prostějovský 2008: 22). V této souvislosti je vhodné připomenout slova Karla Hugo Hilara z jeho článku „Divadlo jako obchod“: *„Jednostranné otročení obchodní stránce divadla na úkor jeho mravního poslání jest stejně fatální jako jednostranné idealistické přesvědčení, že obecnstvo lze duševně vyživovati hrami umělecky přísnými a formálně*

²³ Pomineme-li komorní inscenace muzikálů a některá specifická díla, je pro muzikálovou inscenaci velké množství finančních prostředků nezbytné – jak na inscenaci samotnou (scéna, kostýmy, světla, efekty apod.), tak na honoráře kvalitním umělcům, kteří jsou schopni kvalitních muzikálových výkonů, ale i na reklamu, P. R. atd. V této souvislosti je zajímavé sledovat českou muzikálovou scénu – ze statutárních divadel je skutečně značné množství peněz pro své inscenace schopné kontinuálně poskytovat pouze Hudební divadlo Karlín a Městské divadlo Brno, ostatní pražská a regionální divadla pochopitelně takové množství prostředků nemají, a proto ani jejich inscenace nejsou na nejvyšší možné úrovni, zejména právě z hlediska ‘podívané’. Nahlédnuto z druhé strany, některá soukromá divadla sice na inscenace používají značné množství financí, ovšem často nepříliš účelně. Navíc u většiny soukromých produkcí chybí živý orchestr a živá hudba, bez níž by nebylo provozování muzikálu v jeho tradičních zemích vůbec možné.

²⁴ O tom ostatně svědčí i mnohé současné české produkce – v nich je právě měřítko peněz zcela jasně nadřazeno umělecké kvalitě, kterou tyto produkce nehledají. Pokud jsou velké náklady na kostýmy a scénu a v inscenaci účinkují mediální celebrity, je výsledek sám o sobě vydáván za kvalitu.

nesmluvnými). [...] *Rozumný divadelní ekonom bude stále dbáti na to, aby vyvažoval fatální poměr mezi dobrem a zlem, mezi kulturou a zábavou, mezi programem a obchodem.*“²⁵

Nad postavením muzikálu v kultuře se zamýšlel také Ivo Osolobě. Do značné míry vyhrotil spor ‘vysoké’ a ‘lidové’ kultury tvrzením, že estetika muzikálu je estetikou ‘bohatství a marnotratnosti’, a to na rozdíl od většiny ostatních žánrů, pro které je typická estetika ‘chudoby a askeze’. Mnozí jsou pak podle citovaného autora – v duchu hesla ‘chudoba cti netratí’ – přesvědčeni o jediné možné kvalitě stylu právě v askezi, což je podle něj „*sice pravda, ale vytvořit styl z chudoby a v chudobě není zdaleka tak těžké jako vytvořit styl z bohatství a v bohatství*“ (Osolobě 1996: 37). Vždyť právě opereta a muzikál se kvůli své podstatě musí nejčastěji ze všech divadelních druhů vyhýbat nebezpečí povrchnosti. Právě těmto svodům bohatství zábavněhudební divadlo rádo podléhalo a podléhá (příkladem nechť jsou typické operetní šablony nebo některá muzikálová díla – obzvláště současné domácí provenience – vytvořená s prakticky totožnou šablonovitostí).²⁶ Neúspěchy a ‘podléhání svodům’ jsou podle Iva Osolobě dobrým argumentem pro odpůrce operety a muzikálu, kteří podle něj „*činili podle svého nejlepšího svědomí a s nejčistšími úmysly napravit křivdy, které zábavněhudební divadlo napáchalo – svou pouhou existencí – na přitažlivosti a zásluhách jiných, chudobnějších, ale ctnostnějších žánrů*“ (Osolobě 1996: 37).

Nedostatky tak nelze vyčítat operetě či muzikálu jako druhu divadla, ale spíše těm, kteří je tvoří, tedy zejména producentům,

²⁵ Citováno z Dvořák, J. (ed., 2004) *Management divadla – antologie textů*, Praha: 80–90.

²⁶ Viz Vopršal (1946) – mnohé z aspektů operetní šablony, které autor popsal, lze zcela zřetelně vysledovat i v některých současných českých muzikálových dílech.

autorům, inscenátorům a interpretům. Již zmíněný Hilar kladl ve svých divadelně-obchodních úvahách velmi vysoko zásadu úrovně, kterou může operetě i muzikálu dodat zejména um jeho tvůrců.²⁷

Je tedy opereta či muzikál umění, nebo pouhá zábava a podívaná? Bezpochyby obé, vždy však záleží především na úrovni a kvalitě konkrétního díla a jeho provedení, které jej (ne)povyšuje na umění. Ostatně, stejně tomu je i u všech jiných divadelních a uměleckých druhů.

²⁷ A to nejen v tzv. komerčních či soukromých divadlech, ale i v divadlech statutárních, kde bývá muzikál uváděn především proto, aby nalákal diváky, mnohdy bez ohledu na to, zda jej může příslušný soubor a divadlo kvalitně provést.

2. SOUBOJ O OPERETU

2.1 Operetní revoluce?

(Opereta po válce: Kouřil, Burian, Radok)

Během německé okupace Československa zažívala opereta a operetní divadla velký rozmach. Ačkoli v období bezprostředně následujícím podpisu mnichovské dohody nastal všeobecný propad návštěvnosti, obyvatelstvo si na válku a okupační poměry brzy zvyklo a již od sezony 1939/1940 začala nebývalá divadelní konjunktura. Podobně jako i v jiných krizových obdobích těžila z této oblíbenosti nejvíce divadla produkující konzumní zábavu. Divadelní podnikatelé bohatli, vidina snadného úspěchu vedla i ke vzniku nových operetních scén.²⁸ Inscenace měly díky obrovskému diváckému zájmu často desítky až stovky repríz a divadla si tak vystačila i s malým počtem premiér.²⁹ Nejvýraznějším příkladem je opereta *Děti manéže* skladatele Josefa Stelibského, uvedená v červnu 1943 ve Švandově divadle. Během necelých dvou let dosáhla téměř šesti set repríz a je dodnes vůbec nejúspěšnějším dílem české operetní historie. Náhlé ukončení časů prosperity však přineslo 1. září 1944, kdy došlo k úřednímu uzavření všech divadel a zábavních podniků.

Popularita operety a příbuzných žánrů zábavněhudebního divadla však s sebou přinesla i velkou inflaci uváděných děl. Aby se divadelní podnikatelé vyvarovali obchodních neúspěchů, servírovali divákům zboží, o něž měli zájem, tedy klasické kusy i novinky

²⁸ Například v roce 1940 založil v Paláci Akropolis režisér Jaroslav Koldovský Moderní divadlo; ve stejném roce si za účelem provozování operet pronajal divadelní sál v Unitarii dirigent a skladatel Břetislav Diviš.

²⁹ V sezóně 1940/1941 tvořily operety téměř třetinu (31,75%) všech divadelních představení v zemi (v předchozí sezóně jejich podíl dosahoval 14,18%). Viz: *Divadelní umění. Kvantitativní charakteristiky vývoje divadelního umění za období 1945–1972 v ČSSR*. Praha 1974.

vytvořené podle osvědčených postupů: jednoduchý obsah podle zaběhnutých klišé (středem dění tradičně milostná zápletka), bez hlubších motivací, zaobalený do líbivě romantického obalu historického nebo exotického prostředí, a to vše většinou v podobě výpravné a efektní podívané. Divákům se podobnými inscenacemi sice dodávala lehká zábava v těžké době a autoři se nedostávali do konfliktů s nacistickou ideologií, rutinní tvorba podobného typu ovšem operetu měnila v pouhý prostředek výdělku bez ohledu na uměleckou kvalitu.

Krátce po osvobození Prahy, 11. května 1945, vydal generál Kutlvašr nařízení o opětovném otevření všech zábavních podniků a divadel (Černý 2007: 19). Již následující den, tedy 12. května, zahájilo jako vůbec první pražské divadlo svůj provoz Tylovo divadlo v Nuslích Piskáčkovou *Slováckou princezkou*. Také další operetní scény se začaly rychle konsolidovat a postupně obnovovat činnost. Divadelníci se vraceli z nuceného nasazení, vězení a koncentračních táborů.

Mnohá divadla znovuotevírala inscenacemi, které měla na repertoáru před svým zářijovým uzavřením, většinou díly českých autorů: nuselské Tylovo divadlo zmíněnou *Slováckou princezkou*, proslulá Velká opereta v polovině června Nedbalovým *Vinobraním*, Švandovo divadlo na začátku července Stelibského *Děti manéže*. Stálé divadlo v Unitarii zahájilo jako jedno z prvních uvedením sentimentální hry se zpěvy *Josef Kajetán Tyl*,³⁰ Moderní divadlo v žižkovském paláci Akropolis otevřelo v polovině června novou operetní úpravou Tylovy *Paní Marjánky, matky pluku* a Divadlo (Járy Kohouta) U Nováků připravilo ve stejné době scénické pásmo písní a tanců *Špalíček*. Do holešovické Uranie se po osvobození již

³⁰ Jednalo se o upravenou hru *Podzimní píseň lásky* J. Kubíka a D. Hallové s hudbou E. Starého.

nevrátili členové Perlíkova činoherního souboru, z nichž mnozí přešli do nového Divadla 5. května.³¹ Po rychlém sestavení nového ansámblu se uvolněné divadlo vrátilo k uvádění operet, a to premiérou Nedbalovy *Polské krve* v polovině července. Nové divadlo (Oldřicha Nového) otevřelo až na začátku následující sezony, tedy v září 1945, a to Gogolovou *Ženitbou* v Nového zpěvoherní úpravě s hudbou Aloise Jiránka.

Bezprostředně po osvobození nastal v československém divadelnictví postupný, ale rychlý proces změn, obvykle nazývaný 'divadelní revoluce'. Během několika měsíců došlo ke zrušení soukromého divadelního podnikání, majitelům divadel bylo znemožněno svobodně spravovat jejich majetek a divadelnictví se dostalo pod státní kontrolu. Celý proces ovládala poměrně malá, ale dobře organizovaná skupina komunistických divadelních pracovníků soustředěných kolem Miroslava Kouřila a dalších bývalých členů válečné ilegální Odborové rady divadelníků, kteří své plány na převzetí kontroly nad divadly připravovali nejen během okupace, ale již dlouho před ní. V klimatu nadšení ze znovuzískané svobody se jejich návrhy i první opatření setkávaly se souhlasem a sympatiemi většiny divadelních umělců a pracovníků. Po dlouhých letech existenční nejistoty se totiž začala realizovat vize nového uspořádání divadelnictví, v němž by státem a státními institucemi finančně zabezpečená divadla zajišťovala možnost svobodné umělecké tvorby bez ohledu na ziskovost. Idealistického nadšení prvních měsíců po osvobození a nadějí na nový, sociálně spravedlivější společenský systém Kouřilova skupina účelově využívala nejen k realizaci cílů, ale jak se postupně ukázalo i k naplnění mnohých osobních ambicí. Jejich záměry měly plnou

³¹ Bývalé Neues Deutsches Theater, dnes Státní opera Praha.

podporu odborů, které v poválečné době silně ovlivňovaly celý politický systém a garantovaly budoucí vývoj k socialismu. Jak je pro komunisty typické, nabízeli jednoduchá a účelná řešení a lidé na ně rádi slyšeli. Popularita komunistů rostla, zásluhy si získávali i svými výsledky při ‘očistě’ společnosti od představitelů a zbytků systému protektorátního režimu. Jejich program měl všeobecně dostatek sympatií, o čemž ostatně svědčí i výsledky voleb z května 1946.

Již měsíc po ukončení války, tedy 8. června 1945, vydal ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý výnos o zrušení všech divadelních koncesí a produkčních licencí.³² Byl tak učiněn první a nejzásadnější krok k zestátnění divadel a jejich podřízení centrální kontrole. Veškeré divadelní budovy, sály, zařízení i vybavení divadel prohlásil Nejedlého výnos za „*majetek, určený veřejným zájmům kulturním*“. Jejich dosavadní vlastníci nad svým majetkem ztratili kontrolu a sami ručili za jeho úplné předání.³³ Vyhláška tak na dlouhá desetiletí zrušila veškeré soukromé divadelní podnikání.

Společnost sice výnos obecně vnímala především jako akt sociální spravedlnosti, Nejedlý se však tímto krokem zároveň vypořádal se soukromými divadelními podnikateli. Silným argumentem pro zastánce nutnosti odstranění divadelního podnikání a podřízení divadelní tvorby ústředním kontrolním mechanismům se staly právě operetní scény a úroveň jejich inscenací. Devalvaci umělecké úrovně operety totiž komunističtí ideologové kladli za vinu právě komerčním zájmům ředitelů a soukromých majitelů.

³² Výnos MŠO z 8. června 1945, č. B-150.001-II o zrušení divadelních koncesí a produkčních licencí a přechodné úpravě správy divadel a jiných podniků, in *Věstník MŠO I.* 22. 6. 1945: 21.

³³ Nešlo o klasické vyvlastnění v právním smyslu slova, ale divadelní podnikatelé museli svůj majetek poskytnout k provozu divadel a pozbyli nad ním svých majetkových práv, podstata tedy byla stejná.

Tehdejší oficiální názor na operetu prezentoval na bratislavské konferenci divadelníků v roce 1949 v projevu s patřičným ideologickým náhledem dramatik Peter Karvaš: „*Opereta, ako sa u nás hrala v čase vojny a ako sa zachovala na repertoároch niektorých našich divadiel i tesne po nej, bola exemplárnym príkladom produktov kapitalistického divadelného podnikania a niesla všetky znaky divadla komerčného, ideologicky a mravne laxného, umelecky periferného, zamerane na primitívne sklony meštiackeho obecnstva, zneužívajúceho ich a rýchlo zmenšujúceho nádej na jeho prevýchovu. Bolo teda na mieste vyradiť takúto javiskovú tvorbu a sústrediť sa po všetkých stránkach na javiskové druhy, stojace v strede umeleckého vývinu nášho divadla.*“ (Kouřil/Janský 1949: 45).

Brzy po osvobození vyšly v různých oborech mnohé publikace, nastiňující představy autorů o novém řádu. Na konci roku 1945 vydal například teatrolog Jan Vopršal knižní studii *Staré a nové cesty operety*. V obsáhlé kapitole věnované otázce soukromého divadelního podnikání v oblasti operety konstatuje, že zisky divadelním podnikatelům nezbytně zaručuje pouze ‘velkovýroba’ operetních inscenací – návratnost nákladů na vypravení inscenace totiž umožňuje jenom velký počet repríz. Díky tomu podle něj v soudobé operetě zvítězila forma (nákladná podívaná) nad obsahem: „*Poněvadž dějové jádro hry samo nedává záruku úspěchu, bylo nutno podepřítí žádoucí úspěch prostředky vyzkoušenými a neselehávajícími. A to jsou právě složky výpravní...*“ Vyzkoušené postupy a osvědčené obsazení herců tak vedlo k vytvoření šablony, pro kterou nebyly inovace žádoucí. Stejně tak podle Vopršala podnikatelé necítili potřebu hledat nové autory a raději využívali služeb těch, kteří dokázali tvořit operety podle zadání a psát role

hercům 'na tělo': „Zbývá pak přirozeně jen dějová kostra (která je přibližně stejná), zpestřená pouze osobním charmem protagonistů a extemporovanými nápady komiků. [...] A tak se klubko příčin z následku, opatrnickví a ziskuchtivosti, nápodobivosti a konkurenční řevnivosti, umělecké bezradnosti a obchodnické mazanosti zavíjí, silí a roste a ovíjí neviditelnými, avšak pevnými pouty všechny účastníky operetní produkce (podnikatele, autory i herce). [...] Peníze uvrhly dnešní operetu do zajetí a područí kapitalistické velkovýroby, která přivodila úpadek operety jako umění.“ Viník tohoto úpadku je Vopršalovi naprosto zřejmý: „úpadkovost operety, její umělecká a kulturní bezcennost a její sociální neužitečnost byly zapříčiněny příliš prospěchářským soukromým podnikatelstvím v tomto oboru.“ Celou stať končí rázným závěrem, že „obrodu operety od soukromého podnikatelství naprosto očekávat nelze,“ z čehož vyvozuje, že „operetní divadlo, má-li vybědnout z dnešní prokázané úpadkovosti, se do sféry soukromého podnikání nehodí,“ a proto jej navrhuje nahradit systémem podnikání veřejného (Vopršal 1946: 31–33). Nesprávnost jeho ideologicky zaujatého úsudku nám však potvrzuje vývoj jiného druhu zábavněhudebního divadla, který se zrodil a vyvíjel výlučně na komerčním základě, tedy ve sféře soukromého podnikání, a přesto během desítek let své existence zrodil mnohá výsostně umělecká díla: americké hudební komedie – muzikálu.

Vopršal se věnoval také dalšímu problematickému tématu – herectví v operetních inscenacích. Operetní interpreti si podle něj vytvořili jistou řemeslnou formu, s níž si vystačili často celou kariéru a která publiku vyhovovala. Zjednodušeně řečeno, k potlesku jim postačovala šarže, pár vtipů, extempore a písnička. Sériový provoz většiny operetních divadel pak zapříčinil, že se

„z výkonu herců stávala jednotvárná a únavná dřina, která ubíjela jejich tvůrčí schopnosti i lásku k divadlu a přeměňovala je v pouhé umělecké řemeslníky“ (Vopršal 1946: 30). Vopršal viděl důvody tohoto stavu především v odchodech nejschopnějších a nejtalentovanějších herců a pěvců do operních divadel. Ta operetní se pak musela spokojit jen se „silami podřadnějšími, u nichž bylo někdy třeba omluvit nedostatky herecké“. Operetní markýrování ve spojení s obsahovým úpadkem operet a jejich šablonovitostí podle Vopršala vysvětluje, „proč se z protagonistů operetní tvorby staly nakonec stereotypní figury“ (Vopršal 1946: 36).

Problematikou operety se zabývali také další odborníci, například dramaturg a teatrolog Jan Kopecký ve svých úvahách, knižně vydaných záhy po ukončení války pod názvem *O nové české divadlo*, zmínil jiný problém operetního herectví, a to vytváření ‘hvězd’ z atraktivních osob bez ohledu na jejich schopnosti a dovednosti: „nelze odpouštět neznalost řemesla pro krásnou tvář a její obchodní přitažlivost“ (Kopecký 1945: 51). Felix Bartoš pak v roce 1946 charakterizoval stav operetního herectví jako půlstoletí trvající krizi (aniž by tušil, že bude trvat další desítky let). Redaktor Jan Wenig podobné názory glosoval s jistou dávkou ironie: „Opereta se zdála výlupkem buržoasie, který se nehodí do nového státu, tvrdilo se, že to není práce pro skutečné umělce a zapomínalo se, že nepustíme-li k operetě umělce, nemůžeme od ní chtít, aby byla umělecká.“³⁴ Koneckonců ani v této době zásadní reorganizace a velkých změn divadelního systému se totiž odborníci nezajímali o to nejzásadnější: o kvalitní výchovu a odpovídající vzdělávání nových operetních interpretů a režisérů.

³⁴ Wenig, J. „Za dobrou práci dobrou zábavu“, *Svět práce* 30. 8. 1945.

Jak již bylo zmíněno, po osvobození existovala představa, že díky dostatečnému finančnímu zajištění umělců a jejich tvorby ze strany státu bude nyní divadlu konečně umožněno plnit jeho vznešené cíle, zejména se vyzdvihovala jeho ‘funkce výchovná’. Jan Kopecký ve svých úvahách o budoucí podobě divadla parafrázoval výroky ministra kultury a osvěty Zdeňka Nejedlého: „*Divadlo budiž národní školou, která bude prostředky umění vytvářet nový lid, lid svobodný, statečný, sebevědomý, radostný a lidský*“ (Kopecký 1945: 8). Ostatně již Prohlášení odborové rady divadelníků z poloviny května 1945, vydané Kouřilovou skupinou, ve svém třetím bodě zdůraznilo: „*Uvědomte si hlavní zásadu: Divadlo je výchovný ústav a divadelnictví je součástí národní kultury,*“ což se dále doplňuje: „*funkcí divadel je vytvářet umění a vnášet ideje nové Československé republiky mezi lid...*“ Také Memorandum o řešení otázky českého divadelnictví³⁵ z téhož období deklarovalo jako primární ‘výchovné’ cíle divadla: „*Je přirozené, že co do obsahu divadelní hry vyslovujeme se pro divadlo tendenční, spatřující v něm v nejbližší době budoucí pravé poslání státní pro československé divadelnictví*“ (Kouřil 1945: 27). Za chvályhodnou snahou o šíření kultury mimo velká města s tradičními divadelními scénami se však skrývala i představa komunistů o poslání divadla: státem řízené divadelnictví se totiž mělo následně stát nástrojem propagandy a ideologické manipulace společnosti podle potřeb vládnoucí garnitury.

Aby mohla státní moc ovlivňovat ‘výchovu’ obyvatelstva divadlem, nemohla pochopitelně nadále připustit soukromé

³⁵ Memorandum Ústřední rady odborů ministerstvu školství a osvěty ze dne 13. května 1945 o řešení otázky českého divadelnictví v nové Československé republice. Tímto memorandem se Odborová rada divadelníků, ovládala komunisty, pokusila prostřednictvím vlivné ÚRO navrhnout podobu budoucího uspořádání českého divadelnictví. Mnohé z jejich návrhů byly následně realizovány.

divadelní podnikání. „*Obecně se v divadle vidí nástroj výchovy lidu a tudíž prostředek, který nelze dále nechat v rukou soukromých vlastnických zájmů. Je nutné je postavit pod veřejnou kontrolu, je potřeba plánovitě řídit jeho osudy a do jeho struktury zasahovat ve jménu a v zájmu společnosti, pro kterou má být vytvářeno,*“³⁶ konstatoval Miroslav Kouřil. Snahy o výchovu obyvatelstva divadlem dotvrzuje i organizovaná návštěva divadel, kterou zabezpečovala Ústřední rada odborů a kterou Jan Pömmmerl ve své studii o dění před první poválečnou sezonou hodnotí jako téměř „povinnou divadelní docházku“ (Pömmmerl 1995: 60).

Význam divadla ve ‘výchově’ společnosti a jeho schopnost přetvářet člověka-diváka v souladu s vládnoucí ideologií se značně přeceňoval. Pojetí kultury v osvobozené republice, oživující buditelské ideje o vznešené národní kultuře, očištěné od ‘méněhodnotného’ umění, braku a šmíry, nadále připouštělo pouze uměleckou tvorbu s vysokými cíly a ušlechtilým posláním. ‘Ideové’ divadlo tak mělo nahradit divadlo zábavné, zdiskreditované soukromým divadelním podnikáním. Převládala totiž představa, že umělecké a výchovné může být jen dílo vážné, nikoliv zábavné či komické. Zdiskreditovaná opereta do této koncepce pochopitelně nezapadala – operetní libreta byla vždy psána především s cílem diváka pobavit, nikoliv jej vychovávat, natož v socialistickém duchu! Před ideology tak vyvstala zásadní otázka: co s operetou?

K budoucnosti operety se mimo jiných vyjádřil již citovaný Jan Vopršal: „...*stává se současná opereta-revue nikoli neškodnou zábavou širokých vrstev, ale skrytým nebezpečím ve smyslu morálním a výchovném. Nemá často vůbec nic společného se*

³⁶ Úvodní slovo Miroslava Kouřila k Burianovu *Návrhu k přeplánování československých divadelních poměrů*, in Rolland, R. (1946) *Divadlo lidu*, Praha: 1.

skutečným životem, avšak divadelní formou si právě osobuje právo určitou složku života zpodobovat nebo zrcadlit; jindy život skresluje, načechrává a přaslazuje a i v pracích, které se tváří časově, přináší víc záporů než kladů. [...] Návštěvník je nevědomě odváděn do romantického světa snů, marné touhy a zásadní nespokojenosti s tím, co jest. To vše jsou skutečnosti, které by v zájmu národního duševního zdraví neměly býti brány na lehkou váhu.“ (Vopršal 1946: 27). Dnes poněkud úsměvný závěr však jeho autor mínil naprosto vážně.

Poválečný náhled většiny odborné veřejnosti na stav operetního žánru později popsal Jan Kopecký: *„Z minula jsme přežali množství partitur a libret, po obchodnicku na jedno kopyto vyráběných, hluboce reakčních a maloměšťáckých. Dále jsme zdělili řadu divadelních souborů, v nichž se často po desetiletí vytvářela neumělecká, netvořivá rutina, zaručeně působivá a úspěšná pěvecká i herecká kliše, soubory zamořené hvězdařením a obchodnickou ‘morálkou’ kapitalismu, která přispěla k degeneraci tohoto divadelního útvaru. A dál jsme po kapitalismu zdělili veliké zástupy obecnstva, ‘vychovávané’ a často i ‘vychované’ právě pro bezmyšlenkovité přijímání tohoto divadelního opia, jehož zdánlivá ‘apolitičnost’ představuje ve skutečnosti hluboce reakční političnost v kapitalistickém duchu.“*³⁷ Kopecký nežádal úplnou likvidaci operety, do budoucna chtěl nechat prostor ‘dobré’ operetě – pojem ‘dobré’ ovšem blíže nespecifikoval (Kopecký 1945: 54).

K uskutečnění zmíněných cílů musela být všechna divadla se svým provozem a repertoárem postavena pod státní dohled. Dalším

³⁷ Kopecký, J. „K situaci naší operety“, *Divadlo* 1951, č. 3–4: 388.

krokem po zrušení koncesí se tak stal výnos z 27. července 1945,³⁸ kterým ministr Nejedlý vymežil rozdělení divadel a divadelních oblastí v Čechách a na Moravě a direktivně je přidělil provozovatelům pro první poválečnou sezonu. Nově mohl divadla provozovat pouze stát, země, armáda, Svaz české mládeže, města, družstva měst a družstva divadelníků a návštěvníků.

Reorganizací se radikálně změnila struktura pražského divadelnictví. Z jejích sedmi operetních scén přežila Nejedlého výnos pouze dvě, Nové a nuselské divadlo. Nově však bylo pro operetu vyčleněno také karlínské divadlo a po doplnění ministerské vyhlášky 18. srpna 1945³⁹ ještě holešovická Uranie. Nuselskou operetu začalo provozovat hlavní město Praha, Nové divadlo (dříve patřící Oldřichu Novému) a Uranii družstva divadelníků a návštěvníků a karlínské divadlo Družstvo divadla práce. Ostatní operetní scény vyhláška 'přerozdělila' novým provozovatelům: Velkou operetu v dnešní Dlouhé ulici získalo Divadlo 5. května, Unitarii v Karlově ulici Státní konzervatoř, Divadlo U Nováků začalo provozovat družstvo⁴⁰ a konečně divadlo v Paláci Akropolis (bývalé Moderní divadlo) získalo Pražské divadlo pro mládež. Kupodivu nejdéle ze všech zrušených divadel fungovala Velká opereta, a to až do poloviny srpna 1945. Do první poválečné sezony nakonec Praha vstupovala se čtyřmi operetními divadly, v lednu

³⁸ Výnos MŠO ze 27. července 1945, č. B 152.227-II o rozdělení divadel a divadelních oblastí v Čechách a na Moravě a o úpravě provozovatelských poměrů v období 1945/46. In *Věstník MŠO I*. 25. 8. 1945: 62–63.

³⁹ „Rozdělení divadel a divadelních oblastí v Čechách a na Moravě a úprava provozovatelských poměrů v období 1945/46, doplnění. B-153.187/1945-II/2, dne 18. srpna.“ In *Úřední list Československé republiky* 21. 8. 1945.

⁴⁰ Po odebrání divadelní koncese Jiřímu Voskovcovi v roce 1939 a rozhodnutí Voskovce a Wericha emigrovat, dohodli se V+W s majitelkou sálu v paláci U Nováků o předání sálu a části souboru Osvobozeného divadla Járovi Kohoutovi, který sem přesídlil se svým divadlem z původního působiště ve Švandově divadle. Během okupace byl repertoár divadla tvořen zejména operetami a hrami se zpěvy a tanci. Po válce byl bývalý majitel Jára Kohout zvolen závodní radou do funkce uměleckého šéfa, ovšem změnil se dramaturgický kurz divadla. Když se po Werichovi vrátil v září 1946 domů i Jiří Voskovec, byl sál U Nováků převzat nově ustaveným Družstvem Divadla V+W.

1946 však vyhořela holešovická Uranie a k jejímu obnovení nedošlo. Zatímco ještě těsně po osvobození měla Praha sedm divadel se zábavněhudebním repertoárem, konce první poválečné sezony se dočkala pouze tři.

Zrušené scény mělo nahradit zřízení operety v divadle v Karlíně, někdejším proslulém varietním podniku, během okupace scény Národního i vinohradského divadla. Avšak proč mělo tolik diskutované a opovrhované operetě připadnout jedno z největších pražských divadel? Na podobu divadelní reorganizace měli jistý vliv i někteří z operetních umělců, angažující se v nejrůznějších odborových radách a skupinách divadelníků již od prvních dnů po osvobození (Antonín Holzinger, Jiří Balda, František Hurych ad.). Zásadní však byla podpora Emila Františka Buriana, který podle Kouřila přislíbil operetním umělcům pomoc na začátku léta 1945, když se k němu přišli radit o budoucnosti operety. Přibližně v této době se zrodil úmysl zabrat velké karlínské divadlo pro operetu a další Burianovy aktivity.

Burian následně rozpracoval svůj známý *Plán Bloku spojených divadel*, jenž vznikl necelý měsíc po jeho návratu z koncentračního tábora zpět do Prahy. Plán souvisel s předválečnou ideou decentralizace divadelnictví a zároveň vycházel z Burianových slibů vést brněnská divadla, divadlo zlínské a pomoci pražským operetním umělcům. Navrhoval spojit dvě divadla v Praze (D 46 a Karlín pod názvem Klicperovo divadlo), tři brněnská divadla, dvě olomoucká, dvě ostravská a divadlo zlínské a opavské (celkem tedy 11 divadel) v jeden „Blok“; jeho generálním ředitelem jmenovat Buriana a generálním tajemníkem Miroslava Kouřila, spolutvůrce tohoto megalomanského plánu. Karlínské Klicperovo divadlo se mělo stát reprezentační scénou klasické operety a zároveň scénou pro

hostování dalších souborů Bloku: „*Divadlo Klicperovo vznikne na základě fúze několika pražských operet a bude provozovat jako základní repertoár klasický útvar reprezentační pražské vkusné operety, která bude usilovat o vytvoření novodobého československého operetního repertoáru. Mimo operetu bude toto divadlo provozovat se stejnými silami komickou operu. Budou zde i představení činoherní, a to taková představení, pro které D-46 bude potřebovat větší prostor. Šéfem tohoto divadla bude E. F. Burian. Tajemníkem šéfa bude Holzinger. O ostatní síly se jedná. Budou to nejkvalitnější síly pražských operet*“ (Kouřil 1981: 208). Později se však z plánu Bloku uskutečnilo jen torzo: spojení Burianova Děčka, karlínského a brněnských divadel, a to jen na krátkou dobu.

Tehdy pravděpodobně vznikl i nedatovaný dokument s názvem *Česká opereta*, popisující Burianovu představu budoucího operetního divadla včetně náčrtu dramaturgického plánu. Měli v něm působit nejlepší pražští operetní umělci, velký orchestr, ve funkci šéfrežiséra Antonín Holzinger a jako dramaturg sám Burian. Sám sobě kladl za úkol soustředit okruh skladatelů a spisovatelů a společně během prvních poválečných let vytvořit nový český moderní operetní repertoár. Do jeho realizace chtěl uvádět klasické operety, zejména české (Nedbal, Moor, Roob, Piskáček, ad.), ale i díla francouzská (Offenbach, Lecocq) a ruská, z nichž však žádné konkrétní tituly nejmenoval. Doplnovat je měly i ‘malé opery’ jako *Lazebník sevillský* či *Žebrácká opera*. U mnohých titulů Burian předpokládal nutnost aktualizace. Značnou část dramaturgického plánu pak zaujímaly návrhy na zhudebnění starších českých her – například Klicperova *Hadriána z Římsu*, Tylova *Jiřikova vidění*, Hálkovy *Muzikantské Lidušky*, *Pohádky máje bratrů Mrštíků* či Jiráskovy *Filosofské historie* (Kouřil 1981: 204–205).

Kolem 22. července již bylo zcela zřejmé, že karlínské divadlo nahradí dosavadní operetní scény, což definitivně potvrdil ministerský výnos z 27. července 1945, který reorganizoval divadelní síť (Kouřil 1981: 203). Výnos ukončil kratičkou historií Městského lidového divadla v Karlíně, scény Městských divadel. Jeho provoz zahájila 8. června slavnostní premiéra *Husitů* Arnošta Dvořáka za přítomnosti prezidenta Edvarda Beneše, ministra Nejedlého i primátora hl. m. Prahy Vacka.⁴¹ S prvním srpnovým dnem začaly divadelní prázdniny a divadlo bylo rozpuštěno. Do Karlína nastoupil E. F. Burian a opereta.

Právě zabrání velkého karlínského divadla Burianem a Kouřilem se následně stalo jedním z nejvážnějších a nejčastějších argumentů odpůrců direktivního přerozdělení divadel. Nad celou reorganizací se v následujících měsících rozhořela bouřlivá diskuse v tisku. Ve *Svobodném zítřku*, týdeníku národních socialistů, napsal několik útočných článků proti komunisty řízené reorganizaci Miroslav Rutte. Nejpodrobněji se situací zabýval v téměř celostránkovém pojednání *Stavitelé odcházejí*, proti němuž se dotčené osoby následně ohrazovaly zejména v komunistickém *Rudém právu*. Rutte podrobně popsal zákulisí reorganizace českého divadelnictví a zejména to, „jak ti, kdo si udělili plnou moc nad českým divadelnictvím, této moci užili či zneužili.“⁴² Zmínil valné shromáždění Svazu českého herectva na počátku října 1945, na němž účastníci dali najevo svůj nesouhlas s návrhy Divadelní rady a jejími vůdčími představiteli. Objevila se tak poměrně silná opozice

⁴¹ Během necelých dvou měsíců zde proběhly premiéry Ostrovského hry *Vlci a ovce* a Svobodových děl *Poslední muž* a *Čekanky*.

⁴² Rutte, M. „Stavitelé odcházejí...“, *Svobodný zítřek* 1945, č. 6.

proti Kouřilově skupině, která postupně ztrácela své pozice.⁴³ Za podivné prohlásili zástupci Svazu především to, že členové Divadelní rady a Divadelní sekce⁴⁴ „*spolurozhodovali o sobě a zejména o své vlastní konkurenci a že při reorganizaci byly sledovány i jednostranné osobní zájmy.*“⁴⁵ Svá poznání Rutte shrnul do následujících závěrů: členové Divadelní rady ani Divadelní sekce nebyli demokraticky zvoleni, ale naopak účelově vybráni z jedné zájmové skupiny a zejména z řad komunistů. Ti tak získali možnost velkoryse a zcela autoritativně prosazovat své názory a politiku, členové těchto orgánů nemohli být navíc žádným způsobem kontrolováni, jelikož sami kumulovali funkce ve více orgánech (Miroslav Kouřil například působil jako úřadující předseda Divadelní sekce, člen Divadelní rady, člen komise pro vypracování divadelního zákona a člen národní správy Městských divadel). Kouřil i mnozí další členové těchto orgánů tak často rozhodovali sami o sobě a dostávali se do zcela zřetelného střetu zájmů. A právě tito vůdčí představitelé si podle Rutteho mezi sebe přerozdělili divadla vybavená z majetků soukromých podnikatelů: Burian dostal pět divadel, Jan Škoda a Antonín Kurš dvě, Miroslav Kouřil se stal administrativním ředitelem a šéfem výpravy v pražských Burianových divadlech – všichni členové Divadelní sekce a až na Kurše zároveň Divadelní rady.⁴⁶

Nejkřiklavější případ však pro Rutteho představoval postup Kouřilovy skupiny při získávání kontroly nad velkým karlínským divadlem. Nejprve zařídili rozpuštění družstva Městských divadel,

⁴³ Nad rámec Nejedlého výnosů z prvních měsíců po osvobození se žádné další její návrhy prosadit nepodařilo. Následující měsíce a roky se nesly ve znamení sporů o divadelní zákon, který byl nakonec přijat v březnu 1948.

⁴⁴ Divadelní sekce kulturní komise zemského národního výboru.

⁴⁵ Rutte, M. „Stavitelé odcházejí...“, *Svobodný zítřek* 1945, č. 6.

⁴⁶ Rutte ve svém textu chybně uvedl, že Kurš patřil mezi členy Divadelní rady a naopak nepatřil do Divadelní sekce – skutečnost byla opačná.

pod jejichž správu Karlín spadal. Následně nad ně zavedla národní správu, do níž nechala najmenovat Kouřila, Koblížka (právní zástupce E. F. Buriana) a Formana (člen výboru Společnosti přátel D46). V dalším kroku národní správa v Karlíně zrušila sotva ustavenou činohru, její soubor po pouhých sedmi týdnech existence rozpustila, propustila dramaturga Františka Götze a budovu přenechala Burianovi pro operetu. Dotčené osoby protiargumentovaly, že o přiřazení operety do Karlína rozhodl ministr Nejedlý.

Nastalou situaci považoval za natolik znepokojivou i v té době již bývalý divadelní podnikatel Antonín Fencl, že se k ní vyjádřil v dopise, který vložil do jednoho z výtisků své knihy *Divadelník o divadle*. Fencl v něm vlastně potvrdil a doplnil Rutteho námitky: Divadelní rada se vytvořila svévolně, svá usnesení nepřijímala demokraticky, ale jako direktivní nařízení shora; nestanovila včas výši hereckých gáží, nové provozovatele a způsob financování a doporučila jmenovat nové ředitele, aniž by se na to dříve zeptala jich samotných. „*Nejostudnější bylo, že jedinou jistotu znamenalo rozdělení nejvýnosnějších divadel. Bylo velkou taktickou chybou, že správu těchto divadel přidělili si právě členové Divadelní rady,*“⁴⁷ napsal Fencl. Přesné souvislosti a úplnou pravdu o skutečném pozadí popsaných událostí se však už dnes asi nedozvíme.

Diskuse v tisku však neměly a snad ani nemohly mít praktický dopad, a tak 23. srpna 1945 E. F. Burian zahájil provoz nového pražského operetního divadla: předstoupil před svůj karlínský soubor s projevem, kterým započal zkoušky první inscenace. Pokusil se v něm vysvětlit, jakými nešvary opereta v jeho očích dříve trpěla,

⁴⁷ Dopis Antonína Fencla, s. 2, in Fencl, A. (1945) *Divadelník o divadle*, Praha. Uloženo v knihovně IU-DÚ, sign. MA5457a.

a předložil svou vizi: z Karlína chtěl vybudovat reprezentativní československé operetní divadlo. Za hlavní úkol považoval tvorbu kvalitní lidové zábavy, herce vyzval ke zdravé umělecké soutěži a zdůraznil nutnost kolektivní práce: „*Sedíme tu pěkně pohromadě, sbor, balet, technický soubor a to, čemu se kdysi říkalo hvězdy. Říkám vám tedy závazně, dříve než podepíšete smlouvy: ten, kdo si ještě chce v souboru hvězdařit, ať s námi nepodepisuje. Protože zde se buduje kvalitní opereta, kde je hvězdou celý soubor a ne jedinec, kterému by ostatní posluhovali. Jsem rád, že jste mi za ta slova zatleskali, ale chtěl bych vědět, víte-li opravdu, co znamenají*“ (Burian 1945: 44). Těžko říci, do jaké míry souvisela tato slova s jeho vizí ‘divadla kolektivu’, kterou měl již před válkou, a do jaké míry se snahou o ‘převýchovu’ operetních herců v souladu s dobovou ideologií. Zároveň se také krátce zmínil i o připravované premiéře Frimlova *Krále tuláků*, po níž měla následovat Brechtova a Weillova *Žebrácká opera* a jako třetí titul blíže neurčené české dílo.

Otázkou zůstává, proč si Burian pro zahajovací inscenaci nového operetního divadla a vlastně i nové éry operety v Československu vybral právě *Krále tuláků*.⁴⁸ Zatímco většina divadel otevírala první poválečnou sezonu operetami českými (Piskáček, Nedbal, Škroup), Burian zvolil operetu americkou. Dílo Rudolfa Frimla, českého rodáka trvale žijícího v Americe, se v původním dramaturgickém plánu *Česká opereta* navíc vůbec nevyskytovalo. Můžeme se jen domnívat, zda důvodem výběru byla Burianova chuť zkarikovat typické dílo ‘komerční’ operety, využít ‘lidový’ příběh básníka Villona k úpravě bližší jeho stylu divadla a

⁴⁸ Československou premiéru *Krále tuláků* uvedla Vinohradská zpěvohra v roce 1928 a věnovala jí velkou pozornost – krom reklamní kampaně posílila orchestr i pěvecký sbor, díky čemuž byla na jevišti během představení téměř stovka účinkujících. Premiéra této inscenace však znamenala triumf, některé písně musely být během premiéry dokonce opakovány. Více viz Šulc 2002: 208.

zároveň odpovídající novým politickým a ideologickým poměrům v osvobozené republice, nebo zda jej k tomu přiměl jiný důvod. Sám Burian o připravované inscenaci na zahajovací schůzi prohlásil: „*Nebude to kýč. Bude to lidová opereta, která bude mít vtip a jevištní kouzlo, a hudba bude k němu dělat náladu.*“ (Burian 1945: 47).

Král tuláků vypráví fiktivní příběh francouzského středověkého básníka Françoise Villona, který je v originálním libretu Briana Hookera a Williama Posta nejenom bouřlivákem a miláčkem chátry, ale především typickým operetním milovníkem. Zatímco Paříž obléhají Burgundčané, zrádci od dvora vyjednávají s nepřáteli a pařížská chudina se šikuje dohromady, krále zaměstnávají milostné avantýry. Odpovědnost za obranu Paříže proto svaluje na Villona, jenž svůj úkol začíná velkou karnevalovou slavností, na jejímž konci jakoby mimochodem porazí Burgundčany. V Burianově verzi ale zmizel happyend původního libreta, v němž Villon odchází se svou láskou, urozenou Kateřinou de Vaucelles. V upraveném závěru král Villona po jeho vítězném návratu obžalovává z urážky majestátu a chce jej dát pověsit.

Podle vzpomínek skladatele Jiřího Sternwalda, jenž tehdy v Karlíně pracoval jako hudební lektor, neprovedl úpravu libreta sám Burian, ale dramaturg Jaroslav Pokorný – Burian ji pouze konzultoval. O stylu úpravy svědčí například značně kritizovaný moment, kdy v průběhu jedné ze slavných operetních árií vstoupil na jeviště zelinář a přímo do zpěvu provolával své kupecké „*Zelí, kupte si zelí!*“⁴⁹ Stejně tomu bylo i v případě hudební úpravy – Burian ji připomínkoval, ale reálně provedl právě Sternwald. Zatímco původní dílo Rudolfa Frimla vyniká zejména po stránce

⁴⁹ Herman, J. „E. F. Burian – Karlín – opereta“, *Scéna* 1985, č. 20: 7.

melodické a instrumentační, v nové úpravě řada hudebních čísel zmizela či byla upozaděna v souladu s popsáním Burianovým pojetím („*hudba bude dělat náladu*“). Situaci komplikovala i nedostupnost podkladů pro hudební nastudování.⁵⁰ Také režie inscenace zůstala podle Sternwalda z valné části na Burianových spolupracovnících Hurychovi, Bokovi a Seydlerovi; Burian inscenaci pouze dorežiroval na několika posledních zkouškách. Program k inscenaci jména autorů úpravy neuvádí, zmiňuje pouze Burianovy režijní asistenty. Zároveň však vypočítává nejen všech 70 účinkujících herců a 35 tanečníků, ale podle tradice programů Divadla D také jména 38 členů technického personálu. Burian totiž do Karlína soustředil umělce a další pracovníky ze zrušených pražských operetních divadel.⁵¹ Vysoký počet zaměstnanců a zejména herecký soubor o mnoha desítkách členů se však do budoucna ukázal jako problematický a stal se jednou z příčin pozdějších velkých finančních potíží divadla.

Premiéra *Krále tuláků* se uskutečnila 3. října 1945 a ihned vyvolala rozpačité reakce. Publikum inscenaci přijalo spíše negativně, o čemž svědčí pouhých 23 repríz. Rozporuplně se vyjadřovali i kritici. Nelze si nevšimnout, že zatímco komunistické listy (*Rudé právo*, *Svět sovětů*, odborářská *Práce*) inscenaci spíše chválily, nekomunistický tisk zastával zásadně opačný názor (*Svobodné noviny*, *Svobodné slovo*); recenze vymykající se tomuto dělení či bez vyhraněného názoru nacházíme jen v menšině.

⁵⁰ Partitura ani klavírní výtah operety nebyly k dispozici, Sternwald proto musel novou partituru vytvořit zcela nově podle knihy klavírních výtahů, která kromě několika čísel z *Krále tuláků* obsahovala i jiné, nesouvisející skladby.

⁵¹ Ze Sternwaldových vzpomínek je patrné opovržení, které on i další Burianovi spolupracovníci cítili k operetním hercům, zejména těm ze zrušené Velké operety. Sám Burian, který jejich přijetí odůvodňoval sociálními důvody, však bral jejich angažmá jako výzvu: „*Uvidíš, co z nich udělám za herce!*“, odpověděl na Sternwaldovy námitky vůči jejich angažování. Burian skutečně zamýšlel operetní herce ve svém divadle vyškolit ve kvalitní herce (později tuto jeho práci uznali i někteří kritici). Sternwald 2002: 83.

Recenzent *Světa sovětů* prohlásil, že „vzdor všem pochybovačům postavil Burian operetu, jaká má být a jakou Praha potřebuje.“⁵² Jiří Hájek v *Rudém právu*⁵³ viděl v Burianově *Králi tuláků* inscenaci epochálního významu: „*To, co učinil touto režii, ukazuje umělcům cestu od proslovů a provolání ke skutečnému naplňování vládního programu uměleckými činy, [...] zlomil reakční jedovatou náplň a moc staré operetní 'lidovosti' a naplnil ji novým ideovým obsahem a zároveň novým uměleckým životem, snaže se vycházet z vnímavosti prostého diváka, který se přichází do divadla osvěžit a povznést po své tvrdé denní budovatelské práci, který chce spádny děj, charakterovou přímočarost, živelnou komiku, strhující melodie a písňe a živou barvitou podívanou,*“ konstatoval Hájek a vyzdvihl i nový závěr operety: „*patetický konec Frimlův nahrazuje Burian závěrem, v němž rozmarně a vtipně léčí diváka z lůzné představy, že urozená Kateřina zaplane nesmrtelnou láskou k pouličnímu králi tuláků, jehož zachránila před šibenicí a posílá milé obecnstvo domů, aby se šťastně vyspalo ze svých falešných ilusí.*“⁵⁴

Naproti tomu recenzent *Svobodných novin* se prý během představení s přečastým zíváním zamýšlel nad novou úpravou a inscenací: „*Režie Burianova se snažila vtipem a ruchem scén, zdůrazněním lidového prvku a místy zase aktualizací dílo přiblížit dnešku, ale nezdařilo se ji zaplnit prázdnotu myšlení a zahnat největšího nepřítele každého divadla, totiž ducha nudy. [...] E. F. Burian tedy zatím zde více slíbil, než opravdu udělal.*“⁵⁵ Doslova za nudné prohlásili představení shodně také recenzenti *Zemědělských novin* a *Svobodného slova* („*publikum sedí při tom unuděně jako na*

⁵² Kn. „Z pražských divadel“, *Svět sovětů* 12. 10. 1945.

⁵³ J. H. „Na prahu nové budoucnosti operety“, *Rudé právo* 5. 10. 1945.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ stál „O novou operetu“, *Svobodné noviny* 5. 10. 1945.

*pohřební tryzně*⁵⁶). Většina kritiků se také shodla na nemístném používání vulgárních výrazů, které do díla vnesla nová úprava (pro tehdejší kritiku slova jako ‘děvka’, ‘vošoust’, ‘sviňák’ ap.).

Příliš pozitivních reakcí nesklidila ani upravená hudba: „v Burianově pojetí měla snad hudba jen podmalovat text a doprovázet balet; jen místy dal Burian vyznít písním a zpěvům [...] operetě ani formálně ani obsahově nic nepřidal, naopak, ubral jí jediný klad, který zvláště Frimlova opereta jistě má, hudbu.“⁵⁷ Podobný názor měl i další recenzent: „hodně námitek zaslouží Burianovy zásahy do Frimlovy hudby, z níž zbyl nepatrný zlomek a ten ještě slouží převážně jako prostředek k podmalování prosy. Úpravou a instrumentací pozbyla Frimlova hudba romantického charakteru a je v novém rouše jazzovou směšeninou zdůrazněnou klavírním sólem, jež nás činí rozpačitými.“⁵⁸ Rozporuplné byly i názory na Kouřilovu výpravu a Milcovu choreografii. Často se tak objevoval názor, že Burianova inscenace není dotažená: „máme pred sebou nedokončený pokus o odklišovanie operetného genru a o vytvorenie hodnotnej, zábavnej, ľudovej operety.“⁵⁹ Na druhou stranu se Burian dočkal chvály za výchovný přístup k hercům, které dokázal zbavit mnoha operetních manýr.

Král tuláků se po rozpačité až odmítavé reakci publika i kritiky stal zároveň poslední Burianovou karlínskou režií. Na Karlín údajně zanevřel a další inscenace přenechal svým spolupracovníkům. Negativní zkušenosti s operetou jsou patrné i z jeho slov v předmluvě k Vopršalově knize o operetě: „...nikde v žádném druhu umění není tolik nešvaru, tolik kalu, tolik měšťanského hnusu a

⁵⁶ mr „Kvalitní lidová zábava“, *Svobodné slovo* 12. 10. 1945.

⁵⁷ r. „Král tuláků“, *Svobodné Československo* 5. 10. 1945.

⁵⁸ -šek „Co se nám líbilo i nelíbilo v Karlíně“, *Rudé právo* 7. 10. 1945.

⁵⁹ „Premiéra ‘Kráľa tulákov’ v Prahe“, *Čas* (Bratislava) 12. 10. 1945.

morálního úpadku jako právě v operetě. To všechno se musí především odstranit, má-li opereta jako umělecký útvar vůbec existovat. Jen praktický divadelník ví, jaká je to potíž odstraňovat z divadla právě tyto věci. Nezapomínejme, že dnes ještě divadla hrají lidé, vychovaní minulými systémy, od nichž společnost chtěla vždycky raději odpadek jejich tvořivosti, než jejich opravdovou tvořivost. A teď náhle chceme od odpadkové formy, aby se povznesla jak v tvořivosti, tak v organizaci. Žádná revoluce na divadle nebyla tak význačná jako právě tato. Protože nezapomínejme, že mimo operetní ensembly, které si zvykly na určitou machu, máme také operetní obecnstvo, které si tuto machu oblíbilo. A převrat v operetní tvorbě se bude dotýkat obecnstva na nejbolestivějším místě. Obecnstvo se bude muset rozloučit se svým vkusem laciných obrázků, bude se muset rozloučit s falešným sentimentem, s hadrovou ilusí a já nevím s čím ještě. A přesto, že jsem si vědom, jakou kulturně-politickou potíž vyvolá rekonstrukce operetní formy a přesto, že sám na své vlastní kůži jsem už několikrát zkusil s nezdarem valit ten Sysifův kámen, jsem více a více přesvědčen, že se renesance operety dočkáme. Není to ovšem otázka několika měsíců, ba snad ani několika let. Je to především otázka převýchovy obecnstva, která nejde uskutečnit se dne na den. [...] Pokládal jsem za nutné předeslat jako divadelní praktik těchto několik slov knížce, kterou bedlivý čtenář bude se prokousávat k lepšímu zření na operetní formu. Takových knížek o naší lidové zábavě by mělo přijít víc. Měly by být rozmnožovány v tolika exemplářích, aby operetychtivé obecnstvo se mohlo poučit o tom, co chce, co je možné, aby chtělo a za čím by vlastně mělo jít.“ (Vopršal 1946: 5–6). Pro ideology a plánovače představovali diváci skutečně největší

problém – jejich zájem se totiž naplánovat nedal a úspěšně se vzpírali také pokusům o ‘převýchovu’.

K Burianově karlínské epizodě se později vyjádřila také Zuzana Kočová v *Kronice AUD*: „Právě tak první premiéra, úprava ‘Krále tuláků’ od R. Frimla, působila na operetní obecenstvo, zhýčkané vídeňským protektorátním filmem, jako pěst na oko. Burian, spoléhající v otázkách kádrových plně na Ing. M. Kouřila, který pokládal karlínskou operetu za nejlepší pole pro rozvinutí svých osobních snah a cílů, se nevěnoval a ani nemohl věnovat individuální práci s každým jednotlivcem souboru tak, aby všechny poznal a správně ohodnotil. V pozdějším hodnocení poválečných divadelních poměrů kritizuje vždy toto spojení karlínské operety s divadlem D jako čin, který utrpěl na ‘velké oči’ svých iniciátorů, zejména původce této myšlenky Ing. Kouřila. Přesto se lze domnívat, že by byl E. F. Burian přes podryvnou činnost některých bývalých podnikatelů operety i přes těžké podmínky zvládl úkol, který předsevzal pro svou práci v Karlíně. Příčiny neúspěchu byly jinde než v karlínském souboru nebo v útocích reakčního tisku nebo v domněle neúnosném pracovním přetížení E. F. Buriana.“ (Kočová 1955: 450). Plné pracovní angažmá v Karlíně totiž Burianovi neumožňovaly ani narůstající problémy v Děčku. Situaci řešil rozchodem s Miroslavem Kouřilem a karlínskou operetou. Údajné intriky „místní reakce“ jej vyhostily i z Brna.

Situaci kolem divadla v Karlíně a operety celkově komentoval s jistým nadhledem ve svém článku o chybném opomíjení zábavného divadla ve *Světě práce* (list Československé sociální demokracie) redaktor Jan Wenig: „Jakmile se skončily květnové revoluční dni, začalo se čistit. Nejprve se pustil kdejaký estetik do operety, namítaje, že je to bastardní útvar, že nemá žádné úrovně a že nemá

tedy také žádného existenčního oprávnění. [...] Zapomínalo se dokonce na průkopnické práce Borovy, už kdysi stíhané týmž odsudkem pseudoestetiků, zapomínalo se, že i Hilar měl svůj podíl na dobré práci a úrovni operety v tehdejší Vinohradském divadle. Až když se najednou prohlásilo, že karlínské Prozatímní divadlo bude operetou a že ji bude řídit E. F. Burian, pojednou se začalo připouštět, že snad by ta opereta mohla být za těchto osobních předpokladů uměním. Estetikové, okouzlení velkým jménem, otočili, jak se říká, na čtyráku. Aby zamaskovali svůj ústup, prohlašovali však neochvějně dále, že se musíme vyhýbat starým straussovským operetám a tak dále. A tu se zase objevila paní Štefa Petrová, choť skladatele Víta Nejedlého, která působila ve velkém moskevském operetním divadle, která nám v rozhlase pověděla, že se hrají v Sovětském svazu všechny t. zv. klasické operety nejen francouzské, ale i vídeňské, snad proto, že tu jde o skladatele rakouské, ne německé. Nezbylo tedy utrápeným estetikům, nežli se smířit se skutečností, že tu budeme mít operetu, že zahájíme Frimlovým 'Králem tuláků', ale v nitru srdce si asi nikdy nepřiznají, že vedle špatné a šmirácké operety jsme měli i operetu dobrou, melodickou a vkusnou, dokonce vývozu schopnou, jako jsme vedle dobré činohry měli scény, o nichž je lépe nemluvit.⁶⁰

Nezávisle na Burianových úvahách a plánu vybudovat v Karlíně nové československé operetní divadlo vznikl v téže době ještě jeden pokus o 'reformu' operety – na scéně Opery Divadla 5. května měla v první poválečné sezoně premiéru Lehárova *Veselá vdova* v úpravě a režii Alfréda Radoka. V dramaturgických plánech divadla se s operetou původně vůbec nepočítalo, ale špatná finanční situace přiměla jeho vedení v polovině září 1945 k rozhodnutí uvést několik

⁶⁰ Wenig, J. „Za dobrou práci dobrou zábavu“, *Svět práce* 30. 8. 1945.

ukázkových operet a baletů – vedle *Veselé vdovy* například Nedbalovu *Polskou krev* či Adujevova *Tabákového kapitána* (Janáčková 1989: 114). Pokladně komunistické scény s náročným repertoárem, která se těžce potýkala s tehdejší obecnou návštěvnickou krizí, tak měla paradoxně pomoci opereta, tolik opovrhovaná právě pro svůj finanční přínos provozovatelům.

Také Radok chtěl – stejně jako Burian – změnit dosavadní ustálený operetní inscenační styl a obecnstvu operetu nabídnout v nové, kvalitnější podobě: *„Považuji formu operety za nejdivadelnější útvar. Tento názor potvrdí skutečnost, která ukazuje, jak velký zájem byl o každou operetu. Jestliže ‘divadlo lidu’ nemá být jen frází, jestliže chceme opravdu nejširším lidovým masám dát dobré umění, pak je třeba věnovat zvýšenou pozornost operetě, která stejně jako činohra nebo opera vyžaduje odpovědnou uměleckou práci. Srovnávám operetu s komedií dell’arte. Tím, čím byla své době tato komedie, má se stát našemu století opereta. Pokusíme se tedy [...] inscenovat ‘Veselou vdovu?’ jako operetu dell’arte.“*⁶¹

Radok a jeho spolupracovníci podrobili dílo skladatele Franze Lehára a libretistů Leo Steina a Victora Léona radikální úpravě.⁶² Děj zasadili do období kolem roku 1900, tedy Radokova oblíbeného času ‘horečky vynálezů’. Značně změnili i obsah: zatímco v původním díle musí vyslanecký sekretář státu Pontevedro Danilo získat ruku své krajanky, bohaté vdovy Hany Glawari, aby jejím případným sňatkem s jiným z nápadníků na pařížském velvyslanectví neodešel ze země její obrovský kapitál a knížectví tak nezkrachovalo, v nové úpravě chtějí nápadníci získat vynález

⁶¹ MK. „Veselá vdova s otazníkem“, *Mladá fronta* 23. 10. 1945.

⁶² Na úpravě se podíleli zejména choreografka Nina Jirsíková a skladatel Jaromír Otto Karel.

trouby zdokonaleného gramofonu vynálezce Kronova. Mnohé scény, které dříve dojímalý operetní publikum, Radok přepsal v parodickém duchu a přeskupil či upravil i hudební čísla. Hrál si také se jmény postav: většinu z nich přejmenoval (ze Zety se stal Pontevedro in figura, z Danila Operetní tenor), přidal k jejich jménům přívlastky (Raoul de St. Brioché nově celým jménem St. Brioš, poručík kavalerie v záloze a tajný legační rada) a dokonce i několik nových postav připsal (Kronov, His Masters voice atd.). V programu k inscenaci lze nalézt následující charakteristiku úpravy: „...je to prostě řada veselých obrázků a situací: Na roztanečeném, rozezpívaném a rozehrátém jevišti promítají se jakoby laternou magikou krystalicky čisté tvary jako ‘milostné scény’, ‘konverzačka’, ‘detektivka’, ‘situační komedie’, pro které je zámkou a pojítkem ironická dějová linie o troubě zdokonaleného gramofonu.“⁶³ Jelikož inscenaci pojal jako výzvu k radikálnímu přepisu původního díla, připojil k titulu *Veselá vdova* otazník.

Radok se úpravou vlastně vysmál mnohým operetním brakům, které do té doby operetní divadla uváděla a které publikum milovalo: „Vždyť celá ta ubohá tendence a primitivismus dramatiků reakční společnosti volaly po karikatuře a ironii, tedy po tom nejvlastnějším, čemu v historii opereta sloužila – k parodii. [...] Naše demonstrační provedení *Veselé vdovy*, které sice v podstatě ponechává původní Lehárovu hudbu, ale přeskupením jí dává jiný význam, chce ve zpěvu a pohybové části být v jistém smyslu onou klasickou operetou. Chce dokonalým zpěvem a tancem poskytnout posluchačům a divákům estetický požitek. [...] Text *Veselé vdovy* jsme až na nepatrné části změnili. Dáváme operetním figurkám to, co jim náleží. Spontánní divadelnost. A domníváme se, že právě

⁶³ „Poznámka k obsahu“, program k inscenaci *Veselá vdova?* (1945, Opera Divadla 5. května): 4.

v této divadelnosti splní svou funkci. [...] Formálně se stane naše opereta tím, čím byla ve své době *commedie dell'arte*. Domnívám se, že je to nejzdravější a nejpřirozenější tendence, jakou může mít opereta: být divadlem.“⁶⁴

O Radokově uvažování o hudebním divadle se nejvíce dozvídáme z jeho článku *Kdo věren Bohu, císaři a králi aneb k nové operní režii* z roku 1947. Toužil tvořit syntetické divadlo, v němž by se všechny složky harmonicky slučovaly, vyrovnávaly a společně stupňovaly dramatický účinek představení. Zkoumal, zda je v opeře důležitější hudební partitura či libreto, a ideál našel v jejich vyváženém spojení: „*tak také opera si musí najít svou specifickou mluvu, aniž by chtěla předstírat, že zpívaný text má cokoliv společného s literaturou, že akce na jevišti chce napodobovat činoherní představení, nebo že opera je koncertem s určitou přítěží hereckých gest, tance atd. Nuže, budeme-li mluvit o nové operní režii, máme na mysli operu-divadlo, to jest inscenaci hudebního díla s notovaným textem, nikoliv jeho ilustraci*“ (Radok 1947: 24).

Popsané ideje a postup Radok nepochybně uplatnil již při práci na *Veselé vdově?*, která předcházela jeho velkým operním inscenacím *Hoffmanových povídek* a *Rigoletta*.⁶⁵ Nepřístupoval k ní jako k pouhé jevištní realizaci libreta či partitury, ale pokoušel se vytvořit svébytné divadelní dílo, jehož autorem je zejména režisér. Původní *Veselou vdovu* celou ‘rozložil’, zčásti využil její námět a hudební čísla, ze kterých vytvořil pásmo jednotlivých figurek a situací. Sestavil jakousi montáž, koláž atrakcí, v níž nešlo o celek, ale spíše o jednotlivé scény. Během proslulých hudebních čísel

⁶⁴ Radok, A. „Vážení posluchači, ...“, strojopis rozhlasové přednášky, složka k inscenaci *Veselá vdova?* v DO NM.

⁶⁵ Jacques Offenbach: *Hoffmanovy povídky*, premiéra 29. 8. 1946, dirigent Karel Ančerl; Giuseppe Verdi: *Rigoletto*, premiéra 22. 11. 1947, dirigent Jindřich Bubeníček, obě inscenace uvedeny ve Velké opeře 5. května.

parodoval operetní kliše i Lehárovu hudbu – při písni titulní hrdinky o víle Vilje například na jevišti tančili pánové v dobových koupacích oblecích a další cvičili s činkami. Při jedné z milostných scén konaly tytéž pohyby jako ústřední milenecký pár shodně i mnohé další páry na jiných místech jeviště. Vyzkoušel si tak postup, který později uplatnil i ve svých operních inscenacích: „*pokoušel jsem se, aby posluchač hudby také hudbu uviděl*“ (Hedbávný 1994: 128). Z dalších Radokových nápadů zmiňme citáty dobových inzerátů v dialozích či úvodní entré Hany Glawari přímo z obří secesní pohlednice, kterou zaslala na velvyslanectví.

Radokovu tvorbu v oblasti hudebního divadla lze pokládat za příklad tzv. režisérismu, o němž se v tehdejších měsících a letech hojně diskutovalo. Ovšem svým hledáním operety jako velkého syntetického divadla Radok likvidoval konvenční operetní tradici a šablonovité inscenační postupy.

Nad zvoleným titulem se ale ještě před premiérou rozproudila vzrušená diskuse, a to kvůli jeho autorovi, Franzi Lehárovi – sice Rakušanovi, avšak oblíbenému skladateli Adolfa Hitlera. K jeho uvedení mělo navíc dojít na scéně bývalého německého divadla Neues Deutsches Theater. Mnozí novináři útočili na vlastenecké cítění a nacionalistické vášně svých čtenářů, pro některé to zároveň znamenalo vítanou příležitost, jak diskreditovat ve své podstatě komunistické Divadlo 5. května. List národních socialistů *Svobodný zítřek* uveřejnil satirickou kresbu divadla, v níž se vysmívá právě tomu, že i v osvobozené Československé republice zůstává repertoár divadla stejný jako za nacistů. Proti uvedení „*poněmčeného mad'aróna Franze Lehára na českou scénu*“ protestoval i sociálnědemokratický deník *Právo lidu*, Lehára navíc obvinil, že právě on „*umělecky zničil klasickou operetu zrůdným mezitvarem*

operetně operním a tahavou sentimentalitou, jimiž pokazil vkus v lehké hudbě na dlouhá léta po celém světě.“⁶⁶ Zlínský Zdar uveřejnil patrně nejútočnější článek, nadepsaný titulkem „*Liebling des Führers wieder auf der Bühne (aneb o funkci druhé pražské opery)*“ a v nesmiřitelných výrocích autor pokračoval i ve stati samotné: „*Snad si tento staříčkový pán [...] ve své luxusní vile ve vídeňském Schönbrunnu mezi prohlížením alb Führerových, Goebbelsových a jiných gratulací potentátů nezlomitelné ‘Třetí říše’ se zájmem přečetl i oslavný referát jednoho pražského listu, který vítal návrat slavné operety ‘Die lustige Witwe’ na jeviště bývalého německého divadla.*“⁶⁷ Svobodné slovo si ještě před premiérou stěžovalo, že ztrátové „*české revoluční divadlo bude tedy platit za poloprázdná operetní představení dobré československé koruny nacistickému miláčkoví*“ a zmínilo se i o posměšné lidové přezdívce divadla: „*Theater des 5. Mai, früher Deutsches Theater*“.⁶⁸

Veselá vdova? se stala patrně vůbec prvním poválečným uvedením díla operetního skladatele z německy mluvících zemí. Radok, vědomý si oblíbenosti Lehárovy tvorby mezi nacisty, se útokům na výběr titulu snažil bránit v rozhlasovém projevu: „*Zvolili jsme proto Veselou vdovu, která se stala v širokých měšťáckých vrstvách velice populární a jak jsem se doslechl, zamiloval si ji sám vůdce reakcionářů Hitler, ačkoliv později zakázal Lehárovi další uměleckou činnost. Veselá vdova byla napsána dávno před hitlerovským režimem, a oprávněně si získala slávu pro svou hudebnost.*“⁶⁹

⁶⁶ Studenka, K. / Polák, K. „Život operetní hravý i dravý“, *Právo lidu* 23. 10. 1945.

⁶⁷ „Liebling des Führers wieder auf der Bühne“, *Zdar* 4. a 5. 11. 1945.

⁶⁸ Ň „Kdo to zaplatí?“, *Svobodné slovo* 27. 9. 1945.

⁶⁹ Radok, A. „Vážení posluchači, ...“, strojopis rozhlasové přednášky, složka k inscenaci *Veselá vdova?* v DO NM.

Radikální úpravou byla část publika šokovaná hned na generálce. V hledišti se ozývaly nesouhlasné výkřiky a protesty, následované rozpačitými reakcemi v tisku. Zatímco úpravu díla považovali recenzenti spíše za nepodařenou, velmi si cenili kvalit režie a Radokových inscenačních nápadů: „*Je v tom opereta, konverzačka, detektivka, situační komedie, je v tom vtip, ironie, satira bez hlubšího významu, trochu ve slohu amerických filmových grotesek, chaplinád, či frigovštiny, trochu i Osvobozeného divadla, toho nejstaršího, je v tom tanec, pohyb i povyk, zpěv i šimravá sentimentalita, je tam zkrátka všechno,*“ psaly *Zemědělské noviny*.⁷⁰ Radokovu hravost chválilo i *Svobodné Československo*: „*Nespoutaný sled různých scén, slovo, hudba a tanec v souhře s rozvířenou a roztočenou scénou ukazuje novou cestu divadelní zábavy, operety dell'arte. Pravá kladná divadelnost na místě dřívějšího operetního pseudoumění je proto dalším kladem tohoto představení. Při tom se však na jevišti dobře zpívá, hraje a mluví, tanec vyrůstá organicky ze hry a kostýmy skýtají vkusnou podívanou. Opereta tu přestává být opiem sentimentálních nálad a frivolních nevkusností a učí nás na všechno malicherné dění kolem nás dívat se s radostným úsměvem. Je proto také Radokovo představení veselou a bezprostřední zábavou.*“⁷¹ Jiří Hájek z *Rudého práva* viděl v inscenaci dokonce politické divadlo, jež je zároveň „*injekcí smíchem proti jedovatým půvabům staré operety.*“⁷² Stejně jako někteří jiní ale kritizoval přílišnou roztržitost celku hry, ztěžující divákovo vnímání, a také nejasný závěr.

Oldřich Kautský v *Práci* Radokovu režii také chválil: „*výsledkem je sarkastickým humorem nabitá zábava, podložená*

⁷⁰ fb „Veselá vdova s otazníkem“, *Zemědělské noviny* 23. 10. 1945.

⁷¹ r. „Osvobozená opereta“, *Svobodné Československo* 23. 10. 1945.

⁷² J. H. „Injekce proti jedovatým ‘půvabům’ staré operety“, *Rudé právo* 24. 10. 1945.

*líbivou hudbou Lehárovou v dokonalém orchestrálním a dobrém pěveckém provedení. Večer plný režijních nápadů, při němž alespoň v první půli divák nevychází z překvapení. Roztančené, důmyslně rozčleněné a rozvířené jeviště, připomínající slavné Tairovy inscenace, ale posvěcené drastickým humorem českého lidového ražení.*⁷³ Zároveň ovšem Kautský polemizoval se snahou označovat Radokovu inscenaci za pokus o operetní reformu: *„spíše je to znovuzrození dadaismu, zdravá výheň smíchu, ale ne potvrzení tak houževnatě propagované zásady o oživení operety jako divadelního útvaru. Radok dal vzniknout nové formě hudebního divadla a zve ji opereta-dell'arte. Spíše však připomíná mistrně režírovanou pařížskou revui.*⁷⁴

Ocenění se dočkal i scénograf František Tröster, který *„hře vystavěl překrásné karikatury secesních pavilonků, věžiček, barevných slunečníků a zabydlil jeviště nefalšovanou příchutí roku 1900.*⁷⁵ Scéna využívala točnu i další moderní jevištní techniku. Stylizované kostýmy doplňovalo výrazné líčení a paruky.

Uznání sklidila také představitelka titulní role: *„Nelly Gaierová dokázala, jako už mnohokrát, že je výbornou a dokonalou operetní herečkou v nejlepším slova smyslu; strhovala jednak pěvecky a humorem, ale i temperamentem.*⁷⁶ Jiří Hájek naproti tomu ocenil kvality představitele Operetního tenora (Danila): *„Operní pěvec O. Dědek [...] podává ve své karikatuře šviháckého hrdiny a ideálu dívčích srdcí výkon, jenž nemá v tomto oboru rovnocenného protějšku mezi našimi herci vůbec.*⁷⁷

⁷³ Kautský, O. „Veselá vdova?“, *Práce* 23. 10. 1945.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ J. H. „Injekce proti jedovatým ‘půvabům’ staré operety“, *Rudé právo* 24. 10. 1945.

⁷⁶ MK. „Veselá vdova s otazníkem“, *Mladá fronta* 23. 10. 1945.

⁷⁷ J. H. „Injekce proti jedovatým ‘půvabům’ staré operety“, *Rudé právo* 24. 10. 1945.

Ani *Veselá vdova?* však nesplnila svůj účel – mnoho nových diváků do divadla nepřilákala, a derniéru tak měla po pouhých asi 20 reprízách. Na jaře 1946 nabídlo Divadlo 5. května divákům ještě jednu operetní inscenaci – Hervého *Mam'zelle Nitouche* v režii Oldřicha Nového, ovšem ani ta na diváky příliš nezapůsobila.

Ani Burianův, ani Radokův pokus neznamenal žádnou revoluci, ba ani reformu, staly se jen ojedinělými počiny, na něž později nikdo nenavázal. Operetní diváci si žádali něco jiného, než jim tvůrci nabídli. Jednoznačného ocenění se nedočkali ani u kritiky. Jak Burian, tak Radok na operetu zanevřeli a ani jeden z nich na své operetní inscenace později rád nevzpomínal.

Operetní revoluce se tedy nekonala. Nepochopení obou odvážných pokusů a nezájem o další rozvoj operetního žánru v podstatě zakonzervoval do té doby ustálený inscenační styl. Právě v prvních poválečných měsících a letech došlo k oficiálnímu posvěcení názoru o umělecké méněcennosti operety a opovrhování operetou se stalo oblíbeným klišé mnohých umělců i odborné veřejnosti. Opereta byla odsunuta na okraj divadelního dění, na operetní divadla a operetní umělce se nahlíželo s despektem. Události prvních poválečných měsíců tak ovlivnily podobu českého operetního divadla na následující dlouhá desetiletí.

2.2 Osudy československých operetních divadel v letech 1945–1953

Překotné proměny ideologických a estetických názorů na operetu v prvních poválečných letech se nejvýrazněji projevovaly na názvech, provozovateli, účelu i repertoáru karlínského divadla v Praze. Burianův záměr převzít Karlín pod svoji správu s plánem provozovat v něm operetu a uvádět zájezdová představení hostujících mimopražských souborů Družstva divadel práce vzal za své ihned po jeho první karlínské premiéře, inscenaci Frimlovy operety *Král tuláků*. Neúspěch u diváků a kritiky spojený s množstvím práce v dalších divadlech Buriana přinutil k odchodu z Karlína a přenechání uměleckého vedení této scény mladým spolupracovníkům, zejména režisérovi Tomáši Bokovi a herci i režisérovi Antonínu Holzingerovi.

S koncem roku 1945 se Burianovo Družstvo divadel práce rozpadlo a od 1. ledna 1946 zůstala v jeho rámci jen dvě pražská divadla: původní Burianovo Děčko a Divadlo v Karlíně, od nového roku přejmenované na Operetu v Karlíně a hospodářsky i správně řízené scénografem Miroslavem Kouřilem. Umělecký šéf Antonín Holzinger se v něm sice stále pokoušel dodržovat dramaturgické zásady vytyčené Burianem, ovšem do operet již nezasahoval tak radikálně a spíše je přetvářel do podoby parodií. Z operetní klasiky uvedl pouze Offenbachova *Orfea v podsvětí* a Kalmánovu *Hraběnku Maricu*, zbytek repertoáru obstaraly krom Auberovy komické opery *Fra Diavolo* a Fallovy *Rozvedené paní*⁷⁸ zhudebněné činohry z dílny domácích skladatelů (Weissův *Revizor* podle Gogola nebo

⁷⁸ *Rozvedená paní* se dějem ocitla v současnosti, její klasická hudba byla upravena do jazzové podoby a objevila se v ní i čerstvá novinka – rytmus boogie-woogie.

Kubínského *Madam Sans-Gêne* podle Sardoua). Především z návštěvnických důvodů tak karlínský soubor během první poválečné sezony nastudoval každý měsíc novou inscenaci. Poslední premiéru v polovině června 1946, Abrahamův *Květ z Havaje*, však cenzura z nejništěných důvodů zakázala.⁷⁹ Díky nákladnému a divácky nepřiliš úspěšnému karlínskému experimentování se ale celé Družstvo divadel práce dostalo do závažných finančních obtíží a v polovině roku 1946 pro své milionové dluhy zaniklo (Kočová 1955: 480).

Od počátku následující sezony se provozování karlínského divadla ujalo družstvo 'Komická zpěvohra, zapsané společenstvo s ručením obmezeným'. Soubor divadla ani jeho repertoár nedoznal podstatnějších změn, ve shodě se jménem provozovatelského družstva se však změnil název divadla na 'Komická zpěvohra'. Již čtvrté pojmenování této scény v krátkém období 17 měsíců od osvobození Československa mělo patrně symbolizovat zavržení pojmu 'opereta' i neúspěšných pokusů předchozí sezony. Členstvo družstva jmenovalo ředitelem a uměleckým šéfem Antonína Holzingera, ředitelem provozním Miroslava Kouřila.

Zatímco první třetina sezony patřila třem klasickým titulům (*Polská krev*, *Ples v opeře*, *Netopýr*), byť v tendenčně aktualizovaných úpravách, od konce roku 1946 se Komická zpěvohra soustředila zejména na produkci původních domácích děl. Holzinger se tak snažil vyhovět tehdejšímu volání po vzniku nových operet s kvalitními librety a soudobou tematikou. První z novinek, Blahníkova *Maskovaná milenka* podle stejnojmenné Balzacovy povídky, ale novým požadavkům neodpovídala ani v nejmenším,

⁷⁹ Premiéra původně plánována na 12. 6. 1946 – viz záznamy tajemnice divadla F. Novákové, archiv autora.

Kubínův *Selský kníže* pak sice zpracovával revoluční téma, těžiště děje však spočívalo v obvyklé milostné zápletce. Pouze Maškova hudební veselohra *Nic se nestalo* s libretem manželů Sylvy a Oskara Krejčových měla děj ze současnosti: nedopatřením listonoše, jenž díky shodě jmen omylem doručí znárodňovací dekret domovníkovi činžovního domu namísto továrníkovi a majiteli jiného domu, vzniká mezi nájemníky značný rozruch a pozdvižení. Ačkoliv dobová kritika nad námětem plesala radostí, veselá agitka vymizela z repertoáru už po několika reprízách před poloprázdným hledištěm (Šulc 2002: 393). Aktualizačním úpravám se však nevyhnuly ani klasické tituly: v již zmíněném Straussově *Netopýrovi* se místo obvyklé slavnosti v paláci prince Orlofského konala výstava Státní akademie spojená s karnevalem a Eisenstein byl nově inženýrem Malinou, v Offenbachově *Krásné Heleně* vystupovali fotoreportéři, hlasatel BBC či Sbor antické bezpečnosti, konala se výborová schůze bohů a děj se odehrával i v baru, kavárně nebo na plovárně.

Nepříliš atraktivní repertoár, tendenční úpravy, velký počet premiér a vysoké náklady na realizaci inscenací i mzdy značného množství karlínských zaměstnanců přivedly divadlo do dalších dluhů. Na konci listopadu 1946 situaci navíc zkomplikoval výnos národněsocialistického ministra školství a osvěty Jaroslava Stránského, jenž v této funkci po prvních poválečných volbách vystřídal komunistu Zdeňka Nejedlého. Stránský, sám známý svými podnikatelskými aktivitami již z předválečných dob, hodlal zabránit totální socializaci československého divadelnictví, což se projevovalo zejména střetem o podobu tzv. divadelního zákona. Zmíněným listopadovým výnosem omezil štědré dotace divadlům pouze na scény subvencované v první republice, působící v pohraničí a jen výjimečně i další. Zároveň prosadil vyplacení

finanční náhrady bývalým majitelům soukromých divadel. Jeho kroky směřující k narovnání nespravedlností a alespoň částečné nápravě systému pokřiveného tendenčními státními zásahy vzbudily značnou nelibost u mnoha divadelníků, neboť vinou návštěvnické krize se řada divadel ocitala před hospodářským krachem – mezi nimi i karlínská Komická zpěvohra. Provozovatelskému družstvu rapidně ubývaly finanční prostředky a brzy nemělo peníze ani na výplaty zaměstnancům. Začátkem roku 1947 se situace začala vyostřovat. Ekonomický úpadek i další problémy měla řešit valná hromada družstva – o jejím průběhu si někdejší tajemnice divadla Františka Nováková zapsala: „*Na jaře 1947 byla na členské schůzi vyjádřena vedení divadla nedůvěra – hlasovali i komunisté (kromě asi čtyř až pěti a Jára Pospíšila) a nás, pár sociálních demokratů. Poté z galerie přispěchal na jeviště Hugo Kraus, který byl za velkého potlesku v hledišti provolán za ředitele.*“⁸⁰ Hugo Kraus, populární sólista a úspěšný ředitel slavné pražské Velké operety v letech 1934–1945, se po vyjádření souhlasu MŠVU s jeho jmenováním ihned ujal vedení bankrotující karlínské scény, z vlastních prostředků zaplatil dluhy a zavedl výrazná úsporná opatření – mimo jiné propustil řadu sólistů z přebujelého souboru, mezi nimi i dosavadního uměleckého ředitele Holzingerera; odejít musel i Miroslav Kouřil.

S Krausovým nástupem došlo k zásadní změně jak repertoáru, tak inscenačního stylu: nový ředitel totiž začal navzdory ideologickým nárokům uvádět osvědčené operetní tituly bez výraznějších úprav a v tradičním inscenačním pojetí. Své působení provokativně zahájil premiérou Nedbalova *Vinobraní*, tedy téhož titulu, jež měla před poválečným uzavřením komunisty na programu

⁸⁰ Kopie poznámek Františky Novákové v archivu autora.

jeho Velká opereta. Následoval Bertého *Dům u tří děvčátek* a posléze slavná Kálmánova *Čardášová princezna*, ovšem pod názvem *Sylva* a v úpravě podle jejího moskevského provedení. Kraus měl s Komickou zpěvohrou další smělé plány, připravoval například operetu Rudolfa Frimla *Světluška* (u nás známou také jako *Španělská vyzvědačka*), jejíž premiéru měl dirigovat sám autor.⁸¹

Komunistický puč v únoru 1948 však Krausovy úmysly zmařil. Komickou zpěvohru, ale i druhou pražskou operetní scénu, nuselské Tylovo divadlo, úřady převedly pod národní správu. Kraus musel odstoupit a na jeho místo usedl nucený správce Oskar Krejčí, redaktor *Rudého práva* a spoluautor výše zmíněné hry *Nic se nestalo*. Tisk se posléze do úspěšného Krause ostentativně pustil jako do „plantážníka, [...] který měl i v nových poměrech konservovat ty manýry, které v první republice hověly kapitalistům a velkostatkářům“.⁸² Přes výměnu vedení se ale na repertoár dostaly divácky oblíbené operety *Perly panny Serafinky* Rudolfa Piskáčka a znovu *Polská krev* skladatele Oskara Nedbala, obě provedené v tradičním pojetí bez jakýchkoliv aktualizací či ideologických úprav. Komunistické *Rudé právo* inscenaci *Polské krve* následně komentovalo se značnou nelibostí: „Komická zpěvohra nastudovala [...] jednu z nejtypičtějších [operet] pro záliby měšťáckého obecnstva. [...] Jak několikrát potlesk ukazoval, toto obecnstvo dosud nevymřelo a přijímá třesky plesky o polských 'šlechticích' bez výčitky svědomí, jen když dostane, co rádo vidí. [...] Ale co dnes s touhle feudální veteší, kterou nezachrání ani nejohrobenější a nejtalentovanější Nedbalova hudba?!“⁸³

⁸¹ Program k inscenaci *Sylva* (1947, Komická zpěvohra).

⁸² *Věstník hlavního města Prahy* 6. 3. 1948: 208; *Věstník hlavního města Prahy* 3. 4. 1948 (svázáno v MK Praha).

⁸³ věk. „Hudba všechno nezachrání“, *Rudé právo* 19. 6. 1948.

V půli června, tedy ještě před premiérou *Polské krve*, oznamoval *Věstník hlavního města Prahy* ukončení provozování operet v karlínském divadle a jeho přeměnu na estrádní scénu staggionového typu. Na podzim téhož roku přenesl Jan Werich do Karlína – fungujícího opět s novým provozovatelem a pod dalším novým názvem Divadlo Umění lidu – úspěšnou českou adaptaci amerického muzikálu *Divotvorný hrnec*. Tehdy ještě nikdo netušil, že klasická opereta se na karlínské jeviště vrátí až za dalších pět let.

Horečné organizační změny se však během prvních poválečných let odehrávaly v operetních divadlech v celé zemi. Po osvobození obnovily svou předválečnou činnost operetní soubory v Brně, Olomouci a Kladně. V Zemském divadle Ostrava se operetní soubor osamostatnil od opery; nový český operetní ansámbl vznikl na začátku první svobodné sezony i v dosud německých centrech, konkrétně v Opavě a v Jablonci nad Nisou.⁸⁴ Operety uváděl také operní soubor Městského divadla v Plzni a operní a operetní soubor Jihočeského národního divadla v Českých Budějovicích (operetní tituly zde až do poloviny 50. let výrazně převyšovaly počet uvedených oper).

Prakticky permanentní reorganizace probíhala na severozápadu Čech, kde se překotně slučovaly a rozdělovaly soubory působící v Ústí nad Labem, Teplicích, Mostě a Karlových Varech. Ihned po osvobození se v Mostě usídlili členové zrušené soukromé Novákovy společnosti,⁸⁵ kteří se stali základem zdejšího nového stálého operetního souboru. Na podzim 1945 je však úřady přesunuly do

⁸⁴ První poválečnou sezonu zdejší scéna administrativně patřila pod Zemské oblastní divadlo v Liberci, v září 1946 se osamostatnila jako Oblastní zpěvohra, provozovaná divadelním družstvem. V lednu 1947 se však soubor rozpadl.

⁸⁵ Nováková společnost existovala v letech 1911–1945. Pro více informací o její historii a významu viz Pömerl, J. „Nováková společnost“, in Šormová 2000: 366–367.

Teplic, aby nahradili rozpuštěný operetní ansámbl, sestavený z členů českobudějovického divadla (ti v teplickém divadle zajišťovali provoz bezprostředně po konci války z důvodů vybombardované domovské scény v Českých Budějovicích). V roce 1946 se však teplická opereta vrátila zpět do Mostu, kde sídlila až do roku 1949. V letech 1946–1948 působila v této oblasti ještě Ústecko-Karlovarská zpěvohra s výrazně převažujícím operetním repertoárem. Během letní lázeňské sezony hrála v Karlových Varech, po zbytek roku v Ústí nad Labem. Po dvou letech existence ale její soubor natrvalo zůstal v Ústí nad Labem a v roce 1949 jej úřady sloučily s mosteckým operetním ansámblem. Nový soubor se přestěhoval do Teplic, kde fungoval téměř celé následující půlstoletí.

Neustálé přeskupování severočeských souborů poukazuje na marné hledání cesty z návštěvnické krize v oblastech s bývalým německým osídlením, které však nepřineslo valné výsledky a naopak vnášelo do celého systému organizační a administrativní chaos.

Všechny československé operetní scény se musely potýkat s obdobnými ideologickými, hospodářskými i diváckými potížemi jako karlínské divadlo. Jejich repertoár poznamenávalo nejisté tápání, a protože ideologicky tendenční ani inscenační experimenty diváky většinou příliš nezaujaly, musely téměř každý měsíc uvést novou premiéru (v Brně nebo v Plzni dokonce ještě častěji). Oblíbená díla rakouských, německých, maďarských i francouzských autorů musela ustoupit výrazné převaze titulů českých, a to jak předválečným domácím operetám, tak nově zhudebněným činohrám.

Další výrazný zlom ve vývoji zábavněhudebního divadla v Československu přineslo již zmíněné komunistické převzetí moci v únoru 1948, které definitivně dovršilo postupný poválečný proces

konce demokracie, ztráty občanských svobod a nástupu totalitní moci. Umění mělo mít podle nastolené komunistické koncepce prioritně výchovnou funkci, působící na masy v souladu s ideologií vládnoucí strany. Přijetí komunisty prosazovaného divadelního zákona v březnu 1948 vymezovalo funkci divadla ve společnosti a zavedlo téměř absolutní vliv státu a jeho byrokratických struktur na dění v československém divadelním systému. Zákon rozdělil řízení celé soustavy mezi Nejedlého Ministerstvo školství, věd a umění a Kopeckého Ministerstvo informací a osvěty. Na její správě se ale měli podílet i sami divadelníci, a to prostřednictvím Divadelní a dramaturgické rady a Divadelně propagační komise (jmenovány již 6. 4. 1948, obě poprvé zasedly o šest dní později). Veškeré dění v divadelním umění se tak dostalo pod přímou kontrolu politiků, politiky řízených státních úředníků a jimi dosazených, komunistické ideologii oddaných divadelníků. Nastalo několikaleté období silného administrativního dohledu, schůzí, dokola omílaných frází, ideologické kontroly, neustálého kádrování a především mánie plánování všeho a všech.

Na sešňorování divadelní kultury podle totalitních schémat začaly odpovědné orgány pracovat hned na jaře 1948. Na konci srpna se v Brně uskutečnila první ze série společných konferencí Divadelní a dramaturgické rady a Divadelně propagační komise. Právě na brněnském zasedání poprvé zazněly zásady politicky určené a centrálně řízené dramaturgie. Na tomto jednání ale také začalo nové, poučkové tažení proti operetě. Účastníci opakovali stejné argumenty jako během reorganizace československého divadelnictví na jaře a v létě 1945: buržoazní původ žánru, nekvalitní a nevhodná libreta, neaktuální náměty, nedostatečně kvalitní a rutinní interpretaci, systém hereckých hvězd atd.

Patrně nejtvrdí výroky na adresu operety vynesli na aktivu pražských divadelníků konaném 20. 9. 1948 v Národním divadle ústřední tajemník Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby Valter Feldstein a předseda DDR Miroslav Kouřil. Jejich projevy nasadily na několik následujících let velmi ostrý kurz proti lidové divadelní zábavě, operetu nevyjímaje.

V téže době vznesl vlastní návrh na vyřešení operetní otázky také dramaturg a člen Divadelní propagační komise Jaroslav Pokorný ve svém článku „Kam s operetou a jiné otázky“ v *Divadelním zápisníku*. Uznal sice nutnost existence veseloherního hudebního divadla pro většinové publikum, ovšem jeho realizaci viděl jako úkol operních, činoherních, případně baletních souborů – nikoliv však operetních: *„problém operety se tím zužuje na zaměstnaneckou otázku, která je skutečným (i když nikde nepřiznaným) důvodem dnešních vehementních obran operety. Likvidace operet. souborů v té podobě, jak je známe dnes, je nutná, má-li z našeho div. života zmizet vše, co si vysloužilo hanlivé označení operetářství. Není třeba být v té věci sentimentální: Skuteční umělci najdou své místo jinde stejně. A kdo neumí držet krok s dobou, udělá nejlépe, bude-li pomýšlet na změnu zaměstnání a na přechod do těch oborů, kde dnes může být užitečnější.“*⁸⁶ Obdobná vyjádření zaznívala na většině divadelnických schůzí tohoto období. Doposud převážně slovní ataky však brzy získaly své konkrétní praktické obrysy.

Jako ‘úpadkový buržoazní žánr’ operetu zcela opomíjela také první celostátní přehlídka Divadelní žatva, pořádaná na podzim 1948 v karlínském Divadle Umění lidu. Na 2. konferenci DDR a DPK, pořádané ve dnech 15. – 16. 1. 1949 v Bratislavě, pak

⁸⁶ Pokorný, J. „Kam s operetou a jiné otázky“, *Divadelní zápisník* 1948, č. 1: 37.

představitelé řídicích divadelních orgánů přednesli plán na faktickou likvidaci operetních divadel. Miroslav Kouřil již ve svém úvodním referátu „Divadelnictví na prahu pětiletky“ poukázal na poválečné výsledky operety, jež nekorespondovaly s plány komunistických ideologů – diváci totiž operetní experimenty a tendenční úpravy zavrhli. Úsměvně ale působí Kouřilova pokrytecká slova na adresu operetních umělců, kteří podle něj „*přecenili své síly, když v roce 1945 navrhli řešení vytvořit operetní divadlo ve velkém prostoru karlínského varieté*“.⁸⁷ Svoji aktuální představu o budoucnosti operety nastínil v závěru bratislavského projevu: „*Přirozeně chceme, aby se hrály klasické operety, hry se zpěvy a tanci, a hudební komedie; ale jen jako úkol dramaturgický, repertoárový. Reprodukčně skončujeme s vidinou revuálních, buržoasních operetních souborů; nejsou žádné soubory. [...] Ponechme úkol, zrušme soubory. Rozdělme schopné umělce mezi operu a činohru a přikažme úkoly klasické operety operním souborům a úkoly her se zpěvy a tanci a hudebních komedií činoherním souborům.*“ (Kouřil/Janský 1949: 25).

K tématu operetního žánru se posléze vrátil dramaturg bratislavské Nové scény Peter Karvaš. Ve svém obsáhlém referátu „K problémom čsl. dramaturgie“ mimo jiné konstatoval, že poté, kdy se odborníci museli „*sústredit’ po všetkých stránkach na javiskové druhy, stojace v strede umeleckého vývinu nášho divadla*“ (Kouřil/Janský 1949: 45), nyní nastal vhodný čas pro řešení problémů operety. S patřičným ideologickým náhledem se pokusil ‘analyzovat’ soudobý stav operetního divadla, v jehož divácké

⁸⁷ Kouřil/Janský 1949: 15. Připomeňme, že to byl právě Kouřil, který patřil mezi strůjce a největší zastánce tohoto plánu a sám pak v Karlíně déle než dvě sezony působil jako administrativní ředitel a scénograf. Po svém vynuceném odchodu a pounorovém posílení mocenských pozic nyní nepřímou navrhnul zrušení karlínské operety s poukázáním na dosavadní neúspěchy nové tvorby v tomto žánru.

atraktivitě pragmaticky nacházel vhodnou možnost k cílenému působení na obyvatelstvo a jeho ‘převýchovu’. Odborníky kritizoval za nekompetentní útoky na operetu jako takovou namísto vedení kampaně proti ‘úpadkové a buržoazní’ operetě. Kvůli jejich chybnému postupu došlo podle něj ke zbytečnému pohrdání operetou v očích divadelní veřejnosti. Právě tento negativní přístup ze strany odborníků považoval spolu s kvalitou jednotlivých inscenací a systémem organizace souborů za tři základní problémy operetního divadelnictví. K vyřešení jeho problematické situace Karvaš navrhnul zcela zrušit operetní soubory a zábavněhudební repertoár rozdělit mezi operní a činoherní divadla. Zatímco operní scény by měly za úkol inscenovat průměrně dvě klasické operety za sezonu, plnou čtvrtinu repertoáru scén činoherních by nově tvořily hry se zpěvy, hudební komedie, lidové zpěvohry nebo operety s malým obsazením. Členové dosavadních operetních ansámbľů by přestoupili do souborů operních nebo činoherních, ale jen *„pokial’ by bola konkrétna nádej, že sa prevychovajú, zbavia dedičstva súkromnokapitalistickej operety a, prirodzene, že sa budú dáť s úspechom obsadiť v činoherných alebo operných inscenáciách.“* (Kouřil/Janský 1949: 48). Navržené řešení by podle Karvaše přineslo zvýšení interpretační kvality, v prvním případě zejména pěvecké, v druhém pak herecké, a zároveň okamžitě odstranilo předsudky proti žánru jako takovému.

V průběhu následné diskuse se k otázce operety vyslovalo několik dalších řečníků, mezi jinými skladatel a člen DDR Jaroslav Tomášek nebo umělecký ředitel olomouckého divadla Julius Lébl. Nejvehementněji se však proti předneseným návrhům vyslovil šéf ostravského operetního souboru Jan Pacl. Nejprve si posteskl, že již na brněnském sjezdu marně žádal, aby DDR prohlásila existenci

operety za oprávněnou a zajistila tak tomuto oboru klidné podmínky pro uměleckou tvorbu. Domáhal se ukončení nesmyslných restrikcí a omílání mnohokrát opakovaných frází. Razantně se zastal existence operetních souborů a odmítl Kouřilův a Karvašův návrh jako likvidační. Přítomným zcela neideologicky připomněl praktický důsledek případné realizace vznesených návrhů: ohrožení hospodářské stability divadel. Vždyť právě pošklebovaná operetní představení přinášela na rozdíl od agitačních činoher či nákladných oper značné prostředky do kas mnohých scén. Jako alternativní řešení doporučil Pacl operetní soubory zachovat a „*nabídnout jim pomocnou ruku, o kterou by se bylo možno bezpečně opřít*“ (Kouřil/Janský 1949: 203). Představitelé odpovědných orgánů na závěr požádal, aby operetním divadlům trpělivě pomáhali a především jim poskytli ‘instruktory’ takové operetní tvorby, která by vyhovovala oficiálním požadavkům.

Ačkoliv bratislavská konference DDR a DPK vešla do dějin zejména stanovením ‘generální linie československé dramaturgie’, tedy zásadami výběru her a složení repertoáru podle pěti významově strukturovaných skupin, mezi hlavní závěry jednání patřilo i schválení Karvašova návrhu na rozdělení operetního repertoáru mezi soubory operní a činoherní: „*Ukládáme všem divadlům, aby věnovala velikou péči oblasti lidové zábavy, t. j. v podstatě t. zv. oblasti operetní. Ukládáme operním souborům, aby zařazovaly do svého repertoáru díla z oblasti t. zv. klasické operety a činoherním souborům, aby do svých repertoárů zařazovaly hry se zpěvy a tanci. Vzorem v této práci ať je po stránce herecké sovětský herec Čerkasov, vzorem úprav ať je sovětský film, na př. *Píseň tajgy*.*“ (Kouřil/Janský 1949: 269). Během následujících let tak měly operetní soubory z československých divadel nenávratně zmizet.

Následující společná konference DDR a DPK se uskutečnila v březnu 1949 v Pardubicích. Otázku operety na ní opět nadnesl Miroslav Kouřil, a to ve svém projevu v úvodu druhého dne jednání. V plánování operetního divadelnictví tentokrát pokročil od otázky existence samostatných souborů k operetním dílům. Přítomným zdůraznil, že rok 1949 je rokem „*práce na přebudování divadla v celé oblasti zpěvoherní, [...] nepůjde o to, abychom udělali jen nějaké opatření formální, o opatření v souborech, ale půjde o práci a o starost o nová literární a hudební díla, která by založila nový rozvoj zpěvoherního umění*“.⁸⁸ Dosažení vytyčeného cíle měla i první Dramaturgická ročenka, vydaná v následujícím roce. Mimo jiné obsahovala také soupis doporučených her se zpěvy a tanci, rozdělených podle dramaturgického schématu, předneseného Otou Ornestem na bratislavské konferenci DDR a DPK. Nejobsáhlejší část soupisu tvořil okruh ‘přehodnocených’ českých klasických her se zpěvy, tedy převážně zhudebněné hry Klicperovy a Tylovy.⁸⁹ Klasická opereta nebyla v ročence zastoupena vůbec.

Hlavní náplň pardubické konference však tvořila prověrka ředitelů divadel, přezkoumání složení repertoáru jejich scén a kontrola naplňování usnesení bratislavské konference. Přítomní divadelní ředitelé přednesli referáty o stavu svých divadel třináct měsíců po únorovém převratu a rok po vydání divadelního zákona, provedli tzv. ‘sebekritiku’ a zhodnotili realizaci úkolů

⁸⁸ *Zápis o konferenci DDR a DPK ve věci revise činnosti uměleckých ředitelů divadel, konané ve dnech 19. a 20. 3. 1949 a 26. a 27. 3. 1949 v Pardubicích* (2. den jednání), uloženo v knihovně IU–DÚ Praha, sign. MB 1261: 2.

⁸⁹ Oblast 1b, původní hry: Balda/Šafránek/Fiala: *Muzikantská Liduška*, Válek/Achác: *Česká polka*; oblast 2, přehodnocení české klasické hry se zpěvy: Klicpera/Košál: *Divotvorný klobouk*, Klicpera/Trojan: *Zlý jelen*, Sabina: *Maloměstské klepny*, Štech/Macourek: *Svatba pod deštníky*, Tyl: *Chudý kejklíř*, Tyl/Ponc: *Lesní panna*, Tyl/Piskáček: *Paní Marjánka, matka pluku*, Tyl/Fischer: *Tvrdohlavá žena*; oblast 3b, hry lidových demokracií: Tuwin: *Vdova Klára*; oblast 4b, přehodnocené světové klasiky – Goldoni/Czarnovský: *Lhář*, Goldoni/Ježek: *Zpívající Benátky*, Molière/Fischer: *Jeho urozenost pan měšťák*, Molière/Elbert: *Pán z Prasátkova*.

z bratislavského jednání DDR a DPK. Například ředitel plzeňského Divadla J. K. Tyla Zdeněk Hofbauer připustil, že jeho scéna v oblasti operety plánované řešení dosud neuskutečnila, naopak Karel Konstantin podrobně popsal snahu svého Jihočeského divadla o realizaci bratislavského usnesení: budějovický činoherní soubor uvedl například Shakespearovo *Zkrocení zlé ženy* s kostýmovanými hudebníky přímo na scéně a tanečními intermezzy, dále nové české hudební veselohry *Nic se nestalo* a *Setkání s Evou*, které ovšem podle Konstantinových slov zároveň znamenalo „*setkání s neúspěchem*“.⁹⁰ Repertoár činohry doplnil Tylův *Strakonický dudák* s hudbou a písněmi, repertoár opery Nedbalova *Polská krev*.

Některá další divadla se pokoušela naplnit bratislavské usnesení po stránce repertoárové, reálně však ke zrušení žádného operetního souboru nedošlo (nepočítáme-li sloučení mostecké a ústecké operety do jediného souboru v Teplicích, které si však vynutily spíše specifické místní okolnosti než ústřední direktiva). Zřizovatelé jednotlivých scén tak likvidační usnesení divadelnických konferencí v praxi zcela ignorovali.

Operetní otázka se dostala na pořad jednání i na dalších konferencích DDR a DPK. Teplická konference (červen 1949) chaos kolem operety dále vystupňovala: všem druhům divadel včetně loutkových uložila dramaturgické úkoly, opereta se však v hlavní části usnesení neobjevila. Zaznělo sice konkrétní zadání například pro Divadlo na Fidlovačce, ostatní operetní divadla ale účastníci konference odbyli frázovitým úkolem „*provést přehodnocení operetního a zpěvoherního dědictví a navrhnout zhodnocení*“ (Žáček 1962: 9). Olomoucká konference (listopad 1949) vytyčila pro

⁹⁰ *Zápis o konferenci DDR a DPK ve věci revise činnosti uměleckých ředitelů divadel, konané ve dnech 19. a 20. 3. 1949 a 26. a 27. 3. 1949 v Pardubicích (2. den jednání), uloženo v knihovně IU–DÚ Praha, sign. MB 1261: 53.*

všechny divadelní druhy a žánry včetně operety jako závaznou a neměnnou inscenační normu odvozenou z tzv. Stanislavského systému, a metodu realistického, popisného zobrazení postavy. V Gottwaldově (listopad 1950), na posledním zasedání divadelních rad před koncem jejich prvního funkčního období, pak přítomní činitelé sebejistě prohlásili proces reorganizace československého divadelnictví za ukončený.

S počátkem roku 1951 skončila činnost první Divadelní a dramaturgické rady. Její dosavadní šéf Miroslav Kouřil byl sice jmenován i do nové DDR, nestal se však už jejím předsedou a v srpnu 1951 na své místo v předsednictvu rezignoval. (Knapík 2002: 141). Kouřilův odchod ukončil období organizačního megalomanství a jím vytvořená struktura řízení československého divadelního systému začala brzy doznávat prvních změn. Jeho podobu měl nyní ještě silněji určovat sovětský vzor. Sovětizace divadelnictví se poměrně výrazně projevila i v otázce operety – skončilo období jejího úplného zavrhování a novým oficiálně proklamovaným modelem zábavněhudebního divadla se v souladu se sovětským příkladem stala ‘nová’ opereta, resp. ‘nová’ hudební komedie ve významu tohoto sousloví tehdy užívaném v SSSR a následně i zemí pod jeho vlivem, včetně Československa.⁹¹ Původně se však jednalo pouze o specifickou odrůdu sovětské operety, v níž typická sentimentální operetní zápletka často zůstávala, avšak byla propracována tak, aby byla ideologicky přijatelná pro socialistický režim. Autoři hudebních komedií vycházeli ze zřetelných inspirací vídeňskými vzory, svou tvorbu se ale pokoušeli naplňovat tématy a postavami ze soudobého života – místo postav knížat, baronů,

⁹¹ McBurney, G. (1997) „Dmitri Shostakovich: Moskva, Cheremushki“, *CD Moskva, Cheremushki*, Colchester: 13.

hraběnek a dalších velmožů se v hudebních komediích objevovali zemědělci, námořníci, vojáci a podobné postavy pracujících lidových vrstev. V Československu uplatňoval specificky uzpůsobený program syntézy hudební komedie a domácí tradice her se zpěvy, obohacený o teorii ‘zpívajícího herce’ podle Němroviče-Dančenka zejména Jiří Frejka během svého dvouletého působení v karlínském divadle, o němž pojednáváme v samostatné kapitole.⁹²

Smířlivý krok vůči zábavněhudebnímu divadlu však v mnohém souvisel s dílčí úpravou směřování stranického pojetí divadelní kultury. Její zásadní direktiva zazněla na 5. celostátní konferenci divadelníků 20. března 1951 v pražském Radiopaláci. Hlavní projev přednesl poslanec Národního shromáždění a vedoucí odboru kultury a osvěty Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Jiří Pelikán. Ve svém referátu vycházel ze závěrů zasedání ÚV KSČ a mimo jiné se v něm zabýval důležitostí lidové zábavy a divadelních žánrů veselohry, satiry a operety. Dosavadní snahy o likvidaci operetního divadla odsoudil a za jeden ze základních úkolů československého divadelnictví vytyčil vytvoření nových původních operet jak podle sovětského vzoru, tak vycházejících z domácích tradic Tylových her se zpěvy a tanci, her Osvobozeného divadla a lidového folkloru. Nová československá opereta měla podle něj *„čerpat z dnešního života lidu [...] Především ji musí vyznačovat – a to je zvláště důležité – čisté, srdečné city jednajících lidí, kteří jsou lidmi pohody a humoru, musí ji vyznačovat bezpodmínečně národnost hudebního jazyka i v kresbě charakteru, literární čistota řeči i textů písní, výrazný dialog – tedy to všechno, co právě stará opereta neměla a co může z operety vytvořit důležitý a cenný prvek výchovy*

⁹² Viz kapitola 3.2 „Domácí pokusy o modernizaci zábavněhudebního divadla na počátku 50. let“, s. 123–138.

našeho diváka.“ Naopak klasickou operetu vídeňského typu vykázal z československých divadel pro její „*ohlupování diváků frivolitou, životní lživostí, falešnou pozlátkovitostí, kosmopolitismem a beznárodností jazyka, myšlenkovou plytkostí a dějovou primitivností*“.⁹³

V podobném duchu se posléze vyjádřil také tajemník české sekce DDR a přednosta odboru umění MŠVU Valter Feldstein, který stanovený směr vysvětlil i na příkladech z divadelní praxe, včetně odkazů na konkrétní operetní tituly (*Volný vítr, Don Quijote*).⁹⁴

Změna postojů k operetě se projevila i na celostátní přehlídce Divadelní žatva. Zatímco v prvních ročnících nebyla opereta v soutěži vůbec zastoupena, v roce 1950 organizátoři nově zavedli samostatnou operetní kategorii. Cenu v ní však porotci neudělili. Od následujícího ročníku soutěže v sezoně 1951–1952 patřila operetní kategorie již rovnocenně mezi ostatní včetně udílení cen.

Na začátku roku 1952 si v časopise *Divadlo* jeho mladá redaktorka a zároveň porotkyně Divadelní žatvy pro operetu a hru se zpěvy Zdenka Josková posteskla nad nedostatkem potřebného repertoáru pro československé operetní scény. Ačkoliv divadla podle Joskové netrpěla nedostatkem sovětských děl, Tylových her se zpěvy, klasických operet či zhudebněných činoher, výrazně pokulhávala především tvorbou v oblasti původních domácích operet. Vyzývala proto operetní soubory, aby samy převzaly tvůrčí iniciativu a „*aby, poučeny krásným [sovětským] příkladem, přestaly trpně čekat na zázraky a pustily se s chutí do záslužné práce*“.⁹⁵

Z analýzy složení repertoáru a premiér v tomto období však

⁹³ Pelikán, J. „Učinit z divadla významného pomocníka budování socialismu“, *Divadlo* 1951, č. 3–4: 249–250.

⁹⁴ Feldstein, V. „Cílevědomým prováděním divadelní politiky k novým úspěchům našeho divadla“, *Divadlo* 1951, č. 3–4: 258–273.

⁹⁵ Josková, Z. „K dramaturgii současné operety“, *Divadlo* 1952, č. 1: 51–54.

zřetelně vyplývá, že podstatnou část uváděných titulů tvořila ve většině divadel právě díla domácí provenience, a to převážně původní (zejména v divadlech v Brně, Olomouci, Plzni, Teplicích a v pražském nuselském divadle). Jejich obsah však často buď nevyhovoval oficiálně proklamovaným požadavkům, nebo naopak diváckým očekáváním a nárokům. Z divadelních jevišť postupně téměř vymizela klasická opereta (počet premiér zahraničních autorů klesl v roce 1951 na čtvrtinu oproti roku 1946, po roce 1951 opět narůstal). Operetu vídeňského stříhu nejčastěji zastupovala Nedbalova *Polská krev* nebo *Vinobraní*, které se v období let 1949–1953 stalo vůbec jedinou klasickou operetou, uvedenou v Praze. Vysokou frekvenci inscenací Nedbalových děl zapříčinil skladatelův český původ, díky němuž byl účelově považován za klasika české operety.⁹⁶ Množství uváděných operet se ale téměř přímo úměrně zvyšovalo se vzdáleností konkrétní operetní scény od Prahy – zatímco v Plzni uvedli v letech 1948–1953 pouze čtyři klasické operety, v Brně osm, v Ostravě deset a v Olomouci dokonce jedenáct. Z českých jevišť až na výjimky zcela vymizela Lehárova a Kálmánova díla a téměř neustále se opakovaly tytéž zahraniční tituly: Offenbachův *Orfeus v podsvětí*, Straussův *Netopýr* a *Cikánský baron*, Millöckerův *Žebravý student*, Zellerův *Ptáčník*, Suppého *Bocaccio*, Lecocqovo *Dítě tržnice* nebo Hervého *Mam'zelle Nitouche*. Operetní divadla zcela rezignovala na vyhledávání u nás dosud neuvedených starších titulů, které by obohatily jejich repertoár. Od přelomu 40. a 50. let se ale ve všech divadlech začaly stále častěji objevovat také operety sovětské (*Svatba v Malinovce*,

⁹⁶ I přes původ Oskara Nedbala a jeho kontakty s českým i slovenským divadlem je tato teze mylná. Vždyť například jeho nepopulárnější dílo, *Polská krev*, vzniklo podle staršího Puškinova námětu, libreto jednoznačně vychází z vídeňských schémat, odehrává se na polském území, hudba obsahuje prvky polského folklóru a Nedbal ji navíc komponoval na německý text osvědčené vídeňské autorské dvojice – o specifické české odrůdě operety tak nelze hovořit.

Tabákový kapitán, Trembita, Dobrý vítr do plachet, Píseň tajgy, Akulina apod.). Složení repertoáru však kromě ideologických omezení podstatně ovlivňovaly také důvody ekonomické, konkrétně nedostatek deviz na nákup autorských práv a platbu licenčních poplatků.

K zásadnímu zlomu v československé operetní historii došlo v prosinci 1952, kdy Divadelní a dramaturgická rada na svém zasedání „odsoudila pokusy o potlačování a likvidaci operety a o její nahrazení činohrou se zpěvy jako jeden ze škůdcovských projevů omezování a zbavování našeho života radosti a zábavy.“⁹⁷ Operetním divadlům DDR vytkla za cíl „*boj o novou, zdravou linii naší operety*“, která měla být zbavena „*kosmopolitismu a buržoasních vlivů*“. Za důležitý předpoklad nápravy označila výchovu operetních ‘kádrů’ a zároveň rozhodla, že „*vzorným operetním divadlem, které bude razit cesty*“, se stane největší československá zábavněhudební scéna, divadlo v Karlíně. Jeho budoucímu uměleckému šefovi doporučila reorganizovat tamější soubor tak, aby mohl uvádět současné, sovětské i klasické operety a také buffo-opery.⁹⁸ Direktivní rozhodnutí DDR ukončilo dosavadní několikaleté diskuse o (ne)opodstatněnosti operety v ‘nové’ socialistické společnosti, které sice po mnoho dalších let pokračovaly zejména mezi odbornou veřejností, ovšem již nikdy se nestaly natolik důležitými, aby mohly ohrozit existenci operetního žánru. Po osmi letech nejistot tak od začátku roku 1953 nestálo populární a divácky oblíbené operetě již nic v cestě další existence na jevištích československých divadel.

V hodnocení výsledků Divadelní žatvy v květnu 1953

⁹⁷ Schůze pléna české sekce DDR proběhla 3. 12. 1952. Viz „Ze zasedání divadelní a dramaturgické rady“, *Divadlo* 1953, č. 1: 109–110.

⁹⁸ Tamtéž.

v časopise *Divadlo* Karel Macourek poukázal na diváckou poptávku po návratu klasického operetního repertoáru a upozornil, že „všichni, kdo se pouští do diskusí o oprávněnosti operety [...] musí počítat se skutečností, že jsou tato představení stále čím dále tím více navštěvována našimi pracujícími. Zkušenost také ukázala, že operetu nelze nahradit činohrami s několika písničkami, zazpívanými neškolenými hlasy činoherců. Naopak, největšího úspěchu dosahují t. zv. klasické operety.“⁹⁹ Svými slovy tak jen potvrdil nesmyslnost tendenčních plánovacích manýr předchozích let.

Přelomové rozhodnutí Divadelní a dramaturgické rady mělo ovšem širší ekonomické a politické pozadí a souviselo s pokračujícími změnami kulturní politiky, které v tomto období probíhaly uvnitř vládnoucí komunistické strany. Na podzim 1951 totiž v dlouhodobém mocenském a ideovém zápasu kulturně-politických struktur v KSČ zvítězila skupina kolem ministra informací Václava Kopeckého, reprezentovaná zejména Ladislavem Štollem a Jiřím Tauferem. Do pozadí se naopak dostávaly ideje Zdeňka Nejedlého a jeho stoupenců. Ačkoliv nedošlo k žádným výraznějším systémovým změnám (moc ještě stále drželi pevně v rukou Stalin a v Praze Gottwald), Kopecký a okruh jeho spolupracovníků se v oblasti kultury pokoušel praktikovat poněkud umírněnější politiku. Začali požadovat větší tematickou pestrost umělecké tvorby, opatrné oprošťování od striktně ideologických agitek a rozvolnění dogmatických požadavků na podobu socialistického umění (včetně zahájení neveřejné diskuse elit o dílčích úpravách dosud závazné estetické normy, reprezentované ždanovovskými zásadami).

⁹⁹ Macourek, K. „Opereta v letošní divadelní žatvě“, *Divadlo* 1953, č. 8–9: 781–784.

Jejich krok ovšem souvisel s hlubokým propadem návštěvnosti, který logicky vytvářel tlak na rozšíření tematické a žánrové pestrosti repertoáru – včetně rehabilitace žánru operety. Československá divadelní síť totiž vykazovala neudržitelné ekonomické aspekty – vždyť náklady na divadla vzrostla ze 103 milionů v roce 1946 na 896 milionů v roce 1952 (Knapík 2006: 230). Dobrým ekonomickým výsledkům nenapomáhala ani organizovaná návštěvnost – diváci o agitky a sovětské hry prostě neměli valný zájem.

V prosinci 1952 vystoupil na zasedání ÚV KSČ ministr Václav Kopecký s důraznou kritikou nezáživného a neradostného pojetí kultury a mimo jiné odsoudil dogmatismus, s nímž se k operetám dosud přistupovalo. Zdůraznil, že kultura si na sebe musí v maximální možné míře vydělat sama – a právě opereta může mnohým divadelním scénám přinést vítaný zdroj finančních prostředků. Kvůli zlepšení finanční situace kultury i z hlediska podpory stranické politiky ve společnosti se oživení lidové zábavy, tedy krom již zmíněné operety také vzkříšení taneční hudby, kabaretů, zábav, ale i cirkusů a lunaparků, stalo pro komunisty prioritou.

Druhou revizi poúnorové komunistické kulturní politiky, jak popsané změny souhrnně označuje historik Jiří Knapík, však propaganda veřejnosti prezentovala jako snahu o odstranění důsledků 'protistátní spiklenecké a záškodnické činnosti Slánského druhého centra' (Knapík 2006). V rámci 'zintenzivnění třídního boje' totiž na konci roku 1951 vyvrcholila interní čistka v komunistické straně zatčením jejího generálního tajemníka Rudolfa Slánského. O necelý rok později byl někdejší druhý muž československé politické moci společně s dalšími deseti

obžalovanými odsouzen ve vykonstruovaném procesu k trestu smrti. ‘Odstraňování následků Slánského škůdcovské činnosti’ se posléze stalo všeobecným zaklínadlem pro úpravy komunistické politiky, včetně korekcí politiky kulturní.

Oficiální nastolení nového trendu poprvé veřejně zaznělo na odborářské konferenci Svazu zaměstnanců v umění a kultuře ve dnech 5. – 6. ledna 1953. S projevem vystoupil náměstek předsedy vlády Zdeněk Fierlinger, který nehospodárné nakládání s prostředky v oblasti kultury podrobil zdrcující kritice. K vylepšení finanční situace divadelnictví považoval za nezbytné oživit tzv. lehkou kulturu: „*Náš pracující lid žádá zábavu [...] a je třeba [...] abychom bez zbytečného škarohlídství a ideologického radikalismu našli správnou formu lidové zábavy, [...] je to konečně nejlepší výchovný prostředek. K výstavbě socialismu potřebujeme radostnou víru v nový život.*“¹⁰⁰ Na Fierlingerovo vystoupení navázal Zdislav Buřival, náměstek ministra informací Václava Kopeckého, který mj. označil stav lidové zábavy za neuspokojivý. Za viníka prohlásil především Slánského, ale částečně i některé mylné kroky ministerstva informací. Jako jednu z největších chyb viděl nedostatek žánrů umělecké tvorby, včetně operety.¹⁰¹

Na stejné schůzi také odstupující šéf svazu Vladimír Šmeral kritizoval různé metody ‘slánštiny’, mezi jinými Šeřínského vedení teplického divadla nebo Frejkovo působení ve vinohradském divadle, zaštitěné Slánského spolupracovníkem Bedřichem Geminderem.

¹⁰⁰ „Projev Z. Fierlingera“, *Odbory do boje za socialistické umění a kulturu!: projevy a referáty na III. celostátní konferenci ROH – Svazu zaměstnanců v umění a kultuře* (1953), Praha: 38–40. Citováno z: Knapík 2006: 214.

¹⁰¹ „Projev Z. Buřivala“, *Odbory do boje za socialistické umění a kulturu!: projevy a referáty na III. celostátní konferenci ROH – Svazu zaměstnanců v umění a kultuře* (1953), Praha: 55. Citováno z: Knapík 2006: 214.

Od konce roku 1952 bylo stále zřejmější, že nejen v důsledku vnitřního otřesu v KSČ, způsobeného procesem se Slánským, ale především kvůli katastrofálním ekonomickým výsledkům domácího hospodářství, čekají dosavadní komunistickou politiku nezbytné zásadní korekce. Ty se posléze citelně projeví zejména v ekonomické oblasti, a to drastickou měnovou reformou, připravovanou již od poloviny roku 1952 a provedenou na začátku roku následujícího. Valnou většinu populace reforma připravila o značnou část finančních prostředků a způsobila pokles životní úrovně. Na mnoha místech se objevily spontánní protesty nespokojených obyvatel, divadelníky nevyjímaje.¹⁰² Nejrazantnější demonstrace proběhly v Plzni, kde je musel potlačit až ostrý zásah bezpečnostních složek. Návštěvnost divadel po reformě rapidně poklesla, ale poměrně brzy nastalo zejména ve městech citelné oživení.¹⁰³ Vedení KSČ si uvědomovalo, že k uklidnění nepříjemné atmosféry ve společnosti a znovuzískání důvěry té části populace, která ji v minulosti podporovala, je nejlepším prostředkem spokojenost.¹⁰⁴ Proto se stranická politika do roku 1955 soustředila na vzestup životní úrovně, který se za doprovodu agitační kampaně projevoval zejména v ekonomické oblasti několikerým snížením maloobchodních cen a zvyšováním mezd. Od poloviny roku 1953 tak vedení KSČ uplatňovalo nový směr politiky, někdy nazývaný ‘nový kurz’ a v oblasti kultury rozpracovávaný již od přelomu let 1952/1953 (Knapík 2006: 211–334).

Ukončení snah o likvidaci operetního žánru se stalo jedním

¹⁰² Například v Plzni následné perzekuce postihly členy operetního souboru, zejména Rudolfa Kutílka, který byl mj. vyloučen z KSČ.

¹⁰³ Více viz Knapík, J. „Měnová reforma z roku 1953 a česká divadla“, *Divadelní revue* 2006, č. 3: 88–101.

¹⁰⁴ Tehdejší analýzy a návrhy na zvýšení platů mimo jiné připouštěly, že komunistická strana nezvládla hmotné zabezpečení umělců tak, jak to po roce 1945, resp. 1948 hlasitě proklamovala – více viz Knapík 2006: 231 an.

z posledních rozhodnutí mocné Divadelní a dramaturgické rady před jejím zrušením v lednu 1953. Z československého divadelnictví tím definitivně zmizel orgán, jehož prostřednictvím sami komunističtí divadelníci od konce 40. let spoluurčovali a do značené míry ideologicky deformovali jeho podobu. Po déletrvající složitější transformaci ministerstev zřídila vláda ČSR v září 1953 Ministerstvo kultury, jemuž připadlo výhradní řízení divadelního systému. Prvním šéfem zcela nového resortu se stal dosavadní ministr informací Václav Kopecký.

2.3 Opereta se vrací

Když v prosinci 1952 Divadelní a dramaturgická rada odsoudila pokusy o potlačování a likvidaci operety jako buržoazního žánru a doporučila, aby se opereta na jeviště československých divadel opět plně navrátila, přizvalo vedení Divadla hlavního města Prahy v Karlíně k započetí plnění tohoto úkolu Oldřicha Nového. Pro návrat operety na karlínské jeviště po pětileté pauze Nový zvolil svoji oblíbenou *Mam'zelle Nitouche* skladatele Florimonda Hervé. Využil vlastní starší překlad a textovou úpravu, inscenaci režíroval a také v ní znovu vytvořil hlavní roli Célestina/Floridora.¹⁰⁵ Karlínská *Mam'zelle Nitouche* měla premiéru 27. listopadu 1953.

Vzhledem k předchozímu několikaletému období, kdy opereta nebyla na našich jevištích vítaným hostem, uveřejnili inscenátoři v prvním vydání programu hned několik obhajobných citátů: „*Dávno se zakalil v očích sovětského diváka laciný lesk tak zvaného 'nevídeňského' operetního představení. Ale satiricky ostrá, v základu optimistická díla Offenbachovské školy nemají vůbec nic společného s nalomenými buržoazně salonními intonacemi většiny kalmánovských a lehárovských operet. V tvorbě autora Mam'zelle*

¹⁰⁵ Nový se s operetou *Mam'zelle Nitouche* setkal v předchozí kariéře již několikrát – poprvé v roce 1919 v žižkovském divadle Deklarace, kde hrál poručíka Champlatreux. Stejnou roli vytvořil v letech 1927 a 1934 také v operetním souboru Národního divadla v Brně, obě tyto inscenace také režíroval. V roce 1938 nastudoval Hervého operetu ve vlastním překladu a úpravě ve svém pražském Novém divadle a poprvé v ní hrál roli Célestina/Floridora. V Célestinovi Nový našel svoji životní divadelní roli – měl v ní možnost neustálé změny charakteru, oběma tvářím jedné postavy dával naprosto rozličné vlastnosti jiného druhu, jeho osobnost se měnila s jiným kostýmem a v jiném prostředí a jeho Célestin plynule přecházel z kláštera na prkna bulvárního divadla a neustále volil mezi strachem z přísné představené a touhou uniknout z šedi života klášterního varhaníka do pestrého a barevného světa vzrušení, divadelní slávy, lesku a flirtů. Dvojrole v *Mam'zelle Nitouche* Novému přinesla také jeho vůbec nejslavnější roli filmovou: Kristiána ve stejnojmenném snímku režiséra Martina Friče z roku 1939, kde rovněž zpodobnil dva zcela odlišné charakterly jediného člověka: slušného, ctihodného a bojácného úředníka cestovní kanceláře s malými brejličkami a napomádanou pěšinkou Aloise Nováka, který se jednou za měsíc promění v nonšalantního světáka Kristiána, přirozeně a noblesně se pohybujícího mezi bohatou smetánkou v luxusních nočních barech. Po válce Nový režíroval *Mam'zelle Nitouche* také v Opeře Divadla 5. května (1946), tentokrát v ní však nehrál. Inscenace neměla valný ohlas a po 28 představeních byla stažena z repertoáru.

Nitouche, francouzského skladatele Florimonda Hervéa, víc než v tvorbě kohokoli z jeho současníků a spolubojovníků se projevil demokratický, usvědčující směr klasické operety.“¹⁰⁶ Pod výrokem, odkazujícím na nedotknutelný sovětský vzor, následovala slova z přednášky Jana Zelenky na obhajobu operety: „*Vyjasnění problematiky nové operety a hudební komedie je jedním z velmi naléhavých kulturně politických úkolů v našem divadelnictví. Nesmíme zapomínat, že právě opereta je jednou ze široce oblíbených forem, že na dobrou melodii, na veselost, vtip a srdečný humor čekají miliony.*“¹⁰⁷

Zatímco v rolích postav středního věku vystoupily slavné tváře karlínského divadla – v již zmíněné dvojroli Celéstin/Floridor Nový, primadonu Corinnu hrála neméně známá Ljuba Hermanová (později alternovaná Nelly Gaierovou a Jiřinou Steimarovou) a Loriota František Černý, role ústředního mileneckého páru, tedy ‘andílka’ Denisy a zamilovaného Champlatreuxe, alternovali začínající, mladí členové karlínského ansámblu Stanislava Součková a Věra Macků, resp. Josef Janoušek a Viktor Heidelberg.¹⁰⁸ Ačkoliv jim kritici posléze vytkli některé herecké nedostatky, vyzdvihli zejména pěvecké výkony Součkové a Macků.

Největšího uznání se ovšem dostalo Oldřichu Novému, a to jak za jeho režii, tak za výkon v dvojroli varhaníka a operetního skladatele: „*lví podíl na úspěchu představení má i Nového herectví (scény jeho výstupů jsou také daleko lépe propracovány), takže divák odpustí různé prohřešky (extempore!) a baví se a je*

¹⁰⁶ Program k inscenaci *Mam'zelle Nitouche* (1953, Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně): 4. Citát byl do něj převzat z článku „Živé a mrtvé v operetě“, *Sovětskoje iskusstvo* 29. 3. 1952.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ V průběhu let se v hlavních rolích vystřídali i další interpreti, například jako Denisa Helena Loubalová nebo Jiřina Marešová, jako Champlatreux Milota Holcman či František Voborský.

spokojen. “¹⁰⁹ Podobně hodnotila i *Lidová demokracie*: „[Nový] s obvyklým šarmem zahrál roli varhaníka Célestina. O. Nový vnesl na scénu pravý operetní duch, plný melodiky, radostné pohody a bouřlivého veselí.“¹¹⁰

Rozsáhlou obhajobu operetního žánru a recenzi karlínské inscenace uveřejnil v *Literárních novinách* Adolf Branald. Nejprve se rázně vyrovnal s odpůrci operety: „Dobrá opereta je nesporně kulturní čin. Jen poťouchlí terminologové si vymysleli pro ni škodolibé pojmenování: lehkonohá múza. Zdá se nám spíše, že tahle múza měla ještě nedávno nohy zatroleně těžké a my jsme se o její vykurýrování ani valně nestarali.“ Posléze se pustil do hodnocení celku inscenace: „Citlivost, s jakou [Nový] obsadil role, je hodna chvály. Vybral šťastně i odborníka ‘na Paříž’ Verise, aby mu Nitušku oblékl a zasadil do správného rámce a ke všemu našel pan Hervé svědomitého tlumočníka v Daliboru Brázdovi, který s nadšením rozehrává barvitou paletu kupletů, duet a sborů.“ Značný prostor Branald věnoval i popisu hereckého výkonu Oldřicha Nového: „To, co by jinde uhodilo do ucha svou dutostí, servíruje nám Nový s obratností zkušeného hostitele. Jak jsem řekl, především monology, jinde zas zastaralé pseudokomické scény, jimž dá takový spád a které rozehraje do šířky místo do hloubky, s komparesem, rekvisitou, zajímavou figurkou, obratně odvádějící pozornost od slabiny – že ani nepozorujeme, jak jsme daleko od logiky, od všedního dne. [...] Zadovádí si, pravda, s gustem a po svém, ale zná starou poctivou cenu kumštýřské uzdy...“ Svůj rozsáhlý článek Branald uzavřel jasným zhodnocením: „mohu říci, že Oldřich Nový operetu dělat umí.“¹¹¹

¹⁰⁹ Talaváňa, S. „Klasická opereta v Karlíně“, *Divadlo* 1954, č. 5: 248–249.

¹¹⁰ we „Praha chce operetu“, *Lidová demokracie* 1. 12. 1953.

¹¹¹ Branald, A. „Štědrá Nituška“, *Literární noviny* 1954, č. 11: 5.

Československý rozhlas pořídil nahrávku *Mam'zelle Nitouche* v originálním obsazení, záznam vyšel i na gramodeskách. Představení později natočila také Československá televize.¹¹²

Podle soudu většiny kritiků znamenala *Mam'zelle Nitouche* první krok k návratu klasické operety do Prahy. Stejný názor sdíleli i diváci, kteří s bouřlivým nadšením přivítali nejenom její premiéru, ale i další představení. O jejich zájmu ostatně svědčí skutečnost, že *Mam'zelle Nitouche* se hrála při vyprodaných hledištích velkého karlínského divadla osm let a dosáhla 354 repríz.

V době premiéry *Mam'zelle Nitouche* totiž v Praze existovala po klasické operetě značná poptávka. Vždyť od poloviny roku 1948 až do konce roku 1953 s výjimkou inscenací několika děl Oskara Nedbala v Divadle na Fidlovačce z metropole klasická vídeňská a francouzská opereta zcela zmizela. Zatímco karlínské divadlo se v tomto období věnovalo uvádění muzikálu *Divotvorný hrnec*, domácích i sovětských hudebních komedií a her se zpěvy, Divadlo na Fidlovačce nabízelo sovětské tituly a především původní české hudební komedie a operety, převážně z dílny Jaroslava Jankovce.

Z repertoárů regionálních operetních scén ale klasická opereta na přelomu 40. a 50 let nezmizela – lze si však povšimnout takřka přímé úměry mezi vzdáleností daného města od Prahy a počtem inscenovaných operetních titulů: zatímco v Plzni uvedli v letech 1948–1953 pouze čtyři inscenace klasických operet, v Brně osm, v Ostravě deset a v Olomouci jedenáct. Hojně se vyskytovaly sovětské operety a hudební komedie. Nejčastěji uváděným autorem tohoto období byl již zmíněný Oskar Nedbal, považovaný za domácího autora, naopak téměř vymizela díla Kálmánova a Lehárova. Po radikálním obratu kulturně-politické linie ve vztahu

¹¹² Televizní záznam se však na rozdíl od rozhlasové nahrávky do dnešních dnů nedochoval.

k operetě na konci roku 1952 nastaly operetním divadlům a klasické operetě jako takové klidnější časy, což se projevilo i na kvantitě nových inscenací. Od začátku 50. let počet nastudovaných operet zahraničních autorů postupně stoupal až k vrcholu v roce 1958, kdy se uskutečnilo 18 operetních premiér. Posléze počet nových operetních inscenací opět pozvolna klesal, což lze vysvětlit přílivem zahraničních muzikálů a nárůstem původní domácí produkce.

Po přelomovém usnesení DDR čekaly další velké změny především pražské karlínské divadlo: hlavní město Praha jej převedlo pod státní správu a zároveň opět získalo nový název – Státní divadlo v Karlíně. Jeho ředitelem byl jmenován zkušený divadelník Julius Lébl.¹¹³ Během divadelních prázdnin roku 1954 prošla část budovy rekonstrukcí, při níž se opravy dočkaly nástropní malby a lunety, prostory hlediště, byla zavedena nová elektroinstalace, provedena opatření pro zlepšení akustiky a dílčími úpravami prošlo i zázemí divadla.

Ředitel Lébl původně zamýšlel postavit repertoár divadla v Karlíně na třech základních pilířích: klasické operetě, revui, navazující na tradici Osvobozeného divadla V+W, a baletu.¹¹⁴ Operetní inscenace měl zajišťovat Oldřich Nový, který se po úspěchu *Mam'zelle Nitouche* v roce 1955 vrátil na místo uměleckého šéfa a zároveň režíroval i hrál. Z Léblových plánů se ale nakonec podařilo uskutečnit pouze právě operetní pilíř, samostatné baletní

¹¹³ Julius Lébl – původně režisér, před válkou působil ve Švandově a Intimním divadle a Divadle Vlasty Buriana. V letech 1943–1954 zastával post ředitele divadla v Olomouci. Za zmínku také stojí, že až do roku 1957 měl v karlínském souboru angažovaného svého bývalého šéfa Vlastu Buriana, i když od roku 1954 v žádné karlínské inscenaci neúčinkoval.

¹¹⁴ Lébl, J. „S novými úkoly do nové sezóny“, program k inscenaci *Cikánský baron* (1954, Státní divadlo v Karlíně): 15–17.

inscenace se na repertoáru objevily jen výjimečně a revue se bez původně plánovaného příchodu Jana Wericha nerealizovaly vůbec.¹¹⁵

Julius Lébl především značně rozšířil karlínský soubor, jehož základ tvořili operetní sólisté z předchozího období, včetně několika činoherců.¹¹⁶ K nim Lébl angažoval přední sólisty z většiny československých operetních divadel: ze svého předchozího působiště v Olomouci Jaroslava Mikulína, Františka Paula a jeho manželku Evu Šenkovou, z Ostravy Milana Karpíška, Karla Třebického, Karla Jahna nebo Irenu Drtinovou, z Teplic Helenu Loubalovou, z Ústí nad Labem Rudolfa Pellara, z Armádní opery Jaroslavu Hrubou. Z Národního divadla později do karlínského angažmá přišli také Karel Fiala a Dagmar Linhartová. I v dalších letech soubor obohatili významní a pozdější dlouholetí sólisté jako Nelly Gaierová, Dagmar Rosíková, Jiřina Marešová, Zdeněk Jelen, Miloš Zavřel nebo Jindřich Janda.

Nový směr, kterým se karlínské divadlo vydalo, naznačila kromě *Mam'zelle Nitouche* ještě před změnou provozovatele také premiéra Straussovy operety *Tisíc a jedna noc* v nastudování herce, příležitostného režiséra a tehdejšího zastupujícího uměleckého šéfa divadla, Oty Motyčky.¹¹⁷ Ačkoliv podle reakcí kritiků nedokázal Motyčka oproti Novému operetní sólisty dostatečně herecky vést,

¹¹⁵ Werich měl podle informací z dobového tisku v polovině roku 1954 opět nastoupit do Karlína a převzít zde revuální část repertoáru. V revuech měl kromě něho účinkovat také Vlasta Burian. Těsně před svým anoncovaným nástupem do Karlína údajně Werich již připravoval „novou revuální operetu“ s hudbou Václava Trojana podle filmové pohádky *Byl jednou jeden král*, kterou právě tehdy Werich s Burianem natáčeli. Po její divadelní premiéře měla být uvedena nová verze *Těžké Barbory* a především zhudebněná Moliérova hra *Zdravý nemocný* s Werichem v titulní roli. Ani Werich, ani Burian se ale na karlínské jeviště už nevrátili. Viz Strnad, J. „Divadlo v novém lesku“, *Květy* 30. 9. 1954; Burešová, J. „Nová scéna klasické operety v Praze“, *Obrana lidu* 1. 10. 1954; „Co připravují divadla“, soubor výstřížků č. 1, archiv HDK; we „Co připravuje Státní opereta v Karlíně“, soubor výstřížků č. 1, archiv HDK; vg „Než se opona rozhrne“, soubor výstřížků č. 1, archiv HDK.

¹¹⁶ Například Jára Pospíšil, Věra Macků, Milota Holcman, Ljuba Hermanová, Josef Janoušek, Ota Motyčka, Valja Petrová, Stanislava Součková, Gabriela Třešňáková, František Voborský a také činoherci František Černý či Jiřina Steimarová.

¹¹⁷ Talaváňa, S. „Opereta po staru i nově“, *Divadlo* 1954, č. 6: 576.

pomáhat jim zbavit se rutiny a klišé, vystavět dramatické situace ani vyklenout celkový oblouk inscenace, naopak jej překonal ve snaze o velký vnější efekt v podobě nákladných kostýmů a scény, velkých baletních čísel a roztančených finále, takže celek představoval „vrchol orientální nádhery, jakou vůbec naše jeviště unese.“¹¹⁸

V podobném stylu ovšem ke svým karlínským operetním inscenacím přistupoval i Oldřich Nový. Ačkoliv ve své dřívější tvorbě preferoval komorní hudební komedie postavené na činoherním základě, v těchto letech inscenoval klasický operetní repertoár na velké karlínské scéně jako ‘divadelní pohádky pro dospělé’, tedy v podobě efektní nablýskané podívané s bohatou výpravou, početným sborem a baletem.¹¹⁹ K dosažení požadovaného účinku mu pomáhala spolupráce s prvotřídními výtvarníky – Františkem Trösterem, Josefem Gabrielem, Jaroslavem Verisem nebo Janem Skalickým. Obdobným způsobem ale k inscenacím v Karlíně přistupovali v průběhu 50. let i další režiséři, nejčastěji František Paul nebo také Karel Berman a Jiří Fiedler.

Během tří, resp. čtyř let uměleckého vedení Oldřicha Nového tvořily základ karlínského repertoáru nejznámější tituly operetní klasiky, které oproti tamějším inscenacím jiných žánrů a druhů (komická opera, balet ad.) dosahovaly výrazných diváckých úspěchů: *Cikánský baron* měl 160 repríz, *Polská krev* 111 repríz, *Žebravý student* 105 repríz, *Orfeus v podsvětí* 204 repríz, *Netopýr* 243 repríz a *Madame Favart* 117 repríz.

Reakce kritiků na zmíněné inscenace však byly většinou velmi rozporuplné. Recenzenti se totiž v 2. polovině 50. let zcela zřetelně rozdělili na dvě skupiny, z nichž první operetu apriori odmítali pro

¹¹⁸ we „Tisíc a jedna noc“, *Lidová demokracie* 30. 3. 1954.

¹¹⁹ Za připomenutí stojí, že inscenacím přesně tohoto druhu se o několik let dříve vysmíval v hlavní roli filmové *Pytlákovy schovanky* (1949).

její „buržoazní a měšťácké úpadkové vlastnosti“, schematická libreta, nedostatečnou satiričnost, případně slabé herectví; ostatní se inscenace snažili posuzovat víceméně objektivně. Zatímco prvním poměrně konvenční režijní přístup s důrazem na výpravnost zásadně nevyhovoval, druzí se po několika inscenacích nové karlínské éry téměř shodli, že se z Karlína stala reprezentativní československá scéna klasické operety s poměrně hodnotným repertoárem a kvalitním souborem.

Oldřich Nový se tehdy setkával s nejostřejšími kritickými výtkami na svoji práci za celý život, a ačkoliv si tyto výhrady často odporovaly, údajně ho citelně zasahovaly a trápily. I přes veškeré invektivy nejrozmanitějšího druhu ale Oldřich Nový v roce 1957 obdržel titul ‘zasloužilý umělec’. Na konci října 1958 z karlínského angažmá odešel na pražskou konzervatoř, kde se stal prvním vedoucím experimentálního ‘oddělení hudební komedie’.¹²⁰ Do Karlína se i nadále čas od času vracel pohostinsky režírovat i hrát.

Absurdní situaci, kterou tehdejší poměry přinášely, dokumentuje také dopis ředitele Lébla recenzentovi *Mladé fronty* Josefu Kotkovi, v němž vítal zklamání diváků nad Paulovou inscenací Lehárova *Paganiniho* (1956) ve svém divadle: „*Paganini splnil celkem dobře svůj úkol: mnoho našich členů, kteří volali po uvedení některého z Lehárových děl, se při studiu této hry názorně přesvědčilo o sporných hodnotách autorovy tvorby a mnoho, hlavně mladých návštěvníků, což je nejradostnější poznatek, se netají svým*

¹²⁰ Experimentálně založené oddělení hudební komedie (některými pamětníky nazývané též operetní oddělení) mělo studenty vyučovat syntetickému herectví tak, aby se následně mohli uplatnit v operetách, resp. později i v muzikálech. Mezi absolventy tohoto studia patří například herečka Věra Vlková. Více viz Langr/Paříková 1969: 94–95.

zklamáním nad Lehárovým dílem, které je naším současným společenským vývojem překonáno a odsouzeno k zapomenutí.“¹²¹

Po odchodu Oldřicha Nového se karlínský repertoár začal opět měnit: ubylo inscenací klasických operet a do konce desetiletí se premiéry dočkalo devět žánrově různorodých novinek, převážně českých. Brzy se také objevil pokus o aktualizaci operety, konkrétně *Banditů* francouzského skladatele Jacquese Offenbacha (1959). Původně loupežnickou čeládku přeměnil mladý režisér Václav Tomšovský ve společnost „neofašistů, militaristů, atomčků, amerických bankéřů (kteří se dali – asi aby si mohli snadněji vydělávat – k loupežníkům!) a americké zlaté mládeže.“¹²² Například během jednoho výstupu stál náčelník banditů Falsacappa na forbíně v masce Hitlera a měl vidění raketových základen či tažení na Střední východ. Inscenaci kritika ve vzácné shodě ztrhala jako nepovedenou povrchní aktualizaci a ani u diváků neměla valný úspěch – podobné pokusy je jednoduše nelákaly.

Diváckého zájmu se v Karlíně nedočkaly ani sovětské operety, resp. sovětské hudební komedie *Bílý akát* (1957), *Moskva–Střemšinky* (1959) a *Tabákový kapitán* (1960). Velká očekávání vzbudila zejména Šostakovičova *Moskva–Střemšinky*, v Karlíně uvedená necelý rok po její světové premiéře v Moskvě. Její děj vypráví příběh několika Moskvanů, kteří se stěhují do nových domů na sídlišti Střemšinky. Tam se však setkávají se zkorumpovaným domovníkem, jenž některým nájemníkům komplikuje klidné nastěhování a bydlení v jejich nových bytech. Vše se ale zdárně vyřeší ve třetím dějství: v Střemšinkách je totiž kouzelný sad a v něm kouzelná lavička. Každý, kdo si na ni sedne, zázrakem ztratí

¹²¹ Dopis uložen v archivu HDK, složka Paganini. Dostupný též elektronicky v Archivu HDK na CD, CD 5, složka Paganini/dokumenty, 55565PADO013.

¹²² Pensdorfová, E. „Zkarikovaná karikatura“, *Hudební rozhledy* 1959, č. 9: 390.

všechny své špatné vlastnosti a začne mluvit pravdu. Poté, co se na ni posadí zlý domovník, dostanou všichni klíče od svých nových bytů a mohou se konečně nastěhovat.

Inscenaci nastudoval sovětský režisér Vladimír Kandelaki z Moskevského divadla operety, dirigoval Rudolf Kvasnica. Ačkoliv libretu jakési moderní pohádky nechybí jemně satirický nádech, celkově je velmi jednoduché a značně naivní. Nesporné kvality má však Šostakovičova hudba. Podle britského muzikologa Gerarda McBurneyho v ní lze vysledovat inspiraci Kálmánem a Lehárem, předválečnou populární hudbou, budovatelskými masovými písněmi i stylem filmové hudby. Nechybí ani vlivy Offenbacha a parodie ruských skladatelů 19. století Michaila Ivanoviče Glinky a Petra Iljiče Čajkovského stejně jako některých ruských lidových i populárních písní.¹²³ V Sovětském svazu se Šostakovičovo dílo dočkalo značné obliby a v roce 1962 i filmové verze.¹²⁴

Recenzenti uvedení sovětského díla nadšeně opěvovali a vytýkali mu jen minimální nedostatky. Mezi diváky však stejný entuziasmus nezavládl, o čemž svědčí jak počet pouhých 24 repríz, tak vzpomínky pamětníků nebo příklad odpovědi jednoho z návštěvníků v anketě *Mladé fronty*: „Opereta se mi vůbec nezamlouvala. Na začátku, když herci začali kolem diváků nastupovat na jeviště, jsem si povídal: všechna čest, pověst nelhala – to dnes něco opravdu skvělého uvidíme. Ale po přestávce se celý vzruch začal vytrácet či co, asi už i vzhledem k celé zápletce. [...] Nakonec nezbývá než ji nastavovat baletem: květiny v parku se rozevřou, vyskočí z nich tanečnice, hudba sladce vyhrává... jenže

¹²³ McBurney, G. (1997) „Dmitri Shostakovich: Moskva, Cheremushki“, *CD Moskva, Cheremushki*, Colchester: 14–15.

¹²⁴ Šostakovič později připsal ještě několik dalších hudebních čísel. *Moskva–Střemšinky* se stala v SSSR velmi populární zejména po natočení filmové verze v roce 1962, televize ji posléze minimálně celé následující desetiletí pravidelně vysílala na Silvestra.

tohle jsem viděl už v bůhvíkolika barevných filmech. Ale co s tím ve hře o současných lidech? Nu, možná že už to je věci režie, stejně jako postava hlavního hrdiny, který je jak vystřižený ze žurnálu, ruce stále v kapsách...“¹²⁵

Také v nuselském Divadle na Fidlovačce se jeho šéf v letech 1950–1957 Karel Konstantin pokoušel realizovat operetní tvorbu ve značně konvenční podobě podle dobových kulturně-politických požadavků. Ačkoliv odpovědné orgány Fidlovačce vytkly již na začátku 50. let linii původních hudebních komedií ze současnosti, z repertoáru zcela nevymizela ani klasická a česká opereta (převážně tvorba Nedbalova a Piskáčkova). Postupně začaly do Nuslí pronikat i zahraniční, především sovětské tituly (Ščerbačevův *Tabákový kapitán*, 1950; Miljutinova *Trembita*, 1951; Alexandrova *Svatba v Malinovce*, 1955; z nesovětských například Audranova *Loutka*, 1954). Od 2. poloviny 50. let se ovšem na Fidlovačku znovu vrátila díla klasiků vídeňské operety Johanna Strausse a Franze Lehára. Profil nuselské scény ale po celá 50. léta formovaly především původní české novinky.

Změna nastala po výměně uměleckého šéfa Fidlovačky v roce 1958, kdy Konstantina nahradil režisér Miroslav Kratochvíl. Těžištěm repertoáru sice zůstala díla domácí provenience, začaly se však objevovat i zahraniční hudební komedie, včetně prvních muzikálových pokusů německých, italských a francouzských autorů (*Hvězdy, láska a tuláci*, 1959; *Na shledanou, Bettino*, 1960; *Sladká Irma*, 1962). Příchod mladých režisérů Václava Tomšovského a Jiřího Císlera pak napomohl modernizaci inscenačního stylu. V letech 1959–1961 se budova nuselského divadla dočkala přestavby, během níž došlo ke zvětšení jeviště a vylepšení jeho

¹²⁵ Kotek, J. „Jedna opereta a tři polemiky“, *Mladá fronta* 19. 12. 1959.

technického vybavení. Dva roky po dokončení rekonstrukce ale ÚNV hl. města Prahy nuselské divadlo přičlenil k Hudebnímu divadlu v Karlíně.

Sloučení Divadla na Fidlovačce s karlínským divadlem v roce 1963 bylo součástí celostátní reorganizace divadelní sítě, v jejímž rámci došlo také ke zrušení zpěvohry Městského divadla Kladno. Po osamostatnění operetního souboru v plzeňském Divadle J. K. Tyla a zároveň zrušení operetního ansámblu v Divadle Zdeňka Nejedlého v Opavě v roce 1954 tím došlo k posledním organizačním změnám v síti československých operetních divadel a souborů. Po těchto krocích se její struktura stabilizovala a v nezměněné podobě fungovala až do začátku 90. let minulého století.

Repertoár regionálních divadel v Olomouci, Ostravě, Plzni i Teplicích vykazoval velmi podobné tendence v Nuslích: zatímco na začátku 50. let výrazně převažovala původní česká díla, po roce 1953 se vrátily klasické, především vídeňské a Offenbachovy operety a s přelomem 50. a 60. let jich opět ubylo ve prospěch hudebních komedií a muzikálů (například v Brně neměla v sezoně 1962/1963 premiéru žádná klasická opereta). Po celá 50. léta ani na začátku let 60. z repertoáru zcela nezmizela ani sovětská díla.

V rozmezí let 1945–1962 vzniklo v Československu 110 nových děl, z nichž se 80 dočkalo i divadelního provedení (Žáček 1962: 9). Většina titulů však po prvním uvedení rychle zapadla, širšího ohlasu dosáhly jen Trojanova *Paní Marjánka, matka pluku*, Trinnerovy *Zvony ze San Diega*, Machkův *Zbojník Ondráš* a *Hej, pane kapelníku* a dvě Kalašova díla, *Dovolená s Andělem* a *Mlynářka z Granady*. Autoři různými způsoby nejčastěji zpracovávali klasické předlohy jak českých dramatiků a spisovatelů (Klicpera, Šamberk, Tyl, Nestroy, Jirásek, Neruda ad.), tak

zahraničních (např. Goldoni, Lope de Vega, Calderon, Zola, Labiche). Jak ale v přehledu *Nová československá operetní tvorba 1945–62* popisuje Ludvík Žáček, „často lze mluvit jen o vložení zpěvních textů na příhodných místech, o naroubování nějakého ansámblu po případě sboru a tanečního čísla“ (Žáček 1962: 10). Za typické příklady popsaného přístupu můžeme označit již zmíněnou Machkovu hudební veselohru *Hej, pane kapelníku*, Hálův *Cirkus Orion* či Soukupovu *Přehlídku v ráji*. Hudba v nich totiž neposiluje dramatický účinek, ale spíše ilustruje, popisuje či doplňuje děj – ve výsledku tak tato díla v mnohém připomínají spíše revue.

Vlastní tvorbou se v průběhu 50. let chtěla pochlubit takřka každá operetní scéna. Některá divadla hojně využívala svých stálých spolupracovníků, například na Fidlovačce uvedli hned pět děl Jaroslava Jankovce¹²⁶ a tři slovenského skladatele Julia Kalaše,¹²⁷ pro Státní divadlo v Brně tvořil již zmíněný dirigent a instrumentalista Miloš Machek,¹²⁸ z jehož tvorby měla u nás i v zahraničí největší ohlas valašská verze janošíkovské legendy *Zbojník Ondráš* (1952) s libretem sólisty brněnské zpěvohry Miloše Slavíka. V Plzni uváděl přibližně každou druhou sezonu svá díla dirigent a šéf souboru Jaromír Otto Karel.¹²⁹

Většina novinek však neměla na vývoj operety jako divadelního žánru ani na rozvíjení inscenační tradice zábavněhudebního divadla žádný vliv.

¹²⁶ *Kulatý svět* (1950), *Charlotta a loupežníci* (1951), *Usnul v pyramidě* (1952), *Teče voda proti vodě* (1952), *Tak žil a hrál nám Kmocho* (1955).

¹²⁷ *Valašská nevěsta* (1953), *Mlynářka z Granady* (1954), *Komediant* (1957).

¹²⁸ *4:0 pro ATK* (1952), *Hej pane kapelníku* (1959), *Mikuláš Dačický z Heslova* (1954), *Baron Všudybyl* podle Voltairova *Candida* (1957).

¹²⁹ *Pan Perrichon na cestách* (1950), *Lízinka* (1952), *Lstivé krasavice* (1954), *Pan společník řadí* (1956), *Slaměný klobouk* (1957), *Co tomu řeknou lidé* (1959), *Liliomfi* (1962).

Podrobnou analýzu dobových inscenačních postupů přinesl v roce 1957 Stanislav Talaváňa v časopise *Divadlo*.¹³⁰ Na konkrétních příkladech karlínských a teplických operetních inscenací věcně popsal rutinní postupy a kliše, které se během uplynulých desetiletí s operetou spojily: snaha vylepšovat komiku děl slovním humorem a samoučelnými aktualizacemi, ignorování skutečných témat libret a přehlížení uměleckých záměrů autorů, umělé oddělování členů pěveckého a baletního sboru, degradace sboru na úroveň anonymního davu a neschopnost využívat hudbu k načasování odpovídající jevištní akce. Ve výsledku se tak podle Talaváňa vytvořily „určité inscenační zvyklosti, které během času obetkaly známá operetní díla pověstí zdánlivě neselehávající úspěšnosti,“ díky čemuž jsou představení „neutrální, krotká, předčasně zestárlá.“¹³¹

O tři roky později se o aktuální popis stavu operetního divadla pokusil také Ivan Růžička v *Divadelních novinách*. Nejprve rozsáhle analyzoval operetní žánr a jeho inscenační a interpretační zvyklosti, spojené s takřka neměnným způsobem herectví a zpěvu, mnohdy plným kliše a manýr. Ačkoliv snahy inscenátorů o opuštění této staré reprodukční machy podle něj dosud většinou přinesly rozporuplné výsledky, rutinu se v některých inscenacích odstranit podařilo. Varoval však před nebezpečím, spojeným s uváděním žánrově odlišných operet a muzikálů ve stejných divadlech a stejnými soubory. Podle Růžičky by tím totiž hrozilo využívání zažitého reprodukčního stylu vídeňských operet i v inscenacích děl Offenbacha, Hervého, ale i Kramera nebo V+W.

¹³⁰ Talaváňa, S. „Inscenační problémy klasických operet“, *Divadlo* 1957, č. 4: 291–294.

¹³¹ Tamtéž: 292.

Růžička se neopomněl zmínit ani o a priori negativním přístupu odborné veřejnosti k operetě: „kritika, která ochotně rýpne do herectví v operetě, blahosklonně pardonuje někdy nemožné (i když nezaviněné) pěvecké výsledky činoherců.“¹³² Podívoval se také nad skutečností, že operetní recenze často píše autoři, kteří žánrem pohrdají – vždyť „na recenzi Hamleta nebo Parsifala by nikdy nebyl vyslán stoupenec revuí.“¹³³ Kritizoval opomíjení a přehlížení zábavněhudebního divadla, divácky tolik atraktivního a hojně navštěvovaného. V závěru doporučil věnovat operetě větší pozornost – minimálně takovou, jakou mají jiné divadelní druhy a žánry, a to včetně odpovídajícího školení či hledání inspirace v zahraničí.

Nad novými díly, stavem operety a jejím dalším možným rozvojem se diskutovalo také na konferenci operetních umělců a autorů, uspořádané v prosinci 1958 v rámci Festivalu současné operety ve Státním divadle v Karlíně. Ani tato, ani jiné teoretické debaty v průběhu 50. a 60. let však nepřinášely žádné reálné výsledky a účastníci v nich většinou pouze opakovali obdobné fráze a zmiňovali stejné problémy bez návrhu skutečných řešení, a tedy bez reálného významu pro divadelní praxi.

Na konci 50. let zaplavila československá divadla ‘brechtovská vlna’, která se s jistým zpožděním objevila i v některých divadlech zábavněhudebních, zejména ve Státním divadle v Karlíně. Po nástupu nového ředitele, režiséra Rudolfa Vedrala v roce 1961 se těžiště repertoáru přeneslo od klasických operet k hrám se zpěvy a prvním muzikálům. Vedral chtěl z Karlína vytvořit moderní zábavněhudební scénu s širokým repertoárem od

¹³² Růžička, I. „Lesk a bída operety“, *Divadelní noviny* 1960, č. 23: 5.

¹³³ Tamtéž.

operet přes opery až k muzikálům, hudebním komediím a hrám se zpěvy, případně baletům.

Přispěl i ke změně dosavadního konvenčního inscenačního stylu, mnohé z jeho tehdejších inscenací operetní klasiky totiž připomínaly spíše parodie operety jako takové (*Krásná Helena*, 1961; *Gondoliéri*, 1962; *Šestá žena Modrovousova*, 1963).¹³⁴

Šokem pro mnohé diváky, navyklé dosavadní obvyklé karlínské produkci, se stalo Vedralovo nastudování Weillova a Brechtova *Slavného města Mahagonny* (1961). Hra líčí osudy aljašského dřevorubce a jeho přátel v rozmařilém městě, kde je hrdelním zločinem nemít peníze a nezaplatit. Inscenaci hudebně náročného díla sice kritici ocenili jak pro vynikající hereckou úroveň, tak pro Vedralovu znamenitou režii, sympatie většiny diváků si ale *Slavné město Mahagonny* nezískalo a často se hrálo před téměř prázdným hledištěm.

V roce 1963 Vedral v Karlíně nastudoval také Weillovu a Brechtovu *Žebráckou operu*, a to v atraktivním hereckém obsazení: hlavní roli Mackheathe hrál Miloš Kopecký, Polly hostující Hana Hegerová, paní Peachumovou Nelly Gaierová a šéfa policie Browna Oldřich Nový, taktéž jako host. Inscenace sice snahou o velkolepou podívanou odpovídala prostoru a tradicím karlínské scény, ovšem zároveň tím v podstatě popírala typ brechtovského divadla. Obsazení hlavních rolí hostujícími známými herci přineslo také stylovou nesourodost hereckého ansámblu, což si uvědomoval i režisér Vedral. Sám po premiéře uznal, že se mu nepodařilo jejich různé herecké styly sjednotit. Tato nesourodost se projevovala se

¹³⁴ Přikryl, J. „Krásná Helena v Karlíně“, *Večerní Praha* 1. 7. 1961. Přikryl, J. „První premiéra v Karlíně“, *Večerní Praha* 18. 9. 1963.

stoupajícím počtem repríz stále silněji, proto se Vedral rozhodl inscenaci po 42 reprízách předčasně stáhnout z repertoáru.¹³⁵

V důsledku všeobecného snížení návštěvnosti divadel na začátku 60. let i kvůli nepříliš úspěšným dramaturgickým a inscenačním experimentům nejen se *Slavným městem Mahagonny* se karlínské divadlo ocitlo v roce 1964 v divácké i finanční krizi. Vedral se nedostatek diváků pokusil vyřešit opětovným přizváním Oldřicha Nového, jenž měl v Karlíně nastudovat inscenaci klasické operety podle vlastního výběru.

Oldřich Nový se rozhodl pro Frimlovu *Rose Marie*, která se na repertoáru pražských divadel neobjevila mnoho let a která kdysi zachránila před krachem i holešovickou Uranii. Příběh lásky mezi dívkou Rose Marií a zlatokopem Jimem Kenyonem inscenoval opět jako velkou revuální podívanou na scéně Jana Rotta, v kostýmech Jana Skalického a s choreografií zkušeného Bedřicha Füssegera. Novou instrumentaci hudby pořídil dirigent Vladimír Brázda. Titulní roli hrály Jaroslava Koníčková a Věra Vlková, roli Jima režisér obsadil Karlem Fialou a Milotou Holcmanem.

Rose Marie však vzbudila bouři nevole odborné kritiky: „režisér Nový ukázal, jak asi se opereta dělala ve třicátých letech, viděli jsme spleť klišé, sentimentality a naivity.“¹³⁶ Objevila se také nepříliš vhodná srovnání s činoherními divadly a divadly malých forem, vedle nichž v Karlíně „zahráli tuto banalitu se vším, co k ní náleží, s veškerou vynalézavostí, které jsou schopni lidé, zabývající se banalitami mnoho let a nacházející v nich potěšení. Text je nasycen tisícem a jednou frází z šestákové literatury dob první republiky. Herci (zpěváci) je pronášejí zvýšeným hlasem, pateticky,

¹³⁵ Viz příloha III „Miroslav Horníček a Miloš Kopecký (nejen) v karlínském divadle“, s. 343–345.

¹³⁶ Příkryl, J. „Rose Marie po třiceti letech“, *Večerní Praha* 15. 6. 1964.

skoro jako na ochotnickém divadle.“¹³⁷ Někteří recenzenti opět kritizovali i další z konstitutivních znaků operety, a to ‘podívanou’: „*Rose Marii chybí výchovný efekt – na jevišti se objeví inscenace, která svou kostýmní ‘nádhrou’ a ‘výpravností’ se může málem měřit s podívanou revue některých západních metropolí, i choreograf šel především za efektem.*“¹³⁸

Pokud odhlédneme od útoků proti samotné podstatě operetního žánru, z reakcí odborné veřejnosti je patrná srážka zaběhnutého operetního vidění se svěžím divadelním proudem 60. let. Od konce předchozího desetiletí totiž do československého divadelnictví nastupoval kvalitativně jiný a modernější divadelní přístup, reprezentovaný na jedné straně malými divadly, na straně druhé velkými režijními opusy Otomara Krejči a Alfréda Radoka. Od estetiky tradičního nastudování operety z počátku století se pochopitelně zcela zásadně lišil.

Uznání se ale karlínské *Rose Marie* posléze dostalo od samotného autora, pětaosmdesátiletého pražského rodáka Rudolfa Frimla, který představení své operety navštívil na podzim 1964: „[nejvíce se mi líbilo] nastudování mé *Rose Marie* v Karlíně. Bylo lepší než pařížské,“¹³⁹ „moc se mi to líbilo, zejména výprava, ale i hudebně to bylo výborné představení.“¹⁴⁰

Kritické ohlasy ovšem absolutně neodpovídaly reakci diváků – představení *Rose Marie* byla vyprodaná dlouho dopředu a inscenace během pěti let uvádění dosáhla asi dvou set repríz.¹⁴¹ Někteří čtenáři

¹³⁷ Bajer, J. „Znova o tomtéž“, *Divadelní a filmové noviny* 1964, č. 2: 5.

¹³⁸ Pospíšil, V. „Je opereta výjimečný žánr?“, *Hudební rozhledy* 1964, č. 8: 597.

¹³⁹ dk „Rudolf Friml: Praha je pořád plná hudby“, *Svobodné slovo* 21. 1. 1966.

¹⁴⁰ Jiránková, J. „Setkání s Rudolfem Frimlem“, *Melodie* (Praha) 1964, č. 11: 164.

¹⁴¹ *Rose Marie* karlínské divadlo dokonce v srpnu 1964 uvedlo pod širým nebem ve Valdštejnské zahradě a v červenci 1966 také ve Sportovní hale, a to s atraktivním obsazením hlavní role Jima Kenyona, kterou alternoval Waldemar Matuška a Karel Fiala, velmi známý po natočení filmu *Limonádový Joe* (1964).

dokonce rozhořčenými dopisy reagovali na výtky kritiků, například divák z Litomyšle v rozhořčeném dopise nazvaném „Dejte nám, co chceme!“: „*Nečetl jsem jediný kladný referát, kritikové pouštěli hromy a blesky na ty, kdo si vůbec dovolili uvést tuto operetu v život. A to operetu českého skladatele, která se hraje v celém světě, jen v jeho rodné zemi se jí zavírají dveře. Ještě dnes, kdy uplynulo od premiéry Rose Marie v Karlíně víc než půl roku, neopomenou si někteří kritikové znovu do uvedení této operety rýpnout [...] prý by se bez ní inteligentní pražské publikum obešlo.*“¹⁴²

Také po nástupu ředitele Ludvíka Žáčka pokračovalo Hudební divadlo v Karlíně a v Nuslích¹⁴³ v 2. polovině 60. let vedle stále populárnější muzikálové linie i v uvádění klasických operet. Postupně se profilovala dramaturgie obou scén, tedy velké karlínské i menší v Nuslích: zatímco v Karlíně se objevovaly atraktivní operetní tituly převážně z vídeňského repertoáru (*Hraběnka Marica*, 1967; *Polská krev*, 1968; *Hrabě Luxemburk*, 1969; *Kouzlo valčíku*, 1969), v Nuslích se zejména po roce 1967 uváděly především české prvorepublikové operety (*Perly panny Serafínky*, 1967; *Na tý louce zelený*, 1968 – před premiérou přesunuto do Karlína; *Podskalák*, 1969 a *Uličnice*, 1969). Nuselská scéna tak začala získávat charakter divadla pro ‘lidovou zábavu’.

Mimořádnou událostí se v červnu 1968 stala týdenní série představení karlínské inscenace Lehárovy *Země úsměvů* se zahraničními hosty, zejména ze západoberlínského Theater des Westens a vídeňského Theater an der Wien. Kromě původního

¹⁴² Broulík M. „Dejte nám, co chceme“, soubor výstřížků v archivu HDK k inscenaci *Rose Marie*, s. 8. Další reakce např. viz (re) „Ještě k inscenaci *Rose Marie*“, *Lidová demokracie* 1. 7. 1964.

¹⁴³ K 6. 3. 1961 karlínské divadlo stát převedl zpět na hlavní město Prahu a v této souvislosti došlo k další změně názvu na Hudební divadlo v Karlíně. Po administrativním spojení Karlína s Divadlem na Fidlovačce v polovině roku 1963 zněl oficiální název Hudební divadlo v Karlíně a v Nuslích.

karlínského obsazení vystoupila pod vedením rakouského dirigenta Rudolfa Bibla Američanka Valerie Goodalová, Dagmar Koller a Karl Weber z Rakouska, Theo Bayle z Nizozemí a především italský tenorista Giuseppe di Stefano v roli prince Su-Čonga. Velká očekávání vzbuzoval především Di Stefano, stálý host milánské La Scaly a newyorské Metropolitní opery. V době karlínského hostování však měl svá nejlepší pěvecká léta již za sebou, a proto se i přes značný úspěch u publika nedočkal příliš pozitivního kritického hodnocení – údajně zpíval pod tónem, příliš afektovaně a vyumělkovaně s rutinními rozměry hvězdy. V rámci týdenní série se uskutečnilo i slavnostní galapředstavení, jehož se za značné mediální pozornosti zúčastnili i politici včetně místopředsedy vlády Oty Šika, zástupci diplomatického sboru i osobnosti z řad umělců a sportovců.

V prosinci 1969 se karlínskému divadlu podařilo uskutečnit vánoční hostování v tehdy ‘západoněmeckém’ Hamburku s Kálmánovou *Hraběnkou Maricou* (1967) v režii Karla Smažika. Ačkoliv ji domácí recenzenti označili za především libretisticky značně pokleslou klasiku, „odehrávající se v bezduchém a stupidním grófském prostředí“¹⁴⁴ a provedenou „s pokleslými pěveckými výkony,“¹⁴⁵ reakce zahraničních diváků a kritiků byly přesně opačné. Při osmi zcela vyprodaných hamburských představeních „*docházelo k bouřlivým aplausům i při otevřené scéně [...] diváci je provázeli skandovaným potleskem a vynutili si opakování četných scén.*“¹⁴⁶ Na základě triumfálního úspěchu, který potvrdily i nadšené ohlasy

¹⁴⁴ Budiš, R. „Dramaturgický „objev“ v Karlíně, *Mladá fronta* 23. 5. 1967.

¹⁴⁵ Příkryl, J. „Titul pro starší milovníky“, *Večerní Praha* 18. 5. 1967.

¹⁴⁶ aj. „Žhavá Marica v Hamburku“, *Večerní Praha* 3. 1. 1969.

v německém tisku, dostal karlínský soubor další nabídky na pohostinská vystoupení v Hannoveru a Düsseldorfu.¹⁴⁷

Operetní představení zůstala po celá 50. i 60. léta atraktivním lákadlem pro diváky. Většina operetní produkce však vznikala konvenčními inscenačními postupy a podle osvědčených principů, a tak se v průběhu sledovaného období zrodilo jen minimum mimořádných inscenací. Ačkoliv se někteří mladí režiséři pokoušeli vnést do tradičního operetního milieu nové impulsy, operetní žánr i jeho interpretační styl nadále pokračoval v zajetých kolejích. 50. a 60. léta nepřinesla ani žádná podstatná díla pro rozvoj žánru a převážně kopírovala staré vzory. S příchodem malých divadel a módní vlny amerických a posléze i českých muzikálů v polovině 60. let se opereta pozvolna téměř vytratila z centra zájmu recenzentů a odborné veřejnosti. Ačkoliv muzikálům částečně 'vyklidila pole', z důvodů značné divácké obliby z našich scén nikdy nezmizela.

¹⁴⁷ aj „Žhavá Marica' v Hamburku“, *Večerní Praha* 3. 1. 1969. Poté, co düsselfordští pořadatelé karlínské představení v Hamburku shlédli, rozšířili svoji poptávku ze čtyř na jedenadvacet představení, která se měla uskutečnit při samostatném zájezdu ještě v roce 1969. K jeho realizaci však nakonec nedošlo.

3. CESTA ZA MUZIKÁLEM

3.1 Divotvorný počátek muzikálu v Československu

Bezprostředně po návratu Jiřího Voskovce z americké emigrace zpět do Československa na začátku září 1946 zahájilo svoji činnost Divadlo V+W, následovník předválečného Osvobozeného divadla. Voskovec s Werichem opakovaně deklarovali záměr nenavazovat v něm na své někdejší hudební revue se dvěma glosujícími klauny, ale uvádět širší repertoár, složený z „moderní činohry, veselohry i hudebního divadla“. Po převzaté americké komedii *Přišel na večeri* (1946) však obnovili předválečnou revue *Pěst na oko aneb Caesarovo finále* (1947) v úpravě se třemi novými písněmi S. E. Nováčka.

Souběžně s každodenním hraním se snažili napsat novou hru, která by uspokojila poptávku publika, odpovídala problematice společenskopolitické situace osvobozené republiky a zároveň vyjadřovala postoje a názory obou autorů. Jak ale později ve své vzpomínce vylíčil Jiří Voskovec, propast mezi světem jeho sedmileté americké emigrace a světem ‘nového’ Československa, do něhož se po válce vrátil, byla příliš hluboká: „...*po několik příšerných měsíců jsem se s Janem pokoušel napsat hru pro ‘nové poměry’ v ‘nové republice’. V divadle jsme měli na týdny, snad na měsíce předem vyprodáno. Nikdy jsme nebyli oblíbenější. [...] Každého večera lid jásal a burácel nad naším umem. A každého poledne jsme spolu usedli nad papírem, který navěky zůstal nepopsán, ať jsme seděli a mysleli, jak mohli. Den za dnem, celou zimu a jaro 1946–47. Nikdo z toho jásajícího publika netušil, že tleská zděšeným cizincům, kteří spolu už nikdy nic nového pro ně*

nenapiší a nezahrají. Až jsme posléze toho planého vysedávání museli nechat a vydat se každý svou vlastní osamělou cestou.“ (Kotek 1998: 241).

Nemožnost společné tvorby proto Voskovce s Werichem přivedla v létě 1947 k rozhodnutí přerušit na delší dobu spolupráci a uvést v divadle hru jiných autorů (Voskovec 1965: 254). V červenci 1947 odjel Voskovec na necelé tři měsíce do Spojených států, aby si obnovil právo k trvalému pobytu v USA a mimo jiné také sjednal práva na uvedení několika soudobých amerických her v Československu. První – a jedinou – se stal americký muzikál *Finian's Rainbow*, který v době Voskovcova krátkého pobytu uvádělo broadwayské 46th Street Theatre. Přesné důvody výběru právě tohoto titulu nejsou doložené, lze se však oprávněně domnívat, že právě *Finian's Rainbow* vyjadřoval aktuální postoje dvojice V+W jak stylově, tak názorově. Jedním z autorů muzikálu byl navíc jejich společný přítel, přední americký textař Edgar Yip Harburg.

Muzikál *Finian's Rainbow* (česky doslovně *Finianova duha*) vznikl právě Harburgovou zásluhou. Původně zamýšlel napsat dvě činoherní satiry, jednu o pokladu irského pohádkového skřítky leprechauna, který do Ameriky přicestuje společně s několika irskými přistěhovalci, druhou o rasistickém senátorovi, který se díky kouzlu změní v černocho. Oba náměty však nakonec Harburg společně s libretistou Fredem Saidym¹⁴⁸ spojili do jednoho příběhu. Hudbu k němu složil Burton Lane.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Libretista a scénárista Fred Saidy spolupracoval s Harburgem kromě *Finian's Rainbow* na muzikálech *Bloomer Girl* (1944), *Flahooley* (1951) či *Jamaica* (1957). Společně napsali i scénář k pozdějšímu filmovému zpracování *Finian's Rainbow* (1968).

¹⁴⁹ Skladatel a textař Burton Lane komponoval hudbu k muzikálům, revuím i filmům. *Finian's Rainbow* je jeho nejslavnějším dílem, žádné další nepřekonalo jeho úspěch, a to ani poměrně známý muzikál *On a Clear Day You Can See Forever* (1965).

Titulní hrdina *Finian's Rainbow*, Finian McLonergan, emigroval společně se svou dcerou Sharon z Irska do fiktivního státu Missitucky v USA. Jeho cílem je zakopat hrnec zlata, ukradený leprechaunovi Ogovi, poblíž sídla amerických zlatých rezerv v pevnosti Fort Knox. Skřítkův divotvorný hrnec má v sobě uchované zlato rozmnožit a zázrakem tak Finianovi a jeho dceři pomoci k velkému jmění. Pohádkový skřítek Og je však dvojici emigrantů v patách, neboť bez ukradeného hrnce pomalu ztrácí svou kouzelnou moc a mění se ve smrtelníka. Finian se Sharon se ve své nové vlasti usídli v úrodném Rainbow Valley, obývaném pachtýři bílé i černé barvy pleti. Život všem tamějším obyvatelům komplikuje rasistický zkorumpovaný boháč, senátor Rawkins.¹⁵⁰ Náhodným Sharoniným kouzlem se však Rawkins změní v černocho a díky tomu „na vlastní kůži poznává, jak je pak život černý“. Muzikál po všech peripetiích vyústí v příznačný happyend: z Rawkinse se stává spravedlivý lidumil, Sharon se vdá za místního mladíka Woodyho, jeho nemá sestra Susan získá schopnost řeči a navíc se zamiluje do Oga, jenž díky vzájemné lásce zjišťuje, že být člověkem není zas tak špatné.

Stejně jako v dalších Harburgových dílech se i ve *Finian's Rainbow* projevilo jeho sociální cítění, smysl pro spravedlnost, ale i manifestace jeho levicových a rovnostářských názorů, někdy označovaná jako ‘politics by Harburg’.¹⁵¹ V muzikálu proto nechybí

¹⁵⁰ Předlohou Rawkinse byli skuteční američtí politici: senátor Theodore Bilbo a kongresman John Rankin ze státu Mississippi, jejichž otevřeně rasistické projevy byly tehdy v USA všeobecně známé.

¹⁵¹ Harburg se aktivně politicky angažoval již od mládí, kdy vstoupil do levicové mládežnické organizace Young People's Socialist League. Ze zkratky počátečních písmen této organizace – YPSL – pochází také Harburgova přezdívka, kterou později začal používat i jako své prostřední jméno: Yipsel, zkráceně Yip. Během 1. světové války odmítl z důvodu svého socialistického smýšlení narukovat do armády, a proto odjel do Uruguaye, kde strávil tři roky prací v továrně. Ve svých librettech i textech trvale kritizoval konzumní společnost, rozdílné poměry chudých a bohatých vrstev, rasismus a nerovnoprávnost. Svě postoje dal najevo již v úspěšné protiválečné muzikálové show *Hooray for What?* (1937) i v ještě populárnějším antirasistickém muzikálu *Bloomer Girl* (1944). I když nikdy nebyl členem komunistické strany, během éry mccarthismu padesátých let minulého století se pro své levicové názory dostal na holywoodskou „černou listinu“ a přestal dostávat práci. Záminkou se vyšetřovatelům stala píseň Happiness Is Just a Thing Called Joe – Harburg byl obviněn,

satirické útoky na korupci zámožných a vlivných, majetkové rozdíly mezi chudými a bohatými, xenofobii a rasismus (v pohádkovém příběhu jsme dokonce svědky hned dvou změn barvy pleti: v případě senátora Rawkinse z bílé na černou a u irského skřítka Oga ze zelené na bílou).

Motiv duhy, který se objevuje jak v titulu muzikálu, tak v názvu jedné z písní („Look to the Rainbow“), je jakousi ‘červenou nití’ Harburgovy tvorby.¹⁵² V jeho dílech a textech duha vždy symbolizuje naději, radost a sny, o jejichž splnění každý sní. Název *Finian’s Rainbow* (Finianova duha) poukazuje na sen Finiana McLonergana o zbohatnutí a existenčním zajištění jeho dcery. Optimistická víra v budoucnost a lepší život celého lidského společenství je tak dalším podstatným rysem této moderní pohádky.

Finian’s Rainbow se stal jediným aktuálně-satirickým muzikálem, uvedeným na Broadwayi v poválečných letech a na začátku ‘studené války’. Také jeho 725 odehraných představení znamenalo v tehdejší měřítku velký úspěch.

Voskovec s Werichem si při překládání muzikálu *Finian’s Rainbow* do češtiny plně uvědomovali, že se jedná o jejich poslední autorskou spolupráci minimálně na několik dalších let. Překlad libreta a textů písní pro ně zároveň znamenal nový druh práce: zatímco dříve většinou nechávali své texty zhudebnit, nyní je psali na hotový hudební materiál a jejich obsah navíc musel odpovídat původnímu originálu.

že oním „Joem“ myslel „Joe“ Stalina. Po tomto zákazu se soustředil na tvorbu pro Broadway, ale žádný z jeho dalších muzikálů již slávu *Finian’s Rainbow* nepřekonal.

¹⁵² Kromě *Finian’s Rainbow* se totiž duha objevuje v názvu pěti samostatných písní a v textech dalších dvaadvaceti písní. Koneckonců duha je také hlavním motivem Harburgova nejslavnějšího textu k Oscarem oceněné písni *Over the Rainbow* z hudebního filmu *The Wizard of Oz* (1939), kde jej zpívala Judy Garland.

Oba autoři se pokusili převést americký muzikál do podoby přijatelné, srozumitelné a působivé pro soudobé české publikum. Díky několikaletému pobytu v USA dokázali nejen výtečně přeložit americký, resp. anglický originál do krásného českého jazyka s mnoha básnivými obraty a jazykovými hříčkami typickými pro jejich celoživotní tvorbu, ale také opisem vysvětlit či účelně transponovat americké reálie a obyčeje do podoby pochopitelné českému divákovi (např. Fort Knox nebo Potomac River).

Voskovec s Werichem tak *Finian's Rainbow* nejen přeložili, ale především značně 'počeštili'. Nejvýraznější změnou je nahrazení postav irských přistěhovalců českými a proměna skřítka Oga z irských lidových bájí na jihočeského vodníka Čochtana. Důvodem této záměny nebyla jen snaha více přizpůsobit děj českému prostředí, ale také Werichovy fyzické dispozice, jimž vodník odpovídal lépe nežli subtilní skřítek. Právě z převodu irského folkloru na český měli podle Voskovcových vzpomínek oba tvůrci zprvu největší obavy: „*Jakmile jsme však začali pracovat na textu první – a nejirštější písně, How are things in Glocca-Mora?, v naší adaptaci Jakpak je dnes u nás doma?, shledali jsme s úžasem, že s českými slovy je najednou po Irsku a muzika hučí sázavským jezem, zvedá se polabskými husami, štěká s černošickým psem a lká se žižkovskou harmonikou!*“ (Voskovec 1965: 255). Irská jména převedli Voskovec s Werichem na česká: z Finiana McLohengrana se tak stal Josef Maršálek, z jeho dcery Sharon Káča a z Woodyho a Susan Mahoneyhových čechoameričtí Rychtarikovi. Pro úpravu dalších jmen využili zvukomalebnot české výslovnosti anglických slov – rasistického jižanského senátora Rawkinse tak příznačně pojmenovali Kets Mets Randall či dvojici majitelů obchodního domu Shearse a Robusta Bercy a Dacy. Jako záměr podobného rázu působí

i jméno fiktivního amerického státu Missitucky, v němž se celý příběh odehrává, ovšem toto pojmenování kupodivu převzali bez jakékoliv změny z původní předlohy.

Ačkoliv jsou písně a dialogy české verze muzikálu z většiny přímým překladem amerického originálu, zásadní výjimku tvoří výstupy vodníka Čochtana. Díky výrazným úpravám, škrtnům, ale především nově připsaným textům má Čochtan oproti originálnímu skřítku Ogovi ve hře několikanásobně větší prostor.¹⁵³ Část svých dialogů si Werich napsal sám a v průběhu uvádění muzikálu je nadále upravoval a doplňoval.¹⁵⁴ V publikovaném textu *Divotvorného hrnce* také Werich neopomenul budoucím inscenátorům zdůraznit, že Čochtanovy dialogy psal „*nikoliv jak zobák, nýbrž pero jak narostlo,*“ a doporučil proto hercům přizpůsobit si Čochtanův textový part podle vlastního citu a uvážení: „*co škrtnout, a co ne, záleží víc od interpreta než od režiséra*“ (Voskovec/Werich 2000: 340). Úpravy odpovídají záměru obou autorů přizpůsobit postavu Čochtana Werichovi přímo ‘na tělo’ a zároveň mu jako hlavní hvězdě budoucího ansámblu *Divotvorného hrnce* poskytnout v připravované inscenaci adekvátní prostor.

Text hry Voskovec s Werichem obohatili také o odkazy na českou historii a domácí realie (Maršálek má mapu rakouského generálního štábu, Čochtan vypravuje o českých strašidlech a nadpřirozených bytostech, několikrát se objevuje odkaz na Karla Jaromíra Erbena a jeho *Kytici* atd.).

¹⁵³ Na rozdíl od Oga se objevuje i ve finále 1. dějství, kde zpívá jednu sloku finálové písně namísto Sharon, a zpívá také celou píseň „Begat“ – „Množení“, v originále podávanou sborem kočovných gospelových zpěváků – větší prostor má tedy i v hudebních číslech.

¹⁵⁴ Ve verzi, která vyšla tiskem v rámci souborného vydání her V+W, tak můžeme číst nejen jeho podobu, vydanou v roce 1948, ale i úpravy a doplnění, které Werich později rukopisně vpisoval do strojopisu původního překladu. Tento publikovaný text je tak patrně nejobsáhlejším písemným záznamem Werichova podání Čochtana.

Změn se dočkal závěr muzikálu. V americkém originálu odchází Finian z Rainbow Valley s plánem zrealizovat svůj další sen: získat energii z jádra rudy, kterou mu věnoval jeho přítel Nicholas Nucleus (Mikuláš Jádro). V batohu si ji odnáší do nového bydliště v Oak Ridge v Tennessee, sídla tehdejší hlavní americké jaderné laboratoře.¹⁵⁵ Duhu, jež se při jeho odchodu klene na nebi, odkáže Finian své dceři a jejímu novému manželovi Woodymu už nikoliv pro onen bájný hrnec zlata na jejím konci, ale pro „krásný nový svět pod ní“. Oproti tomu v české úpravě Maršálek a s ním i Čochtan se Susan odjíždí ze Štědré doliny zpět do jižních Čech, kde chtějí šířit své americké zkušenosti a propagovat ideu, že úspěšného a spokojeného života lze dosáhnout jen prací a poctivými úmysly. Stejně jako v originální verzi pak muzikál končí idealistickou finálovou písní o šťastné budoucnosti.

Zřetelnou aktuální politickou narážkou české úpravy je však jméno Maršálek a jeho plán na zbohatnutí. Přímo totiž odkazuje k plánu americké ekonomické pomoci evropským zemím zničeným válkou, navrženému tehdejším americkým ministrem zahraničí Georgem Marshalllem, který československá vláda na Stalinův nátlak odmítla.

Dobová cenzura si vyžádala změnu textu písně „Množení“ („The Begat“) z původního „*A nikde žádný zboží*“ na agitační „*A všude plno zboží*“ a také přejmenování názvu písně „Nedostatek“ („Necessity“) na „Co musí být“.

Pro nastudování *Divotvorného hrnce* však Divadlu V+W chyběly notové podklady. Patrně z důvodů vysokých nákladů a zdlouhavosti ručního přepisu partitury dovezl Voskovec ze

¹⁵⁵ Právě v Oak Ridge pracovali američtí vědci ve 40. letech na projektu Manhattan, tedy výrobě první atomové bomby, a posléze také na výrobě energie z prvního jaderného reaktoru, který nebyl určen pouze pro výzkumné účely, ale i energetiku.

Spojených států pouze gramofonové desky s nahrávkou hudebních čísel. Vytvořením potřebných notových materiálů proto Voskovec a Werich na návrh dirigenta Karla Vlacha pověřili na podzim 1947 svého spolupracovníka Zdeňka Petra. Osmadvacetiletý Petr musel z desek všechny písně odposlouchat, zapsat a zároveň zaranžovat pro nástrojové složení Orchestru Karla Vlacha.¹⁵⁶ Do druhého dějství muzikálu navíc dopsal dvě nová baletní čísla („Neděle ráno“, „Divotvorný hrnec“) pro taneční sólisty Manon Chaufour, Elen Tanasco a Bedřicha Füssegera (Dorůžka/Ducháč 2003: 98).

Na obsazení rolí Káči a Woodyho vyhlásilo Divadlo V+W konkurz, kterého se zúčastnilo množství zájemců. Nakonec v něm zvítězili tehdy dvaadvacetiletá Soňa Červená a šestadvacetiletý Rudolf Cortés, člen Pěveckého sboru Československého rozhlasu. Ačkoliv ani jeden z nich neměl předchozí herecké zkušenosti, oba typově i hlasově odpovídali představám inscenátorů o hlavním mileneckém páru. Do dalších rolí Voskovec s Werichem obsadili herce ze stávajícího souboru Divadla V+W, z nichž někteří působili již před válkou v Osvobozeném divadle: Václava Trégla, Františka Černého, Ljubu Hermanovou, Martina Rause nebo začínajícího Josefa Vinkláře.

Zkoušky pod vedením režiséra Voskovce započaly v prvních prosincových dnech roku 1947 (Suchý/Cortésová 2004: 132).¹⁵⁷ Ačkoliv Voskovec s Werichem původně stanovili premiéru *Divotvorného hrnce* na polovinu března 1948, nucené stažení *Pěsti na oko* po únorových událostech je přimělo k urychlenému uvedení

¹⁵⁶ Vlachova kapela spolupracovala s Werichem již od jeho návratu do Československa, od uvedení *Pěsti na oko* na jaře 1947 se stala oficiálním orchestrem Divadla V+W. Pro účely uvedení *Divotvorného hrnce* rozšířil Vlachův orchestr svoji dosavadní nástrojovou výbavu (trubky, trombony, saxofony, rytmika) o flétnu, hoboj a basklarinet.

¹⁵⁷ *Divotvorný hrnec* nebyla první Voskovcovou režii: již dříve režíroval v USA, v Československu posléze v Divadle V+W *Pěst na oko* (1947) a v Národním divadle na scéně Stavovského divadla Wilderovu hru *Jen o chlup*, kterou také sám přeložil a upravil (premiéra 16. 6. 1947).

nového titulu. Zkoušky proto na začátku března probíhaly intenzivně každý den. Krátce před premiérou také Petr dokončil instrumentaci posledního hudebního čísla – přede hry.

Divotvorný hrnec, první americký muzikál v Československu, mohli diváci poprvé spatřit v sobotu 6. března 1948 v 19:30.

Malovaným dekoracím vévodil na scéně Jiřího Trnky mohutný cypřiš, pod kterým se krčila studna s kulatým kamenným vroubením. Na levé straně se nacházely kamenné stupně, vpravo se do výšky pnuly malované rostliny tabáku. Proměnu scény na verandu sídla senátora Randalla vyřešili inscenátoři pomocí prospektu s malovaným domem v koloniálním stylu, který se v přední části jeviště spustil z provaziště před stávající dekoraci, a doplnili jej stolkem s houpacím křeslem. Kostýmy v soudobém stylu módy navrhla Zdenka Werichová. Taneční čísla a balety vytvořil choreograf Národního divadla Saša Machov, který s Voskovcem a Werichem spolupracoval již před válkou na některých inscenacích Osvobozeného divadla.

Ohlas premiéry *Divotvorného hrnce* v tisku a mezi diváky se zásadně lišil. Chladné přijetí americké novinky recenzenty je ovšem nutné posuzovat jak v souvislostech aktuálních vyostřených politických změn, tak především v kontextu trvajících despektu většiny odborné veřejnosti k operetě a zábavněhudebnímu divadlu vůbec. Voskovec s Werichem toužili dělat komediální a hudební divadlo, ale kritika od nich očekávala především divadlo politické a satirické.

V+W se proto dočkali především mnoha výtek za opuštění svých předválečných uměleckých postupů a uvedení hry cizích autorů bez jejího ‘prošpikování’ vlastními kritickými glosami. Hana Budínová v *Kulturní politice* litovala, že se „zřekli satirických

*narážek na veřejné poměry, kterým neporozuměli, a odvedli rozmarnou zpěvohru, aby vyhověli přání publika po lehké a nenáročné zábavě“.*¹⁵⁸ Také recenzent *Rudého práva* očekával od V+W jejich tradiční styl, jeho přání však *Divotvorný hrnec* nesplnil: „*vloze i hereckému stylu Voskovce a Wericha zůstávají cizí autoři hodně dlužni, zejména když jejich práce nevybočuje z rámce konveční komedie. Kdo by si proto nepřál, aby se vrátily doby, kdy Werich s Voskovcem sami psali hry, zaměřené do našich domácích poměrů.*“¹⁵⁹ Někteří další, například E. A. Saudek, dokonce vybízeli slavnou dvojici k ‘nápravě’: „*Dnes [V+W] tak jasně nevědí [co chtějí], nebo to aspoň nevěděli, když letovali a drátovali ten nešťastný Hrnec. Proto ty rozpaky, jen chatrně zahalené neústrojně naroubovanými politickými gesty bez chlupu a drápu a mířícími do prázdna. Avšak pro jejich bohatýrskou minulost pevně věříme, že tyto rozpaky, zajisté pochopitelné, pominou beze stopy a že už příště zas budou vědět, stejně jako dřív, ba ještě jasněji, co chtějí a – jak tvořit.*“¹⁶⁰

Odmítnutí se pro údajnou ‘neaktuálnost’ dočkala především hra samotná: „*vždyt’ nám připadá samozřejmé, že se lidé nerozlišují podle barvy pleti, nebo že lidské štěstí není založeno na zlatě,*“¹⁶¹ „*co lze za revoluční pokládat v Americe, musí u nás, na českém jevišti L. P. 1948, vyznět hluše. Tím více se pak z této hry musela stát zjevná, samoučelná a v leccěms typická opereta.*“¹⁶² Stejný názor měl i Bohuslav Březovský v *Národním osvobození*: „*Toto představení snad skutečně může mít oprávnění kdesi ve Štědré dolině, stát Missitucky, v USA, době přítomné. Pro nás je to*

¹⁵⁸ Budínová, H. „Líbivá opereta“, *Kulturní politika* 1948, č. 25: 8.

¹⁵⁹ -á-: „Nová komedie s Janem Werichem“, *Rudé právo* 12. 3. 1948.

¹⁶⁰ eas [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948.

¹⁶¹ Budínová, H. „Líbivá opereta“, *Kulturní politika* 1948, č. 25: 8.

¹⁶² Morák, J. „V & W po dvaceti letech“, *MY 48 (Magazin)*, 1948.

minulost.“¹⁶³ Snad právě pro tuto domnělou nespojitost amerického díla s dobovými československými poměry charakterizoval také Saudek *Divotvorný hrnec* posměšnými slovy: „*ollapotrida neboli českoamerický guláš nebo konzerva Unrry se silnou cibulovou omáčkou, nebo něco na ten způsob...*“¹⁶⁴

Za tolik očekávané vyjádření postoje Voskovce a Wericha k dobovým společenským poměrům v Československu však lze považovat samotné uvedení *Divotvorného hrnce*. Ačkoliv se v něm již neobjevila očekávaná glosující dvojice klaunů na forbíně, přímo vyslovující vlastní aktuální názory, *Divotvorný hrnec* prezentoval smýšlení dvojice V+W svým obsahem: hledáním podstaty lidství, optimismem, hájením rovnosti lidí bez ohledu na jakékoliv vnější znaky, obranou spravedlnosti, svobody a majetkových, sociálních i osobnostních práv každého jedince.

Oba tvůrci navíc toužili své diváky především pobavit – vždyť tuto jejich neobyčejnou schopnost vyzdvihl například Jindřich Honzl ve svém dopise „Milý Voskovče a Werichu“, publikovaném po Voskovcově návratu z emigrace v *Otázkách divadla a filmu* na konci září 1946: „*Váš návrat byl nám všem slibem, že se nám s naším osvobozením vrátí do vlasti onen nezadržitelný elán radostného ducha, který neutkvívá na žádném, sebenepříznivějším faktu jako na nezměnitelné skutečnosti, ale který dovede obšťastňovat svět tím, že jej mění osvětlením osvobozujícího smíchu. Je to smích, který dovede zbavit smyslu nelidské lidi a poměry, i kdyby si vynucovali sebemocněji nebo sebenásilněji pozornosti, pochopení nebo respektu ostatních, ale je to také smích, který*

¹⁶³ -břez [Březovský, B.] „V a W?“, *Národní osvobození* 11. 3. 1948.

¹⁶⁴ eas [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948.

*dovede dát smysl potlačeným a ze společnosti vyhnaným lidem, jež v sobě uchovávají skutečné lidství...*¹⁶⁵

Voskovec s Werichem ani v nejmenším neslevili ze svých předválečných idejí, nezměnili své přesvědčení. Změnilo se však Československo a jeho politický a společenský systém. Do něj V+W už pochopitelně plně nezapadli a zapadnout nehodlali, což však kritická obec patrně nechtěla či nedokázala plně přijmout. Ve vyostřených dnech kolem únorového puče, kdy stránky novin plnily radikální články plné bojovných hesel, kdy komunisté demonstrovali svoji sílu mnohatisícovými manifestačními sjezdy, ustavováním akčních výborů a milicemi v ulicích, se pohádkový *Divotvorný hrnec* jevil jako velmi krotký a apolitický. Voskovec s Werichem v něm nepropagovali ideje žádné politické strany, neproklamovali žádnou ideologii, nezesměšňovali Ameriku ani nebojovali za změnu společenského řádu. Zobrazené problémy jako rasismus, xenofobie, korupce a propast mezi chudými a bohatými nebyly i přes svou obecnou platnost v dané společenskopolitické situaci pro recenzenty dostatečně aktuální, radikální a útočné. K soudobému domácímu dění se totiž *Divotvorný hrnec* svým obsahem (nikoliv však Werichovými/Čochtanovými aktuálními promluvami) prostě nevyjadřoval.

Historický význam premiéry *Divotvorného hrnce* v Divadle V+W ale spočívá především v prvním uvedení amerického muzikálu na česká jeviště. Je nutné připomenout, že slovo ‘muzikál’ v té době ještě neexistovalo – *Divotvorný hrnec* proto kritici označovali tehdy známými pojmy ‘hudební komedie’ nebo ‘opereta’. Přesto část recenzentů dokázala správně popsat některé typické znaky nově

¹⁶⁵ Honzl, J. „Milý Voskovče a Werichu“, *Otázky divadla a filmu* 22. 9. 1946, též in Honzl, J. (1956) *K novému významu umění*, Praha: 321 an.

importovaného divadelního druhu i jeho kvality a také připojit (někdy snad nechtěnou) pochvalu inscenátorům a interpretům za jejich bravurní zvládnutí: „pravá, nefalšovaná ‘velká podívaná’, pravá americká opereta, jak je známe aspoň z filmu, s baletními vložkami, zpěvankami a kratochvíli všeho druhu...“¹⁶⁶ „plynulost slova, pohybu, zpěvu je ve své svrchované umnosti a přirozenosti objevným přínosem do naší režie operety. Čistý a výrazný přednes písní (Červená, Hermanová, Cortés), dovedné přechody z řeči do zpěvu, civilnost hry v próze (Trégl, Černý, Raus, Svoboda), spád a rytmus představení jsou hodnoty vzácné. [...] Zvláštní úcta k řemeslu je všude znát, je to nový příspěvek do našeho divadelnictví.“¹⁶⁷ Hana Budínová v *Kulturní politice* i přes svůj celkový odsudek označila *Divotvorný hrnec* přímo za divadlo „ve znamení amerických ‘musicals’“ a zároveň jej čtenářům blíže charakterizovala: „má svižné tempo, rozmanitost a pestrost, černošské tváře a písničky, milostné duety tenora [...] a hlavní subrety, malebné pozadí zpívajícího a tančícího ‘lidu’, pobíhající děti pro tak zvaný ‘human touch’ (dotek lidskosti) a optimistické finále.“¹⁶⁸ Recenzent *Filmových novin* si také všiml zásadní odlišnosti *Divotvorného hrnce* od dosavadních československých zábavněhudebních divadelních inscenací: „[Voskovec] ve spolupráci se Sašou Machovem zde rozvířil jeviště tancem a pohybem sboru a dokázal, že hudební komedie většího rozsahu je živou formou, jestliže neulpívá na bezduchých vzorech *Velké operety a spol.*, jež jsme vždycky pranýřovali s jejich odpadovou češtinou, falešnými odchody a bezduchými dialogy“ a dodal, že „Voskovcova režie hry,

¹⁶⁶ eas [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948.

¹⁶⁷ Brousil, A. M. „Hledání V+W“, *Zemědělské noviny* 12. 3. 1948.

¹⁶⁸ Budínová, H. „Líbivá opereta“, *Kulturní politika* 1948, č. 25: 8.

pečlivá a formálně čistá, je jediný způsob, jak lze přijat operetu pro náročného diváka.“¹⁶⁹

Za specifický náhled na inscenaci *Divotvorného hrnce* lze považovat i strohé posouzení Marie Majerové v její povídce „Divotvorný hrnec“ z knihy *Divoký západ*, kterého si povšiml již Ivo Osolobě: „*Běželo o starý hrnec, plný zlatáků, o cestu do Ameriky, o nějakého vodníka, ale to všechno jen jako záminka, aby bylo nač navěsit vtipy, popěvky a aby si komik, rozjařený odezvou z obecnstva, mohl na místě vymýšlet a pronášet k smíchu podněcující hloupůstky.*“¹⁷⁰

Právě Jan Werich se pochopitelně dočkal největší pozornosti recenzentů. Role Čochtana mu totiž umožnila naplno uplatnit jeho herecký a komediální talent, kterým dokonale ovládal jeviště i hlediště: „*strhuje dávkami svého neodolatelného humoru, svým popěvkem o dětech, svými vtipy a komickými výstupy.*“¹⁷¹ O Werichových kvalitách nepochyboval ani jinak odmítavý E. A. Saudek: „*nezmařitelný herecký fond Jana Wericha, který jako všichni legitimní vládci jeviště, strhuje, sotva se na něm objeví.*“¹⁷² Werichův všestranný komediantský talent potvrdil i Antonín M. Brousil, když jeho výkon popsal jako „*syntézu trojího umění, slovního, zpěvního a tanečního. [...] Umí se držet ve figuře svého vodníka, kde chce, vyjít z ní, kde potřebuje.*“¹⁷³ Werichův entuziasmus, optimismus, fantazie a nevážný pohled na svět tak divákům umožňoval alespoň na chvíli se osvobodit od deprimující vnější reality – jak je ostatně výsadou všech opravdových komediantů a klaunů.

¹⁶⁹ O. K. „Dva obnovené divadelní programy“, *Filmové noviny* 3. 12. 1948.

¹⁷⁰ Majerová, M. (1954) „Divotvorný hrnec“, in *Divoký západ*, Praha.

¹⁷¹ -á- „Nová komedie s Janem Werichem“, *Rudé právo* 12. 3. 1948.

¹⁷² eas [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948.

¹⁷³ Brousil, A. M. „Hledání V+W“, *Zemědělské noviny* 12. 3. 1948.

Poměrně přívětivého přijetí se dostalo také zpěvu Soni Červené a Rudolfa Cortése (např.: „*Soňa Červená má zpěvní přednes dobré jazzové zpěvačky*“¹⁷⁴). Ostatní členy Werichova souboru recenzenti většinou odbyli spíše pochvalným, avšak jen velmi stručným hodnocením.

I přes odmítavé a uštěpačné reakce kritiky se stal z *Divotvorného hrnce* divácký hit. Představení byla vyprodaná dlouho dopředu a jejich návštěvníkům nikterak nevadilo, že spatří – slovy kritiků – „*kýč vyráběný po americku, velkoryse, s machou...*“¹⁷⁵, plný „*sentimentality, která se vedrala do všeho a ze všeho se dere ven,*“¹⁷⁶ a určený pro „*duševně méně majetné*“¹⁷⁷. Na *Divotvorný hrnc* je lákala odlišnost počestěného amerického muzikálu od jiných tehdejších inscenací, jeho svobodný duch, podpořený Werichovým jedinečným komediantským herectvím a každodenními improvizacemi, a také swingová hudba. Vždyť právě swing jako odraz svobodného světa a doby se u nás po válce těšil značné oblibě, zejména u mladých lidí a obyvatel měst.¹⁷⁸

Popularitu písní a některých dialogů z *Divotvorného hrnce* podpořila jejich gramofonová nahrávka v podání ansámblu Divadla V+W. V roce 1950 natočil muzikál ve zkrácené úpravě Vladimíra Dvořáka také Československý rozhlas. K popularizaci *Divotvorného hrnce* pochopitelně přispěl i Orchester Karla Vlacha, jenž hrál hudební čísla z muzikálu na svých četných koncertních vystoupeních. Z písní „*Jakpak je dnes u nás doma?*“, „*Tam za tou*

¹⁷⁴ O. K. „Dva obnovené divadelní programy“, *Filmové noviny* 3. 12. 1948.

¹⁷⁵ -břez [Březovský, B.] „V a W?“, *Národní osvobození* 11. 3. 1948.

¹⁷⁶ Brousil, A. M. „Hledání V+W“, *Zemědělské noviny* 12. 3. 1948.

¹⁷⁷ eas [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948.

¹⁷⁸ Ještě před uvedením *Divotvorného hrnce* jako prvního amerického divadelního muzikálu v Československu se k nám dostávaly hollywoodské hudební filmy, které swing a jazz rozšiřovaly a popularizovaly, zejména veleúspěšná *Zasněžená romance*, v níž účinkoval proslulý Orchester Glenna Millera. Více viz Kotek 1998: 255.

duhou“ nebo „S čertem si hrát“ se tak v následujících letech staly evergreeny.¹⁷⁹

Z popsaných okolností je zřejmé, že *Divotvorný hrnec* dokázal ke svým československým divákům mluvit jejich ‘mateřštinou’, tedy slovním i hudebním jazykem, kterému tehdejší československé publikum rozumělo a který především chtělo poslouchat. Mimořádně pozitivnímu diváckému ohlasu jistě nahrálo i samotné uvedení v oblíbeném Divadle V+W a částečně též vyhrocená politická situace. Přijetí muzikálu *Finian’s Rainbow* v Československu se tak značně lišilo například od Velké Británie, kde se tentýž muzikál dočkal o necelý půlrok dříve pouhých 55 představení. Podobný osud však potkal většinu dalších mimoamerických produkcí *Finian’s Rainbow* stejně jako všechny jeho broadwayské revivaly. Fenomén úspěchu *Divotvorného hrnce* v naší zemi je tudíž zcela mimořádný a celosvětově unikátní.

O mnoho let později, v roce 1964, si na někdejší kritické přijetí *Divotvorného hrnce* vzpomněl Jiří Voskovec v jednom ze svých dopisů Janu Werichovi: „Před chvílí jsem mluvil telefonicky s pražským rozhlasem, dělali se mnou interview o *Hrnci*. Byl bych jim bejval rád řek, jak nás tenkrát seřezaly všechny kritiky a jak se hned na ten ‘americkéj škvár’ celá Praha hrnula, až to muselo Rudý právo dialekticky objasnit a sejvovat face“ (Voskovec/Werich 2007: 80).

Jak již bylo výše zmíněno, v létě 1947 se Voskovec s Werichem dohodli na ukončení autorské spolupráce. Voskovec navíc deklaroval svůj úmysl přestat po derniéře *Pěsti na oko* v divadle

¹⁷⁹ Novou vlnu jejich popularity znovunastartovala 60. léta, kdy je nazpívali například Waldemar Matuška nebo Eva Pilarová.

hrát. Vyostření politické situace a převzetí moci komunisty v únoru 1948 jeho rozhodnutí odjet z Československa jen uspíšilo.

Příležitostí k odcestování ze země se mu stala možnost získat zaměstnání v 'divizi idejí' v pařížském sídle organizace UNESCO, o němž se dozvěděl na začátku března 1948 z amerických novin. Ihned o místo projevil zájem a na základě pozvání k pohovoru do Paříže narychlo získal – v částečném zmatku následujícím únorové události i díky osobním kontaktům a stálému naléhání – výjezdní doložku, oficiálně však pouze za účelem pohovoru, po němž se měl vrátit zpět do vlasti. Voskovec tedy v polovině dubna 1948 opustil Československo, ale nikdy se už nevrátil. Jeho tichý odjezd tak navždy rozdělil dvojici populárních komiků.

Během svého pobytu v Paříži se Voskovec při zaměstnání v UNESCO věnoval také režírování. Po dvou letech UNESCO i Paříž opustil a 16. května 1950 odletěl do New Yorku. Ve vrcholící éře mccarthyismu mu však úřady jeho povolení k návratu do Spojených států neuznaly a na jedenáct měsíců ho internovaly v táboře na newyorském Ellis Islandu. Po několika výsleších jej vyšetřovací komise nakonec po necelém roce zadržení do USA vpustila. Ačkoliv měl již před odjezdem z Československa v úmyslu přestat s herectvím a nadále se věnovat pouze psaní a režírování, v Americe jej živilo právě herectví. Přestože angličtina nebyla jeho rodným jazykem, vynikl v mnoha činoherních rolích.¹⁸⁰

¹⁸⁰ Od června 1968 se ale na více než rok vrátil k hudebnímu divadlu, a to v první inscenaci slavného muzikálu Johna Kandra a Freda Ebba *Cabaret*, režírované jedním z nejvýznamnějších muzikálových režisérů, Haroldem Princem. Neúčinkoval sice v premiérovém obsazení, do inscenace nastoupil až po roce a půl jejího uvádění na Broadwayi, vytvořil v ní ale nikoliv nevýznamnou roli pana Schultzeho. Jeho partnerkou mu v roli slečny Schneiderové byla Lotte Lenya, manželka skladatele Kurta Weilla. V jednom ze svých dopisů Werichovi se Voskovec svěčil s osobními dojmy ze svého působení v úspěšném broadwayském muzikálu: „*Asi bys mi kapku záviděl, že hraju s puklým orchestrem, a že jsou gírlata a světla, vzruch – ale asi by se ti to taky líbilo. [...] No a co ti mám povídat, Jeníku, po těch desetiletích bejt ve hře, která jede a je v ní muzika a tanec, a ve finále můžeš hulákat do publika – snad je to nejkrásnější, co se mi mohlo na ty starý kolena neočekávaně přihodit. (Neb už jsem byl tak deprimovanej z tý zasraný důstojný dramatiky)*“ (Voskovec/Werich 2007: 455).

Jan Werich z Československa podruhé odejít nechtěl, a to jak z pracovních, tak z rodinných důvodů. Voskocův odchod ale další existenci Divadla V+W znemožnil, a proto se 11. července 1948 uskutečnilo poslední představení *Divotvorného hrnce* na jevišti divadla v Paláci U Nováků. Avšak již v době uzavření slavné scény měl Werich pro svůj ansámbl zajištěné nové působiště ve velkém karlínském divadle.¹⁸¹ Během léta 1948 jezdil celý soubor s *Divotvorným hrncem* na zájezdová a koncertní představení a po krátkém přezkoušení inscenace s pozměněným souborem, rozšířeným sborem, baletem i orchestrem se 16. listopadu 1948 dočkal obnovené premiéry na nové scéně.¹⁸²

Ani tam se mu však komplikace nevyhnuly: na podzim 1948 distancovalo Revoluční odborové hnutí herečku Soňu Červenou z veškeré divadelní, filmové i rozhlasové činnosti. Roli Káči převzala náhradnice. Teprve na nátlak Jana Wericha ROH zákaz zrušilo a Červená se do role Káči mohla opět vrátit (Červená 1999: 36).

Divotvorný hrnec měl v novém působišti přibližně dvě stě repríz. Po jeho derniéře v Karlíně zůstal téměř celý ansámbl, balet, sbor i Orchester Karla Vlacha. Právě Vlachův orchestr se v dalších letech ukázal jako zásadní element pro kvalitní žánrovou

¹⁸¹ Po únorových událostech byla na Komickou zpěvohru, jak se dnešní Hudební divadlo Karlín ještě na jaře roku 1948 nazývalo, uvalena nucená správa a úřady rozhodly o ukončení provozování jejího dosavadního klasického operetního repertoáru. Již 15. června 1948 se ale ve *Věstníku hlavního města Prahy* objevila informace, že „Jan Werich bude působiti jako režisér a občas i jako herec v bývalém divadle *Varieté (Komická zpěvohra)*, z kterého se stává divadlo estrádové, tj. bude sloužiti jednak k pohostinským vystoupením mimopražských i zahraničních souborů, jednak jako scéna Tanečního divadla *Borise Milce*, event. pro příležitostnou scénu zábavnou.“ Viz *Věstník Hlavního města Prahy* 15. 6. 1948. Změna souvisela i se změnou provozovatele, kterým se od léta 1948 stalo Družstvo Umění lidu. 7. října 1948 získalo prozatímní povolení k veřejnému provozování zpěvoher, činoher a her se zpěvy v budově karlínského divadla, jehož ředitelem byl posléze jmenován Felix Bartoš. Viz „Rada zemského národního výboru...“, *Zemědělské noviny* 7. 10. 1948: 2.

¹⁸² Do souboru a sborů nastoupili někteří bývalí členové operetní Komické zpěvohry (1946–1948) a také Milcova Tanečního divadla. Orchester Karla Vlacha nově rozšířila několikačlenná smyčcová sekce.

interpretaci a další rozvoj muzikálu jak v karlínském divadle, tak v československé kultuře vůbec.

Samotný Werich působil v letech 1948–1951 v Karlíně také jako umělecký šéf. Po ukončení produkce *Divotvorného hrnce* zde byla pod jeho vedením uvedena nepříliš zdařilá Strojilova hra se zpěvy *Marné chytračení* v režii Františka Smažíka a následně naopak veleúspěšná nová verze *Nebe na zemi* v režii Jiřího Frejky. V té době se ale Werich již více věnoval filmu a do Filmového studia posléze z Karlína odešel.

V následujících dvou letech nastudovala *Divotvorný hrnec* čtyři další divadla napříč republikou (Ostrava, Teplice, Olomouc, Plzeň). V roli vodníka Čochtana se vždy – zcela pochopitelně – uplatnili nejvýraznější členové zpěvoherních souborů, jejichž jména dříve či později překonala regionální rámeček, například František Paul nebo Josef Kobr.

Druhé československé inscenace se tedy americký *Divotvorný hrnec* dočkal paradoxně v ‘ocelovém srdci republiky’ – Ostravě. Operetní soubor Státního divadla jej uvedl na scéně Lidového divadla (dnes Divadlo Jiřího Myrona) rok a čtvrt po jeho české premiéře v režii zkušeného šéfa ostravského souboru Jana Pacla. Místní dirigent Vladimír Brázda nově zinstrumentoval Laneovu hudbu, protože původní Petrovo aranžmá pro Vlachův band nebylo pro klasicky postavený orchestr operetního souboru použitelné. Brázdovu instrumentaci posléze využila i další česká divadla při svých inscenacích *Divotvorného hrnce*. Vodníka Čochtana hrál v Ostravě populární Josef Kobr, pozdější velká hvězda ostravské operety, jehož herectví – zejména „*přirozenou a nenásilnou komiku*“¹⁸³ – ocenil ve své recenzi ostravský kritik Josef Kaštovský.

¹⁸³ Kaštovský, J. „Divotvorný hrnec v SDO“, *Práce* 26. 6. 1949.

Na rozdíl od pražských kritiků Kaštovský nepodlehł ideologicky zaujatému hodnocení a muzikál chválil – jak za libreto a překlad, tak za originální hudbu: „*má ve většině taneční charakter, ale nedá se v zásadě vůbec srovnat s běžnou českou operetní šablonou, [...Lane] vytváří hudbu tak typicky americkou se všemi jejími specificky příznačnými a výraznými rysy. Harmonická osnova jeho písní i častá rytmická obměna melodických temat jest při vši pestrosti hudebně zdravě cítěná. Vcelku tak jeho hudba jest vkusná, dobře se poslouchá a funkčně vhodně doplňuje textový rámec hry.*“¹⁸⁴

Na Silvestra roku 1949 měl *Divotvorný hrnec* premiéru také v Krajském krušnohorském divadle v Teplicích. Přes nedostatek podrobnějších informací se můžeme na základě novinových článků domnívat, že i teplická inscenace amerického muzikálu byla divácky úspěšná, ačkoliv se dočkala zdrcující ideologické kritiky.

Například recenzent časopisu *Průboj* z valné části opsal do svého textu formulace ze starších pražských kritik *Divotvorného hrnce*, aby posléze v krátkém vlastním hodnocení inscenaci odbyl jako nevkusnou a neslušnou: „*jediná výhrada, kterou k představení Teplických máme: že překračuje meze vkusu a slušnosti na četných místech, o které, kdyby se neobjevily, bude ochuzeno jenom těch několik výrostků, jejichž celá pozornost a frenetické ovace patří hlavnímu představiteli jenom tam, kde je slovem i gestem nejnevkusnější a nejneslušnější.*“¹⁸⁵ Svůj posudek zakončil rázným stanoviskem, že taková díla na naše jeviště nepatří – vždyť jak by pak obecnstvo mohlo chodit na F. L. Věka či Makara Doubravu?

¹⁸⁴ Kaštovský, J. „Divotvorný hrnec v SDO“, *Práce* 26. 6. 1949.

¹⁸⁵ Kaminský, H. „Dvě poslední premiéry v KKD / Z jednoho hrnce“, *Průboj* 20. 1. 1950: 10.

Jen o několik týdnů později se v témže periodiku k *Divotvornému hrnci* vyjádřil i ředitel Krajského krušnohorského divadla, Tadeáš Šeřínský. Ve svém tezovitém a zřetelně ideologickém textu pokrytecky odsoudil diváky, kteří inscenaci amerického titulu navštěvují, i když jim divadlo nabízí ‘hodnotnější’ repertoár, například Sefronův *Moskevský charakter* nebo Bartovo *Uhlí doluje člověka*.¹⁸⁶ Teplické divadlo – a zejména jeho činohra – tehdy patřilo mezi nejhrolivější propagátory komunistické ideologie a agitovalo častým uváděním her s budovatelskou tematikou, jež se však často setkávaly s nezájmem diváků. Operetní soubor měl výrazně lepší návštěvnost, avšak zároveň se musel často potýkat s kritikou malé politické angažovanosti. Přesto si teplické divadlo operetní soubor alibisticky zachovávalo právě pro jeho diváckou oblibu a s ní spojený finanční přínos.

V únoru 1950 nastudoval *Divotvorný hrnec* také operetní soubor Krajského oblastního divadla Olomouc pod režijním vedením svého šéfa Františka Paula. O měsíc později uvedlo poslední z pětice tehdejších inscenací amerického muzikálu Krajské oblastní divadlo Plzeň v režii hostujícího Oldřicha Nového. Během pětíměsíčního divácky úspěšného uvádění se titul dočkal dvaatřiceti repríz. Proti pražské inscenaci se plzeňská lišila zejména výrazným, takřka ‘pohádkovým’ líčením, scéna Antonína Caltý i kostýmy Marcela Pokorného však odpovídaly požadavkům autorů a charakteru hry.

Téměř symbolicky působí fakt, že poslední ‘zastávkou’ *Divotvorného hrnce*, tedy prvního amerického muzikálu u nás, bylo právě plzeňské divadlo. Po jeho derniéře se americký muzikál na

¹⁸⁶ Šeřínský, T. „Únor – kultura a divadlo“, *Průboj* 4. 3. 1950: 14.

československá jeviště navrátil až po dlouhých třinácti letech, v únoru 1963, inscenací muzikálu *Libej mě, Káťo!* – a to právě v Plzni.

3.2 Domácí pokusy o modernizaci zábavněhudebního divadla na počátku 50. let

Československá premiéra amerického muzikálu *Divotvorný hrnec* v Divadle V+W v roce 1948 se stala impulsem k oživení další umělecké tvorby v oblasti zábavněhudebního divadla. Stojí za připomenutí, že na jeho inscenaci se mimo jiných podílelo i několik osobností, které později při různých příležitostech stáli u postupného zrodu domácího muzikálu: Jan Werich, dirigent Karel Vlach, hudební aranžér a skladatel Zdeněk Petr, choreograf Saša Machov nebo Vladimír Dvořák jako autor rozhlasové úpravy *Divotvorného hrnce* (1949). Zejména v důsledku politické situace se na počátku 50. let k zábavněhudebnímu divadlu několika inscenacemi znovu vrátil režisér Alfréd Radok a o jeho zkvalitnění a modernizaci se intenzivně pokoušel také režisér Jiří Frejka po svém nedobrovolném odsunutí do karlínského divadla. Právě v Karlíně mu totiž komunistická strana umožnila od podzimu 1950 pracovat po jeho nuceném odchodu z vinohradského divadla.¹⁸⁷

Frejka byl pro tvorbu v oblasti hudebního divadla velmi dobře vybavený a připravený. Během celého života využíval svých poměrně velkých hudebních znalostí (součástí jeho poznámek k textu v režijních knih jsou mj. i italské hudební značky) a zároveň měl jakýsi ‘hudebně-rytmický’ inscenační cit. Hudba vždy tvořila integrální součást jeho režijního stylu, využíval ji při svých vrcholných režiiích jak v Národním, tak ve vinohradském divadle,

¹⁸⁷ Více o osudech Jiřího Frejky v této době viz Bár, P. „Epilog Jiřího Frejky 1950–1952“, *Disk* 2008, č. 25 – zkrácená verze diplomové práce Bár, P. (2007) *Jiří Frejka v karlínském divadle*, KDV FF UK Praha; dále viz Petišková, L. „Jiří Frejka, básník jeviště (Život a dílo)“, in Frejka, J. (2004) *Divadlo je vesmír*, Praha; Petišková, L. „Ze zákulisí jedné štvance (Konec režiséra Jiřího Frejky)“, *Divadelní revue* 1999, č. 1: 31–45. + Sílová, Z. „Ad: Ze zákulisí jedné štvance“, *Divadelní revue* 1999, č. 2: 67–69. + Petišková, L. „Ad: Zuzana Sílová“, *Divadelní revue* 1999, č. 2: 69–71.

ovšem s předními hudebníky spolupracoval i na mnoha dalších inscenacích.¹⁸⁸ Někdy také se scénickou hudbou pracoval jako s ‘akustickou scénografií’ – hudba, zvuky a hluky ‘komentovaly’ situaci.¹⁸⁹

Frejku přizval do Karlína jeho tehdejší umělecký šéf Jan Werich, a to k pohostinské režii nové verze jeho a Voskovcovy hry *Nebe na zemi*. Po pětiletí překotných změn, souvisejících se složitým vývojem kulturněpolitického názoru na operetu a rozpaky nad většinou tehdejších zábavněhudebních inscenací, provozoval karlínské divadlo od začátku sezony 1950/1951 nově Československý státní film, který zároveň spravoval také jeho sesterskou scénu v Paláci U Nováků (dnes Divadlo ABC). Repertoár Karlína se měl zaměřit na veselohry a „*velkou, lidovou divadelní podívanou s hudbou, zpěvy a tanci*“ (Rachlík 1977: 309).

Divadlo disponovalo vlastním orchestrem, pěveckým i tanečním sborem a téměř dvěma desítkami sólistů. Herecký ansámbl však měl velmi rozmanité složení – tvořilo jej několik zpěváků z původního karlínského operetního souboru, angažovaného v létě 1945 E. F. Burianem, herci zrušeného Divadla V+W a pravidelně na jeho jevišti účinkovali též někteří členové činoherního souboru Divadla Státního filmu ve Vodičkově ulici. Od 1. srpna 1950 byl v Karlíně po pětiletém zákazu účinkování zaměstnán také Vlasta Burian.

Vzhledem ke změněným společensko-politickým okolnostem se Werichova a Voskovcova hra dočkala před svým znovuuvedením adaptace. Na úpravě původního libreta spolupracoval dramaturg František Rachlík s Janem Werichem, který zároveň napsal texty

¹⁸⁸ Více viz Petišková, L. „Jiří Frejka, básník jeviště (Život a dílo)“, in Frejka, J. (2004) *Divadlo je vesmír*, Praha: 71.

¹⁸⁹ Více o této tezi (scénická hudba je akustická scénografie), zastávané i Miroslavem Poncem, viz Paclt, J. (1990) *Miroslav Ponc*, Praha.

k novým hudebním číslům. Společně přetvořili celou strukturu hry, mnohých úprav se dílo dočkalo i v souvislosti s aktuálními politickými poměry. Zásadní změny a aktualizace se projeví zejména v poslední třetině hry a v závěru – původní konec s proměnou Scipia a Horacia v kentaury a politickou verzí písně *Nebe na zemi* včetně závěrečné parodie Hitlerova projevu úpravci radikálně přepracovali ve velké hudební finále v budovatelském duchu, připomínajícím styl tehdy natáčeného filmu *Císařův pekař* (1951). Nová finálová píseň sdělovala Werichovým textem publiku, že naše budoucnost nyní záleží jen na každém z nás: pokud se zbavíme vykořisťovatelů a budeme usilovně pracovat, čeká nás ‘nebe na zemi’ již brzy.

Z původní Ježkovy hudby zůstaly tři písně, které upravil a čtyřmi zcela novými čísly doplnil Frejkův někdejší spolupracovník z Národního divadla, skladatel Václav Trojan. Před prolog připsal úvodní, hudebně velkolepé číslo s písní poutníka Camilia *Kdybych já uměl psát básně*, stylově evokující muzikálové melodie americké Broadwaye a Hollywoodu let třicátých a čtyřicátých. Text tolik populární, ač pozdějšími kritiky posmívané písně však nebyl původní: Werich totiž paradoxně využil svůj starší text, původně napsaný jako český překlad písně *Oh, What a Beautiful Mornin'* z amerického muzikálu *Oklahoma!* Richarda Rodgerse a Oscara Hammersteina II. Werich tento titul zamýšlel uvést po úspěchu *Divotvorného hrnce*, a proto měl již částečně rozpracovaný překlad jeho libreta. Obdobně použil i svoji českou verzi písně *I Can't Say No* z téhož muzikálu jako vyznání vdovy v podání Ljuby Hermanové s názvem *Ano či ne*. Nevíme, zda některý z Werichových spoluvůrců měl o skutečném původu těchto textů tušení, Trojan je však nově zhudebnil a Rachlík zakomponoval do adaptovaného

libreta. Werich tak napsal pouze jediný původní text, a to pro již zmíněné závěrečné finále.

Na inscenaci se podíleli výtvarník Jiří Trnka a choreograf Saša Machov, kteří o dva roky dříve spolupracovali s Werichem a Voskovcem na jejich veleúspěšné inscenaci *Divotvorného hrnce*.¹⁹⁰

Premiéra nové verze *Nebe na zemi*, která proběhla 21. prosince 1950, skvěle uvedla Frejku do jeho nového působiště a zároveň vítězoslavně navrátila na pražská divadelní prkna Vlastu Buriana.¹⁹¹ Právě účinkování jedné z největších a nejoblíbenějších hereckých hvězd československého divadla i filmu vůbec, navíc po pětiletém zákazu jeho uměleckého působení, dodalo *Nebi na zemi* značnou atraktivnost a zároveň jakési připomenutí ‘zlatých časů první republiky’. Inscenace dosáhla během dvou let uvádění celkového počtu 264 představení, z nichž mnohá byla dlouho předem beznadějně vyprodaná.

Většina recenzentů nové verzi *Nebe na zemi* vytýkala nedostatek dramatičnosti, satiričnosti a útočnosti; slovy jednoho z nich nebyla dostatečně „*stranická a bojově tendenční*“.¹⁹² Alena Urbanová dokonce prohlásila, že nová úprava je „*bezzubá, krotká, nebojovná*“.¹⁹³ Je však zcela zřejmé, že kritika v tomto bodě kladla na autory nesplnitelné požadavky, neboť svobodomyšlná satira byla v této době okamžitě cenzurována s možnými neblahými důsledky

¹⁹⁰ S Trnkou Frejka pracoval za války v Národním divadle, naposledy v roce 1944 na inscenaci *Císařův mim* (shodou okolností uvedené v Prozatímním, tedy karlínském divadle). S Machovem spolupracoval pouze jednou – v roce 1928, kdy Machov vytvořil choreografii k revui *Bim-Bam*, uvedené ve Frejkově režii v Dada.

¹⁹¹ Premiéra byla dlouho očekávanou událostí, koneckonců uvedení *Nebe na zemi* v režii ‘problémového’ Frejky a v hlavní roli s částečně omilostněným Burianem schválil v polovině září 1950 osobně ministr informací Václav Kopecký. *Věstník čsl. filmu*, uloženo ve složce Divadlo Státního filmu v dokumentaci IU–DÚ: 30.

¹⁹² bs „Premiéra Nebe na zemi“, *Lidová demokracie* 23. 12. 1950.

¹⁹³ Urbanová, A. „Olympské podobnosti“, *Svobodné noviny* 26. 1. 1951.

pro skutečně kritické tvůrce.¹⁹⁴

I díky diváckému úspěchu *Nebe na zemi* mohl Frejka v prvních měsících roku 1951 nastoupit do stálého karlínského angažmá.¹⁹⁵ Ihned po nástupu si vytvořil jasnou vizi divadla, které chtěl z Karlína vybudovat: divadlo hudební komedie a her se zpěvy a tanci vysokých uměleckých kvalit. Klasickou operetu, obzvláště vídeňskou tvorbu, totiž Frejka neměl v oblibě, navíc nesnášel operetní kliše a manýry operetních zpěváků. Hledal proto formu vyhovující jak dobovým ideologickým a estetickým požadavkům, tak vlastní snaze po tvorbě hodnotného umění.

Za podklad své koncepce karlínského divadla využil tehdy neotřesitelný sovětský vzor. Ač se tato volba může jevit jako sebezáchovné nadbíhání režimu, Frejku úvahy sovětských divadelníků na toto téma upoutaly již v dobách jeho divadelních začátků. V roce 1928 uveřejnil hodnocení revue Karla Hašlera *My jsme my* v karlínském Divadle Variété, v němž bystře posoudil vývoj zábavněhudebního divadla, který následující léta pouze potvrdila – zřetelně vnímal štěpení tohoto divadelního druhu na menší kabaretní formy a větší, směřující k „operetě v její americké formě“, která „už je pevný útvar, útvar téměř tradiční přes všechnu lehkost, s níž od námětu přechází ke způsobu čísel a od děje ke scénám“.¹⁹⁶ Mluvil tedy o takovém divadle, z něhož se v téže době postupně formoval původní americký muzikál, a zároveň si uvědomoval, že „bude třeba přílivu herců-zpěváků, vybíraných a vychovávaných po způsobu Stanislavského a Němiroviče-Dančenka, když kdysi zakládali

¹⁹⁴ Pro příklad vzpomeňme kauzu zrušení Divadla satiry po uvedení revue Vratislava Blažka *Kde je Kuťák?* dva roky před premiérou *Nebe na zemi*.

¹⁹⁵ Stalo se tak v březnu 1951, kdy podepsal smlouvu o pracovním poměru v karlínském uměleckém souboru se zpětnou platností od 1. 2. 1951. Pracovní smlouva Jiřího Frejky, personální archiv HDK, kopie archiv autora.

¹⁹⁶ Frejka, J. „Revue ve Variété“, *Národní osvobození* 14. 3. 1928.

operetní studio.“¹⁹⁷ Obloukem se k těmto východiskům vrátil právě po příchodu do Karlína.

Stanislavskij ve své knize *Můj život v umění* popisoval, že „*operní zpěvák má co činit ne s jedním, ale hned se třemi druhy umění – s vokálním, hudebním a jevištním, [...] jakmile je zvládne, získává tak velké a různorodé možnosti působení na diváka, jaké my, činoherci, nemáme. Všechny tři druhy umění, jimiž zpěvák disponuje, musí být vzájemně prolnuty a zaměřeny ke společnému cíli. Jestliže jedno umění bude na diváka účinkovat a ostatní budou tomuto účinku bránit, dojde k nežádoucímu výsledku. Jedno umění smaže to, co druhé vytvoří.*“ (Stanislavskij 1983: 362). Za chybnou považoval snahu některých zpěváků o pouhé efektní předvedení hlasových možností při současné ignoraci ostatních vyjadřovacích prostředků jevištního projevu – všechny z nich totiž podle Stanislavského musí být v naprosté jednotě vnitřního temporytmu, aby mohly působit na diváky žádoucím způsobem.

K podobným závěrům došel přibližně v téže době i režisér Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko, který v roce 1919 založil Moskevské umělecké hudební studio (též Hudební studio MCHAT), v němž inscenoval opery i operety. Zužitkoval myšlenky Stanislavského a vytvořil ideál interpreta tohoto druhu divadla, jenž označil pojmem ‘zpívající herec’. U takového herce nemá být možné rozeznat, které prvky jeho jevištních vyjadřovacích prostředků jsou prvotní: „*‘zpívající herec’, mistr hudebního divadla, vytvářející jedinečný a živý scénický obraz, je činoherní herec, který je zároveň zpěvákem i tanečníkem. [...] Herec hudebního divadla Němiroviče-Dančenka neoperuje různorodou technikou, ale je to vyloženě ‘zpívající herec’ přinášející vokální, plastické*

¹⁹⁷ Frejka, J. „Revue ve Variété“, *Národní osvobození* 14. 3. 1928.

a dramatické prostředky k vytvoření obrazu.“¹⁹⁸ Frejka přijal Stanislavského i Němirovičovy úvahy za své a s jejich pomocí promítl do specifických poměrů zábavněhudebního divadla svůj celoživotní přístup k hercům, požadující detailní a precizní hereckou práci. Zároveň tím složil nezbytnou daň oficiálním dobovým požadavkům na herectví v socialistickém divadle.

Po příchodu do Karlína Frejka zároveň přejal východiska nové náplně žánru ‘hudební komedie’, která se v Sovětském svazu zrodila ve stejné době jako teorie Němiroviče-Dančenka. Starému a celosvětově používanému pojmenování byl dodán nový význam, jenž měl především nahradit pojem ‘opereta’. Ten se totiž stejně jako jeho obsah stal v socialistických zemích ideologicky nepřijatelným. Sovětská ‘hudební komedie’ představovala specifickou odrůdou operety, v níž sice typická sentimentální zápletky často zůstala, avšak byla propracována tak, aby byla politicky přijatelná pro socialistický režim. Místo postav knížat, baronů, hraběnek a dalších velmožů se v hudební komedii objevují zemědělci, námořníci, vojáci a podobné postavy nižších, pracujících tříd. Nejen libreto, ale i hudební stránka této tvorby měla svá specifika – například hudbu prvního představitele hudební komedie Isaaka Dunajevského popisuje anglický muzikolog McBurney jako *„chytrý mix vídeňské klasiky, předválečného broadwayského muzikálu a válečných hollywoodských filmů, smíchaných se sovětskou ‘masovou písní’ v působivý celek.*“¹⁹⁹ Ač měla sovětská ‘obrodná’ forma společné kořeny v evropské operetě s americkým muzikálem a vyvíjela se vlastně paralelně, její výsledná podoba se

¹⁹⁸ Frejka, J. (1951) „Nové úkoly hudební komedie“, program k inscenaci *Akulina* (1951, Divadlo státního filmu v Karlíně): 14.

¹⁹⁹ McBurney, G. (1997) „Dmitri Shostakovich: Moskva, Cheremushki“, *CD Moskva, Cheremushki*, Colchester: 14.

značně lišila. Zatímco muzikál vyrostl na americké populární hudbě a komerci, sovětská hudební komedie na hudbě budovatelské a socialistické ideologii.

Ve stejné době, kdy Frejka nastupoval do karlínského angažmá, vytkla 5. celostátní konference divadelníků v Praze československým divadlům jako jeden ze základních úkolů následujícího období vybudovat právě žánr hudební komedie.²⁰⁰ Frejkova východiska a snahy tak rázem plně vyhovovaly aktuální komunistické kulturní politice: přejal Němirovič-Dančenkův ideál zpívajícího herce a principy hudební komedie, obé adaptoval pro místní podmínky a zároveň doplnil o tradici typicky české hry se zpěvy a tanci, reprezentované zejména tvorbou Josefa Kajetána Tyla. Zásadní ideje svého karlínského programu shrnul do článku „Nové úkoly hudební komedie“, uveřejněném v programu k inscenaci *Akulina*.

Jiří Frejka s dramaturgem Rachlíkem připravili i několik dochovaných dramaturgických plánů.²⁰¹ Záměr vytvořit v Karlíně reprezentativní repertoár hudební komedie a domácí hry se zpěvy a tanci je z nich zřejmý, klasickou operetu výrazně upozadili. V plánech sice figurovalo několik sovětských titulů, základ ovšem tvořily hry české, a to jak úpravy klasických her, tak značné množství původních novinek, především ze soudobého života, kterými se oba snažili vyhovět politické poptávce po vzniku nových děl odpovídajících dobovým ideologickým a estetickým požadavkům. Dramaturgické plány tak nejčastěji obsahovaly rozpracovaná díla či tematické návrhy ke zpracování. Náměty

²⁰⁰ Viz projevy, pronesené v březnu 1951 na této konferenci: Feldstein, V. „Cílevědomým prováděním divadelní politiky k novým úspěchům našeho divadla“, *Divadlo* 1951: 266–267; Pelikán, Jiří: „Učinit z divadla významného pomocníka budování socialismu“, tamtéž: 249–250.

²⁰¹ Součást pozůstalosti F. Novákové, uložené v archivu HDK, kopie dokumentů archiv autora.

zahrnovaly téměř všechny průmyslové obory (hry ze života lesních dělníků, stavebníků, mládeže v loděnicích...), historii revolučního hnutí, životopisnou hru o Jindřichu Mošnovi nebo dramaturgii Bassova *Cirkusu Humberto* (anoncovanou jako „hra se zpěvy a tanci ze života českých cirkusových dělníků“). Žádný z těchto titulů však nebyl v karlínském divadle nikdy uveden.

Ve snaze uspokojit dobové kulturně-politické požadavky uvedlo karlínské Divadlo státního filmu na jaře 1951 hru ze sovětského repertoáru – hudební komedii *Akulina* skladatele Nikolaje Kovnera na námět Puškinovy povídky *Slečna selka*, dříve již mnohokrát upravené do různých scénických podob. Dílo má typické operetní schéma dvou mileneckých párů a dvojice starokomiků, milostný happyend je konvenčně završený svatbou, v tomto případě dokonce dvojitou. Hudební komedie má však jasné ideologické odkazy – paroduje životní styl ruských boháčů nebo zesměšňuje anglickou vychovatelku. Mladý šlechtic Alexej v ní také upřednostňuje prostou venkovanku před panskou slečnou. Ostatně v záměrném klamání Alexeje přestrojením bohaté slečny Lízy za chudou kovářovu dceru Akulinu tkví také zápletka hry.

Při zkouškách *Akuliny* se Frejka – stejně jako během celého svého karlínského angažmá – musel potýkat se slabými herci, jejich různorodými hereckými styly, špatnou ansámblovou souhrou, nedostatečnou pracovní morálkou, rutinou a klišé. Pokoušel se je odstraňovat nejen během zkoušek, ale i během repríz, jež pravidelně dozoroval a na jejichž kvalitní úroveň dbal. Do inscenačního týmu přizval výtvarníka Františka Trösteru, přítele a dlouholetého spolupracovníka z Národního i vinohradského divadla. Jeho scénografie *Akuliny* plně odpovídala dobovým estetickým požadavkům realismu, jeví se až jako fotografie skutečnosti. Přes

tuto působivost se ale scéna vývojově vrátila o mnoho let nazpět, k malovaným dekoracím. V realistickém duchu byly do detailů propracované i kostýmy – ruské folklorní kroje doplněné nezbytnými copy a čelenkami.

Pro přelom 40. a 50. let je typické, že karlínské inscenace měly v tisku minimální ohlas. Několik málo recenzentů²⁰² se k inscenaci *Akuliny* vyjádřilo spíše pochvalně, především ocenili výběr sovětského díla. Pozitivního přijetí se pro své vysoké kvality dočkala choreografie Saši Machova a její bezchybné provedení karlínským baletním souborem. Jednalo se o jednu z posledních Machovových prací – měsíc po premiéře *Akuliny* totiž spáchal sebevraždu.

V srpnu 1951 převzal divadlo v Karlíně od Československého státního filmu pražský Ústřední národní výbor a změnil jeho název na Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně. V souvislosti s touto reorganizací nenastaly žádné zásadní změny, naopak došlo k opětovnému oficiálnímu potvrzení úlohy karlínského divadla jako veseloherní zábavněhudební scény. Frejka byl navíc jmenován uměleckým šéfem,²⁰³ čímž získal možnost v Karlíně i nadále a ještě intenzivněji realizovat svoji ideu moderního zábavněhudebního divadla nejvyšších uměleckých nároků.

První premiérou nového uměleckého šéfa se stala Tylova *Paní Marjánka, matka pluku*. Její uvedení plně odpovídalo Frejkově programové koncepci a zároveň jím divadlo dostalo i dobovému vyzdvihování Josefa Kajetána Tyla coby předchůdce ‘revolučních snah socialistického realismu’. Frejka hru se svými spolupracovníky

²⁰² Zelenka J. „Zápas o novou hudební komedii pokračuje“, *Svobodné noviny* 9. 6. 1951; bs „Hudební veselohra ‘Akulina’, *Lidová demokracie*, výstřižek uložen v knize výstřižků č. II – Divadlo Státního filmu, archiv HDK.

²⁰³ *Zpráva o činnosti divadla za sezonu 1951/52*, 16. 9. 1952, archiv HDK (pozůstalost F. Novákové).

zásadně upravil, lze se proto oprávněně domnívat, že se měla stát jakýmsi prototypem jeho představ o zábavněhudebním divadle.²⁰⁴ Autoři adaptace podstatně rozšířili hudební složku, jež nyní tvořila přibližně tři pětiny inscenace. Skladateli Václavu Trojanovi a upravovatelům Frejkovi a Rachlíkovi se podařilo nalézt dva velmi vhodné motivy, o něž hru obohatili a které jim bez narušení děje umožnily přirozené začlenění nových hudebních čísel: posvícení probíhajícího v městečku, navíc za přítomnosti komediantů, a příchod vojenské kapely s vracejícími se českými vojáky. Řadu z nových písní psal skladatel 'na míru' karlínským interpretům, zejména pak Vlastovi Burianovi, který hrál jednu z hlavních postav, šikovatele Sekáčka.²⁰⁵ Značný prostor autoři věnovali velkým sborovým a tanečním scénám (řazení vojáků, komediantské scéně nebo vesnické tancovačce).

Studium *Paní Marjánky* probíhalo již v duchu závazného systému Stanislavského, praktikovalo se rozkrývání textu, vytyčení vedoucí ideje a hlavního úkolu hry, stanovení dějových celků a zavedení drobných etud. Od herců Frejka požadoval sepsání životopisů svých postav, což potvrzuje herečka Jaroslava Adamová a dodává: „*Myslím, že tehdy už se chytal rukama nohama všeho, co bylo pro komunisty módní. Nechce se mi o tom mluvit, ale domníval se, že se tím zachrání, skutečně.*“²⁰⁶

²⁰⁴ Ač se jako autor úpravy uvádí pouze Rachlík, je zřejmé, že nová verze byla výsledkem spolupráce mezi ním, Frejkou a Trojanem.

²⁰⁵ Ačkoliv byla hudba psána přímo na míru představitelům, během zkoušek docházelo k menším změnám; z důvodů nedostatečných pěveckých dispozic V. Ráže (Vojtěch) a J. Adamové (Liduška) byl například odstraněn jejich milostný duet „Měsíček svítí“. Postava nešťastně zamilovaného šikovatele Sekáčka v podání Vlasty Buriana se podle pamětníků stala jedním z nejpozoruhodnějších výkonů v jeho životě. Především díky novým hudebním číslům se poloha této postavy posunula z bodrého a humorného neúspěšného donchuána do polohy citovější, ovšem vnitřně dramatictější, a sice celoživotně nešťastně zamilovaného muže, který je však pro blaho své milé schopný obětovat vlastní štěstí.

²⁰⁶ Sílová, Z. „Jak spolupracoval s herci Jiří Frejka – Rozhovor s Jaroslavou Adamovou“, in *Disk* 2002, č. 1: 95.

Několik málo kritik, které na inscenaci vyšly, ocenilo především Frejkovu šťastnou ruku při výběru obsazení, jeho režii i práci s herci: „na hereckých výkonech v karlínské *Paní Marjánce* je potěšitelný blahodárný vliv pevné režijní ruky Jiřího Frejky.“²⁰⁷ Podobně se na adresu režisérovy práce vyjádřil i Josef Träger: „provedení ve Frejkově režii dává úctyhodnou úroveň Tylově hře a lidové hře se zpěvy a tanci vůbec...“²⁰⁸

Z dostupných materiálů a svědectví je patrné, že se Frejkovi podařilo vytvořit kvalitní hudební veseloherní inscenaci, prosáklou emocemi a patosem tradic, domova a vlastenectví. Z audio i fotozáznamů dodnes prýští romantická až pohádkově kouzelná atmosféra. Dobová realita byla ovšem jiná: premiéra se konala 7. prosince roku 1951, den po jednání Ústředního výboru KSČ, který zbavil Rudolfa Slánského a několik jeho nejbližších spolupracovníků všech funkcí a vyloučil je ze strany. Začala vlna zatýkání a zesíleného politického teroru.

Stále silnější obavy o svůj osud měl i Jiří Frejka, přesto pokračoval v tvůrčí práci. Čtvrtým karlínským titulem v jeho režii se stala gruzínská komická opera *Keto a Kote*, převzatá z repertoáru Moskevského státního hudebního divadla. Pro tamější uvedení byla hra – v zemi svého původu uváděná dodnes – podrobena úpravě poplatné hlediskům sovětského režimu: zesměšňovala šlechtu, bohaté obchodníky a policii carského režimu. Jasně ideové zabarvení mají i plány hlavního hrdiny hry Koteho, mladého člena šlechtického rodu: část své půdy věnuje rolníkům, kteří na ní pracují, vzdává se dědictví po bohatém knížecím strýčkovi a zříká se života šlechtice, aby mohl pracovat a živit se vlastníma rukama.

²⁰⁷ aj „Paní Marjánka, matka pluku“, [Kino], výstřižek uložen ve výstřižkové knize č. II – Divadlo hlavního města Prahy, archiv HDK.

²⁰⁸ jtg: „Paní Marjánka, matka pluku jako hra se zpěvy a tanci“, *Svět v obrazech* 1953, č. 2.

Pokud bychom odmysleli popsané ideologické prvky, libreto se drželo konvenčních žánrových postupů a ve středu dění opět zůstala tradiční milostná zápletka.

Přes veškerou péči, kterou vedení divadla, tvůrčí tým i interpreti přípravám věnovali, podrobně realisticky vyvedená inscenace u publika narazila na hluboký nezáměr – diváci byli titulů ze sovětského kulturního okruhu přesyceni. Po pouhých 24 reprízách, z nichž mnohé neměly ani poloviční návštěvnost, zmizela gruzínská hudební komedie z repertoáru. Ve srovnání s ostatními Frejkovými inscenacemi se tak jednalo o velký neúspěch.

Dva měsíce po premiéře *Keto a Kote* režíroval Jiří Frejka *Schovávanou na schodech*, veršovanou hru, napsanou v roce 1930 Vítězslavem Nezvalem pro Národní divadlo podle předlohy Pedra Calderóna de la Barca *Schovaný muž a maskovaná žena*. Pro nové uvedení o více než dvacet let později rozšířil básník a skladatel v jedné osobě počet hudebních čísel z původních tří na patnáct. Na hudební podobě karlínské *Schovávané* se však do značné míry podílel také tamější dirigent a sbormistr Dalibor Brázda, který Nezvalovu jednoduchou a průměrnou hudbu instrumentoval. Její výsledný charakter je tesklivě žalostivý, temně romantizující a obsahuje mnohé španělské motivy – plně tak koresponduje s atmosférou hry. Také libreto podrobil Nezval revizi, některé verše změnil, jiné přidal či vypustil. Je pravděpodobné, že Frejka s Nezvalem na nové verzi koncepčně spolupracoval.

Inscenaci *Schovávané na schodech* následně vysoce ocenil Josef Träger ve své recenzi v *Literárních novinách*. Zdůraznil výsledky Frejkovy dlouhodobé práce s karlínským souborem a krom důsledné obhajoby herectví Vlasty Buriana vyzdvihl velký talent mladé představitelky Lisardy, Jaroslavy Adamové, jejíž vášnivá

Lisarda se podle něj zařadila mezi největší tragické heroiny československých jevišť.²⁰⁹ Širší kritický ohlas inscenace byl však minimální. Výjimku tvořila aféra kolem Trägerovy recenze – v sérii článků a následných reakcí se rozhořely vášnivé spory o uvádění neideologických her na našich jevištích.²¹⁰ Protesty, které se kolem inscenace Nezvalovy básnické hry vynořily, jako by symbolizovaly konec tvůrčí etapy Jiřího Frejky, který se v noci z 16. na 17. října ve své karlínské pracovně smrtelně postřelil.

Přes zručnost doby si Frejka uchoval uměleckou integritu a nenechal se vmanipulovat do vulgárních služeb komunistického zřízení. Přesto se snažil vyjít i s požadavky strany, aby mohl nadále pokračovat ve své umělecké práci. S velkým úsilím se v karlínském divadle pokoušel cílevědomě rozvíjet vlastní specifický program, díky němuž patří toto dvouleté období v historii karlínského hudebního divadla mezi nejvýznamnější – svými vysokými uměleckými nároky mu Frejka vytkl i jiný cíl než pouhou zábavu, třebaže odvedenou profesionálně. Jeho karlínský program byl pokusem o založení moderního hudebního divadla, které se vymezuje vůči klasické operetě a s pomocí východisek hudební komedie a zpívajícího herce hledá cestu od her se zpěvy a tanci k – viděno dnešní zkušeností – muzikálu.

Koneckonců, novou verzi *Nebe na zemi* lze bezpochyby považovat za původní domácí muzikál, a to nejen pro jeho jazzovou, resp. swingovou hudbu, ale i z hlediska formálního: hudební čísla jsou integrována do děje jako nepostradatelná součást syžetu, každá ze tří částí díla má vlastní velké hudební finále, mnohá čísla – například zmíněné „Ano či ne“ – vyrůstají přímo z dialogu a jsou

²⁰⁹ Träger, J. „Nové vítězství Nezvalovy poezie“, *Literární noviny* 1952, č. 32: 4.

²¹⁰ Tamtéž + diskuse k tomuto článku: č. 36: 6; č. 37: 6; č. 39: 6; č. 41: 10; č. 42: 14; č. 44: 4; *Literární noviny* 1953, č. 4: 7.

jeho vypořádáním. Na *Nebe na zemi* je tak možné uplatnit nejen proslulé Bernsteinovo kritérium integrace, tj. co nejužšího propojení hudby a příběhu, ale i kritérium mateřštiny, tedy blízkost obsahu, jazyka i hudebního charakteru divákům.²¹¹

Ačkoliv také v *Paní Marjánce, matce pluku* hudba jednoznačně dominovala (tvořila přibližně 3/5 celé hry), libreto vyšlo z původní činohry a ‘pouze’ ji obohatilo o nová hudební čísla, z nichž některá sice pointovala situace, gradovala je či dokonce nahradila původní text (např. „Jedinej z domu“), většinou však do děje nedodávala nové informace ani jej neposouvala dál, některá byla dokonce volně zaměnitelná. Ani charakter hudby neodpovídal moderní populární hudbě – vzhledem k ději šlo pochopitelně o specifickou nápodobu místního folkloru a lidových písní.²¹² *Paní Marjánku, matku pluku* tak můžeme považovat za jakýsi mezitvar mezi hrou se zpěvy a tanci a muzikálem, která různými aspekty odpovídá oběma – jedná se tedy o jakousi hru se zpěvy a tanci muzikálového rázu.²¹³

Z dnešní perspektivy se Frejkovo krátké karlínské působení jeví zejména díky zmíněným inscenacím *Nebe na zemi* a *Paní Marjánka, matka pluku* jako zakladatelské období poválečného vývoje původního domácího muzikálu. Tři z pěti Frejkových inscenací dosáhly více než stovky repríz, což představuje v dlouhodobém srovnání velký úspěch. Frejka odešel – jak sám

²¹¹ Podrobnější rozbor pojmu např. viz Osolsobě 1967: 36 an., 41 an. Pojem mateřštiny v Bernsteinově pojetí je totiž poměrně komplikovaný a v jistém směru se dá o některých jeho aspektech pochybovat.

²¹² Z historie ovšem známe další podobné případy, kdy skladatel čerpal z místního či etnického folkloru – *Zorba*, *Šumař na střeše*, *Malované na skle*, *Koločava* atd. Koneckonců i americký muzikál čerpal z folkloru svých místních afroamerických obyvatel.

²¹³ *Keto a Kote* i *Akulina* jsou i přes své (do značené míry ideologické) označení hudební komedie charakterem své hudby i libreta jednoznačně operetami a odborníci je dnes také mezi operety řadí (*Keto a Kote* pak někdy bývá řazeno i mezi komické opery). Nezvalova *Schovávaná na schodech* je jasným příkladem hry se zpěvy a tanci – jejím základem je činohra, do které byly následně umístěny hudební vložky a několik baletních čísel. Hudba je celkově málo podstatná a zpívané výstupy jsou poměrně manipulovatelné, neposunují děj kupředu, jedná se pouze o vložené zhudebněné básně v převážné míře vyjadřující pocity či niterné stavy postav.

napsal – zcela vysílený a uštvaný, po urputném boji za své ideály.²¹⁴ Náhlá smrt přinesla i konec jeho dramaturgické a umělecké koncepce.

Vlastní programový přístup k hudebnímu a zábavněhudebnímu divadlu měl také režisér Alfréd Radok. O základních principech jeho pojetí tohoto druhu divadla bylo možné se dočíst na jiném místě této práce v souvislosti s inscenací operety *Veselá vdova?* v Divadle 5. května. Kromě ní Radok realizoval svoji představu o hudebním divadle především v operních inscenacích v Divadle 5. května (*Hoffmanovy povídky*, 1946; *Rigoletto*, 1947; *Komedianti*, 1948 ad.) a posléze i v inscenacích *Jedenácté přikázání*, *Lumpácivagabundus* a *Stalo se v dešti*. Tvorbu v této oblasti divadla doplnil hudebním filmem *Divotvorný klobouk*.

Můžeme se oprávněně domnívat, že při přípravě svých zábavněhudebních inscenací vycházel Radok ze stejných zásad, které naznačil v roce 1947 v již zmíněné stati *Kdo věren Bohu, císaři a králi aneb k nové operní režii*. Radok toužil tvořit syntetické divadlo, v němž se všechny složky harmonicky slučují, vyrovnávají a společným působením stupňují dramatický účinek představení. Neupřednostňoval ani libreto, ani partituru, ale usiloval o jejich vyvážené propojení. Všem Radokovým inscenacím na poli zábavněhudebního divadla – s pochopitelnou výjimkou vlastní hry *Stalo se v dešti* – i jeho hudebnímu filmu je proto společná vlastní autorská úprava, usilující o integraci hudby a textu způsobem, umožňujícím výslednou harmonickou syntézu všech složek. Stejně jako Jiří Frejka i Radok od herců požadoval, aby „byli stejně dobří zpěváci, jako tanečníci, [...aby měli] i jisté

²¹⁴ Frejka, J. *Poslední dopis straně*, in Národní archiv, archiv ÚV KSČ, fond 100/4 – Václav Kopecký (1897–1961), číslo fondu: 1261/0/36, archivní pomůcka č. 1519.

*základy akrobacie, [...aby] byli dobří herci, kterým mluvený text nedělá nejmenších potíží.*²¹⁵ Stručně řečeno, také jeho ideálem byl syntetický herec, schopný prvotřídních výkonů hereckých, pěveckých i tanečních.

Na jaře roku 1950 inscenoval Radok v Divadle státního filmu (dnes ABC) komedii *Jedenácté přikázání*.²¹⁶ Veselohru Františka Ferdinanda Šamberka Radok společně se scénáristou Mojmiřem Drvotou²¹⁷ značně upravil, několik scén připsal, jiné škrtl či zkrátil a především hru zasadil do svého oblíbeného milieu přelomu 19. a 20. století. Skladatel Jiří Sternwald složil a otextoval sedmnáct hudebních čísel, u tří z nich na Radokovo přání využil starší melodické či textové předlohy, většina však stylově vycházela ze soudobé populární hudby (výrazně například foxtrot *To by bylo něco*). Hudební čísla zněla v inscenaci jak samostatně, tak jako doprovod filmových vložek (předehra, „Lupiči“, „Hasiči“, „Píseň Julinky“ ad.).

Právě způsob použití vložených filmových dotáček v *Jedenáctém přikázání* se stal přelomovým. Film zde totiž nejen pomáhal dotvářet atmosféru doby a prostředí děje, ale Radok poprvé použil princip, na němž později se scénografem Josefem Svobodou založili svou Laternu magiku, a to synchronizaci akce v promítaném filmu s akcí jevištní. V Radokově pojetí divadla jako syntéze herecké akce, hudby, zpěvu, tance a moderních technických prostředků, tj. zejména filmu, můžeme vidět přímou návaznost na Emila Františka Buriana, u kterého Radok na počátku německé okupace krátce působil jako režijní asistent a který jej v mnohém

²¹⁵ Radok, A. „Kdo věren Bohu, císaři a králi aneb k nové operní režii“, *Rytmus* 1947, č. 2: 25.

²¹⁶ Její podobu a okolnosti uvedení velmi podrobně popsal již Zdeněk Hedbávný v biografii *Alfréd Radok* (1994).

²¹⁷ Mojmir Drvota (1923–2006), český filmový scénárista a teoretik, mj. spoluautor filmu *Daleká cesta* (1949).

inspiroval. Právě v *Jedenáctém přikázání* dosáhla Radokova divadelní syntéza svého dosavadního vrcholu, a to díky použití a harmonickému propojení všech výše zmíněných prostředků.

Za typický příklad využití popsaného principu lze považovat například hudební číslo „Lupiči“. Detektiv Střela během něho pronásledoval na promítaném filmu zloděje, před jeho koncem však vyběhl ‘skutečný’ Střela na jeviště, vystřelil směrem na promítací plátno a zasáhl na něm prchajícího zločince. Hudební čísla, filmové dotáčky i další prvky tak tvůrci dějově i inscenačně plně integrovali. Použití filmu doplnilo divadelní inscenaci zcela novým způsobem, posílilo její atraktivitu a také účinek na diváka.

Z Radokovy hudební komedie se stala divácky úspěšná podívaná. Odlišný názor než publikum však měli funkcionáři a recenzenti, kteří inscenaci hodnotili jako ‘atrakci’, která kazí úsilí budovatelských a agitačních her. Radok se tak opět – ostatně jako i při mnoha dalších režiiích – dočkal výtek pro svou odlišnost od oficiální linie divadelnictví a kultury, prosazované vládnoucí komunistickou stranou. I přes razantní ideologické výtky potkal *Jedenácté přikázání* paradoxně stejný osud, jako o dva roky dříve obdobně nevyhovující, ale divácky oblíbený muzikál *Divotvorný hrnec*, a to přesun do velkého karlínského divadla. Karlín totiž od začátku sezony 1950/1951 připadl pod správu Československého státního filmu, a získal tak stejného provozovatele jako Divadlo státního filmu (v Paláci U Nováků). Radok *Jedenácté přikázání* přezkoušel s novým hlavním představitelem (Eduarda Dubského vystřídal v roli Voborského operetní zpěvák František Voborský), baletem a rozšířeným orchestrem Karla Vlacha. Obnovená premiéra se na karlínské scéně uskutečnila 30. 9. 1950.

Ve stejné době, kdy Radok dokončoval *Jedenácté přikázání*, schválily filmové orgány jeho scénář k filmu *Divotvorný klobouk*, vytvořenému podle hry Václava Klimenta Klicpery z roku 1817.²¹⁸ Původní hru ovšem Radok opět značně upravil, děj přenesl i do exteriérů a obohatil jej několika novými epizodami. Zásadním způsobem změnil i pointu, ve které nedochází k usmíření kupce Koliáše a studentů Strnada a Křepelky jako v původní verzi, ale naopak ke Koliášovu zesměšnění před celou obcí, výsměchu jeho naduté hlouposti a k vítěznému odchodu studentů s kupcovými penězi i jeho chráněnkou Bětuškou, do níž se Křepelka zamiloval. Radok tedy svému filmu dodal patřičný happyend, v němž je zlo poraženo a dobro i láska vítězí.

Úmysl natočit *Divotvorný klobouk* jako hudební film vznikl až v průběhu příprav (Hedbávný 1994: 194). Skladatel Jiří Sternwald,²¹⁹ autor hudby i většiny textů písní, vytvořil k Radokově literárnímu scénáři paralelní hudební scénář, v němž k jednotlivým záběrům přiřadil příslušné hudební motivy (Sternwald 2002: 108). Do původního příběhu velmi funkčně vložil sólová, sborová i instrumentální hudební čísla. Hudba tak zní ve filmu téměř stále, a to buď ‘přímo’ nebo ‘podkresově’ – pomáhá sdělovat důležité dějové informace, pointuje některé situace, dokresluje celkovou atmosféru a graduje hromadné scény. Radokovi a Sternwaldovi se také podařilo vytvořit několik sevřených, takřka muzikálových hudebních čísel, z nichž nejvýraznější je „Píšťalička“: na dvorku hostince se v něm k sólovému zpěvu Křepelky (Zdeněk Dítě) po chvíli přidává Strnad (Josef Kemr) a orchestr, další přítomní lidé

²¹⁸ Pro podrobnou analýzu díla a jeho osudů viz Cieslar, J. „Divotvorný klobouk“, in Stehlíková (ed.) / Cieslar 2007: 95–109.

²¹⁹ Jiří Sternwald (1910–2007), hudební skladatel, autor několika písní filmu *Hudba z Marsu* (1955), hudby k filmům *Daleká cesta* (1949), *Tři přání* (1958), *Transport z ráje* (1962), *Honza málem králem* (1976) a dalším.

začínají tancovat a z celé situace vyroste velké roztančené hudební číslo, podpořené rytmickými pohybovými akcemi (řezání a nošení dřeva apod.), rytmickým pohybem kamery a také stříhem.²²⁰

V hudebních číslech překvapivě nezpívá pouze hlavní postava filmu – kupec Koliáš, výtečně zahráný Sašou Rašilovem. Nezapojení Koliáše do hudebních čísel poukazuje na jeho výjimečnou svéráznost až nelidskost a vyřazení ze společenství rodiny i ostatních lidí.

Až na výjimky ve filmu téměř chybí tanec, přítomný jen – jakoby mimochodem – ve velkých sborových či davových hudebních scénách („Píšťalička“, hospodská tancovačka). Mnohem častěji je ale užit již zmíněný princip rytmického pohybu herců, pohybu kamery a stříhu podle hudby („Flašinetář“, scéna jarmarku, „Píšťalička“, „Kdo jinému jámu kopá“). Právě rytmické záběry však Radok podle svých vzpomínek musel natáčet ‘načerno’, bez zápisu ve scénáři, protože jako rytmické záběry by je příslušné filmové orgány ideologických důvodů neschválily jako formalistické (Hedbávný 1994: 195)!

Skladatel Sternwald v *Divotvorném klobouku* nevyužil styly soudobé populární hudby, ale zcela pochopitelně odpovídající tradici českých lidových písní. Ačkoliv s nápodobou folkloru a melodiky lidové hudby pracovali skladatelé v této době velmi často – především kvůli proklamovaným ideologickým požadavkům, vycházejícím ze ždanovovských zásad – její použití v *Divotvorném klobouku* mělo zcela zřejmě jiné důvody.²²¹ Právě styl lidové hudby totiž umocnil atmosféru děje, místa i doby, tedy českého venkova

²²⁰ Právě toto hudební číslo – ale nejen to – požadovali někteří členové tzv. Filmové rady vystříhnout jako formalistickou (viz Hedbávný 1994: 193). Stejně kritizovali pohyb podle hudby (tamtéž: 192).

²²¹ Ždanovovy postuláty z konce 40. let razily ideologii ‘lidovosti’ a ‘národnosti’ hudby, návaznosti na domácí tradice a melodičnost. Více viz Ždanov, A. A. (1950) *O umění*, Praha: 82 an.

za časů Rakousko-Uherska. Stylová jednota a prokomponovanost napomohla celkové sevřenosti filmu a přiblížila jej modernímu muzikálu. I proto někteří odborníci *Divotvorný klobouk* za první český filmový muzikál také považují.²²²

Hojné využívání hudby a vysoký počet hudebních čísel přinesl tvůrcům mnohé technické problémy. Jak Radok napsal ve svém deníku, „*nenášli jsme pořádný orchestr na takzvanou lehkou hudbu, o dirigentech nemluvě. To by byla zase celá kapitola nových potíží. Co není Smetana, není hudba, tak se na to dívali muzikanti.*“ (Hedbávný 1994: 194). Instrumentální čísla nakonec nahrál Filmový symfonický orchestr pod vedením Milivoje Uzelace a písně Karel Vlach se svým orchestrem. Pro mix zvuku však měl štáb k dispozici jen zastaralé zařízení, a tak nahrávky ve výsledku nezněly dostatečně kvalitně a nedařilo se je přesně synchronizovat s odpovídajícími záběry.

Ačkoliv dnes *Divotvorný klobouk* působí zcela nekonfliktně, ve své době vyvolal u řídicích filmových orgánů značný rozruch. Snesla se na něj kritika pro jeho údajný kosmopolitismus, formalismus, přílišnou složitost, chaotičnost záběrů, využití expresionistických prvků či již zmíněný rytmický pohyb kamery. Procházel mnoha koly schvalování, během nichž musel Radok přijímat kritiku a následně film upravovat, přestříhávat a zkrátit. Někteří členové Filmové rady, zejména režisér Otakar Vávra, požadovali krácení hudebních scén a podstatné odstranění hudby vůbec. Radok se mnohým výtkám podřídil, některých svých hlavních záměrů se však vzdát odmítl. S výslednou podobou svého filmu nebyl podle vlastních slov spokojen, neboť se mu z jeho úmyslů nakonec podařilo uskutečnit jen torzo: místo plnohodnotného

²²² Například Ivo Osolsobě (Osolsobě in Schmidt-Joos 1968: 252).

hudebního filmu natočil jen jakousi 'studii'. I přes mnohé další peripetie, o nichž Radok podrobně píše ve svém deníku, došlo v červenci 1953 k uvedení filmu do kin (Hedbávný 1994: 182–199).

Následné recenze se nesly v podobném duchu jako výtky členů řídicích filmových orgánů, jejich autoři kritizovali Radokův film pro údajný formalismus, kosmopolitismus, chaos záběrů či pohyb herců podle hudby(!). Terčem kritiky se tak opět stala sama podstata tohoto druhu umění: hudba, stylizace, rytmus, podívaná. Jak napsal Otakar Vávra v hodnocení filmové sezony: „*Režisér se snaží z prostého veseloherního příběhu sestrojít bohatou podívanou, překypující režijními nápady. Upadl do formalismu a křečovitosti, nevytvořil obraz českého malého městečka, ale jakéhosi beznárodního – operetního podle měšťáckých vzorů.*“²²³ V podobném duchu Vávru doplnil i Vladimír Bor: „*Namísto důsledného prohloubení prostých kladných postav, prohloubení jejich kresby, charakteru a jednání, jejich citového a myšlenkového profilu, na místo krásného, zdravého zobrazení života prostých lidí v českém klicperovském městečku, upnul Radok své úsilí zcela jiným směrem: chtěl udivit ruchem, rytmem, originalitou obrazu, fantazií a umem své optické představitivosti, rapidním střihem, záběrovou montáží, novými a novými nápady a písněmi. Namísto k člověku se zaměřil k žánru, namísto k obsahu převážně k formě.*“²²⁴ Radokovo filmové dílo se tak setkalo se stejnými ideologickými frázemi a výhradami, s jakými se tehdy muselo potýkat celé zábavněhudební divadlo – vždyť kritici mu vytýkali základní konstitutivní prvky tohoto divadelního a filmového druhu (tanec, rytmus, podívaná). Film, který přinesl do českého umění mnohé novinky (sevřená hudební

²²³ Vávra, O. „Za ideově uměleckou kvalitu čs. kinematografie a za hospodárné splnění plánu“, *Kino* 1953, č. 6: 84.

²²⁴ Bor, V. „Divotvorný klobouk“, *Kino* 1953, č. 17: 270–271.

čísla, rytmický pohyb herců i kamery apod.) a který svým zpracováním i stylem překračoval dobovou uniformitu socialistického realismu, se ve své době ani nemohl dočkat jiného přijetí. Soudobé agitační a tendenční tvorbě se totiž stejně jako zbytek Radokova díla zcela zřetelně vymykal: namísto propagandy, adorace práce a života socialistické společnosti nás zavedl do ‘starého’ světa, prezentovaného formou komedie s hudbou, zpěvem a tancem. Podobně jako dřívější *Jedenácté přikázání* nebo pozdější Radokem režírovaná hudební komedie *Lumpácivagabundus* odváděl *Divotvorný klobouk* pozornost od vládnoucí ideologie, kterou však mělo divadlo a film podle tehdejší kulturní politiky propagovat.

Divotvorný klobouk však pro Radoka znamenal výpověď z Československého státního filmu. O existenční jistotu tak Radok přišel v nejisté době, kdy vrcholily politické procesy a kdy se řada umělců dokonce uchýlila k sebevraždě.

Alespoň částečné zajištění mu přinesla pohostinská režie v karlínském Divadle hlavního města Prahy. Jeho další a dodnes nejvíce opomíjená zábavněhudební inscenace měla premiéru v říjnu 1952 pod názvem *Lumpácivagabundus*. Původní Nestroyovu frašku *Zlý duch Lumpacivagabundus* již dříve upravil překladatel Bohumil Mathesius, jenž potlačil pohádkové prvky hry a naopak akcentoval příběh tří vandrujících řemeslníků. Radok s karlínským dramaturgem Rachlíkem a dalšími spolupracovníky v úpravách pokračoval: některé scény se dočkaly zkrácení či přepisu, původní ‘šantánové’ písně nahradily lidové pouliční popěvky a především přibyla velká hudební a taneční čísla.²²⁵ Ke skladateli Miroslavu Poncovi se v průběhu příprav připojili ještě Oldřich Letfus a Jan

²²⁵ Pod oficiální úpravou je však podepsán tehdejší dramaturg divadla František Rachlík. Více viz Hedbávný 1994: 197.

Kaláb a společně vytvořili novou partituru, v níž slyšíme nejen názvuky lidové hudby, ale také moderního swingu (např. píseň „Planetář“). Vedle vstupní, doprovodné a baletní hudby zkomponovali do inscenace celkem dvaadvacet nových hudebních čísel.²²⁶

I když se Radok během příprav musel potýkat s mnoha potížemi osobními i pracovními – počínaje otázkou vlastního existenčního zajištění, přes slovní ataky i další intriky tehdy mocného Vítězslava Nezvala až po slabý herecký ansámbl divadla – pracoval na inscenaci s maximální snahou a pílí: „*musel jsem vynakládat strašně mnoho energie, abych docílil minimální souhry a minimálního divadelního účinku*“ (Hedbávný 1994: 200). I přesto mu výsledek přinesl alespoň částečnou spokojenost: „*Doufám, že se mi přesto podařilo udělat jakési představení, přesněji řečeno inteligentnější podívanou s divadelní fantazií a rytmem*“ (Hedbávný 1994: 201).

Minimální kritický ohlas inscenace plně odpovídal tehdejšímu oficiálnímu nahlížení jak na karlínské divadlo, tak na Radokovu tvorbu. Až pět měsíců po premiéře vyšla recenze J. Martince v časopise *Divadlo*, která inscenaci hodnotila opět především z ideologických pozic: recenzent nepovažoval úpravu za podařenou, Radokova režie podle něj omyly úpravy ještě zvětšila, díky čemuž je celá inscenace značně ideově pomýlená a ve výsledku udělala z „*pokrokového záměru Nestroye*“ pouhou „*prázdnou šantánovou podívanou*“.²²⁷ Značné kritice Martinec podrobil i velkou revuální scénu ‘módní přehlídky’: „*patrně šlo o to, uplatňovat balet a hojnost kostýmů*“.²²⁸ Podívaná, jeden ze základních konstitutivních

²²⁶ Program k inscenaci *Lumpácivagabundus* (1952, Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně): 6.

²²⁷ Martinec, J. „Nestroy na našem jevišti“, *Divadlo* 1953, č. 4: 417.

²²⁸ Tamtéž.

elementů zábavněhudebního divadla, se tak opět stala cílem ideologicky motivovaného zavržení. Od ‘ideově hodnotné’ zábavy recenzenta vytrhovala i stylizovaná hudební čísla (například tercetto krejčího Jehličky s oběma dámami *Palpiti*, během kterého za nimi – před divákovými očima – zloději vykrádali jeho byt) nebo čistě komediální scény, jimž svým až klaunským herectvím vévodil Vlasta Burian v roli Jehličky.

Kritické přehlížení ale nemělo ani tentokrát sebemenší vliv na návštěvnost, ba spíše naopak: *Lumpácivagabundus* zaznamenal u diváků velký úspěch a dočkal se asi 130 repríz. I přes své naděje na alespoň částečně slušné existenční a umělecké zajištění Radok v Karlíně očekávané angažmá nezískal, ale čekalo jej další odsunutí do opovrhovaného Vesnického divadla. Depresivní atmosféru tohoto období završila sebevražda uměleckého šéfa karlínského divadla Jiřího Frejky po skončení generální zkoušky *Lumpácivagabunda*.

K zábavněhudebnímu divadlu se Radok krátce vrátil ještě v létě 1955, tedy po první sezoně opětovného angažmá v činohře Národního divadla, a to režií vlastní hry *Stalo se v dešti*. Komedii napsal společně se svou manželkou Marií Tesařovou již v roce 1952, posléze ji však několikrát přepracovali. Premiéru měla v červenci 1955 na nádvoří pražského Klementina v produkci Hudební a artistické ústředny. Po sérii letních představení pod širým nebem byla inscenace přenesena do Městských divadel pražských, konkrétně na scénu Divadla Komédie, kde se po své obnovené premiéře v listopadu 1955 dočkala dalších 55 představení. Hlavní roli Pavla alternovali herci Městských divadel pražských Eduard Dubský a Svatopluk Beneš, roli Věry Růžena Lysenková a Běla Jurdová.

Radok přizval ke spolupráci osvědčené tvůrce: hudbu složili Oldřich Letfus a Josef Kaláb, texty písní napsal Mojmír Drvota a Jiří Aplt. Radokův 'dvorní' scénograf Josef Svoboda navrhl pro letní představení jednoduchou scénu, tvořenou železnou konstrukcí, jejíž vnitřní prostor zabydlela domácnost hlavních hrdinů a na jejímž okraji se nacházely dva telefonní automaty.

Právě telefony jsou totiž hlavním hybatelem děje komedie manželů Radokových: chybné spojení při telefonním hovoru naruší stereotyp každodenního života bezdětných manželů Pavla a Věry, jejichž vztah se po deseti letech ocitl v ustáleném rutinním koloběhu. Pavla zajímá především jeho zaměstnání a díky pracovnímu zápalu dokonce zapomene i na své narozeniny. Roztrpčí tím Věru, která si pro něj nachystala dárek i malou oslavu. Když našťvaný Pavel odchází telefonovat příteli, porucha spojení jej náhodou zkontaktuje s 'neznámou' dívkou. Ve skutečnosti to je ale Věra, on však její hlas zkreslený telefonním sluchátkem nepozná. Pavel proto s cizí dívkou se stále větším potěšením rozmlouvá, opakovaně s ní telefonuje a snad se do ní i zamiluje – vždyť ho obdivuje, rozumí mu o tolik lépe než jeho vlastní žena a navíc s ním neřeší běžné problémy všedního života. Teprve ve chvíli, kdy si Pavel s 'neznámou' dívkou smluví schůzku, uvědomí si, o co v životě vlastně stojí – o svoji Věru. Na schůzku ale místo 'neznámé' přichází Věra, která však své tajemství neprozradí. S Pavlem si v dešti povídají a jejich rozhovor ho ubezpečí, že Věra je pro něj opravdu ta pravá.

Většinu z 18 hudebních čísel ve *Stalo se v dešti* tvoří instrumentální skladby (mezihry, hudební 'podkres' znějící z rádia apod.). Přejechy do hudebních čísel nejčastěji podněcuje přítomnost rádia v bytě mladého páru nebo Pavlovo působení v pěveckém

sboru. Písní je ve hře pouze šest – tři sólové, tři duety.²²⁹ Skladby nejsou hudebně příliš náročné, jedná se o „*lehké, melodické šansony*“.²³⁰

Také tuto nenáročnou konverzačku manželů Radokových si diváci velmi oblíbili. Jako jednu z prvních divadelních inscenací dokonce *Stalo se v dešti* přenášela televize. Popularita a úspěch hry se však neomezil na pražské uvedení, jen do konce 50. let se hra dočkala pěti inscenací v regionálních divadlech – vzhledem ke svému charakteru však častěji v souborech činoherních než operetních – a později i několika premiér v dalších zemích tehdejšího ‘východního’ bloku (Hedbávný 1994: 231).

I přes nepříznivé politické podmínky počátku 50. let vzniklo několik dalších nových děl, které se zapsaly do dějin českého zábavněhudebního divadla. Příprava rozhlasové nahrávky *Divotvorného hrnce* na jaře 1949 sblížila skladatele a hudebního aranžéra Zdeňka Petra se scénáristou a redaktorem Československého rozhlasu Vladimírem Dvořákem, který úpravu amerického muzikálu pro rozhlas vytvořil.²³¹ O dva roky později požádal Dvořák Petra o spolupráci na hudební komedii pro studentský ochotnický soubor z pražských Dejvic. Výsledkem se stala komediální hříčka *Sto dukátů za Juana*, inspirovaná několika mezhrami Miguela de Cervantése. K uvedení hry dejvickými ochotníky však nedošlo, protože se studentský soubor ještě před premiérou rozpadl.²³²

²²⁹ „Když deset let...“ (Věra), „Kdybych byl don Juan“ (Pavel), „Haló, Haló“ (Věra, Pavel), „Proč mlčím?“ (Pavel), „Teď už ale na mou duši“ (Pavel, Věra), *V dešti...* (Pavel, Věra).

²³⁰ we „Stalo se v dešti“, *Lidová demokracie* 17. 7. 1955.

²³¹ Dvořák také Petrovi následně zajistil referentské, tj. redaktorské místo v rozhlasu (Petr 2003: 98–99).

²³² Podle Petrových vzpomínek měl inscenaci režírovat Oldřich Nový, který chtěl hrát i roli vysloužilého zamilovaného vojáka Pankráce, Juana měl hrát Miloš Forman a orchestr dirigoval Libor Pešek.

Zásluhou Petrova přítele Karla Vlacha se následně hra dostala do rukou dramaturga karlínského divadla Františka Rachlíka, který uvažoval o jejím zařazení na repertoár, avšak po vzájemné dohodě s autory k inscenování nedošlo.²³³ Komedii tak poprvé veřejně uvedl až Československý rozhlas 10. května 1953 zásluhou redaktora Jiřího Aplta.²³⁴

Hlavním hrdinou hry je mladý španělský šlechtic Juan, skrývající se před královskými vojáky. Do nemilosti koruny se dostal poté, co propustil na svobodu africké otroky místo jejich transportování do Ameriky. Po návratu do Španělska se Juana zřekl otec a král za jeho dopadení vypsali odměnu dvě stě dukátů. Během svého tajného putování a skrývání se Juan zamiluje do mladé a krásné Kristýny, služebné v domě starosty malého španělského městečka. Právě tam jej ale poznává Roldan, nepoctivý bývalý majordomus Juanovy rodiny. S pomocí samolibého starosty nechává Juana zatknout a odměnu za jeho dopadení si oba muži plánují rozdělit na půl – každému má tedy připadnout sto dukátů. Juan však ještě před zatčením díky své chytrosti zesměšní bohaté měšťany, a získává si tak přízeň chudého lidu. Právě prostí občané mu následně společně s Kristýnkou pomohou utéct ze zajetí i z městečka. Ve vedlejších a epizodních scénách se ve hře objevují také tradiční postavy nešťastně zamilovaného vysloužilého vojáka, příliš výřečné manželky a další.

Vysílání komedie v celostátním rozhlase způsobilo její okamžitý úspěch. Ohlas byl nečekaný. Posluchači vyjadřovali svoji přízeň jak hře, tak jednotlivým skladbám, a žádali jejich

²³³ Petr si údajně nepřál, aby jejich prvotina měla premiéru rovnou v největším československém zábavněhudebním divadle, byl-li to však pravý důvod, nevíme.

²³⁴ Titulní roli Juana hrál Vladimír Salač, Kristinu Nina Jiránková, další role Václav Voska, Fanda Mrázek, Miroslav Horníček, Josef Hlinomaz, František Filipovský a další. Hudbu nahrál Orchester Karla Vlacha, sborové party nazpíval sbor karlínského divadla.

reprízování. Některé z písní posléze vyšly samostatně na deskách, které zaznamenaly nebývalý zájem: nahrávek „Písně pro Kristinku“ se prodalo 220 tisíc kusů, její text byl přeložen do několika jazyků a nahrálo ji dalších sedm evropských gramofonových firem; podobný úspěch měl i slowfox „Dobrou noc“, prodaný v nákladu 180 tisíc kusů – jeho nahrávka však v první verzi vyšla již necelý rok před rozhlasovou premiérou (Kotek 1998: 244; Schmidt-Joos 1968: 257).

Po uvedení ve vysílání Československého rozhlasu se o hru začala zajímat také regionální divadla a ochotnické soubory. Divadelní premiéra *Sto dukátů za Juana* proběhla v Krajském oblastním divadle Varnsdorf dne 29. září 1954. Pražské premiéry se komedie dočkala o necelý rok později, 8. července 1955 ve Valdštejnské zahradě. Inscenaci produkovalo Estrádní jednatelství Hudební a artistické ústředny a Osvětová beseda Prahy 1, režíroval ji Ján Roháč. Titulní roli hrál a zpíval Vladimír Brabec, v dalších rolích účinkovali Vladimír Menšík, Václav Trégl nebo Jiřina Bohdalová.

Sto dukátů za Juana se vymykala tehdejší domácí dramatické tvorbě svou lehkostí, netendenčností, absencí přímých ideologických konotací i hudební stránkou.²³⁵ Petrovy nenáročné melodie jsou totiž mnohem blíže moderní populární swingové hudbě než soudobé produkci masových písní a hudby vycházející z tradic domácího folkloru.²³⁶ Některé skladby, například „Píseň pro Kristinku“ ve stylu španělské habanery s Dvořákovým poetickým textem, nesou i jistý nádech přitažlivé a nedostupné exotiky. K jejich oblibě přispěla i vynikající stylová interpretace Petrovy

²³⁵ V roce 1951 vznikly dramatisace *Anny proletářky* a *Bouřlivého roku*, protikolonialistická *Šeherezáda* nebo protiamerická *Čest plukovníka Bakera*, v oblasti zábavněhudebního divadla například operetní dramatisace Zolova románu *Charlotta a loupežníci*.

²³⁶ Snad nejvýraznějším případem spojení obojího je hudební film *Zítřka se bude tančit všude* (1952).

hudby Orchestrem Karla Vlacha, rozšířeným o smyčcovou sekci. Vždyť Vlachův bigband právě v této době představoval hlavní domácí centrum tvorby a propagace populární swingové hudby a z *Divotvorného hrnce* měl zkušenosti i s odpovídající žánrovou interpretací amerického muzikálu.

Sto dukátů za Juana obsahuje celkem devět písní a dvě instrumentální hudební čísla.²³⁷ Autoři je poměrně nenásilně a přirozeně začlenili do děje, který neposouvají, ale spíše představují jednotlivé postavy nebo jejich charaktery („Loutkářská“, „Znám všechny krčmy v Madridu“), případně vyjadřují niterné pocity postav („Píseň pro Kristinku“, „Tak já nevím“, „Dobrou noc“). Písně jsou převážně sólové s výjimkou úvodního čísla a finále obou dílů, která jsou zpívána i sborem. Autoři svoji prvotinu označili jako ‘komedie s písničkami’ a zcela přirozeně se tak přihlásili k domácí tradici her se zpěvy. Celkovým stylem a použitím populární hudby však *Sto dukátů za Juana* bezpochyby patří do vývojové linie domácího muzikálu.

Sto dukátů za Juana se zapsalo jak do dějin české rozhlasové hry, tak do historie domácí populární hudby i zábavněhudební dramatické tvorby i přesto, že se Dvořák a Petr nesnažili vytvořit dílo nového typu nebo dokonce programově reformovat operetu a zábavněhudební divadlo vůbec. Jejich komedie nevznikla na základě oficiálního požadavku ‘shora’, ale z praktické potřeby a i přes historický námět dokázala dokonale vyhovět potřebám doby – zejména po stránce hudební.

²³⁷ Úvod (dívčí sbor), „Loutkářská“ (Chanfala, Chirinos), „Píseň pro Kristinku“ (Juan), „Znám všechny krčmy v Madridu“ (Roldan), „Varujte se žárlivosti“ (sbor, voják), předehra – instrumentální, „Tak já nevím“ (Kristina), „Píseň pro Kristinku“ – repríza (instrumental), „Dobrou noc“ (Juan), „Finale“ (Juan, sbor, Chirinos, Chanfalla, všichni), „Finale II“ (všichni).

Na počátku roku 1953 uvedl činoherní soubor Krajského oblastního divadlo Olomouc novou úpravu Cervantesovy veršované komedie *Lišák Pedro* v režii Jaromíra Pleskota. Společně se svou ženou Olgou ji přeložil skladatel Jan Frank Fischer, který k ní napsal i novou hudbu.²³⁸ Pro novou verzi hry zkomponoval celkem 20 hudebních čísel (předehra, sborové i sólové písně a osm tanečních meziher) a 5 krátkých hudebních – či spíše zvukových – vložek. Ačkoliv 1. dějství zakončuje velké sborové finále, u dalších dvou dějství finále chybí a nahrazuje je jen krátký hudební ‘podkres’ mluveného slova. Fischer sice také do značné míry využíval postupy soudobé populární hudby, popsané formální znaky ale *Lišáka Pedra* zařazují spíše mezi hry se zpěvy a tanci nežli k muzikálu.

Úvod do druhého dějství, habaneru „Plují lodi do Triany“, potkal podobný osud jako písně ze *Sta dukátů za Juana*: po rozhlasovém uvedení úpravy hry v režii Alfréda Radoka v roce 1955 se stala velmi populární a její gramofonové nahrávky se prodalo přes 225 tisíc kusů (Kotek 1998: 244). Samotná hra však takové popularity nedosáhla a dosud se dočkala jen pěti dalších nastudování.²³⁹

²³⁸ Připomeňme, že Fischer během 2. světové války studoval na konzervatoři a napsal hudbu například k Frejtkově inscenaci *Císařova mima* v Národním divadle a později i k jeho a Pleskotovým inscenacím ve vinohradském divadle. Svým způsobem tak navázal na Ponce, Trojana a jejich chytlavé melodie z (před)válečných her se zpěvy v Národním divadle.

²³⁹ Inscenace *Lišáka Pedra*: Olomouc (1953, režie Jaromír Pleskot), Ostrava (1954, r.: Mojmír Vyoral), Kladno (1956, r.: Antonín Dvořák), Mladá Boleslav (1962, r.: Miroslav Janeček), Plzeň (1968, r.: Oto Ševčík), Karlovy Vary (1982, r.: Karel Křemenák).

3.3 Pronikání muzikálu

(První zahraniční muzikály na československých divadelních scénách na přelomu 50. a 60. let)

Ve stejných dnech, kdy v Moskvě zasedal historický XX. sjezd KSSS, na němž generální tajemník ústředního výboru Nikita Chruščov vyhlásil kritiku kultu osobnosti a mnohých prvků Stalinovy zločinné politiky, končilo v Praze devítidenní hostování amerického souboru Everyman Opera s 'lidovou operou' George Gershwinu *Porgy and Bess*. Obě události pochopitelně nelze poměřovat, ačkoliv jejich náhodná časová shoda působí v těchto souvislostech téměř symbolicky. Na hostování amerického černošského souboru v komunistickém Československu se dnes již téměř zapomnělo, ovšem ve své době znamenalo skutečnou kulturní senzaci. Zároveň se pro československou veřejnost stalo první příležitostí k seznámení se s opravdovým muzikálovým dílem v originální americké produkci.

Černošský soubor Everyman Opera vznikl v roce 1952 v USA, odkud podnikal svá turné nejen po USA a Kanadě, ale také po Evropě či jižní Americe. Na své třetí evropské cestě v polovině 50. let zavítal i do tří zemí 'východního bloku': Sovětského svazu, Polska a Československa. Hostování amerického souboru uprostřed komunistické Evropy souviselo s pomalým pootevíráním 'železné opony'. 'Východ' a 'západ' se opatrně pokoušely navázat vzájemné styky a prostřednictvím kultury a umění mírnit panující napětí. Soudě podle desítek článků, které během návštěvy Everyman Opery vyšly, využily komunistické vlády hostování do značné míry levicového souboru i k vlastní propagandě a kritice USA. Zároveň tuto 'kulturní výměnu' vydávaly frazeologií sobě vlastní za krok

komunistických zemí k mezinárodnímu přátelství a míru. Československý tisk neopomenul náležitě zdůraznit chválu amerických herců na náš tehdejší divadelní systém, v němž existenci divadel, jejich provoz a finanční i sociální zajištění umělců garantoval stát, samosprávy či centrální instituce.

Po veřejném ohlášení návštěvy amerického souboru se o jeho představení strhl nebývalý zájem. Většina z neuvěřitelných 80 tisíc objednávek však přišla nazmar, jelikož valnou část z 18 tisíc vstupenek muselo Státní divadlo v Karlíně rozdělit úřadům a podnikům. Do volného prodeje se dostalo pouhých 400 lístků, které se prodaly takřka okamžitě během prvního dne.²⁴⁰

Od 11. února 1956 uvedla Everyman Opera během devíti dnů 12 představení *Porgy and Bess*. Prvního z nich se mimo jiných zúčastnili mnozí ministři včetně Alexeje Čepičky nebo Václava Kopeckého, americký velvyslanec a další členové pražského diplomatického sboru či představitelé domácího kulturního života.

Pamětníci hostování amerického souboru se s tehdejšími kritiky shodují, že všechna představení sršela energií, vynikala dokonalým provedením po stránce herecké, pěvecké i taneční a také fascinovala náročnými akrobatickými výstupy. Herci sklidili úspěch u diváků i kritiky, chvály v tisku se dočkali i členové inscenačního týmu, zejména režisér Robert Breen. Četná nadšená vyjádření snad nejlépe shrnul recenzent v bratislavském časopise *Kulturný život*: „*V predstavení černošských umelcov bolo všetko, čo robí divadlo divadlom. Bola tu Gershwinova hudba, [...] podmaňujúca najmä v niektorých piesňach. Boli tu mimoriadne hlasové fondy väčšiny sólistov i sboru. Bolo tu vysoké herecké majstrovstvo všetkých členov súboru, priam ideálne skĺbenie štylizovaného hereckého*

²⁴⁰ „Zájem o americkou operu“, *Svobodné slovo* 8. 2. 1956.

*prejavu s živelnou a spontánnou bezprostrednosťou, ktorá vedela
dodať predstaveniu strhujúci spád a nikdy nezadrhajúci rytmus. Do
nejnepatrnejších detailov premyslená režijná práca vytvorila
predstavenie plné pohybu a životnosti. Obecenstvu sa zdalo, že sa
dívá na baletné predstavenie – a v skutočnosti pohybová zložka
predstavenia bola ostatným rovnocennou a spoluvytvárala konečný
veľký dojem, ktorý si divák odnášal. Napokon citlivá výtvarníková
práca, ktorá vykúzlila na javisku predstavu nádvorja v starej
černošskej rybárskej štvrti, či morského nábrežia. [...] Starostlivé,
citlivo premyslené kostýmovanie každej osoby v jednotlivých
scénach, to tiež prispelo k celkovému dojmu plnokrvného
divadelného umenia. [...] Človek mal dojem harmonickej zladenosti
všetkých zložiek. [...] Bolo to pekné predstavenie. Bolo to viac než
predstavenie.“²⁴¹*

Všetchna představení doprovázel orchestr Státního divadla v Karlíně, řízený americkým dirigentem. Hudbu s karlínskými hudebníky nastudoval během pěti dní před zahájením hostování šéfdirigent souboru Alexander Smallens, tedy tentýž muž, který dirigoval světovou premiéru *Porgy and Bess* v roce 1935 na Broadwayi. Těsně před jedním z posledních představení však došlo k indispozici amerického dirigenta Williama Jonsona, jenž zastupoval Smallense. Ten ale v té době již odjel na další zastávku turné, kde studoval hudbu s místním orchestrem. Jonsona tak doslova na poslední chvíli zastoupil mladý karlínský dirigent Dalibor Brázda, bez jakékoliv zkoušky se postavil před orchestr a za asistence amerického sbormistra celé představení dirigoval. Jeho debut s americkým muzikálovým souborem skončil úspěšně a k vedení souboru letěla zpráva o ‘zázračném českém dirigentovi’.

²⁴¹ L. M. „Divadlo spoza Atlantiku“, *Kulturný život* 25. 2. 1956.

Téměř okamžitě dostal Brázda nabídku na místo stálého dirigenta Everyman Opera během jejího hostování v západoevropských zemích. Mladý umělec pochopitelně přijal a po vydání výjezdního povolení odjel ihned následující týden na několikaměsíční turné po Německé spolkové republice a dalších evropských státech.²⁴²

Českoslovenští diváci se s americkým muzikálem mohli setkat teprve podruhé – první příležitost představoval *Divotvorný hrnec*, který domácí publikum okouznil na konci 40. a začátku 50. let. I tentokrát muzikálový druh divadla a zejména jeho inscenační styl diváky značně upoutal. Hostování amerického souboru se také stalo inspirativním podnětem některým československým umělcům pro další tvorbu v oblasti zábavněhudebního divadla. Nejvýraznějším výsledkem je snad Friedova *Slavnost v Harlemu*, muzikál zaujal i režiséra Leo Spáčila.²⁴³ Přímo k vlastnímu českému nastudování *Porgy and Bess* však dojít nemohlo – ideologických, finančních, technických i autorskoprávních omezení existovalo příliš mnoho.

Muzikál *Porgy and Bess* se v Československu objevil v době, kdy se po divadlech a tvůrcích marně požadovala modernizace operety, nové formy zábavněhudebního divadla a díla se soudobými náměty i hudbou. Ačkoliv se podobné hlasy ozývaly od roku 1945 celých deset let prakticky permanentně, výsledky nepřinesly. Zatímco v prvním desetiletí hledali dramaturgové požadovaná díla zejména v Sovětském svazu, od poloviny 50. let sledovali možnosti pro oživení repertoáru i jinde v zahraničí. Obdobné hledání nových možností uměleckého vyjádření v oblasti zábavněhudebního divadla

²⁴² 1 „Český dirigent odjíždí s Everyman Operou“, *Svobodné slovo* 19. 2. 1956; J. P. „Stokrát Porgy a Bess“, *Večerní Praha* 19. 6. 1956; Wendt, M. „Půlhodinka s Daliborem Brázdou“, *Lidová demokracie* 17. 6. 1956.

²⁴³ Podle osobního rozhovoru autora s Rudolfem Vedralem. Spáčil později spolurežiroval mnohé velké americké muzikály v Hudebním divadle v Karlíně, například *My Fair Lady* (1964) nebo *West Side Story* (1970).

totiž ve větší či menší míře probíhal ve všech zemích Evropy, komunistických i demokratických.

Výlučně zábavněhudebnímu divadlu se v této době v Československu věnovalo Státní divadlo v Karlíně (od roku 1961 Hudební divadlo v Karlíně), Divadlo na Fidlovačce (od roku 1963 spojené s karlínským divadlem pod názvem Hudební divadlo v Nuslích), Krušnohorské divadlo v Teplicích a také Městské divadlo Kladno, kde ale samostatný operetní zanikl v roce 1963. Další operetní soubory pak fungovaly v rámci vícesouborových regionálních scén v Plzni, Brně, Olomouci a Ostravě.

První krůčky československých divadel v hledání nového repertoáru západně od našich hranic byly pochopitelně velmi opatrné. Patrně díky osobním vazbám se k nám nejprve dostávaly díla 'nové' operety z Německé demokratické republiky, tedy 'východního' Německa. Tyto 'nové' operety či 'operety–muzikály' stojí na oné pomyslné neostré hranici mezi operetou a muzikálem. Po stránce libretistické se zabývají převážně soudobými tématy, po stránce hudební jsou založeny na dobové populární hudbě a více je zapojen i moderní tanec. Díky tomu je již nelze jednoznačně zařadit mezi operety, ale zároveň ani mezi muzikály.

Vůbec první zahraniční novinkou tohoto typu u nás se stalo dílo německého skladatele Herberta Kawana *Každoročně v máji* (*Jedes Jahr im Mai*). Kupodivu jej k nám neimportovalo ani jedno z pražských divadel, nýbrž Státní divadlo v Ostravě, kde mělo premiéru 27. dubna 1957. Jen o pět dní později proběhla jeho premiéra i ve Státním divadle v Brně. K tehdejší obvyklé praxi uvádění jednoho titulu zároveň na více scénách nutily divadla vyšší náklady na práva zahraničních autorů a zejména nutnost jejich platby v devizách.

Také Kawanovu operetu–muzikál *Hvězdy, peníze a vagabundi* uvedl na začátku roku 1958 nejprve operetní soubor v Kladně a posléze i Divadlo J. K. Tyla v Plzni. Vůdčí silou v hledání nového repertoáru se tedy zpočátku nestalo pražské centrum, ale regionální zábavněhudební divadla a soubory. Teprve následující zahraniční novinka, *Skandál v Lisabonu*, měla svoji premiéru v československé metropoli.

Autor zmíněných operet–muzikálů, kapelník Metropolitního divadla v Berlíně Herbert Kawan, se po konci války soustředil zejména na komponování hudby k soudobým libretům. Námětem se mu tak staly průběh cyklistického závodu míru (*Každoročně v Máji*), problém rozděleného Německa (*Treffpunkt Herz*²⁴⁴) či kritika kapitalistického podnikání a slepého podléhání vidině snadného výdělků (*Hvězdy, peníze a vagabundi*, též *Hvězdy, láska a tuláci*²⁴⁵). Jeho díla patřila ve východoněmeckých divadlech mezi často uváděná a divácky oblíbená.

Patrně nejvýznamnější dílo Herberta Kawana *Sensation in London* uvedlo ve světové premiéře rostocké Lidové divadlo v prosinci 1957. Dirigoval jej sám Kawan, inscenoval český režisér Karel Konstantin. K příležitosti režirovat v Rostocku se Konstantin pravděpodobně dostal díky svým kontaktům s libretistou Bauerem, jenž dříve spolupřeložil Konstantinovo libreto operety *Mlynářka z Granady*²⁴⁶ do němčiny a s nímž společně napsali libreto baletu *Slavnost v Cocqueville*. Konstantin přeložil operetu–muzikál *Sensation in London* do češtiny pod názvem *Skandál v Lisabonu* a režiroval jeho první české uvedení ve Státním divadle v Karlíně

²⁴⁴ Název lze přeložit jako *Místo setkání: Srdce*, titul však u nás nebyl nikdy uveden. Autorem libreta Peter Bejach.

²⁴⁵ Originální název *Sterne, Geld und Vagabunden*, libreto napsali Erich Geiger a Andreas Bauer.

²⁴⁶ Autorem libreta je Karel Konstantin, hudbu složil Július Kalaš. Poprvé uvedena 22. 12. 1954 v Divadle na Fidlovačce v Praze.

(1958) a poté i v Plzni (1958). Právě Konstantin tedy se vši pravděpodobností zprostředkoval import tohoto díla na československé scény.

Skandál v Lisabonu vznikl na motivy příběhu Marka Twaina *Milionová bankovka*: na základě sázky dvou bankéřů dostává nezaměstnaný lodní inženýr do rukou šek na jeden milion dolarů. Pouze z pověsti bohatého muže pak žije celý měsíc jako milionář, ač je jeho kapsa ve skutečnosti prázdná. Libretisté však z Twainova příběhu vyzdvihli zejména momenty poukazující na nebezpečí podmaňující moci peněz a kritiku kapitalismu.

Na Konstantinovu karlínskou inscenaci *Skandálu v Lisabonu* se recenzenti následně zaměřili nejen z pohledu divadelního, ale také z pohledu čistě ideologického, jak tomu ostatně bylo v této době obvyklé. Na jedné straně se objevil nespokojený názor, že *Skandál v Lisabonu* nevytvořil „otřesný obraz dnešního kapitalistického světa,“²⁴⁷ a neplní tak vyžadované společenskokritické funkce divadla, děj je z „vyšší vrstvy“ a samotná inscenace je příliš výpravná. Na straně druhé byla úroveň inscenace jako takové hodnocena v neobvyklé shodě velmi pozitivně a ocenění si vysloužil i herecký soubor, který dokázal oprostít od mnoha obvyklých operetních manýr. Nová forma díla však s sebou přinesla i nové požadavky, s nimiž se ale někteří interpreti nedokázali uspokojivě vypořádat – jak napsal Ludvík Žáček v týdeníku *Kultura*: „šansonový způsob zpěvního přednesu, v němž musí být dbáno na obsahové stránky, není všem sólistům vlastní.“²⁴⁸ Není divu, karlínský soubor, od roku 1954 navyklý výlučně na klasickou operetu, se s obdobným dílem potýkal vůbec poprvé. Jak se

²⁴⁷ Pensdorfová, E. „Z rozcestí na scesti?“, *Hudební rozhledy* 1958, č. 7: 296–297.

²⁴⁸ Žáček, L. „Skandál v Karlíně“, *Kultura* 1958, č. 17: 5.

dočítáme v jednom z nesignovaných dopisů dochovaných v archivu vedení divadla, inscenačně měl být *Skandál v Lisabonu* „ultramoderní záležitost“.²⁴⁹ Karlínské divadlo tomuto titulu věnovalo značnou péči, a to i po stránce scénografické a kostýmní. Celková estetika inscenace se tak měla od klasické operety zásadně lišit.

Většině kritiků neuniklo, že *Skandál v Lisabonu* není obvyklá opereta či hudební komedie, ale „novinka, která nejen soubor, ale i obecnstvo staví před útvar ne zcela běžný“.²⁵⁰ Novátorsky působila zejména hudební stránka, v níž Kawan využil také styly soudobé taneční a populární hudby – foxtrot, waltz, boogie-woogie i rokenrol: „především Kawanova hudba vnáší do operetního žánru docela nový vzduch. Je nová formou a přitom většinou vtipná, melodická, dobře instrumentovaná, rytmicky efektní.“²⁵¹ Použití rokenrolu a parodie na stejnojmenný tanec ale vyvolalo značný rozruch a ostrou kritiku. Tehdy supermoderní hudební a taneční styl se sice v komunistickém Československu neobjevil poprvé,²⁵² rozhodně tu však nepatřil mezi vítané hosty: „...tanec rock'n'roll ve snaze co nejvíce podtrhnout mravní úpadek Západu zabíhá do nebezpečných naturalismů a mohl by spíš než výstražně zapůsobit na naši mládež přitažlivě. Právě zde totiž obecnstvo fanaticky tleská.“²⁵³

Skandál v Lisabonu začal k domácímu publiku pomalu promlouvat tím, co o dva roky dříve ve své televizní přednášce na druhé straně Atlantiku nazval Leonard Bernstein slovem ‘vernacular’, resp. ve sličném překladu Iva Osolsobě ‘mateřtinou’

²⁴⁹ Elektronický archiv HDK, CD 6, *Skandál v Lisabonu*, 57584SKDO002.

²⁵⁰ mk „Premiéra operety Skandál v Lisabonu“, *Lidová demokracie* 29. 3. 1958.

²⁵¹ E. K. „Skandál v Lisabonu“, *Práce* 1. 4. 1958.

²⁵² Pro více informací o pronikání rokenrolu do Československa viz např. Kotek 1998: 327 an.

²⁵³ E. K. „Skandál v Lisabonu“, *Práce* 1. 4. 1958.

(Osolsobě 1967: 5–8, 41–44). Divákům byl totiž snadno srozumitelný a blízký nejen dějem ze současnosti, ale především způsobem divadelního a zejména pak hudebního vyjadřování, tzn. soudobou populární hudbou. Snad i proto dosáhl v karlínském divadle tehdy nadprůměrného počtu 134 repríz.

Od konce roku 1958 k nám začala pronikat díla italské dvojice libretistů Pietra Garineiho a Sandra Giovanniniho.²⁵⁴ Garinei a Giovannini, obvykle označovaní zkratkou ‘G a G’, spolu začali autorsky spolupracovat již těsně před koncem 2. světové války na tvorbě revuí. Jejich prvním společným dílem se stala revue *Cantachiaro* (1944) s Annou Magnani v hlavní roli. V listopadu 1945 museli pořadatelé v Miláně přerušit premiéru jedné z dalších revue a posléze ji kvůli bouřlivým reakcím publika předčasně ukončit. Některé diváky totiž rozhořčila kritika italských poválečných poměrů. Druhý den protesty proti dílu ještě zesílily a ve snaze zabránit vážným srážkám musela policie dokonce divadlo obklopit pancéřovými vozy. Aféra však pro oba autory znamenala výtečnou reklamu, které náležitě využili. Další revue následovaly v rychlém sledu. Postupně se v tvorbě zdokonalovali, až vytvořili tzv. ‘commedii musicale’,²⁵⁵ tedy specifický italský typ muzikálu. Za první dílo tohoto druhu je považována hra *Attanasio cavallo vanesio* (1952), následovaná dalšími, zejména muzikálem *Giove in doppiopetto* (1954) podle klasického námětu *Amfytriona*. Jeho inscenace se v Itálii udržela na programu po rekordní dobu dvou let nepřetržitého hraní a později byla i zfilmována. V průběhu 50. let si

²⁵⁴ Pietro Garinei (1919–2006), vystudoval práva, posléze se živil jako novinář; Sandro Giovannini (1915–1977) byl doktorem farmacie, následně také novinářem – oba se seznámili jako redaktori deníku *Corriere dello Sport / La Gazzetta della Sport*. Po válce spolu založili deník *Sofia, so...*

²⁵⁵ ‘Commedia musicale’ je v italštině používán i jako výraz pro klasický muzikál. Zároveň jím však v Itálii označují tamější specifický typ muzikálu, který se vyvinul paralelně a nezávisle na tom anglosaském. Vznikl spojením prvků operety, komické opery, kabaretu a ‘café-koncert’. Charakterizují jej jasný, prostý děj a jednoduché chytlavé melodie podbízivé obecnému vkusu.

G a G svá díla začali sami režírovat a později též produkovat. Prvních mezinárodních úspěchů dosáhli s muzikálem *Buonanotte, Bettina (Na shledanou, Bettino)*, který se po své premiéře v Turíně v listopadu 1956 rozletěl po mnoha evropských zemích, demokratických i komunistických, mezi jinými i do Československa.²⁵⁶

Od začátku 60. let Garinei a Giovannini řídili největší italské zábavněhudební divadlo Sistina v Římě, čehož využili především k uvádění svých vlastních děl. Jejich muzikály dosahovaly velkých úspěchů zejména díky libretům, zobrazujícím italský kolorit a odkazujícím na mnohé historické i současné italské reálie. Hudební stránka typicky využívala soudobou populární hudbu, mnohdy propojenou s italskými folklorními motivy. Během své tvorby spolupracovali G a G s několika skladateli, nejčastěji s Gorni Kramerem, Armandem Trovajolim, hercem Renatem Rascelem či s tehdy oblíbeným italským zpěvákem Domenicem Modugnem.²⁵⁷

Tvorba G a G měla na naše jeviště snadnější cestu díky svým jasně levicovým tendencím – kritizovala dobové italské poměry, vládnoucí kapitalismus, podléhání moci peněz či korupci. Ve svých pozdějších dílech se však G a G zaměřili i na témata osobního života (*Amore mio*) či příběhy z italské historie (*Rugantino, Enrico 61, Rinaldo*).

Prvním a zároveň nejčastěji uváděným dílem dvojice G a G u nás se stal muzikál *Když je v Římě neděle*.²⁵⁸ Jeho československá premiéra se uskutečnila 20. listopadu 1958 ve Státním divadle v Karlíně v režii Karla Konstantina. I díky probíhající obměně

²⁵⁶ Československá premiéra 7. 7. 1960 v Divadle na Fidlovačce.

²⁵⁷ Gorni Kramer – *Na shledanou, Bettino!*, *Když je v Římě neděle*, *Tygr dálnic*, *Mandarin pro Teofila / Teofil v pokušení*, Armando Trovajoli – *Rugantino – dítě Říma*, Renato Rascel – *Enrico 61* a *Den želvy / My dva a želva / Amore mio*, Domenico Modugno – *Rinaldo v poli / Rinaldo do boje táhne*.

²⁵⁸ Originální název *Un Paio d'Ali*, v doslovném překladu *Pár křídel*.

hereckého souboru se karlínské divadlo vypořádalo s nároky italského muzikálu ještě lépe než o osm měsíců dříve se *Skandálem v Lisabonu*: „soubor splnil téměř všechny požadavky díla a podal jeden ze svých nejlepších výkonů.“²⁵⁹ Nejvíce upoutal Rudolf Pellar v roli profesora Tuzziho: „vévodí představení kulturou slova i mimořádnými dispozicemi pro herecký, šansonový i taneční projev,“²⁶⁰ „Rudolf Pellar rozhoduje o úspěchu hry. V něm má divadlo triumf, který přebije i slabinu námětu. Pellar je skutečný člověk a nikoliv operetní seladon. Pro soudobou operetu v něm má karlínský soubor výtečného představitele.“²⁶¹ Recenzentka *Hudebních rozhledů* dále inscenaci popsala jako dokonalou a velkou podívanou.

Ovšem ani tentokrát v tisku nechyběly reakce ideologické a nacionalistické. Jejich autoři kladli čtenářům řečnickou otázku, proč musíme hrát italskou hru – copak Italové taky uvádějí naše operety? Ačkoliv se v díle vyskytují satirické momenty, „kritické šlehy na korupci, politické čachry a podivné móresy ve filmovém průmyslu,“²⁶² celkově se muzikál podle kritiků nedotýkal žádných ‘ožehavých problémů’ současnosti. Inscenaci proto shledávali jako ideologicky nevhodnou a málo výchovnou: „je zde mnoho banálního a demoralizujícího ve výrazech i výstředních tancích,“²⁶³ „sklony italské mládeže k výstředním tancům jsou zde účinně pranýřovány, ačkoliv působí přece jen někdy jako taneční kurs rock-en-rollu. Také holdování žvýkací gumě by mohlo být omezeno...“²⁶⁴ Po formální stránce však recenzenti muzikál *Když je v Římě neděle*

²⁵⁹ Marklová, M. „Úspěšná premiéra v Karlíně“, *Večerní Praha* 22. 11. 1958.

²⁶⁰ ol „V Římě neděle – v Karlíně svátek“, *Svobodné slovo* 25. 11. 1958.

²⁶¹ Pensdorfová, E. „Problematický úspěch“, *Hudební rozhledy* 1958, č. 23: 979.

²⁶² ol „V Římě neděle – v Karlíně svátek“, *Svobodné slovo* 25. 11. 1958.

²⁶³ E. K. „Když je v Římě neděle“, *Práce* 28. 11. 1958.

²⁶⁴ jzb „Hudební komedie z Itálie“, *Lidová demokracie* 22. 11. 1958.

považovali za dramaturgický přínos a vhodnou inspiraci pro tvorbu nových domácích děl obdobného typu.

Po karlínském uvedení následovaly další inscenace italské novinky v Brně, Teplicích, Bratislavě a Plzni.²⁶⁵ Dramaturg brněnského Státního divadla Ivo Osolobě však tehdy v článku v programu k tamější inscenaci odmítl označení díla pojmem muzikál – s americkým muzikálem jej podle něho sice spojuje revuální ráz, záliba v tanečním vyjádření a zejména džezová hudba, avšak místem původu je Itálie, nikoliv Amerika. Ve svém pozdějším textu o historii muzikálu u nás v českém vydání knihy Schmidta-Joose *Muzikál* však tvorbu G a G mezi muzikály již jednoznačně zahrnul.

Většina recenzentů si všimla nového typu jevištního tvaru, který se s tímto dílem na československá jeviště dostal. Ačkoliv bratislavský *Večerník* jej označil přímo jako „musikl“, ostatní stále používali pojem opereta. Při tom si ale uvědomovali, že *Když je v Římě neděle* je oproštěno od formálních znaků klasické operety a také klade „vysoké nároky na hereckou akci a slovní projev spolu s uplatněním tanečního projevu.“²⁶⁶ Pojem muzikál tak zatím ještě stále do všeobecného povědomí nepronikl.

S pozvolným politickým ‘táním’ se československým divadlům rozšiřovaly možnosti pro oživení repertoáru ‘západními’ díly. Po východoněmeckých a italských muzikálech k nám tak dorazil muzikál anglický. Do Československa jej opět neuvedla žádná z pražských scén, ale Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci. Na jeho scéně měl 1. října 1961 premiéru muzikál *Bleší trh (Make Me an Offer)* skladatele Monty Normana s libretem Wolfa Mankowitze a Davida Henekera.

²⁶⁵ Brněnská premiéra 21. 2. 1959, teplická 15. 3. 1959, bratislavská 21. 3. 1959 (vůbec první muzikál na Slovensku) a plzeňská 17. 6. 1959. V Olomouci titul uvedli až 31. 3. 1963 a v Ostravě 10. 9. 1964.

²⁶⁶ Marklová, M. „Úspěšná premiéra v Karlíně“, *Večerní Praha* 22. 11. 1958.

Mankowitz, spisovatel, dramatik, scénárista a starožitník, patřil mezi levicově angažované umělce.²⁶⁷ Ve svých raných dílech kritizoval sociální stav společnosti, korupci, některé prvky kapitalismu a nečisté praktiky ‘velkého’ byznysu. Právě tyto názory a postoje se u nás v souvislosti s jeho tvorbou výrazně vyzdvihovaly – ostatně díky nim měl do socialistického Československa ‘dveře otevřené’. Mankowitz debutoval v roce 1952 novelou *Make Me an Offer* (do češtiny překládáno jako *Bleší trh*), která se o dva roky později dočkala zfilmování a sedm let po jejím vzniku ji zpracoval i jako libreto ke stejnojmennému muzikálu. Obchodník se starožitným porcelánem v něm dochází k přesvědčení, že jeho poctivost není v byznysu žádoucí a velké peníze se dají získat jen za pomoci nečistých praktik, machinací a podvodů. Při psaní Mankowitz zužitkoval své zkušenosti jak z mládí, kdy pomáhal otci v jeho obchůdku, tak z vlastního podnikání v krámku s porcelánem.

Muzikál *Make Me an Offer* uvedl v premiéře experimentálně a levicově zaměřený soubor Theatre Workshop z východolondýnského Stratfordu, vedený osobitou režisérkou Joan Littlewoodovou.²⁶⁸

²⁶⁷ Wolf Mankowitz (1924–1998) během 2. světové války přerušil studium literární vědy, aby dobrovolně odešel pracovat jako horník do dolů, podruhé studium přerušil, aby narukoval do armády. Poté pracoval jako lektor pro Dělnickou vzdělávací společnost a zároveň měl malý obchůdek se starožitnostmi na londýnském East Endu. Postupně z něj vybudoval prosperující podnik ve středu Londýna, specializovaný na wedgwoodský porcelán, jehož byl prvotřídním znalcem – vydal o něm i specializovanou encyklopedii. Sovětský svaz spisovatelů zval Mankowitze v 50. letech opakovaně k návštěvě SSSR. Kvůli jeho kontaktům se sovětskými umělci a členství jeho manželky v komunistické straně ho sledovala britská tajná služba MI5. Podezírala jej ze špionáže, avšak podezření neprokázala. V této souvislosti stojí za zmínku, že Mankowitz byl jedním ze spoluvůrců prvního filmu o Jamesi Bondovi – ačkoliv odmítl nechat své jméno uvést v titulcích (obával se, že film bude ‘propadák’ a poškodí jeho postavení v uměleckých kruzích).

²⁶⁸ Joan Littlewoodová (1914–2002) byla již během války aktivní v komunistické straně, díky čemuž ji sledovala i britská tajná služba MI5. Soubor Theatre Workshop založila spolu s tehdejším manželem hned v roce 1945, nejprve jezdili po zájezdech a turné. V roce 1953 se usídlili v Theatre Royal v londýnském Stratfordu. V roce 1955 Littlewoodová uvedla britskou premiéru Brechtovy hry *Matka kuráž a její děti*, kde hrála i hlavní roli. Mezi největší úspěchy jejího divadla patří muzikály *Fings Ain't Wot They Used T'Be* z londýnského podsvětí, který se hrál po tři roky (1959–1962) a dočkal se i přenesení na londýnský West End, a satirický muzikál *Oh, What a Lovely War* (1963) se silným protiválečným apelem. Krédo Littlewoodové znělo: „*My divadelníci ztrácíme právo na existenci, pokud se nám prostřednictvím divadla nepodaří pomáhat, pokud se nám nepodaří změnit život.*“ Soubor opustila v roce 1975 po smrti svého životního partnera. Theatre Workshop existuje dodnes.

Úspěch u anglických diváků dílu přinesla moderní partitura, současný děj a zejména důvěrné známé prostředí i jazyk – londýnský dialekt. V programu k olomoucké inscenaci tak můžeme číst překlad části nadšené recenze v anglickém levicovém deníku *Daily Worker*: „Každý, kdo ví, co je to žít v malém bytě s kočárkem na schodech, si zamiluje tuto hru od první do poslední písničky. Je to jedno z nejlepších představení roku. Každá minuta stojí za to.“²⁶⁹ V Československu však *Bleší trh* takový ohlas neměl. *Literární noviny* hodnotily dílo v článku s názvem „Pořád stará bolest“ do značné míry nacionalisticky: „Doma máme věru schopnější skladatele. Námět a myšlenka slabé. [...] Díky režiséru Regalovi se z této předlohy alespoň vylouplo pohledné představení ve svěžím tempu, výborně zněl tentokrát zelektrofonizovaný orchestr. [...] Nechce se mi věřit, že bychom v domácí tvorbě nenašli ani jedinou, nejméně tak kvalitní hudební komedii.“²⁷⁰ Naopak *Lidová demokracie* uvedení anglického muzikálu kvitovala: „Divadlo O. Stibora v Olomouci seznamuje svou poslední premiérou – anglickým musicalem *W. Mankowitze Bleší trh* – se zajímavým jevištním žánrem, který u nás dosud nezdomácněl. [...] Režiséru St. Regalovi se z velké části podařilo vymanit herce z operetních schémat, povzbudit je k vytváření životných postav a charakterů.“²⁷¹

Bleší trh uvedlo následně také Státní divadlo v Karlíně (1961) a Státní divadlo v Ostravě (1962).

Nový karlínský ředitel, režisér Rudolf Vedral, si po nástupu do funkce na začátku roku 1961 vytkl za cíl proměnit Karlín z divadla klasické operety v moderní zábavněhudební scénu, a to jak po

²⁶⁹ Program k inscenaci *Bleší trh* (1961, Hudební divadlo v Karlíně): 7.

²⁷⁰ ir „Pořád stará bolest“, *Literární noviny* 1961, č. 43: 8.

²⁷¹ dj „Anglický musical na naší scéně“, *Lidová demokracie – venkov* 22. 10. 1961. Za pozornost stojí, že autor recenze již zcela správně pojmenoval formu díla jako ‘musical’.

stránce repertoárové, tak inscenační. Do souboru přijal nové, převážně mladé herce, včetně několika zpívajících činoherců, a se svými spolupracovníky se zaměřil na odstraňování hereckých klišé a rutinních inscenačních postupů.

Ačkoliv se karlínská inscenace *Blešího trhu* v režii Leo Spáčila hrála pouze čtyři měsíce a měla jen 19 repríz, odborná veřejnost si jeho nastudování pochvalovala: „režisér Leo Spáčil [...] v některých výstupech vedl soubor k brilantnímu hereckému projevu, který je u musicalu základním požadavkem. Sympatická je i snaha, s níž se někteří herci (Vlková, Gübel, Effa, Šenková, Zavřel, Marešová) vzdalují operetním klišé. Je to další významný tvůrčí výsledek karlínského divadla.“²⁷² Režisérovu práci s herci v *Bleším trhu* ocenila Milada Marklová: „Spáčil [...] velmi úspěšně pracoval s herci a vysloveně novátorsky řešil režii zpěvních čísel.“²⁷³ Divadelní noviny poukázaly především na výkony dvou hlavních představitelů: „[Miloš] Zavřel nenásilně přechází z prózy do hudby, jeho zpěv je zcela srozumitelný a nemá technicky problematická místa. Jiřině Marešové – přirozeně Sally – zní v některých místech hlas velmi přesvědčivě, ale jsou patrné dva rejstříky, kterých zpěvačka používá.“²⁷⁴ „Nastudování věnovali v Karlíně mnoho péče a premiéra je po *Mahagonny* dalším úspěchem snaživého souboru,“²⁷⁵ napsalo *Svobodné slovo* a jejich názor potvrzovaly *Divadelní noviny*: „v posledních inscenacích v Karlíně se přestává aranžovat a vytváří se zajímavá podívaná. Zdá se, že nejde o náhodu, ale o snahu zcela cílevědomou. [...] Podařilo se rozehrát jeviště a strhnout do této zábavy kromě sólistů a sboru i obecenstvo.“²⁷⁶

²⁷² Candra Z. „Musical se představuje“, *Práce* 3. 1. 1962.

²⁷³ Marklová, M. „Další úspěch v Hudebním divadle“, *Lidová demokracie* 29. 12. 1961.

²⁷⁴ Kubátová, H. „Podívaná v Karlíně“, *Divadelní noviny* 1962, č. 11: 4.

²⁷⁵ Ps „Další premiéra v Karlíně“, *Svobodné slovo* 28. 12. 1961.

²⁷⁶ Kubátová, H. „Podívaná v Karlíně“, *Divadelní noviny* 1962, č. 11: 4.

Obdobné postřehy jednoduše shrnula Milada Marklová v *Lidové demokracii*: „V Karlíně se hraje moderní hudební divadlo. A hraje se dobře. Soubor se nám proměňuje takřka před očima a od premiéry k premiéře roste.“²⁷⁷ Ačkoliv se Vedralovi začaly jeho záměry brzy dařit, nový repertoár divadla příliš nezaujal zábavychtivé karlínské publikum a mnohdy se tak hrálo jen pro poloprázdné hlediště.

Z článků o pražském uvedení *Blešího trhu* je také patrná změna informovanosti odborné veřejnosti o muzikálu a jeho základních principech, která se během několika let udála: „Typ hudební hry, označované jako musical, je u nás znám. Jestliže se v poslední době k němu upíná opět větší pozornost, pak je to způsobeno mimo jiné ohlase m mimořádných úspěchů některých zahraničních musicalů i vážným poklesem ‘prestíže’ operety, která již není s to udržet krok s dobou. [...] Co však na musicalu nejvíce láká, je skutečnost, že se jeho forma nevzpírá současnému tématu, že se soudobý námět může jeho prostřednictvím dostat na jeviště hudebně zábavného divadla přirozeně a bez deformace.“²⁷⁸ Milada Marklová se zmínila i o dřívějším odmítavém přístupu k muzikálu, způsobeném jeho americkým fundamentem: „O musicalu se toho u nás již namluvilo dost; bohužel, většina nedávných informací byla z druhé ruky, krajně nepřesná a značně zkreslující. Musical byl léta vydáván za typický produkt úpadkového západního divadla a v oblasti naší operety se s ním často argumentovalo div ne jako se strašákem na malé děti. Ted’ – po mnohaleté přestávce od uvedení Laneova *Divotvorného hrnce* – jsme měli konečně možnost přesvědčit se ‘na vlastní kůži’, jak vlastně musical vypadá.“²⁷⁹ Na ‘edukačním’ užitku

²⁷⁷ Marklová, M. „Další úspěch v Hudebním divadle“, *Lidová demokracie* 29. 12. 1961.

²⁷⁸ -dh- „Další krůček na nové cestě“, *Rudé právo* 2. 12. 1962.

²⁷⁹ Marklová, M. „Další úspěch v Hudebním divadle“, *Lidová demokracie* 29. 12. 1961.

uvedení *Blešího trhu* se s Marklovou shodl i Zdeněk Candra v deníku *Práce*: „*Je to dramaturgický přínos – i tím, že pomáhá odstranit nejrůznější pověry o musicalu jako jediné spáse nebo zase nebezpečí pro naše zábavné hudební divadlo.*“²⁸⁰ Vždyť jen o několik málo let dříve u nás muzikál nepatřil mezi běžně uváděné druhy divadla. Ostatně i proslavený *Divotvorný hrnec* nazývali recenzenti v době jeho uvedení na konci 40. let téměř výhradně pojmem opereta nebo hudební komedie, nikoliv jako muzikál. Vždyť samotný výraz ‘muzikál’ jako jednoslovné substantivum označující druh hudebního divadla se i v Americe všeobecně používá teprve od přelomu první a druhé poloviny 20. století (Prostějovský 2008: 23).

O vývoji v zahraničí informoval od poloviny 50. let nejprve sporadicky, později však stále častěji také tisk: například *Rudé právo* publikovalo články Přemysla Tvaroha „Poznámky o americkém divadle“,²⁸¹ v září 1958 uveřejnil časopis *Host do domu* poměrně obsáhlý článek překladatele Jiřího Muchy, v němž podrobně vylíčil stav soudobého londýnského divadla včetně muzikálového a zároveň zdůraznil jeho přednosti.²⁸²

Krátce před Vánocemi 1958 proběhla v Praze třídní operetní konference. Umělci a teoretici znovu popisovali problémy operety a opět hledali možnosti jejich řešení. Zatímco někteří doporučovali více využívat moderní tanec, jiní navrhovali přestat používat pojem opereta jako takový. Mnozí diskutující však viděli cestu budoucího vývoje zábavněhudebního divadla v muzikálu. Například ostravský dirigent Vladimír Brázda ale upozornil, že pro muzikál nemáme dostatek vhodných interpretů z důvodu jiných předpokladů

²⁸⁰ Candra, Z. „Musical se představuje“, *Práce* 3. 1. 1962.

²⁸¹ Tvaroh, P. „Poznámky o divadle v USA“, *Rudé právo* 27. 7. 1958 a 3. 8. 1958.

²⁸² Mucha J. „Londýnské divadlo“, *Host do domu* 1958, č. 9: 416–418.

operetního a muzikálového herectví a zároveň ani orchestry, protože operetní tělesa nemohou stylově zahrát muzikál.

Obsáhlý referát „Předstih muzikálu“ přednesl dramaturg brněnského divadla Ivo Osolsobě.²⁸³ Nejprve shrnul soudobou (ne)informovanost o muzikálu v Československu, rozšířená fakta a mýty, často zkreslené ideologickým náhledem. Popsal okolnosti vzniku muzikálu, jeho odlišnosti od evropské operety a zároveň sledoval paralelu vývoje muzikálu s hrami Osvobozeného divadla. Domácí tvůrce vyzval k další práci na nových dílech, aby co nejdříve ‘dohnali předstih’ muzikálu. Za nezbytné považoval překonání operetního schematismu, podřizování hudby dramatu a větší využívání jazzu: „*Každé naše operetní divadlo poznalo v uplynulých letech na vlastní kůži, jak naléhavá je potřeba musicalu, operety se současnou hudbou a operety džezové, nemají-li se naše divadla stát doménou staré generace (a starého maloměšťáckého vkusu) a mají-li získat mladé publikum.*“²⁸⁴ Budoucnost zábavněhudebního divadla ale neviděl v uvádění „americké operety“ – rozuměj muzikálu, nýbrž v jejím „předehnutí“ soudobou původní domácí tvorbou.

Bez ohledu na teoretické diskuse pokračovala regionální divadla v uvádění zahraničních novinek – v průběhu roku 1962 mělo československou premiéru nové dílo dvojice G a G *Mandarin pro Teofila* (též *Teofil v pokušení; Un Mandarino per Teo*) a také *Dobrodružství Mony Lisý* (*Die Abenteuer der Mona Lisa*) Herberta Kawana. Divadlo na Fidlovačce pak nastudovalo soudobý muzikálový hit *Irma la Douce – Sladká Irma* s hudbou Margueritte Monnotové, proslavené především jejími písněmi pro Edith Piaf.

²⁸³ *Operetní konference (Praha 17. – 19. XII. 1958)*, stenografický zápis, uloženo v knihovně DÚ, sign. MB 438, s. 11/1 zápisu 2. dne jednání.

²⁸⁴ Tamtéž, s. 12/2.

Světová premiéra *Sladké Irmy* se uskutečnila na konci roku 1956 v malém pařížském divadélku Theatre Gramont. Inscenace měla značný úspěch a hrála se po čtyři roky. Ovšem teprve anglická úprava Davida Hennekera, Juliana Mora a Montyho Normana přinesla dílu celosvětovou slávu – úpravci připsali k francouzskému originálu nové texty, druhé polovině dodali pevnou dramatickou strukturu a celou hru upravili tak, aby byla srozumitelná i divákovi mimo Francii. V nové podobě úspěšně putovala nejprve evropskými divadly a posléze až na americkou Broadway.²⁸⁵ Ačkoliv se dílo původně blížilo spíše hře se zpěvy, díky pozdějším úpravám je dnes *Sladká Irma* považována za první francouzský muzikál.

Československá premiéra *Sladké Irmy / Irma la Douce*²⁸⁶ proběhla v Divadle na Fidlovačce 19. dubna 1962. Režisér Václav Hudeček vytvořil moderní muzikálovou inscenaci, nezátíženou operetní tradicí. I díky obsazení *Sladké Irmy* nově angažovanými mladými herci (Stanislav Bruder, Jiří Císler, Jana Drbohlavová) se „soubor přenesl do daleko živějšího moderního žánru.“²⁸⁷ Díky úsilí režiséra a herců tak vzniklo představení „plné života, které zatím dovršuje nesnadnou a křivolakou cestu za novým slohem hudebního divadla.“²⁸⁸

Pro historii českého zábavněhudebního divadla je však *Sladká Irma* zásadní jinými okolnostmi – jedná se totiž o první zahraniční muzikál, v němž absentují ideologické prvky. Zatímco ještě o

²⁸⁵ Nová verze měla premiéru v londýnském divadle Lyric v červenci 1958. Po dvouletém uvádění v Londýně byla inscenace přenesena do amerického New Yorku a v produkci Davida Merricka (produkoval např. muzikály *42nd Street* nebo *Hello, Dolly!*) a režii mladého Petera Brooka ji uvedlo Plymouth Theatre. Premiéra proběhla 29. 9. 1960. *Irma la Douce* se na Broadwayi hrála rok a půl a dosáhla celkového počtu 524 představení. Posléze se objevilo nové nastudování v Londýně a také filmová verze (1963) s Jackem Lemmonem a Shirley MacLaine. Film však hudbu používal jen jako pouhý podkres.

²⁸⁶ V programu i recenzích jsou uváděny obě verze názvu.

²⁸⁷ md: „Úspěch *Sladké Irmy*“, *Svobodné slovo* 26. 4. 1962.

²⁸⁸ Candra, Z. „Dovednost muzikálu“, *Práce* 6. 5. 1962.

několik let dříve by ‘neideovost’ hry kritika drtivě odsoudila, nyní na ni jen poukázala. Nestal se pro ni ale důvodem k ostřejším útokům: „její romantika nemá daleko k sentimentálnímu změkčování skutečnosti, celý ten příběh z pařížské periferie je lehkým, zábavným románkem, v němž nemůžeme hledat bezprostřední výraz společenské kritiky.“²⁸⁹ Deník *Práce* uvítal uvedení *Sladké Irmý* zejména z ‘edukačních’ důvodů: „máme totiž možnost poznat oblíbený útvar západního divadla v podobě vyhraněného prototypu, který zároveň upozorňuje na nejednu příčinu malého zdaru domácích snah o hudební veselohru.“²⁹⁰

Po *Sladké Irmě* se začala objevovat další ‘neideová’ díla: v prosinci 1962 nastudovalo olomoucké divadlo černou komedii s hororovými prvky *Balada o dr. Crippenovi (Belle, or, the Ballad of Doctor Crippen)*²⁹¹ již zmíněných autorů Montyho Normana a Wolfa Mankowitze a v únoru 1963 se u nás po mnohaleté pauze konečně opět objevil americký muzikál – *Líběj mě, Káťo! (Kiss me, Kate!)* Cole Portera, uvedený v plzeňském Divadle J. K. Tyla.

V polovině září 1964 měl v Hudebním divadle v Nuslích premiéru další muzikál Montyho Normana, *Trampoty profesora Prilta (The Perils of Scobie Prilt)*, tentokrát s libretem Juliana Mora. Parodii na bondovské příběhy, sci-fi komiksy se špiony, sexbombami a supermany však českoslovenští diváci příliš nepochopili – parodované bondovské filmy totiž z domácích kin dostatečně dobře neznali.²⁹²

²⁸⁹ Grym, P. „Závan větru do naší operety“, *Lidová demokracie* 21. 4. 1962.

²⁹⁰ Čandra, Z. „Dovednost muzikálu“, *Práce* 6. 5. 1962.

²⁹¹ Československá premiéra 16. 12. 1962, později, 7. 5. 1966 uvedeno ve Východočeském divadle v Pardubicích pod názvem *Líběj dál aneb Strašlivý mord v Music-hallu*.

²⁹² V souvislosti s dějem muzikálu je nutné zmínit, že Monty Norman je spoluautorem hudby k prvním filmům o Jamesi Bondovi, včetně známého ústředního ‘bondovského’ hudebního motivu, který zazněl i v dalších pokračováních.

Pro zvýšení atraktivnosti představení přizval režisér Vedral k hostování několik ‘hvězd’ populární hudby, televizních obrazovek a filmového plátna: Rudolfa Cortése, Milana Chladila, Yvettu Simonovou a také herce Jana Skopečka, tehdy značně populárního z televizní a filmové série *Tři chlapi v chalupě*.

Jiří Bajer v *Divadelních novinách* inscenaci strhal: „*Jak je vidět, technika interpretace muzikálu (kterou u nás ještě v uspokojivé míře nezvládlo ani jedno operetní divadlo) není zdaleka všechno. Muzikál [...] je obtížným žánrem proto, že je nutno zvládnout paralelně také problém etiky lidských a společenských vztahů, a to nejen aby to odpovídalo názorům, které hra hlásá, nýbrž aby do toho byl zahrnut i názor inscenátora, jakožto delegovaného představitele naší filosofie a morálky. Představení Prilta je v tomto smyslu amorfní jako tuctová opereta. Hlas autorů se v něm ozývá potud, pokud ho nepřehluší smích nebo sentiment ne vždy nejčistšího zrna, a hlas inscenátorů až na nepatrné výjimky se podobá hlasu ryby.*“²⁹³ Bajerovi se zdálo, že se ‘ideová’ stránka hry dostala příliš do pozadí ve prospěch stránky zábavné: „[režisér] Vedral se snažil využít sebemenší příležitost k uplatnění ryze zábavních funkcí – od slovního vtipu až po revuální aranžmá písní a exploataci erotických motivů.“²⁹⁴ Přesný opak však shledal Jaroslav Přikryl ve svém článku v *Hudebních rozhledech*: „*režie je snad nejpozitivnějším prvkem představení. Problém je tu v herecké stránce musicalu: nejsou tu umělci dosti všestranní, aby se dokázali stejně dobře vyrovnat jak s hereckou, tak i s taneční stránkou svých úkolů. Mají příliš mnoho práce sami se sebou, než aby mohli myslet na slabiny díla a oživovat je svou suverenitou.*“²⁹⁵ Přesto se zejména

²⁹³ Bajer, J. „Už podruhé byla...“, *Divadelní a filmové noviny* 1964, č. 4: 4.

²⁹⁴ Tamtéž.

²⁹⁵ Přikryl, J. „Americký musical v Nuslích“, *Hudební rozhledy* 1964, č. 18: 801.

mladým hercům podařilo nakročit ke skutečně muzikálovému, syntetickému herectví. V tomto směru vynikli zejména Jiří Koutný (mj.: „*Koutný přesvědčil, že pro šarže našminkovaných debilů je ho škoda*“²⁹⁶) a Milena Zahrynowská („*k špičkám inscenace patřily konečně i výstupy M. Zahrynowské; soubor v ní má zdatnou představitelku musicalové umělkyně s neafektovaným herectvím a zároveň i krevnatým a dynamickým tanečním projevem na vysoké profesionální úrovni*“²⁹⁷).

Muzikál zařadila na svůj repertoár také jedna z pražských činoher, Divadlo ABC. V březnu 1964 uvedlo dílo Montyho Normana a Wolfa Mankowitze *Expresso Bongo* v režii Antonína Moskalyka. Jedná se o jeden z nejúspěšnějších anglických muzikálů přelomu 50. a 60. let, který byl v roce 1959 také zfilmován s populárním mladým zpěvákem Cliffem Richardsem v hlavní roli. Jeho námětem je i dnes aktuální obraz povrchního šoubyznysu: umělci agenti se horlivě shání po nových mladých talentech, z nichž následně vyprodukují chvilkové superstar, jež jim svou popularitou přináší snadný výtěžek. Vylicení nečistých praktik šoubyznysu a komerčního zábavního průmyslu se setkalo s ohlasem u domácích kritiků, kteří u každé operety či muzikálu přímo prahli po sociálně-kritickém tématu. Svědčí o tom i zmínka v *Divadelních novinách*: „*je to nesporně musical, který má svou úroveň, je to kritika praktik šoubyznysu. Proto je ku podivu, že o několik let dříve nebylo doporučeno hru inscenovat, když o ni jedno z oblastních divadel projevílo zájem.*“²⁹⁸

Expresso Bongo totiž již dříve připravovalo v režii Antonína Moskalyka Východočeské divadlo v Pardubicích. Jelikož jej však

²⁹⁶ Přikryl, J. „Americký musical v Nuslích“, *Hudební rozhledy* 1964, č. 18: 801.

²⁹⁷ Marklová, M. „Nový anglický musical“, *Lidová demokracie* 19. 9. 1964.

²⁹⁸ Bajer, J. „Byznys s kritikou...“, *Divadelní noviny* 1962, č. 20–21: 7.

oficiální místa jako dílo ideově závadné ‘nedoporučila’, muselo hru před premiérou stáhnout (Osolsobě in Schmidt-Joos 1968: 239). Její uvedení v Divadle ABC tak poukazuje na postupnou změnu ideologických a politických poměrů – na jeviště se nyní již mohly dostat i takové tituly, které ještě o několik málo let dříve možné uvést nebylo.

Hlavní roli v pražské inscenaci hrál Josef Zíma, její největší ‘hvězdou’ se ale stala Irena Kačírková. Odborná kritika se shodla na jejích výborných předpokladech pro muzikálové herectví, které dokázala v roli Maisie Kingové náležitě využít a prokázat tak svůj „*temperament, jevištní nápaditost a smysl pro hudebnost.*“²⁹⁹ Ačkoliv inscenace *Expresso Bongo* jako celek měla své slabiny („*je poměrně nevyrovnaná po stránce režijní a herecké*“,³⁰⁰ „*je to příliš velké sousto pro činoherní soubor*“³⁰¹), zahájila trend uvádění zahraničních muzikálů na jevištích činoherních divadel. Recenzent *Lidové demokracie* dokonce již tehdy téměř prorocky předpověděl, „*že činohra bude i v budoucnu hrát u nás čím dále tím více musicalů, a to ze dvou důvodů – návštěvnických a ryze profesionálních.*“³⁰²

²⁹⁹ Kohn, P. „Expresso Bongo“, *Mladá fronta* 14. 3. 1964.

³⁰⁰ Bajer, J. „Byznys s kritikou...“, *Divadelní noviny* 1962, č. 20–21: 7.

³⁰¹ šs „Musical, musical, musical...“, *Lidová demokracie* 17. 3. 1964.

³⁰² Tamtéž.

4. PODOBY ČESKOSLOVENSKÉHO ZÁBAVNĚHUDEBNÍHO DIVADLA 60. LET

4.1 Broadwayské muzikály na československých jevištích v 60. letech

Plných patnáct let uplynulo mezi uvedením prvních dvou amerických muzikálů v Československu – *Divotvorného hrnce* Burtona Lanea a *Líbej mě, Káťo!* (*Kiss me, Kate!*) Cole Portera. Zatímco první z nich byl v roce 1948 aktuální novinkou z daleké Broadwaye, druhý se na česká jeviště dostal s patnáctiletým zpožděním po světové premiéře. Jeho zdejší uvedení bylo opožděné i v porovnání se sousedními zeměmi, pro něž *Kiss me, Kate!* představuje zlomový moment jejich muzikálové historie – jedná se totiž o vůbec první americký muzikál v Rakousku (1956), Polsku (1957) i Německu (1959).

Československá premiéra *Líbej mě, Káťo!* se uskutečnila 23. února 1963 v plzeňském Divadle J. K. Tyla, ve stejném roce nastudovala Porterův muzikál také Nová scéna Bratislava a o dva roky později též Státní divadlo Brno.³⁰³

O plzeňské uvedení *Líbej mě, Káťo!* se zasloužily dvě výrazné osobnosti tamějšího operetního souboru, režisér Miroslav Doutlík a již dříve zmíněný dirigent Dalibor Brázda. Doutlík od svého nástupu do funkce šéfa plzeňské operety v roce 1961 upřednostňoval moderní hudební komedie a muzikály před tradiční klasickou

³⁰³ Ivo T. Havlů titul muzikálu přeložil *Líbej mě, Káťo!* (Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 1963), Ivo Osolobě později *Líbej mě Katko*. Při premiéře tohoto díla ve Státním divadle Brno v roce 1964 však inscenátoři na prvním místě používali originální anglický název *Kiss me, Kate!*, český název Ivo Osolobě pouze v závorce. V následujících letech byl muzikál v různých divadlech uváděn jak pod anglickým názvem, tak v různých modulacích obou českých překladů (*Líbej mne, Katko; Líbej mě, Kateřino* atd.).

operetou, Brázda Porterův muzikál dirigoval o několik let dříve během svého krátkého působení ve vídeňské Volksoper.³⁰⁴

Líbej mě, Káťo!, inspirované Shakespearovým *Zkrocením zlé ženy*, se po plzeňské premiéře dočkalo velké pozornosti recenzentů. Kritici jej často porovnávali s operetou a zamýšleli se, zda muzikál může 'vyléčit' aktuální problémy československého zábavněhudebního divadla. Milada Marklová ve své recenzi výstižně a obsáhle analyzovala rozdíly mezi muzikálem a operetou, poukázala na rozdílné vedení a obsah dialogů, řazení hudebních a tanečních čísel a po stránce inscenační především na detailní práci se členy sboru. Ocenila také libreto manželů Spewackových pro jeho „brilantně napsaný text, plný vtípu, divadelní fantazie a vyzrálého citu pro účín jevištního slova“.³⁰⁵ Nad propracovanou formou díla se zamýšlel i Miroslav Šmíd: „velmi vtipně a opravdu funkčně jsou zapojeny písně, sbory a tance. Po této stránce je Porterův muzikál skutečně vzorný.“³⁰⁶ Muzikálová forma měla podle obou poučit a inspirovat československé autory při tvorbě původních domácích novinek.

Výkon celého plzeňského ansámblu recenzenti ohodnotili jako nadstandardně kvalitní. Všichni účinkující totiž i přes náročnost muzikálu sršeli nadšením a snahou o dokonalé provedení, jemuž stály v cestě jen osobní umělecké limity. Právě těchto slabin členů plzeňské operety si nejvíce všímal kritik Jaroslav Volek: „*'Káťa'* by prostě 'chtěla' být provedena za daleko příznivějších dispozic hereckých, pěveckých i tanečních. [...] Musical zřejmě potřebuje 'obozhivelné' umělce – dobré, suverénní herce a kvalitní

³⁰⁴ Mimo jiné zde nastudoval a také dirigoval muzikál Leonarda Bernsteina *Wonderful Town*.

³⁰⁵ Marklová, M. „První setkání s americkým musicalem“, výstřižek z archivu Divadla J. K. Tyla v Plzni.

³⁰⁶ Šmíd, M. „Americký muzikál na plzeňské scéně“, výstřižek z archivu Divadla J. K. Tyla v Plzni.

zpěváky.“³⁰⁷ Těch se však podle Volka v Plzni nedostávalo. Nejpříznivěji tisk hodnotil představitele komické dvojice zlých gangsterů, Rudolfa Kutílka a Jaroslava Heyduka, jejichž „*projev důsledně vyrůstal z logiky dramatické situace, každý pohyb a gesto bylo významově přesně koncipováno a umístěno.*“³⁰⁸

Recenzenti také často naříkali nad opožděným uvedením tohoto díla, zároveň však ocenili odvahu vedení plzeňského souboru k zařazení Porterova muzikálu na repertoár. Plzeňská premiéra *Líbej mě, Káťo!* totiž napomohla alespoň částečně dohnat zpoždění československého zábavněhudebního divadla za aktuálním světovým vývojem, především ale vyvrátila mnohé mylné představy domácí odborné veřejnosti o americkém muzikálu či mýty o neodpovědném a necitlivém hudebním zpracovávání klasických předloh.

Plzeňská inscenace se udržela na repertoáru třináct měsíců, během nichž dosáhla poměrně vysokého počtu 50 repríz. Na sklonku roku 1964 uvedl muzikál *Kiss me, Kate!* také zpěvoherní soubor Státního divadla Brno, a to v novém překladu Iva Osolsobě pod názvem *Líbej mě Katko*. Premiéra v režii Stanislava Fišera a pod taktovkou Arnošta Moulíka byla vůbec prvním představením muzikálu v Brně. *Divotvorný hrnec*, jenž na konci 40. let obletěl pět českých divadel, se totiž Brnu překvapivě vyhnul.

Do většiny československých zábavněhudebních divadel pronikl americký muzikál až svým nejúspěšnějším titulem přelomu 50. a 60. let, a to *My Fair Lady* podle Shawova *Pygmalionu*. Dlouholeté úsilí o získání licence na její uvedení se v roce 1964 nejprve zúročilo největší československé operetní a muzikálové scéně, Hudebnímu divadlu v Karlíně a v Nuslích, na jehož scéně měla *My Fair Lady*

³⁰⁷ Volek, J. „Americký musical v Plzni“, výstřižek z archivu Divadla J. K. Tyla v Plzni.

³⁰⁸ Marklová, M. „První setkání s americkým musicalem“, výstřižek z archivu Divadla J. K. Tyla v Plzni.

premiéru v sobotu 12. prosince 1964. Zájem o dílo Alana Jay Lerner a Fredericka Loeweho divadlo poprvé projevilo již v roce 1959, ovšem bezúspěšně.³⁰⁹ Kromě jiných komplikací ztěžoval nákup práv především nedostatek finančních prostředků, resp. dolarových devíz, zapříčiněný systémem direktivně plánované ekonomiky. Intenzivní jednání prostřednictvím agentury DILIA znovu zahájil nový karlínský ředitel Rudolf Vedral po svém nástupu do funkce v březnu 1961, finální dohodu se však podařilo uzavřít až v červenci 1964.³¹⁰

Smlouva zaručovala právo uvádět muzikál za paušální částku po dva roky s možností prodloužení, podmínkou však byla záruka minimálního počtu 100 repríz každý rok. Pro československá divadla, fungující repertoárovým systémem, představoval smluvní závazek tak vysokého ročního počtu repríz zprvu zdánlivě nesplnitelný požadavek. Po složitých jednáních se ale všestranně akceptovatelné řešení podařilo nalézt v rozdělení požadované sumy představení mezi divadla v pražském Karlíně, Bratislavě a Brně, jež mohla následně muzikál uvést.³¹¹

³⁰⁹ -fil- „My Fair Lady“, *My* 65 1965, č. 2; žal „Co nevíte o MY FAIR LADY“, *Mladý svět* 1965, č. 1: 12.

³¹⁰ Rudolf Vedral ve svých vzpomínkách píše: „Po premiéře [Blešího trhu] uspořádal anglický velvyslanec v Praze předvánoční sezení nad krocánem, kde bylo možno o leccčems s kýmsi pohovořit. Pro mne osobně to bylo setkání velmi potěšitelné, mohl jsem si důkladně prověřit plány Hudebního divadla v pohovoru s Janem Werichem a Otou Ornestem. Moc jsem nemluvil, víc jsem poslouchal, protože od těch dvou jsem se mohl hodně dovědět. Otu Ornesta jsem znal z dob svého úplného začátečnictví u divadla v Realistickém divadle, s Janem Werichem jsem se setkal poprvé v životě. Při povídání došla řeč na titul *My Fair Lady*, který jsme měli v úmyslu v Karlíně hrát. Jan Werich mi tento záměr dost rozmlouval, domníval se, že i když by se podařilo získat provozovací práva, což bude asi dosti obtížné a hlavně hodně drahé, tak to bude v dnešním stavu karlínského souboru neuskutečnitelné. Dokonce se vsadil o flašku, že nebudu schopen dát dohromady obsazení. Jsem dneska přesvědčen, že právě díky tomuto setkání zažila premiéru *My Fair Lady* a dokonce ještě před nedávnem mohl ředitel Županič vyvázet české představení tohoto titulu do Japonska. Na bleším trhu u anglického velvyslance jsem tehdy získal silně a vlivně rádce a spojence.“ (Vedral [s. a.]: 168).

³¹¹ Všechna tři divadla však měla k dispozici pouze jeden orchestrální materiál, který si musela oficiálně půjčovat jak při zkouškách, tak při představeních – v jeden den se tak muzikál mohl hrát pouze v jednom z nich. Brněnské divadlo si pořídilo nelegální kopii tohoto materiálu, kterou jim však později Dilia zabavila.

My Fair Lady znamenala pro většinu karlínských tvůrců první zkušenost s inscenováním amerického muzikálu. Ačkoliv mohli již dříve ‘trénovat’ na dílech z tehdejšího východního Německa, Itálie či Anglie, teprve nyní se jim naskytla příležitost pracovat na originálním americkém muzikálu, který navíc představoval absolutní špičku tohoto druhu divadla. Přípravy inscenace zahájil karlínský ředitel a režisér Rudolf Vedral společně se svým kolegou, režisérem Leo Spáčilem³¹² již dva roky před získáním práv. Právě tehdy se totiž vrátili ze společné návštěvy *My Fair Lady* v londýnském West Endu, jež je v mnohém inspirovala a poučila. Intenzivní oficiální zkoušky začaly ihned po podpisu příslušných licenčních smluv.

Během pouhých tří měsíců přeložil muzikál do češtiny Ota Ornest. Práci mu komplikovala zejména nutnost odlišit jazyk a výslovnost různých sociálních skupin, na jejichž diferenciaci je *My Fair Lady* založena, ale které se v češtině – na rozdíl od angličtiny – výraznou měrou neliší. Ornestovi se podařilo zachovat potřebné jazykové nuance, situace i vtipné pointy originálního libreta a zároveň si hravě poradil i s obtížnými anglickými frázemi. Vzpomeňme například jeho dnes již legendární překlad idiomu „*the rain in Spain stays mainly in the plain*“ do zvukomalebné české podoby „*děšť dští v Španělich zvlášť tam, kde je pláň*“. O kvalitách Ornestova překladu ostatně svědčí fakt, že je i přes téměř půlstoletí od svého vzniku využíván dodnes.

Režisér Rudolf Vedral formuloval svoji představu o podobě moderního zábavněhudebního divadla již v roce 1962 v článku „Syntetické divadlo?“ v *Divadelních novinách*.³¹³ Operetu ani muzikál není podle něj možné zakládat pouze na dobrém zpěvu,

³¹² Vedral se Spáčilem spolu i posléze režírovali několik dalších muzikálových inscenací, například *Amore Mio* (1965), *West Side Story* (1970) nebo *Lod' komediantů* (1972).

³¹³ Vedral, R. „Syntetické divadlo?“, *Divadelní noviny* 1962, č. 22: 2.

komice či výpravě, ale na skutečné syntéze díla dramatického, hudebního a scénického: „základním materiálem tohoto žánru je stejně tak dramatikův text jako skladatelova partitura a navíc [...] inscenační princip.“³¹⁴ K vytvoření umělecky hodnotného zábavněhudebního jevištního díla může podle Vedrala dojít pouze tehdy, pokud na propojení scénických elementů aktivně spolupracují všichni tvůrci. Právě s touto vizí Vedral pracoval i na inscenaci *My Fair Lady*, kde se popsané principy snažil aplikovat.

Vzhledem ke konverzační i pěvecké náročnosti připravovaného muzikálu Vedral obzvlášť pečlivě zvažoval nejvhodnější obsazení. Vědom si slabin svého operetně školeného souboru přistoupil k přizvání hostujících umělců, od nichž v náročných muzikálových rolích očekával odpovídající výkon. Karlínské herce tak ve všech hlavních rolích s výjimkou prostořeké květinářky Lízy Doolittleové alternovali hostující činoherci či zpěváci, kteří se Vedralovi jevíli jako ideální představitelé daných postav. Profesora Higginse hrál hostující Jiří Vala a domácí Miloš Zavřel, Alfreda Doolittla Josef Beyvl a Ivo Gübel, plukovníka Pickeringa Otomar Korbelář a Josef Mráz, Freddyho Eynsford-Hilla Milan Chladil a Karel Fiala. Do menších rolí paní Higginsové Vedral obsadil Jiřinu Steimarovou, do komorné Pearcové Nelly Gaierovou, obě bez alternací. Pouze hlavní roli Lízy hrály dvě členky karlínského souboru: Věra Macků a mladičká Věra Vlková, Vedralův ‘černý kůň’. V obsazení se tak objevili především ti karlínští herci, kteří měli dřívější zkušenost s činohrou (Gübel, Steimarová, Gaierová ad.) či se Vedralovi osvědčili v herecky náročnějších rolích (Vlková, Zavřel). Pochopitelnou výjimkou je obsazení Chladila a Fialy do role Freddyho, která vyniká především pěveckým partem. Angažování

³¹⁴ Vedral, R. „Syntetické divadlo?“, *Divadelní noviny* 1962, č. 22: 2.

hostů navíc přineslo zvýšený zájem diváků a médií jak o nové tváře na karlínském jevišti, tak o inscenaci samotnou.

Během zkoušek se Vedral věnoval zejména aranžování a celkové koncepci inscenace, Spáčil detailnímu hereckému výrazu, správné výslovnosti, dikci a hlasitosti. Oba režiséři i choreograf Bedřich Füsseger s herci usilovně pracovali na jejich 'syntetickém' jevištním projevu.

Právě precizního muzikálového herectví si kritici posléze cenili na karlínské *My Fair Lady* nejvíce: „*Ukázalo se, že rozšířený soubor je v zásadě schopen syntézy požadavků činoherního a hudebního divadla – pokud do přípravy investuje takový kus práce, jako tentokrát. A co nebylo na sto procent, může k této hladině dospět.*“³¹⁵ Kvalitní herecké výkony působily kontrastně zejména ve srovnání s předchozí inscenací, operetou *Rose Marie*, kterou tisk v nebyvalé shodě označil za 'typickou operetní machu'.

Největší pozornost recenzentů se pochopitelně upřela na hlavní představitelky, Věru Vlkovou a Věru Macků. Vlková byla v titulní roli přesvědčivější, v průběhu celého děje totiž její Líza zůstávala i přes prodělanou Higginsovu výchovnou lekci stále onou drzou květinářkou s charakteristickými ohroublými rysy. Macků naopak lépe ztvárnila Lízu v prostředí 'vyšší společnosti', snad díky své dlouholeté operetní praxi, během níž obvykle hrála postavy z aristokratických kruhů. Vlkovou s Macků srovnával například Jiří Bajer: „*Rys gaminské bezprostřednosti je dán i mládím herečky, barvou i charakterem hlasu, způsobem scénického podání, vzhledem,*“ píše o Věře Vlkové, zatímco „*Macků byla nucena tento gaminský rys si osvojit, obsáhnout ho zprostředkovaně, pomocí hereckých prostředků, jež jsou pro tento úkol obvykle používány, a i*

³¹⁵ Candra, Z. „Shawův muzikál“, *Práce* 16. 12. 1964.

*když se jí to dařilo, rozdíl mezi herectví opřeným o bezprostřední vyjádření sebe sama a tímto 'přetransponováním' do postavy jiného 'kmitočtu' byl přece jen patrný.*³¹⁶ Rozdílů mezi oběma představitelkami v přístupu k postavě si povšimli i další: „*V. Vlková vytváří svou Elízu s přirozeným půvabem, živelností, lehčeji spojuje ve svém výkonu herecký projev se zpěvem, komické se vznešeným, a proto se jí daří plněji vyjádřit i psychologickou proměnu holky-květinářky v obdivovanou dámu než V. Macků.*“³¹⁷

Vlková svým výkonem v roli Lízy učarovala divákům a stala se tak jednou z prvních československých muzikálových hvězd, oceňovanou i kritiky. Obdivně se o ní vyjádřil například Sergej Machonin: „*Trochu jsem se styděl na premiéře, že nevím jako divadelní kritik nic o tak nadané herečce a zpěvačce, jakou máme ve Věře Vlkové. Její výkon má kulturu činoherního i pěveckého projevu, je inteligentní, tvárná, má invenci a svěžest. I ona vytyčuje svou Elizou vysokou normu, pod kterou už nemůže nikdo, kdo chce jako herec a zpěvák v této oblasti umění něčeho vážného dosáhnout.*“³¹⁸

Scénu k *My Fair Lady* vytvořil zkušený František Tröster. Její nejvýraznější prvek tvořila mostní konstrukce mezi patrovými proscéniovými lóžemi, na níž vedly z obou stran jeviště schody. Nad mostem visela látková markýza s nápisem *My Fair Lady*. Jednotlivá prostředí vytvářelo krom konkrétních dekorací (stůl, postel apod.) především iluzivní svícení na zadní prospekt pomocí barevných reflektorů, před kterými se měnily vyřezané dekorace, jejichž stín na prospektu naznačoval charakter daného prostředí (ulice, byt apod.). Scéna se tak mohla poměrně rychle proměnit a zároveň

³¹⁶ Bajer, J. „*My fair lady*“, *Divadelní a filmové noviny* 1964, č. 9–10: 14.

³¹⁷ (js) „*My Fair Lady* v Karlíně“, *Mladá fronta* 15. 12. 1964.

³¹⁸ Machonin, S. „*Spory o Karlín...*“, *Literární noviny* 1965, č. 1: 4.

podle svědků působila i velmi efektně. Divadelní dílny ušily pro inscenaci 185 kostýmů podle návrhů výtvarnice Zdeňky Kadrnožkové. Celkové náklady na výpravu se podle Vedrala vyšplhaly na tehdy neslýchaných zhruba 300 tisíc korun, tedy několikanásobně vyšší částku, než bylo obvyklé u jiných titulů (Steimarová/Smolková-Čížová 1996: 155).³¹⁹

Ačkoliv výtvarníci využívali obdobných scénografických i kostýmních principů jako dřívější operety, zásadně se lišil způsob jejich zapojení do celku inscenace: „*už to není jakoby revuální pomáda, na niž tak dlouho věřili pražští operetní choreografové a režiséři; tady už začíná ústrojně podporovat myšlenku i celkové 'estetično'*“. ³²⁰ Popsaný přístup tak zcela odpovídal výše popsaným Vedralovým idejím, podle nichž měla výprava – stejně jako všechny další elementy inscenace – ‘synteticky’ sloužit výslednému celku.

Muzikál hudebně nastudoval a dirigoval Dalibor Brázda, zkušený z nejen z tuzemského působení, ale i z několikrát zmíněného angažmá v souboru Everyman Opera a vídeňské Volksoper. K návratu do Karlína ho po vynuceném odchodu na konci 50. let znovu přizval přímo ředitel a režisér Rudolf Vedral. Jejich spolupráce na *My Fair Lady* následně vyústila v Brázdovo opětovné karlínské angažmá, jež trvalo až do jeho emigrace po sovětské okupaci Československa v srpnu 1968. Ani Brázdův příspěvek k celku inscenace nezůstal bez povšimnutí: „*Hudební nastudování snese měřítko opravdu přísná. Dirigent Dalibor Brázda je výborný muzikant a je známý i svou náročností na spolupracovníky. V orchestru karlínského divadla našel partnera*

³¹⁹ Nepodařilo se dohledat přesné náklady na výtvarnou stránku inscenací v těchto letech, pro srovnání proto alespoň uveďme, že v roce 1961 uvolnilo divadlo na výpravu inscenace *Malá Fadetka* částku 50 tisíc korun – viz Archiv HDK na CD, CD8, 60614MADO004.

³²⁰ Candra, Z. „Shawův muzikál“, *Práce* 16. 12. 1964.

velmi muzikálního a technicky dobře fundovaného; výsledek jejich spolupráce představuje v celku inscenace podstatnou hodnotu. Brázda dokázal udržet v nutných mezích i vokální projev herců-
nezpěváků a dát mu rysy potřebné, lépe řečeno přijatelné, pro
hudební scénu.“³²¹ S Brázdou se v řízení orchestru střídal dirigent
Pavel Vondruška.

Pozitivní přijetí tak karlínské *My Fair Lady* zajistilo především její všestranně promyšlené scénické provedení: „*Vedral a Spáčil odvedli nesmírně hodnotnou, promyšlenou, vypilovanou práci, nezapomínající na lesk, vtip, gradaci a změnu výrazových prostředků celého představení. Na každém detailu bylo vidět, že si dali nesmírně záležet na zdatu a vysoké úrovni představení.*“³²² Režiséři i další tvůrci využili pro karlínskou verzi slavného muzikálu i některé prvky originální inscenace či se jimi přinejmenším nechali inspirovat.³²³ Snad i právě proto se jejich *My Fair Lady* výrazně lišila od jiných soudobých operetních a muzikálových inscenací: „*úroveň představení se rázem povznesla o hodně velký a přímo rozhodující kus nad zde obvyklý, často nikoli uspokojivý interpretační standard.*“³²⁴ Slovy kritika Jaroslava Přikryla, setkání Hudebního divadla v Karlíně s *My Fair Lady* bylo „*okouzující a podmanivé, znamenající opravdovou událost.*“³²⁵

Scénické zpracování karlínské *My Fair Lady* představovalo ve své době vrchol českého zábavněhudebního divadla a jako takové mělo pro další vývoj zásadní význam, na což brzy po premiéře

³²¹ Přikryl, J. „Pražská *My Fair Lady*“, *Večerní Praha* 15. 12. 1964.

³²² Eckstein, P. „Podařené dítě operety“, *Hudební rozhledy* 1965, č. 2: 64.

³²³ Nejvýrazněji se tato inspiraci projevila na začátku dostihové scény v Ascotu: barevně i stříhově podobné kostýmy, typické klobouky, stylizované pohyby v rytmu hudby – přesně takto slavnou scénu vytvořili tvůrci původní inscenace na americké Broadwayi (1956) a následně ji použili i ve filmové verzi *My Fair Lady* z roku 1964. Právě tento vysoce stylizovaný obraz, který známe i z filmového zpracování muzikálu, posléze patřil mezi nejoceňovanější momenty karlínské inscenace.

³²⁴ Eckstein, P. „Podařené dítě operety“, *Hudební rozhledy* 1965, č. 2: 64.

³²⁵ Přikryl, J. „Pražská *My Fair Lady*“, *Večerní Praha* 15. 12. 1964.

poukázal například Sergej Machonin: „*Spáčilova a Vedralova režie, zejména v první polovině představení, si klade nejvyšší umělecké nároky a do velké míry je splňuje. Je to vážná práce, kterou už nebude moci obejít nikdo, kdo bude hledat další cestu v tomto žánru hudebního divadla.*“³²⁶

Kritický, divácký i společenský ohlas *My Fair Lady* dosáhl v oblasti zábavněhudebního divadla do té doby takřka nevídaných rozměrů – srovnat ji lze snad jen s první československou muzikálovou inscenací *Divotvorného hrnce* z roku 1948. Zásadně se však změnil přístup recenzentů: zatímco *Divotvorný hrnec* převážná část kritické obce razantně odmítla jako ‘americký operetní kýč’, *My Fair Lady* s nadšením uvítala a přijala. V polovině šedesátých let se zkrátka recenzenti již nemuseli držet ideologických stanovisek požadovaných na konci let čtyřicátých a jak dílo, tak inscenaci proto hodnotili na základě faktických analýz.

První i druhou premiéru přijali diváci s nadšením a po pouhých osmi reprízách byla vyprodána všechna představení na následující tři měsíce. Nebývalý zájem projevoval i tisk, Věra Vlková se stala dobovou celebritou a její fotografie pronikly na titulní stránky nejrůznějších časopisů. Několik písní z muzikálu v podání karlínských představitelů natočil Československý rozhlas a později také Československá televize. Ve stejné době, kdy pražská inscenace zažívala první okamžiky své slávy, mělo navíc na druhém břehu Atlantiku premiéru filmové zpracování *My Fair Lady* s Rexem Harrisonem a Audrey Hepburnovou v hlavních rolích. Popularita muzikálu tak pronikla až do menu pražských interhotelů Jalta, Esplanade a Flora, které nabízely Doolittleův steak, Higginsovu omeletu či koktejl *My Fair Lady*.

³²⁶ Machonin, S. „Spory o Karlín...“, *Literární noviny* 1965, č. 1: 4.

Jak je z uvedených okolností patrné, *My Fair Lady* znamenala ve své době skutečný fenomén. Do komunistického Československa díky ní navíc pronikl nejen celosvětově nejslavnější titul ‘kapitalistického’ šoubyznysu, ale také některé prvky komerčního divadelního podnikání (hostování ‘hvězd’, nákladná výprava, P. R. atd.).

Hudebnímu divadlu v Karlíně přinesl zdar *My Fair Lady* ještě jeden příznivý důsledek: společně s divácky úspěšnou *Rose Marie* přivedl do hlediště velké množství diváků a zachránil tak hospodářské výsledky divadla. Ředitel Vedral totiž během svého tříletého působení prosadil na repertoár množství umělecky náročnějších titulů, které sice ocenili kritici, ale nikoliv tradiční karlínské publikum.³²⁷ *Rose Marie* a *My Fair Lady* tak divadlu pomohly dostat se z hlubokého hospodářského propadu a vyrovnat ztráty, způsobené dřívější malou návštěvností a zároveň zkrácením dotace na rok 1964. Proti němu ředitel Vedral protestoval radikálním krokem – rezignací na svůj post. Rada hlavního města Prahy však jeho odstoupení přijala až po mnoha měsících na svém zasedání 8. prosince 1964. Vedral tak z ředitelského postu odešel krátce před premiérou své nejúspěšnější inscenace, která zůstala na repertoáru až do podzimu 1968 a se svými 379 představeními se dodnes drží na prvním místě karlínského žebříčku titulů s největším počtem repríz.

Uvedením *My Fair Lady* se československému divadelnictví podařilo dorovnat krok s aktuálním vývojem v okolních zemích – jejich divadly se totiž slavný muzikál šířil ve stejné době, kdy dorazil k nám. V londýnském West Endu sice jeho premiéra

³²⁷ Nejvýraznějšími příklady jsou *Slavné město Mahagonny* Kurta Weilla a Bertolta Brechta a anglický muzikál *Bleší trh*.

proběhla již 30. dubna 1958, tedy pouhé dva roky po uvedení na Broadwayi, pokud však pomineme hostování amerického zájezdového souboru s *My Fair Lady* v dubnu 1960 v Moskvě,³²⁸ první kontinentální inscenace tohoto muzikálu měla premiéru až 25. října 1961 v západoberlínském Theater der Westens. V roce 1963 mohli *My Fair Lady* spatřit diváci v Belgii a ve stejném roce jako u nás také například v Itálii, Polsku či tehdejším Sovětském svazu.

Během pěti let po československé premiéře zařadily celosvětově populární titul na svůj repertoár postupně všechny domácí operetní ansámby a také operní soubory v Českých Budějovicích a Zvolenu, resp. Banské Bystrici.³²⁹ Regionálním inscenátorům a interpretům ale chyběly dostatečné muzikálové zkušenosti a znalosti – vždyť doposud se u nás uváděly pouze evropské muzikálové pokusy, bližší informace o muzikálovém druhu divadla se i k odborné veřejnosti dostávaly většinou jen zprostředkovaně a možnost shlédnout originální americké či anglické muzikálové inscenace mělo pouze nemnoho šťastných. Všichni režiséři *My Fair Lady* se navíc potýkali se stejným problémem jako Vedral se Spáčillem při jejím prvním československém provedení v Karlíně – k dispozici totiž měli převážně operetní zpěváky, mnohé z nich navyklé stereotypní herecké rutině. Téměř v každém souboru se sice podařilo nalézt několik přirozených muzikálových talentů, k jejich adekvátnímu školení, kultivaci a výchově však i přes veškeré snahy stále neexistovala odpovídající instituce.³³⁰ Praktickou výukou

³²⁸ „Fair Lady’ has a Moscow Date“, *LIFE* 2. 5. 1960: 139.

³²⁹ *My Fair Lady* během pěti let doslova ‘obletěla’ československá divadla: 1964 – Hudební divadlo Karlín, 1965 – Nová scéna Bratislava, Státní divadlo Brno, Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 1966 – Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc, 1967 Státní divadlo Ostrava, Divadlo Jonáše Záborského Prešov, Krušnohorské divadlo Teplice, Jihočeské divadlo České Budějovice, 1969 – Divadlo Jozefa Gregora Tajovského Zvolen (pravděpodobně na scéně v Banské Bystrici).

³³⁰ Například na pražské konzervatoři vzniklo hudebně-dramatické oddělení, pěstující hereckou, pěveckou a taneční (nikoliv však muzikálovou) výchovu teprve v roce 1969 – viz Vala, J. (1986) „Hudebně dramatické oddělení konzervatoře“, *175 let pražské konzervatoře*, Praha. Oddělení

muzikálového herectví se tak operetním umělcům stávalo samo studium připravované inscenace, během něhož se museli potýkat s nároky hereckými, pěveckými i tanečními.

S nedostatky v kterékoliv z těchto disciplín ovšem neměli sebemenší shovívavost recenzenti. Nepříznivé hodnocení se sneslo zejména na brněnskou inscenaci *My Fair Lady*: „režisér Stanislav Fišer vede herce starým operetním způsobem, aniž kladl důraz na dokonalost zpěvního výrazu. [...] Starých operetních výrazových prostředků používali i herci, z nichž k poněkud prohloubenější stylizaci se propracovala pouze Veronika Butorová jako Elisa a Otakar Vážanský v roli profesora Higginse.“³³¹ Návyky z mnohdy klišovitých a herecky stereotypních operetních inscenací nedokázal Fišer během krátké doby herce odnaučit: „někteří se nedokázali přenést přes naivní komiku a operetní balast“.³³² Typové operetní herectví se totiž v muzikálu, založeném přes veškerou stylizaci na přirozeném hereckém projevu – a v případě *My Fair Lady* navíc i konverzačním základu – jevilo zcela nepatřičně.

Ačkoliv herecké a pěvecké stereotypy pochopitelně kazily celkový dojem, nároky muzikálového díla a cílevědomých režisérů působily na operetní soubory ve výsledku blahodárně. Do zábavněhudebních divadel napříč republikou tak *My Fair Lady* i přes veškeré nedostatky přinesla nové impulzy a kvality: „umělecký výkon plzeňského operetního kolektivu byl vskutku na vysoké reprodukční úrovni,“³³³ „[olomoucký] režisér Stanislav Regal [...] rozehrál spolu s choreografem Rud. Macharovským dokonale připravený soubor do výkonu, který patří k nejlepším v posledních

navázalo na dřívější experimentální oddělení hudební komedie, vedené Oldřichem Novým, který na konzervatoři působil v letech 1959-1964 (Langr/Paříková 1969: 94–95).

³³¹ Pečman, R. „Pygmalion jako musical“, *Rovnost* 29. 6. 1965.

³³² mš „Celkem Fair Lady“, *Mladá fronta* (Brno) 25. 9. 1965.

³³³ Šmíd, M. „Na scéně muzikál“, *Pravda* (Plzeň) 21. 11. 1965.

letech,“³³⁴ „[teplické] představení má vysokou uměleckou úroveň, ani v epizodách nebo sborových výstupech není bezradností.“³³⁵

Když Ivo Osolsobě hodnotil před koncem 60. let bilanci prvních muzikálových inscenací v československých divadlech, ocenil přínos *My Fair Lady* pro operetní soubory a herecké řemeslo jejich členů: „Zatěžkávací, takřka existenční zkouškou těchto divadel bylo v nedávné době uvedení *My Fair Lady* – ukázalo se, že tato divadla, zejména doplní-li svoje soubory, jsou schopna v této těžké zkoušce dosti čestně obstát.“ (Osolsobě 1967: 176). Podobně se o blahodárných účincích muzikálu na operetní herce vyjádřil také dlouholetý divadelní kritik Josef Träger: „Úspěch *My Fair Lady* i dalších ukázek světového muzikálu potvrdil, že tento nový a náročný umělecký druh znamená posilující injekci hlavně pro herecký soubor, který má tak možnost prohloubenějšího hereckého projevu, než jaký dovoľovaly stereotypní postavy operetních děl. Přispívá k růstu hereckých osobností, k zherečtění zpěvoherních předloh, k pravému zdivadelnění, k jakému bezděčně kdysi mířilo lidové divadlo na pražské periférii, zrozené z přirozeného divadelního citu svého obecnstva. A v tomto znamení zdivadelnění se spojuje tradice předměstských arén provinciální Prahy s posláním velkoměstského hudebního divadla moderního stříhu.“³³⁶

Úspěch inscenací *My Fair Lady* po celé zemi otevřel do Československa cestu dalším americkým muzikálovým titulům. Do konce desetiletí jich nejvíce uvedla tři největší československá zábavněhudební divadla: pražské Hudební divadlo v Karlíně a v Nuslích, Nová scéna Bratislava a Státní divadlo Brno. Na

³³⁴ Jedlička, J. „Úspěch olomouce operety – *My Fair Lady*“, *Stráž lidu (Olomouc)* 20. 12. 1966.

³³⁵ Valvoda, M. „Operetní muzikál“, *Rozvoj (Most)* 19. 4. 1967.

³³⁶ Träger, J. „Od operetní arény k hudebnímu divadlu“, program k inscenaci *Na tý louce zelený* (1968, Hudební divadlo v Karlíně): 2–3.

uměleckém směřování těchto scén se podíleli jejich tři mladí, cílevědomí dramaturgové, kteří udržovali kontakt s aktuálním vývojem za hranicemi a pokoušeli se do svých divadel získat ty nejlepší soudobé muzikálové tituly: Jaroslav Hach, Dalibor Heger a Ivo Osolobě.³³⁷ Díky nim se podařilo během několika let importovat na naše scény řadu nových i starších zahraničních muzikálů: Hudební divadlo v Karlíně uvedlo v československé premiéře již zmíněnou *My Fair Lady* (1964) a také *Hello, Dolly!* (1966), bratislavská Nová scéna *Dona Quijota (Man of La Mancha)* (1967), Bernsteinovu *West Side Story* (1969) nebo Kanderova *Zorbu* (1970) a v získávání novinek nezůstalo pozadu ani brněnské Státní divadlo, jež vsadilo na Schmidtovy *Snilky* (1969) a *Music Mana* Meredith Willsona (1970). O dramaturgický počín se pokusilo také Státní divadlo Ostrava a jako první v Československu představilo v roce 1967 dnes takřka zapomenutý broadwayský muzikál kanadské skladatelky Mariany Grudeffové *Baker Street*, v Ostravě uvedený jako *Dobrodružství Sherlocka Holmese* (pod originálním názvem jej brzy po ostravské premiéře divákům nabídla také divadla v Pardubicích, Olomouci a Plzni). Iniciativu ale vyvíjely i slovenské scény: prešovské operetní divadlo Jonáša Záborského nastudovalo v roce 1965 v československé premiéře Porterův muzikál *Kankán* (1967) a Slovenské národní divadlo v Bratislavě Gershwinova *Američana v Paříži* (1967).

Ruku v ruce s rozšiřujícím se muzikálovým repertoárem vzrůstala také informovanost umělců i veřejnosti o muzikálovém druhu divadla. Kromě stále častějších reportáží, poučených kritik a

³³⁷ Dramaturgem karlínského divadla byl Jaroslav Hach, jehož úsilí velmi podporoval i tehdejší ředitel Ludvík Žáček; dramaturg bratislavské Nové scény Dalibor Heger se stal později jejím dlouholetým ředitelem a dramaturg SD Brno Osolobě vešel ve známost mimo jiné jako překladatel a autor popularizačních, historických i teoretických textů o muzikálu.

tematicky zaměřených teoretických statí se díky záslužné práci brněnského dramaturga Iva Osolobě podařilo v letech 1967 a 1968 vydat hned dvě obsáhlé publikace, které se staly základním zdrojem informací v tomto oboru na několik následujících desetiletí. Odborně-popularizační kniha Iva Osolobě *Muzikál je, když...* podrobně rozebírá teorii i historii světového a domácího zábavněhudebního divadla. K českému překladu německé knihy *Muzikál* Siegfrieda Schmidta-Joose pak Osolobě napsal předmluvu, doplnil popis několika dalších zahraničních děl převážně evropské provenience, sestavil faktografické údaje o jejich českém provedení a především připojil novou, vlastní kapitolu o československém muzikálu.

Emancipaci muzikálu v Československu nahrávala především celkově příznivá atmosféra 60. let, která přinesla všeobecný rozkvět celému československému divadelnictví. Od konce předchozího desetiletí se zvolna připravoval politický reformní proces, vrcholící a zároveň ihned násilně přervaný v roce 1968. Rozvoj muzikálového divadla a stále intenzivnější přísun muzikálů z USA ovšem umožnilo nejen postupné oslabování dogmatické ideologie, ale paradoxně i domácí ekonomická krize zapříčiněná katastrofálními výsledky 3. pětiletky. V jejím důsledku totiž začátkem 60. let zvýšili zřizovatelé tlak na dobré hospodářské výsledky divadel a nejen zábavněhudební scény tak musely začít vycházet ještě více vstříc divácké poptávce, a to jak 'svěžím' zbožím, tak inscenační atraktivností. Přijaté úpravy centrálně plánovaného ekonomického systému navíc umožnily využívat ve stávajícím rámci socialistického hospodářství také vybrané nástroje tržního mechanismu.

Právě nad využitím některých principů trhu, resp. prvků 'západního' muzikálového šoubyznysu v československém

zábavněhudebním divadle se již v roce 1963 podrobně zamýšlel Jiří Bajer v *Divadelních novinách*. Ve svém článku upozornil na nevyhovující stav operetních souborů a nebezpečí jeho dalšího zhoršení v případě pokračujícího krácení rozpočtů. K odvrácení hlubší krize navrhnul změnit způsob řízení operetních divadel: jmenovat šéfy s dostatečnou tvůrčí potencií, zvýšit pravomoci ředitelů, zavést termínované smlouvy a zrušit omezujících striktní předpisy a tabulky.

Bajerův článek volně navázal na již dříve publikovanou část referátu z jednání vedení Svazu československých divadelních a filmových umělců, který doporučoval zvážit zpružnění systému a zavedení částečného stagionového provozu. Využití zmíněných způsobů organizace by podle autorů referátu vytvořilo žádoucí „*pocit tvůrčího neklidu, umožňovalo získávat aktivnější a odpovědnější vztah k práci, ne pasivní zaměstnanecký poměr, vedoucí ke stagnaci a pohodlnosti.*“³³⁸ Ve výsledku by tak odstranění některých zaměstnaneckých jistot mohlo přinést zkvalitnění hereckých výkonů i zlepšení celkové úrovně inscenací.

K tématu se Bajer znovu vrátil o dva roky později, kdy se zabýval systémem fungování muzikálového divadla obecně. Za největší slabinu považoval chybějící konkurenční boj, díky němuž divadla nic nenutí dosahovat nejvyšších kvalit, ale postačuje jim využívat osvědčené postupy, zaručující úspěch u publika. Opět popsal některé principy ‘západního’ systému provozování divadel, jež by bylo možné využít i v domácích podmínkách. Uvádění zahraničních titulů by podle něj měly jednotlivé scény zužitkovat nejen jako divácky atraktivní artikl, ale také jako zdroj poučení domácích autorů, inscenátorů a herců. Zároveň Bajer opět poukázal

³³⁸ „Co dělat?“, *Divadelní noviny* 1963, č. 12: 5.

na dlouhotrvající problém českého zábavněhudebního divadla – téměř chybějící oborové školství.

O uplatnění některých prvků a postupů ‘západního’ šoubyznysu se v druhé polovině 60. let úspěšně pokoušel v karlínském divadle jeho nový ředitel Ludvík Žáček. Ze svého dlouholetého působení ve vedení několika divadel a ČLDJ (Dilia) znal dobře divadelní praxi nejen u nás, ale i v ‘kapitalistických’ zemích. Kromě klasické operetní tvorby proto na repertoár důsledně prosazoval zahraniční muzikály, včetně aktuálních novinek, a to na maximálně kvalitní inscenační úrovni. Své divadlo a jeho tituly propagoval různými formami reklamy, včetně vydávání divadelního bulletinu či zájezdů po Československu i do zahraničí. Po vzoru amerických a západoevropských produkcí zval do hlavních rolí populární hosty, aby zvýšili atraktivitu inscenací a přilákali zájem médií i diváků.

Popsaný přístup uplatnil také při přípravě první československé inscenace *Hello, Dolly!*, k jejíž režii přizval zkušeného operního režiséra Karla Jerneka z Národního divadla. Jelikož autoři muzikálu Jerry Herman a Michael Stewart původně psali své dílo přímo pro hvězdu amerického hudebního divadla a filmu Ethel Mermanovou,³³⁹ také Žáček s Jernekem hledali nejvhodnější představitelku titulní role: schopnou herečku, zpěvačku a zároveň divácky atraktivní osobnost. Jejich volba zněla velkolepě: Adina Mandlová. Jedna z největších prvorepublikových filmových hvězd, která po roce 1948 emigrovala do zahraničí, roli přijala až po delším váhání a zejména Žáčkově příslibu zakoupení moderní mikrofonové techniky. Měla totiž obavy, že ji po prodělané tuberkulóze nebude na náročnou muzikálovou roli ve velkém karlínském divadle stačit hlas.

³³⁹ Ethel Merman však roli Dolly odmítla, a tak ji ve světové premiéře nakonec hrála Carol Channing.

Na jaře 1966 přiletěla Mandlová ze svého tehdejšího bydliště v Londýně na první ‘obhlídku’ do Prahy.³⁴⁰ I přes veškeré rozpaky, obavy a problémy s pracovním povolením začala v květnu roli Dolly zkoušet. O slavnou emigrantku měla ale zájem i tajná policie. Brzy se také projevila závist některých kolegů a několik bývalých spolupracovníků začalo proti jejímu návratu na československou kulturní scénu protestovat.³⁴¹ Plánovaný senzační comeback slavné prvorepublikové herečky v hlavní roli československé premiéry výpravného amerického muzikálu se stále více komplikoval. Také sama Mandlová cítila stále silnější obavy, že náročnou roli nemusí zvládnout. Na znovuzahájení zkoušek po divadelních prázdninách se proto už do Prahy nevrátila.³⁴²

Zda by slavná filmová herečka roli Dolly zvládla, můžeme jen hádat. Jednoznačně se neshodnou ani její tehdejší jevištní partneři.

³⁴⁰ Ve své vzpomínkové knize *Dneska už se tomu jenom směju* Mandlová napsala: „[večer] jsem se měla podívat do divadla v Karlíně na představení *My Fair Lady*, abych viděla prostředí, kde budu pracovat. [...] Večer v divadle jsem zjistila, že herci jsou dobří, s londýnskou výpravou se to ovšem srovnat nedalo, vařili z vody. Ale Žáček mě znovu ujistil, že Dolly bude vypravena s velkým nákladem a že si od té inscenace všichni slibují velký úspěch. Po představení mě herci přijali velmi srdečně a pokládali za hotovou věc, že s nimi budu pracovat. [...] Nabídka byla příliš lákavá, protože můj dávný tajný sen se měl uskutečnit; po všem utrpení a ústrkách, kterých se mi doma dostalo, měla jsem se znovu stát platným členem kulturní obce, která mě až dosud odmítala. [...] Navíc, nikde jinde není doma.“ (Mandlová 1990: 257–258).

³⁴¹ „Do Prahy jsem přijela v květnu a hned jsem začala zkoušet. Bydlela jsem v hotelu Esplanade ve velkém komfortu, ale hned jsem přišla na to, že mi odposlouchávají telefonické rozhovory, protože jsem v pokoji i v koupelně našla zakamuflované mikrofony. V divadle jsem si dávala velký pozor, cokoli se mi nelíbilo, nechávala jsem si pro sebe. Kdosi mě upozornil, že mezi herci i technickým personálem je řada policejních donašečů. [...] Všichni tajně reptali a brzo mi bylo jasné, že mi moji neodvislost, zejména finanční, závidí. [...] Neboť co já měla dostat za jedno představení, rovnalo se téměř celoměsíčnímu platu člena baletu nebo sboristy. [...] Nevěděla jsem, co se v politickém zákulisí děje a jaké těžkosti Žáček má, aby u vlády prosadil moje pracovní povolení. Až jednou mi jedna známá řekla, že se proti mně ustavila akce, vedená prý Ankou Gabrielovou a podporovaná Jiřinou Štěpničkovou, které shání podpisy herců a hereček na protest proti mému vystupování.“ (Mandlová 1990: 260–262).

³⁴² „A tak jsem se rozhodla vypořádat velmi rychle s touhle staronovou zkušeností bez jakékoliv lítosti nebo trpkosti. Prostě odjedu na prázdniny a už se do Prahy nevrátím, pošlu jenom lékařské vysvědčení, že ze zdravotních důvodů nemohu tak velký a namáhavý úkol zastat. [...] A tak skončila předčasně další moje šance, jež mohla prokázat, že ještě něco umím, i když v jiném oboru než v činohře, ale také mohla v mém životě způsobit [...] možnou ostudu, kterou jsem si v Dolly mohla udělat, protože už při zkouškách jsem cítila, že na tak náročný fyzický výkon zdravotně asi nebudu stačit, byla jsem ráda, že to tak dopadlo a že pro lidi, kteří mě i po těch dlouhých letech pořád mají rádi, zůstanu tou Adinou z Kristiána [...] Falešní přátelé mi vlastně prokázali velkou službu.“ (Mandlová 1990: 264).

Herečka Věra Vlková vzpomínala, že Mandlová sice „nebyla zpěvačka jako Streisandová nebo Kozderková, ale nijak to nevadilo. [...] Vždycky když zpívala Adina na zkoušce ‘Jsem tady doma, vy jste to jediné, co mám,’ seděla jsem v hledišti a brečela, protože jí to člověk věřil. Byla strašně milá a myslím, kdyby se to uskutečnilo, že by ji lidi úžasně vzali. Byl zážitek se s ní setkat.“ (Vašák/Macků 1996: 136). Zcela opačný názor však zastával jiný z kolegů, Miloš Zavřel: „Mandlová nebyla schopna říct souvisle dvě věty. Zkoušel jsem s ní a byla to hrůza. Divadlo nikdy nehrála a vůbec si s tím nevěděla rady.“ (Vašák/Macků 1996: 136). Také tajemnice karlínského divadla Františka Nováková o možnostech Mandlové zapochybovala: „Jako herečka by v tom byla Adina určitě výborná, ale pěvecky by to zřejmě nezvládla. I ona to tak cítila, ale nechala se nalákat.“ (Vašák/Macků 1996: 137). Titulní roli nakonec hrála přední karlínská sólistka Nelly Gaierová.

Československá premiéra *Hello, Dolly!* se uskutečnila 22. září 1966, tedy pouhé dva roky jejím prvním uvedením na Broadwayi.³⁴³ Podle vzpomínek tehdejšího dramaturga ostravského divadla Mojžíra Weimanna probíhala jednání kolem získání autorských práv na *Hello, Dolly!* a jejich dělení mezi jednotlivé československé scény obdobným způsobem, jako o několik let dříve v případě *My Fair Lady*. Opět došlo k dohodě tří divadel, která muzikál následně uvedla – ke Karlínu se v říjnu 1956 přidala ještě bratislavská Nová scéna a o měsíc později i Státní divadlo Brno.³⁴⁴

³⁴³ Muzikál byl tehdy v Karlíně uváděn pod deformovaným anglickým názvem *Hallo Dolly*.

³⁴⁴ „Seděl jsem jako mladý snaživý kandrdas z ostravského divadla ve společnosti důstojných divadelních koryfeů, dnes již zesnulého Jaroslava Hacha, který reprezentoval karlínské divadlo, roduvěrného Brňáka Iva Osolsobého a představitele bratislavské Nové scény, známé v té době mimořádně progresivní dramaturgickou a inscenační praxí, Dalibora Hegera, v maličké kanceláři DILIE na Vyšehradské ulici. Ta malá místnůstka, kde bývalo natěsnáno často vícero lidí a kde dnes sídlí bůhvíjaký podnik, by neměla upadnout v zapomnutí. Sídlil v ní dr. Zdeněk Pechold, kterého jsme v oné době zvali ‘otcem českého divadla’, muž vzdělaný a vědoucí, ač nikoli divadelník profesí. Přesto, že se k divadelní agentážní praxi dostal tuším z České plavby labsko-oderské, byl tento

Nelly Gaierové, první české představitelce ovdovělé dohazovačky Dolly Leviové, bylo v době premiéry již osmapadesát let. Zatímco jiné herečky by v tomto věku kariéru spíše končily, Gaierová nabírala druhý dech.³⁴⁵ Charisma, osobitý půvab, životní zkušenosti i dlouholetá praxe v hudebních i činoherních divadlech dodaly její Dolly kouzlo, šarm a eleganci. Svým celkovým výkonem vzbudila mezi kritiky vlnu nadšení: „*celé představení je velkým úspěchem představitelky titulní role Nelly Gaierové, která jako by ztělesňovala nejlepší české subretní tradice.*“³⁴⁶ „*Téměř absolutního uznání si zaslouží hlavní představitelka Nelly Gaierová,*“ psal deník *Práce*. Obdobně Gaierovou hodnotil i Pavel Grym v *Lidové demokracii*: „*paní Dolly má svěžest, přirozený humor i šarm. Potvrzuje mimořádné a dlouho nevyužité herecké i pěvecké schopnosti Nelly Gaierové.*“³⁴⁷ Zážitek z představení popsal ještě po letech také kolega Gaierové, herec Josef Bek: „*Spadla opona po slavné premiéře Hallo, Dolly. Nechtělo se mi domů. Bylo mi fajn u srdce. Dlouho jsem nemohl usnout. Vrtalo mi pořád hlavou, z čeho ta paní Gaierová 'vaří'. Měl jsem vždycky rád operetu, muzikál,*

*erudovaný právník člověkem, který, pokud to bylo jen trochu možné, snažil se pomoci dramaturgům, šéfům, ředitelům v jejich snaze přivést na české jeviště něco nového a hledal cesty jak to vybavit, aby to bylo alespoň trochu 'košer' a aby si to divadla také mohla dovolit ekonomicky. Dnes jeho jméno upadlo do zapomenutí a je to škoda, proto ho alespoň touto cestou připomínám. A tam, v té minikanceláři jsme se dohodli, za jakých podmínek bude DOLLY v Československu provozována a jak se jednotlivá divadla budou dělit o náklady s tím spojené. Z dnešních hledisek nazíráno, to bylo něco nepředstavitelného, ale tenkrát to byl jediný způsob, jak vůbec takovou záležitost, jako je Dolly, uvést. A tak se Dolly hrála v Praze, Brně, Bratislavě i Ostravě. Bylo to tehdy – jak jinak – vesměs v gesci specializovaných tzv. zpěvoherních souborů, které se zaměřovaly především na operetu, a tento fakt se tu více, tu méně (to slůvko méně platí především o Bratislavě, která tehdy byla o značný krok dopředu před ostatními a muzikál tam již delší dobu nebyl neznámým pojmem) na inscenacích trochu projevil. Ale důležité bylo, že se Dolly hrála, že přišla mezi nás.“ Weimann M. „A Dolly se vrátila...“, program k inscenaci *Hello, Dolly!* (2006, Divadlo Šumperk).*

³⁴⁵ Proslavila se již před válkou působením v nejznámější prvorepublikové operetní scéně, pražské Velké operetě, během okupace si 'odskočila' do činoherního souboru divadla Uranie, aby se ihned po osvobození opět vrátila k zábavněhudebnímu divadlu. Ačkoliv ještě v druhé polovině 50. let zářila především v operetách, během 60. let se její doménou stával spíše muzikál. Kromě Dolly patřily mezi její nejvýraznější muzikálové role paní Pearcová a paní Higginsová v *My Fair Lady* (1964, 1984), slečna Schneiderová v *Kabaretu* (1978) či Žebračka v *Baladě z hadrů* (1984).

³⁴⁶ Příkryl, J. „Premiéra paní Dolly“, *Večerní Praha* 27. 9. 1966.

³⁴⁷ Gm „Dolly je u nás doma“, *Lidová demokracie* 24. 9. 1966.

vůbec hudební divadlo. Víím, co to obnáší: umět zpívat, hrát, tančit, ještě k tomu vypadat... Málokomu je to dáno. Nelly Gaierové v míře vrchovaté.“³⁴⁸

Nelly Gaierová, na rozdíl od všech ostatních účinkujících, roli Dolly nealternovala. Jejího jevištního protivníka a budoucího životního partnera Horáce Vandergeldera hráli Otomar Korbelář a Ivo Gübel. Recenzenty příjemně překvapilo herectví Yvetty Simonové jako kloboučnice Ireny Molloyové (alternovala Hana Talpová). Svůj talent opět prokázala také Věra Vlková, tentokrát v roli Minnie, v níž se střídala s Milenou Zahrynowskou: „*znovu se tu potvrdila i mimořádná musicalová všestrannost V. Vlkové, především schopnost zcela spontánního humoru.*“³⁴⁹

Obdobně jako u jiných titulů, také v případě karlínské *Dolly* vedli kritici svůj obvyklý spor o vhodnosti nákladné výpravy muzikálových, resp. operetních inscenací. Ačkoliv k operetě i muzikálu velkolepá scéna i bohaté kostýmy neodmyslitelně patří již od jejich počátků, mnohým recenzentům přirozený sklon muzikálu k podívané zásadně vadil. V případě karlínské inscenace se ale na úrovni výpravy scénografa Jana Rotta a kostýmní výtvarnice Olgy Filipi nedokázali dokonce ani shodnout: zatímco Pavel Grym považoval scénu společně s „*upřílišněnou nádherou kostýmů*“ za důvod – podle něj špatné – proměny muzikálu ve „*velkovýpravou revui*“,³⁵⁰ Ratibor Budiš v *Mladé frontě* přirovnal scénografické řešení restaurace Harmonia Garden v ústředním čísle k „*pražskému podniku střední cenové skupiny.*“³⁵¹ Nahlédnuto dnešními měřítky působí výprava i přes svou tehdejší nákladnost velmi prostě.

³⁴⁸ Daneš, L. „Taková je Nelly“, *Lidová demokracie* 3. 10. 1978.

³⁴⁹ Gm „Dolly je u nás doma“, *Lidová demokracie* 24. 9. 1966.

³⁵⁰ Tamtéž.

³⁵¹ Budiš, R. „Hallo, Dolly Leviová...“, *Mladá fronta* 28. 9. 1966.

Ještě v roce 1966 se *Hello, Dolly!* zařadila za *Kiss me, Kate!* a *My Fair Lady* do první trojice muzikálových titulů v Brně. Ostatně tamější dramaturg Ivo Osolobě je spolu s Alexanderem Kozákem autorem dodnes používaného českého překladu tohoto díla. Inscenaci v Redutě opět režíroval Stanislav Fišer, choreografii vytvořila hostující Hana Machová z Hudebního divadla v Karlíně, dirigoval Arnošt Moulík. Titulní roli Dolly alternovaly hostující Ljuba Hermanová s oblíbenou sólistkou brněnské operety Alenou Bílkovou.³⁵² Právě v této době se také začalo formovat jakési muzikálové jádro brněnského zpěvoherního souboru, do něhož patřila například Eva Veškrnová, Olga Haasová nebo Ladislav Jurečka, kteří účinkovali i v inscenaci *Hello, Dolly!*³⁵³

S dramaturgickou odvahou se do muzikálových pokusů pustily i činoherní soubory dvou dalších pražských scén – Divadla ABC a Národního divadla. Na jevišti divadla ABC, které od sezony 1962/1963 patřilo pod Městská divadla pražská, ostatně muzikál nebyl žádným nováčkem. Nejvýraznější počín v tomto směru představovala československá premiéra muzikálu Wolfa Mankowitze *Expresso Bongo* v roce 1964.³⁵⁴ O čtyři roky později se tedy na jevišti Divadla ABC uskutečnila československá premiéra díla jednoho z nejvýznamnějších muzikálových tvůrců 20. století Stephena Sondheimova s českým názvem *V Římě na place byla legrace* (*A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*).³⁵⁵

³⁵² Bílková patřila mezi významné sólistky brněnské zpěvohry již od svého angažování v roce 1947, hrála velké operetní role (*Adélu v Netopýrovi*, *Helenu v Polské krvi* ad.), ale excelovala i jako Bess v československé premiéře Gershwinovy 'lidové opery' *Porgy a Bess* v červnu 1968. Po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy o dva měsíce později však emigrovala do Švýcarska.

³⁵³ Eva Veškrnová hrála Ermengardu a zároveň Minnie, Olga Haasová Irenu Molloyovou, Ladislav Jurečka Barnabáše Tuckera.

³⁵⁴ Viz kapitola 3.3 „Pronikání muzikálu“, s. 175–176.

³⁵⁵ Jednalo se o poslední u nás uvedené dílo se Sondheimovou hudbou až do roku 2012, kdy byl v Divadle Na prádle uveden jeho muzikál *Sweeney Todd*. V průběhu uplynulých desetiletí však divadla čas od času inscenovala alespoň muzikály, na nichž se Sondheim podílel jako textař (*West Side Story*, *Candide*, *Gypsy*).

Na jaře 1968 přikročilo k uvedení muzikálu překvapivě i pražské Národní divadlo. Na jevišti Tylova (dnes Stavovského) divadla nastudovali režisér Václav Špidla a dirigent Miroslav Ponc inscenaci muzikálu Jerryho Bocka *Šumař na střeše*. Jeho československá premiéra se uskutečnila jen čtyři roky po premiéře světové a téměř zároveň s premiérami v dalších evropských zemích: jen o rok dříve uvedli *Šumaře na střeše* v Londýně a Norsku, několik týdnů před pražskou premiérou také ve Švédsku či Německé spolkové republice (zde pod názvem *Anatevka*).³⁵⁶ Ve Francii se diváci *Šumaře* dočkali rok po premiéře československé, v Polsku dokonce až v roce 1983.

Choreografii k inscenaci Národního divadla vytvořil Jiří Blažek, jenž čerpal i z tanečních prvků originální broadwayské verze v režii a choreografii legendárního Jerome Robbinse. I na poměry tehdejšího domácího zábavněhudebního divadla netypicky 'chudou' a do značné míry abstraktní scénu Oldřicha Smutného tvořilo vždy jen několik ilustrativních obrázků, malovaných na zadní prospekt a charakterizujících konkrétní prostředí.

Jestliže se inscenátoři muzikálů v operetních divadlech potýkali s hereckými nedostatky členů tamějších souborů, Špidla měl opačný problém: pěvecké, resp. taneční schopnosti sólistů činohry Národního divadla. Ve snaze zakrýt právě tyto slabiny činoherců doplnil ansámbl hostujícími členy baletního souboru a operního sboru. Právě jejich zapojení ovšem muzikálovému účinku inscenace ve výsledku spíše uškodilo, než prospělo. Podle Leoše Suchařípy, jenž inscenaci hodnotil v časopise *Divadlo*, totiž „účast těchto profesionálů klade velké překážky integraci díla na jedné výrazové rovině, dostupné všem interpretům (ať už touto integrační silou

³⁵⁶ První německé nastudování v západoněmeckém Hamburгу dirigoval Dalibor Brázda.

bude médium herectví, zpěvu nebo tance).³⁵⁷ Přísně jednotný celek i relativně nižší úrovně by totiž podle něj působil esteticky silněji než scény rozkolísané úrovně, přizpůsobené rozličným technickým a výrazovým schopnostem různě disponovaných interpretů. Špidlovi se v inscenaci nepodařilo organicky propojit herectví, zpěv a tanec, ani dosáhnout potřebné ansámblové souhry. Mnozí recenzenti proto *Šumaře na střeše* v Národním divadle charakterizovali spíše jako hru se zpěvy a tanci nežli muzikál.

Mezi všemi účinkujícími ovšem pěvecky i herecky výrazně přečníval Ladislav Pešek, který se svým výkonem „*kvalifikoval jako dokonale technicky vybavená muzikálová osobnost, srovnatelná se špičkovými specialisty pro tento žánr*“.³⁵⁸ Pešek – ostatně jako již mnohokrát dříve – prokázal dokonalou interpretační techniku, nezbytnou pro každého muzikálového herce: dokonale propracovaný herecký projev, smysl pro rytmus a melodičnost, čistý zpěv i pohybovou virtuozitu. Recenzenti posléze jeho výkon popisovali do podrobných detailů: „*nejsilnějším a nezapomenutelným zážitkem inscenace je Tovje L. Peška, ukázka zralého herectví dokonale ovládajícího svoji techniku, ukázka vzácné harmonie psychofyzických schopností herce. Samozřejmá lehkost, s jakou střídá nejrůznější niterné záchvěvy postavy sdělované vždy věcnou pohybovou i hlasovou zkratkou, vyzařuje mladistvým elánem a je známkou hereckého mistrovství. Uličnická moudrost Tovjeho v trpké i optimistické tóny Alejchemovské životní zkušenosti, citlivý soulad s hudební složkou při soustavném vyjadřování všech poloh postavy tvoří z Peškova mlékaře Tovjeho bezpochyby to, co lze nazvat životní rolí.*“³⁵⁹

³⁵⁷ Suchařípa, L. „Činohra, která by měla zpívat a tančit“, *Divadlo* 1968, č. 5: 20.

³⁵⁸ Lukeš, M. „Ve dnech, kdy...“, *Literární listy* 1968, č. 5: 12.

³⁵⁹ (kr) „Peškův Tovje“, *Zemědělské noviny* 1. 3. 1968.

Josef Träger vyzdvihl ve svém podrobném rozboru Peškovo herectví jako příklad mistrovského umění: „*netěží z vnějších příznačných rysů židovského typu, nýbrž citlivě a jemně vystihuje židovského ducha v prostné bytosti. Změkčuje ji citem, který se nikdy nezředí v sentimentalitu, udržuje v něm vkus a míru, jaká zůstává poznávacím znamením skutečného umělce.*“³⁶⁰ Pešek hrál mlékaře Tovjeho jako mazaného a chytrého dobráka s patrnou vnitřní rovnováhou. Charakter postavy doplňoval jen jemnou mimikou a drobnými gesty, například citlivým pohybem ruky při pohledu k Bohu: „*Je to lehounké zdvižení ruky a je jím opsáno nezměrné citové bohatství Tovjeho srdce i rozumu! Jeho láska i pokora, jeho humor i trpkost, jeho naděje i prohra, to všechno je v tom bojácně důvěrném potřesení prstů!*“³⁶¹

Nepříliš lichotivé srovnání Špidlovy inscenace s originální londýnskou verzí uveřejnila v deníku *Práce* mladá Vlasta Gallerová, která obě produkce navštívila: „*Robbinsova inscenace má všechno, co by měl dobrý muzikál mít a co pražská inscenace postrádá: rytmus, kontrastní komponování scén (i v jejich návaznosti), jednotný styl. [...] po zhlédnutí pražské inscenace ‘Šumaře na střeše’ jsem si uvědomila nebezpečí mnoha našich divadel, která vidí lék pouze v uvádění světově proslulých titulů než uvážení svých možností.*“³⁶² Mezi jejími poměrně kritickými slovy ční pouze chvála herectví Ladislava Peška.

Československé muzikálové snažení 60. let vyvrcholilo uvedením dlouho očekávané *West Side Story*, k níž se u nás po celé desetiletí vzhlíželo jako k prototypu ‘pravého’ muzikálu. Vrcholné dílo amerického skladatele mělo světovou premiéru na Broadwayi

³⁶⁰ jtg „Jsou herecké výkony...“, *Divadelní noviny* 1968, č. 17: 5.

³⁶¹ Tamtéž.

³⁶² Gallerová, V. „Šumař na střeše – z jiné strany“, *Práce – venkov* 19. 3. 1968.

již v roce 1957 a představovalo zlom v dosavadní muzikálové tvorbě. I díky spolupráci choreografa a režiséra Jeroma Robbinsa na koncepci a libretu se totiž ve *West Side Story* podařilo kompaktně a plnohodnotně provázat tanec a stylizovaný pohyb s dějem a využít jej jako plnohodnotný vyjadřovací prostředek. Zatímco dosavadní muzikály byly obvykle založené na konverzačních činohrách doplněných hudbou, zpěvem a tancem, ve *West Side Story* poprvé došlo k plné integraci tance a stylizovaného pohybu. Ačkoliv bývala *West Side Story* právě pro svou organickou integraci dramatu, hudby a tance po mnoho let považována za vzor muzikálu, z dnešního pohledu se jeví spíše jako dílo výjimečné a v mnohém ojedinělé.

K uvedení *West Side Story* v Československu sice došlo až dvanáct, resp. třináct let po její světové premiéře, při srovnání s jinými evropskými zeměmi jej však nelze považovat za výrazně opožděné, jak je často tradováno. Ačkoliv na britských ostrovech se *West Side Story* poprvé objevila pouhý rok po broadwayské premiéře, k její první inscenaci na kontinentě došlo až o mnoho let později. V roce 1961 mohli diváci v Paříži či Mnichově navštívit americkou zájezdovou verzi Bernsteinova muzikálu, londýnská produkce vyjela o rok později na pětiměsíční turné po největších městech skandinávských zemí (Kodaň, Oslo, Göteborg, Stockholm, Helsinky). V té době již západoevropská kina uváděla filmovou verzi muzikálu, která na starý kontinent dorazila bezprostředně po premiéře v USA na konci roku 1961. Teprve v roce 1964 uvedlo první 'nehostující' inscenaci *West Side Story* na evropském kontinentu překvapivě divadlo v estonském Tallinu, hlavním městě jedné z republik tehdejšího Sovětského svazu. V následujícím roce pak *West Side Story* zamířila přímo do centra největší komunistické

mocnosti světa a 24. června 1964 měla pod názvem *Вестсайдская история* premiéru v moskevském Divadle operety v režii I. Barabaševa. V oblasti střední Evropy byla *West Side Story* poprvé uvedena vídeňskou Volksoper až v únoru 1968, jednalo se zároveň o její první německojazyčnou inscenaci. O pouhý rok později mohli muzikál o dvou zneprátelených newyorských partách vidět diváci bratislavské Nové scény a v samém začátku 70. let dorazila *West Side Story* také do Brna a do Prahy. Kupříkladu v Polsku uvedli slavný titul až v roce 1989.

V době československé premiéry v roce 1970 mohla československá veřejnost znát *West Side Story* nejen z novinových článků, které vyšly o jejích zahraničních produkcích i filmovém zpracování, ale i díky hitu „Maria“, který v roce 1968 nazpíval Karel Gott. Také sám skladatel Leonard Bernstein nepatřil mezi neznámé osobnosti, například jeho kniha *Hudbou k radosti* vyšla v Československu už v roce 1969. Na Filmfóru, veletrhu televizní a filmové tvorby, pořádaném každoročně mezi lety 1963 a 1973 v Brně, byla už před polovinou 60. let promítána i filmová verze *West Side Story*, do běžné distribuční sítě však zatím nepronikla pro svou údajně příliš vysokou cenu.³⁶³ V roce 1970 také Supraphon vydal originální audionahrávku hudebních čísel z filmové verze muzikálu na LP.

Česká premiéra *West Side Story* se konala ve Státním divadle Brno na scéně Mahenova divadla 6. dubna 1970, tedy pět měsíců po československé premiéře v Bratislavě. Inscenaci nastudoval již několikrát zmíněný Stanislav Fišer, zkušený režisér většiny předchozích brněnských muzikálových inscenací uplynulého

³⁶³ Československá premiéra filmové *West Side Story* se nakonec uskutečnila 12. 10. 1973, poté film vešel do běžné distribuce.

desetiletí. Vzhledem k zásadní úloze pohybu a tance ve *West Side Story* angažovalo brněnské divadlo choreografa Františka Pokorného, proslulého svým uplatňováním baletu jako dramatické formy na úkor libivosti. V průběhu příprav jej však vystřídala vedoucí brněnského Jazzbaletu Marie Turková. S oběma spolupracovala také domácí choreografka brněnského divadla Dana Vejchodová.

Náročná inscenace muzikálu o osudovém nepřátelství part americké a portorické mládeže v newyorské čtvrti West Side, inspirovaná Shakespearovou tragédií *Romeo a Julie*, ovšem vyžadovala značný počet všestranně schopných mladých interpretů. Brněnský operetní soubor pochopitelně neměl podobných umělců pro adekvátní obsazení dostatek, a proto inscenátoři přizvali členy ostatních souborů Státního divadla, tedy činohry, opery i baletu, dále angažovali několik externistů z Divadla bratří Mrštíků, amatérského Jazzbaletu a několik neprofesionálů vybrali také na základě konkurzu.

I přes veškerou snahu tvůrčího týmu se brněnská *West Side Story* dočkala velmi rozporuplného přijetí. Kritika se nejčastěji snažela na herecké výkony a také na hudební nastudování Jiřího Karáska a Arnošta Moulíka, jež podle recenzentů dostatečně nerespektovalo pěvecké schopnosti sólistů. Také práce choreografů nepřinesla podle Zdeňka Srny žádoucí efekt: „*není uceleným dílem, ale kompromisem tří podílníků.*“³⁶⁴ Naopak podle Jiřího Fukače „*se sice v tomto kolektivismu ztrácí osobitost nápadu, avšak zato soubor takřka dotáhl robbinsonovský ideál, získal moderní pohybovou elasticnost a ve stylizaci je dokonce jemnější než film.*“³⁶⁵ Fišerova

³⁶⁴ Srna, Z. „Příběh ze Západní čtvrti“, *Práce* (Brno) 26. 5. 1970.

³⁶⁵ Fukač, J. „Bernsteinův muzikál v Brně“, *Rovnost* (Brno) 16. 4. 1970.

režie vynikla promyšlenou koncepcí a prací s různorodě složeným ansámblem, jehož členové se svými schopnostmi navzájem výrazně lišili. I přes režisérovu snahu se však skutečně syntetického, muzikálového hereckého projevu podařilo docílit „*jen v některých okamžicích [...] jinak šel taneční, herecký i hudební projev jen vedle sebe.*“³⁶⁶ Značně rozdílná hodnocení protagonistů můžeme snad přičíst i různé míře muzikálových zkušeností jednotlivých recenzentů, kteří měli od uvedení *West Side Story* v moravské metropoli odlišná očekávání – a mnohá z nich brněnský soubor z podstaty svého fungování nemohl ani při nejlepší snaze naplnit. Smířlivější kritici však své texty zpravidla uzavřeli konstatováním, že ač inscenace poukázala na limity a slabiny souboru, v konfrontaci s náročným dílem brněnský operetní ansámbl přeci jen „*vcelku obstál*“.³⁶⁷

Neméně rozporuplné reakce následovaly též druhou českou inscenací *West Side Story* v Hudebním divadle v Karlíně. Ačkoliv se karlínské divadlo poprvé pokoušelo o získání autorských práv již v roce 1963,³⁶⁸ k jejímu uvedení došlo až o sedm let později, jen několik dní po brněnské premiéře. Na inscenaci opět společně pracovali Rudolf Vedral a Leo Spáčil, jejich osvědčené režisérské duo doplnil choreograf Luboš Ogoun a dirigent Miroslav Homolka.

Stejně jako v Brně také karlínští inscenátoři se pokoušeli o maximálně kvalitní provedení náročného muzikálu. Vzhledem k nedostatku mladých a muzikálově vybavených herců v karlínském souboru angažovalo divadlo velké množství externistů. Šest desítek z nich vzešlo z konkurzu, kterého se zúčastnilo 300 zájemců.³⁶⁹

³⁶⁶ Srna, Z. „Příběh ze Západní čtvrti“, *Práce* (Brno) 26. 5. 1970.

³⁶⁷ Fukač, J. „Bernsteinův muzikál v Brně“, *Rovnost* (Brno) 16. 4. 1970.

³⁶⁸ (bdš) „*West Side Story*“, *Mladá fronta* 16. 4. 1970.

³⁶⁹ Přihlášeni museli zazpívat libovolnou píseň, předvést pohyb v rokenrolovém rytmu a vytleskat rytmus písně Amerika. Viz PS. „Karlínská *West Side Story*“, *Svobodné slovo – venkov* 14. 4. 1970.

Průběh následných čtyřměsíčních intenzivních zkoušek vylíčil v rozhovoru jeden z představitelů Tonyho, Karel Fiala: „*Spáčil dřel prózu v jedné místnosti, sotva jsme skončili, už na nás čekal Miroslav Homolka a dělali jsme pěvecké části. Mezi tím aranžoval Vedral věci na jevišti a na baletním sále řádil Luboš Ogoun.*“³⁷⁰

Právě Ogounova choreografie se na rozdíl od brněnské verze stala nejsilnějším prvkem karlínské inscenace. Ogoun totiž s pohybem a tancem pracoval v duchu originální Robbinsovy koncepce jako s výrazovým prostředkem, který děj spoluvytváří, nikoliv s ním jen koresponduje. Jeho choreografie plně odpovídala „*sugestivnímu příběhu z dnešního amerického života a Bernsteinovu vynikajícímu hudebnímu dílu.*“³⁷¹ Ogoun zároveň dokázal „*vyvážit různě rozvinuté pohybové schopnosti s přirozeným temperamentem a nepřiliš šminkovaným výrazem, který je v té lehce naturalizující adaptaci jedním z hlavních zákonů,*“³⁷² dovést soubor „*k dobrým tanečním a pohybově dramatickým scénám,*“³⁷³ a přitom „*se tu tanečníci pohybují zcela přirozeně, jsou uvolnění, tančí bez vší předpojatosti, přičemž nejde o jednoduché kreaace. Tedy, takový malý taneční koncert...*“³⁷⁴ Sám Ogoun přiznal, že tvůrci neusilovali a vzhledem ke schopnostem souboru ani nemohli usilovat o vytvoření inscenace podle představ autorů, ale o její maximální přizpůsobení možnostem interpretů. Za zásadní považoval především kvalitní ansámblovou souhru – jeho cíl tak plně odpovídal Vedralově a Spáčilově režijní koncepci, jež poněkud upozadovala českým divákům nepřiliš blízké téma rasové nenávisti a naopak zdůrazňovala boj mladých part o nadvládu v jejich čtvrti.

³⁷⁰ Tvrzník, J. „Sebeobrana herce“, *Mladá fronta* 24. 4. 1970.

³⁷¹ erb. „Slavný muzikál v Karlíně“, *Večerní Praha* 23. 4. 1970.

³⁷² ca. „West Side Story v Karlíně“, *Práce* 17. 4. 1970.

³⁷³ Hrouda, V. „Pražská West Side Story“, *Rudé právo* 29. 4. 1970.

³⁷⁴ Mihola, R. „Světovost v Karlíně pod viaduktem“, *Předvoj* 14. 5. 1970.

V inscenaci *West Side Story* se představili mladí členové Hudebního divadla v Karlíně a v Nuslích, kteří z většiny nastoupili do angažmá na samém sklonku 60. let a následně se stali základem zdejšího ansámblu na další dvě desetiletí: Pavla Břínková, Karel Bláha, Michaela Černá, René Gabzdyl nebo Ladislav Županič. Vedle nich znovu zazářila již osvědčená Milena Zahrynowská nebo Zuzana Šavrdová. Výjimečných muzikálových dispozic některých mladých interpretů si po premiéře všimla i kritika, zvláště vyzdvihla schopnosti představitele Bernarda René Gabzdyla („*vynikající výkon perfektního tanečníka, ale tentokrát se vyrovná i se svou rolí zpěváka a herce*“³⁷⁵), Ladislava Županiče jako Riffa („*příjemně překvapil herecky, pěvecky i tanečně*“³⁷⁶) a Mileny Zahrynowské v roli Anity („*vzácný typ herečky, která umí zároveň zpívat, mluvit i tančit, a to vše velmi dobře*“³⁷⁷). Kvality tohoto karlínského trojlístku shrnul Pavel Grym v *Lidové demokracii*: „*mají hlasovou, hereckou i pohybovou kulturu, dovedou vcelku přirozeně zahrát dramatický part, zazpívat i zatančit.*“³⁷⁸

Mladí herci navíc netrpěli ‘operetními manýrami’ a inscenaci dodávali také autentickou mladistvost – ta však podle recenzentů naopak zcela chyběla dvěma představitelům Tonyho, Zdeňku Matoušovi a zejména Karlu Fialovi. Dlouholetého oblíbeného člena karlínského souboru po premiéře čekaly výhradně zdrcující kritiky, především na jeho zpěv.³⁷⁹ Z trojice interpretů tak nejlépe dopadl hostující Karel Bláha, a to zejména díky svému mládí a suverénnímu

³⁷⁵ Míhola, R. „Světovost v Karlíně pod viaduktem“, *Předvoj* 14. 5. 1970.

³⁷⁶ Hrouda, V. „Pražská West Side Story“, *Rudé právo* 29. 4. 1970.

³⁷⁷ Míhola, R. „Světovost v Karlíně pod viaduktem“, *Předvoj* 14. 5. 1970.

³⁷⁸ Grym, P. „West Side Story podruhé“, *Lidová demokracie* 14. 4. 1970.

³⁷⁹ bdš „West Side Story“, *Mladá fronta* 16. 4. 1970; ca „West Side Story v Karlíně“, *Práce* 17. 4. 1970; Hrouda, V. „Pražská West Side Story“, *Rudé právo* 29. 4. 1970; Míhola, R. „Světovost v Karlíně pod viaduktem“, *Předvoj* 14. 5. 1970; Vaněk, J. „Muzikál v pražské operetě“, *Signál* 18. 4. 1970.

pěveckému projevu. Příliš přesvědčivě nepůsobily ani herecké výkony tří zmíněných interpretů. O mnoho lépe ale recenzenti nehodnotili herectví představitelk Marii (Michaela Černá, Pavla Břínková), a to na rozdíl od davových ansámblových scén, které dokázaly zakrýt nevyrovnané schopnosti jednotlivých účinkujících: „*mladí zpěváci a herci nejsou vždy stejnou měrou schopni splnit rozdílné požadavky, herecký projev leckdy není souměřitelný s pěveckými kvalitami a naopak, a proto jsou v karlínské inscenaci místa, kde je strhující rytmus ansámblové scény najednou porušen chtěným, nuceným, trochu nepřirozeným hereckým projevem některého ze sólistů.*“³⁸⁰ Znalejší recenzenti také poukázali na nesrovnatelnou úroveň karlínské inscenace jak s filmem, tak s pěveckou úrovní originální americké nahrávky.

Pro brněnské i karlínské interprety však *West Side Story* představovala především další praktickou muzikálovou školou. Sám Ludvík Žáček, ředitel Hudebního divadla v Karlíně a v Nuslích, také k inscenaci s touto ideou přistupoval a přiznal, že ji neuvedl jen „*jako dlouho požadované zboží, ale taky aby ukázala nové možnosti souboru a naučila je novému druhu práce.*“³⁸¹ Žáček uvažoval o zřízení studia pro mladé muzikálové talenty, v němž by měli po dva roky možnost zdokonalovat své schopnosti v syntetickém druhu divadla. K jeho založení však již nedošlo. Po změně politické situace, následující okupaci Československa v létě 1968, totiž vedení hlavního města Prahy Žáčka k 31. 7. 1970 odvolalo z funkce ředitele, oficiálně pro ‘mimodivadelní činnosti HDKN, při níž vznikly hospodářské ztráty’, což však jen zastíralo důvod skutečný:

³⁸⁰ Grym, P. „West Side Story podruhé“, *Lidová demokracie* 14. 4. 1970.

³⁸¹ (jtv) „V Karlíně bude West Side Story!“, *Mladá fronta* 11. 3. 1970.

Žáčkovu politické smýšlení, které nevyhovovalo normalizačním potřebám KSČ.

Během celého desetiletí vystávala snad po každé muzikálové premiéře otázka, zda jsou k uvádění muzikálů předurčeny právě stávající operetní soubory. Ačkoliv muzikál operetu historicky přímo následoval a v mnohém na ni navázal, jeho zákonitosti jsou rozdílné. Interpretačně extrémně náročná *West Side Story* snad nejvýrazněji poukázala na odlišné způsoby používání vyjadřovacích prostředků obou těchto druhů zábavněhudebního divadla. Potřebám muzikálu nenahrával především československý divadelní systém, který se oproti americkému a britskému muzikálovému standardu zásadně lišil již samotnou existencí operetních souborů. Zatímco v USA či západoevropských divadlech bylo a je pravidlem angažovat ansámbl vždy na jednu inscenaci podle jejích konkrétních potřeb, československá operetní divadla zaměstnávala mnohačlenné soubory, jejichž členové museli zvládat rozmanité druhy a žánry zábavněhudebního divadla – především operety a muzikály, ale také hry se zpěvy, hudební komedie a mnohdy dokonce komické opery. V průběhu 60. let se sice v každém souboru utvořily jakési sekce muzikálově zdatných interpretů, kteří dokázali zdolat jeho vysoké nároky herecké, pěvecké i pohybové, ostatní však stále zůstávali zaměřeni spíše na klasickou operetu, případně v menší části na činohru.

Je proto zcela pochopitelné, že zatímco většina souborů obstála při uvedení *My Fair Lady* a obdobných titulů založených především na činohře a konverzaci, díla jako právě *West Side Story*, vyžadující po interpretech všestranně dokonalý muzikálový projev, pro ně představovala problém. Vždyť s extrémně vysokými nároky Bernsteinova a Robbinsova díla se potýkala nejen československá

divadla, ale i mnohé scény zahraniční. Smysl rovněž postrádalo srovnávání domácích umělců s výkony ve filmovém zpracování *West Side Story* či na její audionahrávce. Na straně amerických tvůrců totiž stála jak technické možnosti filmu, tedy střih a dabing, tak především možnost zvolit skutečně nejlepší obsazení z mnoha desítek adeptů – tedy nejen ze zaměstnaných členů konkrétního operetního souboru či omezeného okruhu hostů. Jako největší problém československého zábavněhudebního divadla druhé poloviny 60. let se tedy zřetelně jevil právě nedostatek kvalitních muzikálových interpretů.

Celkově však šesté desetiletí minulého století přineslo muzikálovému divadlu v Československu mimořádný rozvoj. Následkem politického uvolňování postupně vymizel ryze ideologický přístup k původem americkému druhu divadla a do začátku 70. let se na našich jevištích podařilo uvést více než desítku broadwayských muzikálů. Právě na tento pokrok poukázal před premiérou *West Side Story* také karlínský dirigent Miroslav Homolka: „*jsou sice už za námi, ale ne ještě zcela daleko doby, kdy se na ‘vestsajdku’ koukalo málem jako na zakázané ovoce. Muzikál to měl u nás zpočátku dost těžké. Teprve tehdy, když jsme v něm přestali vidět jenom úpadkový produkt Západu a americké zboží bulvární zábavy, ocenili jsme také specifické kvality tohoto divadelního žánru. Dnes už má u nás muzikál takřka své domovské právo.*“³⁸²

V průběhu 60. let se tak Československu dařilo dohánět muzikálové dění ve světě, a to zejména z hlediska dramaturgického. Slabiny se projevovaly především v interpretačních limitech operetních souborů, ale také v nedostatku financí na nákup licencí,

³⁸² Tůma, M. „Muzikál očima dirigenta“, *Svobodné slovo – venkov* 9. 4. 1970.

adekvátní mzdy, provoz i výpravu jednotlivých inscenací. Žádné ze zmiňovaných řešení v podobě částečně stagionového provozu nebo sestavení úzce muzikálově specializovaného souboru se v této době nerealizovalo a talentovaní muzikáloví umělci tak působili roztržštěně v operetních, ale i činoherních divadlech napříč republikou.

Muzikál ve světě se však právě v tomto období začal výrazně měnit. Ačkoliv ještě v polovině dekády vládly na Broadwayi muzikálové tituly, dnes považované za klasické jádro tohoto druhu divadla (*Hello, Dolly!*, *Fiddler on the Roof*, *Funny Girl*, *Man of La Mancha*, *Cabaret*), v letech následujících začala muzikálové dění postupně ovlivňovat rocková hudba. V roce 1967 šokoval kultovní muzikál *Hair*, své první dílo *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* napsali Andrew Lloyd Webber s Timem Ricem, hudební skupina The Who vydala nahrávku rockové opery *Tommy*, v roce 1971 se zrodil slavný *Jesus Christ Superstar*. Zatímco americký a britský muzikálový svět začal na přelomu 60. a 70. let psát novou kapitolu své historie ovládané rockem, československá zábavněhudební scéna mu zůstala uzavřena. Ačkoliv k nám rocková hudba pronikala již od 50. let, stále tu zůstávala nezvaným hostem. V očích kulturněpolitických pracovníků vzbuzovala pochyby nejen svým původem, ale také svou provokativní hlučností a negativními jevy, které ji čas od času doprovázely – výtržnosti, ničení sálů, ‘chuligánství’ apod. (Kotek 1998: 328 an.). Režim nevyhnutelný nástup rockové vlny nehodlal akceptovat, rock se nikdy nestal součástí oficiální kultury, a proto se díla tohoto typu na oficiálních divadelních scénách ani nemohla objevit. Téměř synchronní krok československých divadel s muzikálovým děním ve světě se opět začal zpoždovat, až se po začátku normalizace téměř zastavil...

4.2 Muzikál nebo písničkál?

Na přelomu 50. a 60. let se stal neodmyslitelnou součástí československé kultury fenomén studiových divadel, obvykle nazývaných ‘malá divadla’. O jejich tvorbě i tvůrcích vyšlo v minulosti množství studií, sborníků, knih, vzpomínek, rozhovorů, prací historiografických i teoretických. Podrobný rozbor jejich historie a analýza konkrétních inscenací by tak byly jen zbytečným pokusem znovu popsat již mnohokrát popsané. ‘Malá divadla’ však do oblasti zábavněhudebního divadla bezpochyby patří, vždyť podstatný element tvorby mnohých z těchto scén představuje právě zábavná hudba, resp. populární písničky. Jakou pozici však mají tato divadla v kontextu vývoje domácího zábavněhudebního divadla a jak se jejich tvorba podobá či liší s jiným, ve stejné době dravě nastupujícím fenoménem, a to muzikálem?

Ideologizace československé divadelní kultury na konci 40. a začátku 50. let výrazně omezovala volnost tvorby autorské i scénické a do značné míry znemožňovala svobodný kreativní rozvoj mladých umělců. V oblasti zábavněhudebního divadla však můžeme již v první třetině 50. let sledovat spontánní vznik nových děl, která se nerodila podle požadavků režimu, ale z nezávislé tvůrčí potřeby a autorského puzení umělců – příkladem jsou komedie *Sto dukátů za Juana* libretisty Vladimíra Dvořáka a skladatele Zdeňka Petra z roku 1953 nebo *Stalo se v dešti* manželů Radokových s hudbou Oldřicha Letfuse a Josefa Kalába, uvedená v létě 1955. Právě tyto první ‘vlastovky’ poukazují na sice velmi mírné, ale postupné uvolňování tuhých kulturně-politických pravidel totalitního režimu, které se začalo výrazněji projevovat až v souvislosti s politickým ‘táním’ po Chruščovově projevu na XX. sjezdu KSSS v Moskvě v únoru 1956.

V 2. polovině 50. let se tak směly do kulturního světa znovu vrátit ještě o několik let dříve nežádoucí druhy a žánry: například kabaret, revue nebo satira (byť stále ve značně krotké formě). Od roku 1955 začala na jevišti pražského Divadla estrády a satiry, postupně měnícího název až na finální Divadlo ABC (od 1957), vystupovat herecko-autorská dvojice Jan Werich – Miroslav Horníček. Díky nim se na jeviště znovu vrátil také přirozený humor, veselost, písně, předscény s aktuálními komentáři, improvizace. Vyjadřovací prostředky dvojice klaunů Werich – Horníček působily ve ztuhlém československém divadelním systému osvěžujícím účinkem a společně s předválečnou tradicí Osvobozeného divadla, Červené sedmy a literárních kabaretů výrazně inspirovaly mnohé umělce nastupující mladé generace, plné tvůrčí kuráže a chuti.

Příslušní straničtí funkcionáři si byli plně vědomi, že – slovy Jana Wericha – „jedna z překážek ideologie je posměch,“³⁸³ a proto ještě o několik let dříve nebylo svobodné komediální divadlo v Československu vůbec myslitelné. Avšak právě divadlo komediální, parodické, znesvěcující, alternativní divadlu oficiálnímu a reprezentativnímu uspokojuje prastarou a nezbytnou lidskou potřebu smát se, pobavit, odreagovat vlastní tísnivé pocity, znesvětit posvátné. Do československého divadelnictví, zkostnatělého přísně svazujícími direktivami přelomu 40. a 50. let, se tak konečně začal opět vracet ‘svobodný duch’.

Chuť tvořit, sdělovat a bavit přivedla na jeviště mladé talenty, kteří zprvu snad ani neměli ambice vytvářet vlastní divadelní scény. Nejprve začali vystupovat na malých jevištích, v komorních, takřka klubových prostorách, kde bylo možné navázat bezprostřední vazbu mezi vystupujícími a diváky, kde vznikalo jednotné společenství

³⁸³ Werich, J. (2003) „Klauni“, *Úsměv klauna*, Praha: 54.

lidí na jevišti a v hledišti, které chtělo navzájem komunikovat, sdělovat, bavit se – bezprostředně, spontánně, svobodně. Mezi přítomnými, stejně smýšlejícími lidmi vznikala pocit vzájemné sounáležitosti. Právě spřízněnost a společná komunikace často chyběla tehdejšími ‘velkým’ scénám, operetním především. Jak v listopadu 1959 napsal ve svém článku o jednom z malých divadel Václav Havel, právě ve velkých divadlech existovala „z nepochopitelných důvodů všeobecná tendence držet se v problematice vztahu jeviště a hlediště dosti kožených konvencí o tradiční přehradě mezi těmi, co tvoří, a těmi, co tvorbu konzumují.“³⁸⁴

Mladá generace si v systému totalitního režimu socialistického Československa a jeho pevných mantinelů dokázala nalézt potřebný svobodný prostor – v tomto případě reprezentovaný specifickým druhem zábavy, poetiky a populární hudby. Mladí tvůrci dokázali své diváky bezprostředně oslovit především proto, že s nimi našli společnou ‘řeč’, tedy jakousi ‘mateřštinu’, a to nejen slovní, ale i hudební. Překvapivé náměty a nekonvenční texty byly sice pro mnohé (nejen příslušníky starší generace) zcela nepochopitelné, pro jiné však představovaly tolik vítaný prostor svobody. S novou generací nastoupila i nová hudební vlna: ačkoliv ještě v druhé polovině 50. let prožívala jistou renesanci swingová hudba, postupně se vyžívala a stárla stejně jako její interpreti i publikum. Mládež vyžadovala hudbu vyjadřující její mládí, ducha, dobu – a tu pro ni představoval především rokenrol (Kotek 1998: 309).

V prosazování nových stylů populární hudby měl u nás klíčové postavení Akord Club, hudební skupina pod vedením

³⁸⁴ Havel, V. (1999) „Několik slov k Paravanu“, *Eseje a jiné texty z let 1953–1969*, Praha: 281.

Viktora Sodomy staršího, účinkující v letech 1956–1958 v pražské vinárně Reduta, podnikovém klubu Propagační tvorby. Právě Akord Club jako první hudební skupina v Československu oficiálně vystupovala s rokenrolovým repertoárem a ve svých produkcích stále ještě zesměšňovaný a tabuizovaný hudební styl vytrvale propagovala.³⁸⁵ Právě spojení se soudobou populární hudbou přineslo mladým umělcům značný úspěch. Jako kontrabasista, příležitostný zpěvák a posléze i jako textař a skladatel působil v Akord Clubu také mladý reklamní grafik Jiří Suchý.

Právě Suchého písničky se začaly mezi návštěvníky Reduty stávat stále populárnější pro svou originalnost a osobitost. V jejich textech se mísila kombinace často až nonsensové poetiky, recese a provokativnosti, díky čemuž výrazně vybočovaly ze soudobé produkce populární hudby.³⁸⁶ Projev svobodného ducha představovala nejen jejich ignorace dobových kulturně-politických požadavků, ale i distance od všech časových i místních souvislostí a aktuálních problémů.

Suchý chtěl v celovečerním programu propojit písničky krátkými komentovanými vstupy, a proto požádal o pomoc svého přítele z dob studií Ivana Vyskočila. Ve vzájemné spolupráci se z původně jakýchsi konferenciérských výstupů postupně vyvinula specifická forma zvaná text-appeal. Její základ tvořilo monologické vyprávění nebo povídka, doplňovaná jednoduchým hereckým jednáním či písničkou, to vše vzájemně propojené jednoduchou tematickou vazbou. Zásadní princip text-appealu představovala pro

³⁸⁵ Například na scéně Státního divadla v Karlíně byl jen krátce poté uváděn muzikál *Skandál v Lisabonu*, v němž se objevila i taneční scéna parodující rokenrol a zesměšňující jeho tanečníky. Muzikál uvedla i další československá (i zahraniční) divadla.

³⁸⁶ Typický je například známý text „Zlomil jsem ruku tetičce“.

autory a interprety v jedné osobě také interakce s diváky, jejichž bezprostřední reakce průběh výstupů ovlivňovaly a rozvíjely.

První text-appealový večer *O lidském trable* se v Redutě konal ve středu 15. ledna 1958 a vystupovali v něm Ljuba Hermanová, Jiří Suchý, Ivan Vyskočil (pod pseudonymem V. Ivan), Jiří Šlitr nebo Josef Zíma. Okruh umělců působících kolem Reduty se postupně rozrostl například o Miroslava Horníčka nebo Waldemara Matušku.

V průběhu roku 1958 se z osobních důvodů skupina Akord Club rozpadla, a to i přes značné úspěchy jejich písničkového repertoáru, do něhož se v průběhu dvou let zařadily dodnes známé evergreeny jako „To všechno odnes čas“ nebo „Kočka na okně“. Její zánik, úspěch text-appealů i celého programu Reduty a zároveň rostoucí divadelní ambice Jiřího Suchého nakonec vyústily v založení prvního ‘malého divadla’ – Divadla Na zábradlí. Nová scéna měla zachovat základní principy poetiky Reduty – hravost, recesi, parodii, intelektuální angažovanost, písničky, populární hudbu – a to vše propojit v celovečerní představení.

Zakladatelé Divadla Na zábradlí se neschovali za žádnou stávající instituci, ale odvážně se rozhodli získat vhodný sál a vybudovat v něm zcela novou, vlastní profesionální divadelní scénu se specifickou původní poetikou. Svým krokem dali statečně všanc svoji existenci, protože za nové divadlo nesli osobní odpovědnost – jak za instituci, tak za uváděná díla i jevištní výkony. Založení Divadla Na zábradlí se tak zásadně vymykalo dosavadním zvyklostem a zaběhlému institucionálnímu rámci, protože k němu došlo díky vytrvalé iniciativě mladých lidí, nikoliv ideovým či administrativním rozhodnutím politiků nebo úředníků. Milan Lukeš

rozdílný způsob vzniku malých a velkých, oficiálních scén trefně vyjádřil slovy: „*divadla, která chtějí být, ne která jsou.*“³⁸⁷

Divadlo Na zábradlí zahájilo provoz 9. prosince 1958 premiérou inscenace *Kdyby tisíc klarinetů* v nastudování začínajícího mladého režiséra Antonína Moskalyka. Jiří Suchý hru vytvořil na základě vlastního fantaskního námětu o náhlé proměně všech zbraní na světě v hudební nástroje. Nečekaný ‘zázrak’ způsobila ‘lehká ženština’ Zuzana svým přáním, proneseným před vojenským objektem při jejím setkání s Mužem s trubkou. Diváci se posléze stávají svědky představení kabaretu, sestaveného z písniček, komických výstupů a také monologů, o něž Suchého hru obohatil Ivan Vyskočil. Zuzana v kabaretu vystupuje jako zpěvačka a jediný, kdo se v průběhu večera nebaví, je oficír Helmuth, jenž se stále marně snaží agitovat pro válku.³⁸⁸

Podstatnou část představení opět tvořily písničky, nikoliv však z dílny jednoho, ale hned několika autorů – Jaroslava Jakoubka, Vladimíra Vodičky, Jaromíra Vomáčky, Jiřího Suchého i Jiřího Šlitra. Při zpěvu interprety doprovázeli dva klavíristé přímo na jevišti. Ačkoliv většina účinkujících pocházela z původního okruhu Reduty (například Jiří Suchý, Ivan Vyskočil, Ljuba Hermanová, Jaromír Vomáčka), nově do ‘souboru’ Divadla Na zábradlí přibyl například mladý mim Ladislav Fialka.

Ačkoliv Suchý původně toužil napsat muzikál, výsledkem se podle jeho slov stala „*tříšť scének a písniček a monologů, která se vzpírala jakémukoliv zařazení do stávajících žánrových kategorií*“ (Suchý 1991: 141). Uvědomoval si, že „*...revue by měla být výpravnější, hudební komedie by musela mít náležitou dramatickou*

³⁸⁷ Lukeš, M. „Idea malých divadel“, *Divadlo* 1963, č. 7: 4.

³⁸⁸ Slavný výstup oficíra Helmutha s názvem „Rhapsody in Bum“ se později objevil i ve filmové verzi.

*stavbu a kabaret neměl mít děj,*³⁸⁹ a proto zvolil originální pojmenování ‘scénické leporelo’. V rámci běžných pojmů ale bývá *Kdyby tisíc klarinetů* obvykle označováno jako hudebně-literární kabaret či kabaretní revue.

Kdyby tisíc klarinetů ovšem proslavilo zejména jejich filmové zpracování, iniciované šest let po divadelní premiéře režisérem Jánem Roháčem. S původní divadelní verzí však měl film společný jen název, základní námět a postavu oficíra Helmutha s jeho výstupem „Rhapsody in Bum“. Ve filmu se ještě výrazněji než v divadle projevila revuální struktura díla – jednoduchá námětová kostra o proměně zbraní v hudební nástroje a s ní spojenou zábavnou televizní revue propojila jednotlivé písničky, většinou příliš nesouvisející s dějem. Autoři necítili potřebu větší integrace hudebních čísel do děje, ostatně jak se sami mnohokrát vyjádřili, písničkami i celým filmem chtěli především pobavit. Za tímto účelem tvůrci ostatně angažovali největší hvězdy soudobé populární hudby jako Karla Gotta, Evu Pilarovou, Waldemara Matušku, Hanu Hegerovou, ale i dvojici samotných autorů, tedy Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra. Právě Šlitr stojí za hudbou k absolutní většině písní, jež ve filmu ve značném počtu zazní.

Načasování uvedení filmových *Klarinetů* na rok 1964, v němž se svého uvedení dočkal také muzikál *Starci na chmelu*, vedlo k častému vzájemnému srovnávání obou snímků. Doboví recenzenti ovšem nedokázali pochopit záměr Suchého, Roháče a Svitáčka, jejichž film chtěl ‘jenom’ pobavit. Proto jeho revuální formu podrobili značné kritice, zejména při komparaci s pevnou dramatickou stavbou a myšlenkovým nábojem *Starců na chmelu*.

³⁸⁹ Program k inscenaci *Kdyby tisíc klarinetů* (1958, Divadlo Na zábradlí).

Poté, co Suchý a jeho blízcí spolupracovníci odešli z Divadla Na zábradlí, založili nové vlastní divadlo – Semafor. Jeho název vznikl z prvních písmen sousloví ‘sedm malých forem’.³⁹⁰ Provoz Semaforu zahájila Suchého hra *Člověk z půdy*, jejíž základ ovšem napsal společně s Ivanem Vyskočilem ještě před otevřením Divadla Na zábradlí.³⁹¹

Základem dějové linky *Člověka z půdy* je setkání mladých milenců Petra a Martiny se zatrpklým postarším spisovatelem Somrem. Dvojice ho vyruší v jeho úkrytu na zaprášené půdě, kde se skrývá před reálným životem a proměnlivým světem a píše příběhy, které ale už většinou dávno před ním napsal někdo jiný. Somr, ztělesnění všeho „šedivého a neživotného v umění“, je představitelem zastaralé, nudné, pozérské kultury plné frází – i proto se jej nakonec mladí milenci rozhodnou uvěznit zpět na půdě. Kromě jednoduchých dialogů se ve hře objevují také filosofická přemítání a úvahy nad uměním.

Základ představení opět tvořily především písničky. Stejně jako dříve u *Klarinetů*, také v případě *Člověka z půdy* zněly víceméně náhodně a jen velmi volně navazovaly na děj – pokud s ním vůbec souvisely. Ačkoliv má *Člověk z půdy* oproti *Klarinetům* pevnější dramatickou stavbu, potřebné muzikálové integraci zůstali autoři značně vzdálení. Opět tak navázali spíše na tradici kabaretu a revue, jejichž základním stavebním kamenem jsou právě písničky a

³⁹⁰ Suchý a Šlitr chtěli v Semaforu programově pěstovat ‘sedm malých forem’: hudební komedii, poezii, jazz, film, výtvarné divadlo, tanec a loutkové divadlo. Zájem diváků si však vynutil soustředění na jedinou ‘malou formu’, a to písničkové komedie. Pojmenování ‘divadla malých forem’ se obecně ujalo pro označení malých autorských divadel konce 50. a 60. let, tj. nejen Semaforu, ale například také Divadla Na zábradlí, Večerního Brna, Paravanu, Kladivadla a mnoha dalších profesionálních i amatérských divadel. V nich se pěstovaly i další ‘malé jevištní formy’ jako šanson, recitace, aktovky, předčítání povídek, pantomimické výstupy atd. Více viz Just, V. „Divadlo malých forem“, in Pavlovský 2004: 76–77, resp. Just 1984.

³⁹¹ Tehdy totiž vážně zvažovali, zda jsou právě *Klarinety* vhodným dílem pro otevření nového divadla.

jednotlivé výstupy, důležitější nežli celek.³⁹² Mnohá z hudebních čísel posléze vešla do obecného povědomí, jmenujme například písně „Dítě školou povinné“, „Pramínek vlasů“, „Včera neděle byla“ či „K smíchu toto představení“.³⁹³ Jak názvy samy napovídají, tvůrci *Člověka z půdy* se opět obloukem vyhnuli jakékoliv ideologii. Představení v ději i hudbě ctilo rytmus doby, bylo plné fantazie, veselosti, zábavných písniček, mladistvých názorů na život, ale i satirických narážek a plně tak odpovídalo divácké poptávce po opravdové, soudobé, živé zábavě.

Některá hudební čísla doplňovala jednoduchá choreografie v podobě nepříliš složitých kroků a pohybů rukou. Po vzoru typických revuálních ‘girls’ inscenaci obohatil sbor čtyř pánů – genderová záměna neměla žádný skrytý smysl, nýbrž velmi prozaický důvod: divadlo potřebné dívky prostě nesehnalo.

Kritika úsilí tvůrců Semaforu příliš neocenila a ztrhala i specifický interpretační styl účinkujících, jimž vytýkala nedostatek základní profesionality. Koneckonců, profesionálně hráli divadlo mimo Semafor pouze představitelé spisovatele Sommera Miroslav Horníček, alternovaný Milošem Kopeckým, resp. Františkem Filipovským. Publiku ovšem neobvyklý způsob interpretace nevadil, ba naopak. O značném diváckém úspěchu svědčí i úctyhodných 228 repríz.

Písničky formovaly i další inscenace Semaforu, zejména pásmo *Zuzana je sama doma* (1960), hudební komedii *Taková ztráta*

³⁹² Kořeny této tradice jsou pochopitelně mnohem delší a daly by se vysledovat až k antické komedii, resp. mimu, které vycházely z drobných výjevů ze života, improvizovaných i předem připravených.

³⁹³ Píseň „K smíchu toto představení“ původně vznikla pro připravovanou hru *Smutné Vánoce* ještě v Divadle na zábradlí, kterou Suchý chystal s Ivanem Vyskočilem. Právě Vyskočil nakonec rozhodl, že hra bude pouze činoherní bez hudebních čísel.

krve (1960) či novou, divadelní verzi někdejšího textappealu s jemně pozměněným názvem *Šest žen Jindřicha VIII.* (1962).³⁹⁴

Následující inscenace však přinesla zrod nové semaforové poetiky – 16. června 1962 měla v tehdejší Gottwaldově a o měsíc později též v pražském Divadle Na slupi premiéru Suchého a Šlitrova hra *Jonáš a tingltangl*. Přelom znamenalo už samotné vystoupení Jiřího Šlitra, který v ní poprvé účinkoval ‘v roli’. Se Suchým vytvořili postavy kabaretních komiků, resp. dvojici jakýchsi hudebních klaunů s klasickým rozdělením úloh – Suchý představoval toho bystřejšího, Šlitr tupějšího. Společně vypravovali příběh fiktivní postavy kabaretiéra Jonáše a jeho vystoupení v zábavních podnikách metropolí celého světa. Velmi plynule a rychle však z ‘postav’ komiků Suchého a Šlitra (v textu hry jsou označeni právě svými příjmeními) přecházeli pomocí nejjednodušších divadelních prostředků do zmíněného vyprávění o *Jonášovi*, jehož herecky demonstroval Suchý a Šlitr jeho písničkové výstupy doprovázel hrou na klavír. Divadelní iluzi a plynulé předvádění Jonášova příběhu ale autoři sami často narušovali a rozbíjeli návratem k dvojici ‘postav’ Suchý–Šlitr.³⁹⁵ Pomocí těchto jednoduchých prostředků, s minimální výpravou a téměř bez dalších spoluúčinkujících se tak navrátili k nejzákladnější divadelní poetice, k samotnému základu divadelnosti, postavenému na tradici mimu, hry a hraní jako takového. Celé představení totiž stálo pouze na nich dvou a jen oni sami museli bravurním ovládním ‘komediantského’ řemesla dokázat své umění a pobavit diváky.

³⁹⁴ Na populární písničkové pásmo ‘o Zuzaně’ později navázala volná pokračování *Zuzana je zase sama doma* (1961) a *Zuzana není pro nikoho doma* (1963).

³⁹⁵ Klaunské masky účinkující dvojice tak byly v tomto případě totožné s ‘civilními’ maskami – podobně jako u původních masek–typů komedie dell’arte, v nichž postava, kterou komik hrál, nesla jeho jméno a vyznačovala se především jeho vlastními dovednostmi.

Využití zmíněných postupů si přinejmenším částečně vynutily vnější okolnosti: *Jonáš* totiž vznikl v době, kdy Semafor neměl vlastní scénu, a navíc po odchodu jeho populárních interpretů Waldemara Matušky, Evy Pilarové a Karla Štědrého. Díky pouhé dvojici interpretů a zároveň využívání nejzákladnějších divadelních prostředků byl totiž *Jonáš* hratelny téměř kdekoliv a kdykoliv.

Podle Suchého vzpomínek se *Jonáš a tingltangl* sice rodil téměř dva roky, avšak poměrně nahodile a s velkými přestávkami. Jeho konec Suchý dopsal až o přestávce během premiéry, kdy se Šlitrem zvolili ze staršího repertoáru také finálovou píseň. I přesto však celá hra působí podrobně promyšlenou stavbou. Autoři v ní pomocí montáže spojili jednotlivé výstupy a hudební čísla a vytvořili tak jakýsi kabaret o kabaretu, popírající konvenční dramatické útvary.³⁹⁶ Vycházeli z tradice kabaretů, revuí, cirkusů, music-hallů a vaudevillů konce 19. a začátku 20. století, jež však dokázali zpřítomnit aktuálním jazykem. Kromě komických výstupů, anekdot a písniček *Jonáš* obsahoval i momenty smutné a melancholické, zejména v pasážích, odehrávajících se v době kolem války.

V *Jonášovi* opět zazněla řada písní, které v průběhu následujících let zlidověly a které ze Semaforu spolu s originální komikou jeho dvou hlavních interpretů učinily nejpopulárnější z malých divadel. *Jonáš a tingltangl* přinesl svým tvůrcům nejen další úspěch u diváků (242 repríz), ale po třech letech existence Semaforu také oficiální uznání kritiky.

³⁹⁶ Podobností s Ejzenštejnem a jeho principem 'montáže atrakcí' si všiml Jaroslav Vostrý, více viz Vostrý, J. „Jonáš a souvislosti“, *Divadlo* 1962, č. 7: 25.

Od tradiční semaforové formy kabaretního a revuálního typu se zásadně odlišila plně prokomponovaná *Dobře placená procházka*, poprvé uvedená v režii Jána Roháče 15. června 1965.

Semaforští tvůrci se v ní pokusili o celovečerní hudebně-dramatické dílo, které sami označili jako ‘opera-buffo’. Operní tvar sice autoři absencí, resp. minimem mluvených dialogů formálně dodrželi, od opery však *Dobře placenou procházku* zřetelně odlišuje její hudba – zábavná a populární, nikoliv vážná.³⁹⁷ Tento typ kompletně zpívaného muzikálu bez mluvených dialogů se později začal nazývat anglickým pojmenováním ‘through-sung musical’.³⁹⁸

Hlavním tématem originálního příběhu Suchého a Šlitrovy *Dobře placenou procházku* je působení moci peněz na lidské bytosti a jejich city. Mladí manželé Uli a Vanilka se s pomocí záludného advokáta chystají rozvést. V předvečer jejich rozvodu však listonoš přináší telegram se zprávou o úmrtí Vanilčiny bohaté tetičky z Liverpoolu, jež ve své závěti odkázala dosud nenarozenému dítěti Vanilky a Uliho milion liber. Pod tlakem lákavé vidiny značného množství peněz se Uli s Vanilkou chtějí opět sblížit a pokusit se o naplnění závěti. Jejich vztah se však již zcela rozpadl, a proto se Vanilka pokusí svést listonoše. Toho však podobný přístup urazí, a proto předává další telegram: teta není mrtvá, ale přijíždí – a právě nyní. Tetička však znovu umírá poté, kdy se jí lstivý advokát pokusí svést. Představení končilo druhým zmrtvýchvstáním tetičky a za doprovodu parodované árie o „*dobře placené procházce po nejkrásnější krajině*“ rozhazováním bankovek z dědictví mezi diváky...

³⁹⁷ Na stejných principech je vytvořena i ‘lidová opera’ *Porgy and Bess* skladatele George Gerswhina.

³⁹⁸ Podobných muzikálů přinesl pozdější vývoj spoustu, mezi nejznámější patří například díla Andrew Lloyda Webbera nebo slavní *Les Misérables* Alaina Boublila a Claude-Michela Schönberga. V *Dobře placené procházce* jsou využity i některé další typické operní postupy, například recitativy nebo opakování textů.

Reálný děj mnohdy narušovaly absurdní události, které by se ve skutečnosti nikdy nemohly stát – jako klasický ‘deus ex machina’ se totiž náhle, v nečekaný okamžik zjevovala postava advokáta, listonoše nebo mrtvé tetičky, aby posunula nebo zásadně změnila průběh děje, resp. životních osudů Uliho a Vanilky.

Orchestrální doprovod a sborové hlasy tentokrát nezněly živě, ale reprodukovane z nahrávky. Hudba se tak ozývala jakoby mimochodem z rádia zavěšeného na zdi zcela realisticky vybavené koupelny, v níž se celé představení odehrávalo. Celé dílo je hudebně i textově prokomponované, autoři dokázali hudbu a poetické, básnický mimořádně kvalitní texty dokonale provázat. Ústřední milostná píseň „Jsi ta nejkrásnější krajina, co znám“,³⁹⁹ která zní v průběhu děje z úst mužských postav mnohokrát v nejrůznějších situacích a polohách, se sice stala patrně nejznámější písní tohoto díla, ale nezapadly ani další písně – listonošovo „Já přilepím si známku na čelo“, Vanilčino svádivé „Je dusno a těžko“ nebo Tetiččina vzpomínka na setkání s andělem „Kdesi nad kanálem“.

Přes nezvyklé novinky v podobě nahraného hudebního doprovodu, poměrně realistického děje a masivní naturalistické dekorace nepostrádala *Dobře placená procházka* typickou semaforickou poetiku – hudební, slovní ani interpretační. A i když na jevišti vystoupily velké hvězdy Semaforu Jiří Suchý, Jiří Šlitr, Hana Hegerová nebo znovu i Eva Pilarová (obě alternované Nadřou Urbánkovou), úspěchu jiných děl dvojice Suchý–Šlitr inscenace nedosáhla (64 repríz). *Dobře placená procházka* byla přeci jen jiná, než na co byli diváci Semaforu dosud zvyklí a co od ‘svého’ divadla očekávali.

³⁹⁹ Od „*procházky po nejkrásnější krajině*“, která po zdárném dokonání vynese značné množství peněz, je odvozen i název.

Rok po divadelní premiéře zfilmoval *Dobře placenou procházku* v původním obsazení Miloš Forman a Ján Roháč. Suchého a Šlitrova hra se později dočkala několika inscenací i za našimi hranicemi, například ve Finsku či Belgii. V dubnu 2007 ji v upravené a doplněné verzi uvedlo pražské Národní divadlo v režii Miloše Formana a jeho syna Petra.

Z popsanych příkladů tvorby semaforových autorů je zcela zřetelné, že společným základním stavebním kamenem všech jejich děl je písnička. Publikum písničky lákaly svou moderností, sdělností a propojením s komickým živlem, proto se z mnohých staly dodnes nehynoucí evergreeny. Jak napsal Ivo Osolobě, Semafor „*je divadlo hudební: nevzniklo z ambic literárních, ale muzikantských, vyvinulo se vlastně z orchestru: je to divadlo, vzniklé takřka klasickým způsobem ‘z těla hudby’ – ale zároveň (a především) i z ducha hudby a hlavně (řekněme to Bernsteinovým titulem) z radosti z hudby*“ (Osolobě 1967: 180). Specifický základ Suchého a Šlitrových děl tkví tedy zcela jednoznačně v písničce, nikoliv v ději. I proto písničky zejména na počátku tvorby semaforových autorů s dějem příliš nesouvisely a spíše jen propojovaly jednotlivé výstupy (zejména *Kdyby tisíc klarinetů*).⁴⁰⁰ Suchý a Šlitr však ve své další tvorbě intuitivně postupovali od jednoduché formy písničky přes písničková pásma, díla kabaretního typu až ke svému jedinému skutečnému muzikálu *Dobře placená procházka*, od něhož se ale následně vrátili zpět k písničkovým hrám, jež byly jejich poetice a představě divadla přeci jen bližší. Až na výjimky neměli oba tvůrci ambice integrovat, naopak si libovali v uvolněné formě, volném spojení hudby, písniček, dialogů a komiky. Princip jakési revuální

⁴⁰⁰ *Jonáš a tingl tangl* se odehrává v hudebním prostředí, každá písnička tudíž s dějem nezbytně souvisí.

montáže písniček tak tvorbu Semaforu odlišuje od muzikálu, jehož základem je pevný děj a hudební čísla jsou na konkrétních místech jeho nezbytnou součástí. Oba tyto typy zábavněhudebního divadla tedy odlišuje především jejich stavba: ‘volná’ v případě malých divadel (což odpovídá i jejich svobodomyšlnosti) a ‘pevná’ v případě muzikálu (což odpovídá náročné řemeslné technice, již musí autoři i interpreti ovládat).

Semafor i jeho předchůdci vznikli zcela zřejmě z náklonnosti k zábavné hudbě, zábavněhudebnímu divadlu a moderním písničkám – ostatně praprapředkem Semaforu byla hudební skupina Akord Club. Právě tím se také Semafor lišil od dalších malých divadel, jež – i přes značnou úlohu hudby u některých z nich – měla základ převážně v tradici literární. Mezi malá divadla s významným podílem hudby a zpěvu můžeme zařadit například pražský Paravan a Rokoko, satirické divadlo Večerní Brno, ostravský Kabaret Štafle nebo plzeňskou Alfu.⁴⁰¹ Také v inscenacích později založených malých divadel, například Studia Ypsilon nebo zčásti i Divadla Járy Cimrmana, hrála zábavná hudba a písničky svoji úlohu, do vývoje českého zábavněhudebního divadla však jejich tvorba nepřinesla zásadní podněty či zvraty.

Do historie českého muzikálu se ale zapsaly dvě inscenace již zmíněného Rokoka. Jeho zakladatel, herec Darek Vostřel, zkušený

⁴⁰¹ Paravan (1959–1965) vznikl z iniciativy mladých literátů, hudebníků a herců v Redutě po odchodu dosavadních protagonistů do Divadla Na zábradlí. Jeho vůdčími osobnostmi byli Jiří Robert Pick a dramaturg Milan Schulz. Paravan provozoval literárně hudební kabaret, kratší scénické satiry a parodie, střídané s náročnými šansony i popovými písničkami. Pro své spíše intelektuální zaměření zaujal poměrně úzce omezený okruh kulturně zasvěceného publika. Kabaret Večerní Brno vznikl v roce 1959. V jeho programech zaujímala hudba také významné místo. Jeho nejvýznamnější inscenace jako např. *Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor* (1962), *Drak je drak* (1963) nebo *Král Vávra* (1964) ale také stojí především na literárním základu a písničky v nich spíše spojovaly jednotlivé obrazy, v případě *Krále Vávry* děj zároveň komentovaly. Více o těchto divadlech i dalších scénách viz např.: Just, V. (1984) *Proměny malých scén: rozmluvy o vývoji a současné podobě českých autorských divadel malých jevištních forem*, Praha; Kotek, J. (1998) *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*, Praha: 317 an. nebo k historii jednotlivých divadel viz Šormová E. (hl. red., 2000) *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*, Praha.

z několikaleté kabaretní činnosti v rámci jiných souborů, dokázal pro své divadlo na přelomu let 1957/1958 získat stálé působiště v prostorách někdejšího Kabaretu, resp. Divadla Rokoko na Václavském náměstí. Nová éra sálu s bohatou kabaretní tradicí začala 1. března 1958 premiérou inscenace *Vykradeno*, složené ze satirických scének a písní. Také další počáteční inscenace představovaly poměrně eklektická pásma satirických scének, komediálních výstupů a hudebních čísel. Od začátku 60. let repertoár doplnily ‘kabaretní hry’, tj. hry prokládané řadou scénicky ztvárňovaných písniček. Později se divadlo – s větší i menší měrou úspěchu – ambiciózně pokoušelo také o vytvoření celovečerních dramatických útvarů.

Rokoko nebylo divadlo autorsky vyhraněné jako například Semafor, skládali pro něj například Jaroslav Jakoubek, Karel Mareš nebo Bohuslav Ondráček, v pásmu *Bapopo čili Babička povídá pohádky* (1958) zazněla i píseň „Malé kotě“ dvojice Suchý–Šlitr.

Oproti ostatním malým divadlům Rokoko vynikalo interpretační profesionalitou, tedy hereckou, pěveckou i taneční zručností členů svého souboru, jehož základ tvořili krom Darka Vostřela například Jiří Šašek, Vlastimil Bedrna, Jiří Lír, Otakar Žebrák nebo Hana Hegerová. Na začátku 60. let nastoupili do dosud převážně činoherního souboru také dosavadní členové Semaforu Eva Pilarová, Waldemar Matuška a Karel Štědrý, před koncem desetiletí se v souboru vystřídaly i další hvězdy tehdejší pop-music, mezi jinými Marta Kubišová, Helena Vondráčková, Václav Neckář, Karel Hála nebo později Valérie Čižmárová, Jitka Zelenková a další.⁴⁰² S jejich příchodem začalo divadlo pořádat estrádní večery a recitály

⁴⁰² Čižmárová, Zelenková a Milan Klipec měli ‘nahradit’ trio Kubišová – Vondráčková – Neckář po ukončení jejich spolupráce s Rokokem.

zpěváků svého souboru, čímž sice ustoupilo od své původní satiricko-kabaretní koncepce, ale zároveň si zajistilo široký divácký ohlas.⁴⁰³ Popularitu divadla a jeho interpretů pomáhala zvyšovat i Vostřelova spolupráce s Josefem Vobrudou, dirigentem Tanečního orchestru Československého rozhlasu, a režisérem Jaromírem Vašatou z Československé televize. Díky vzájemné kooperaci účinkovali členové Rokoka v úspěšných pořadech obou institucí, například v relaci *Vysílá Studio A* nebo *Píseň pro Rudolfa III.*

Na začátku března 1968 se soubor divadla výrazně uplatnil ve scénickém zpracování Jiráskovy *Filosofské historie*, adaptované Jaroslavem Dietlem, skladatelem Zdeňkem Petrem a textařem Ivo Fischerem a uvedené v režii Rudolfa Vedrala.

Autoři ve svém libretu zpracovali pochopitelně jen části Jiráskovy historické novely o životě litomyšlských studentů v době přípravy majálesu a revolučních událostí roku 1848, což se však setkalo s nevráživostí některých recenzentů, kteří dramaturgii odmítli jako pouhou ‘kostru pro písničky’. Jak napsal Pavel Grym, „určitý kontakt s Jiráskovou předlohou skutečně je, jenomže písniček je příliš mnoho a děje příliš málo, respektive je kvůli písničkám zhuštěn do té míry, že se před námi prakticky mihají jen pohyblivé ilustrace na způsob oživených comics.“⁴⁰⁴ Podle jiných však autoři dokázali uchovat podstatu Jiráskova textu a věrně zachytit vzrušenou atmosféru jinak poklidného života obrozenecké Litomyšle v roce 1848, v čemž je podpořila i realisticky věrná scéna Vladimíra Synka a kostýmy Jana Skalického. Kvality libreta vyzdvihl například Bohuš Štěpánek: „mluví k nám všichni blízko

⁴⁰³ Mezi pořady tohoto typu, v nichž vystupovali divácky atraktivní zpěváci populární hudby, patřilo např. *Čekání na slávu* (1966), *Osm lásek aneb recitál Waldemara Matušky* (1966), *Listy důvěrné* (trio Kubišová – Vondráčková – Neckář, 1967), *Vzpomínky mi zůstanou* (1970), *Nepůjdeme do kláštera* (sourozenci Ulrychovi a Jitka Zelenková, 1971) ad.

⁴⁰⁴ Grym, P. „Filosofská historie na způsob comics“, *Lidová demokracie* 9. 3. 1968.

hovorovou řečí, a přece zůstávají Jiráskovi věrni. V duchu nejlepších muzikálových přepisů klasiků předkládají *Filosofskou historii*, obrozeneckou *Litomyšl* s celou její naivitou, srdečností a upřímností vlasteneckého citu, do jazyka zpěvu, tance a osobitého herectví, aniž tím zbavili blízkou látku srdce a mateřštiny, cítěné v nejlepších dílech domácí produkce.“⁴⁰⁵ V připomínce národního obrození, vlastenectví i revolučním kvasu roku 1848 také mnoho diváků vidělo paralely s pohnutým obdobím ‘pražského jara’, během něhož se premiéra *Filosofské historie* uskutečnila.

Většina hudebních čísel funkčně spolutvořila děj a posouvala jej kupředu, ale zároveň poskytla dostatečný prostor pro prezentaci známých zpěváků Rokoka. Petrova hudba není stylově a žánrově jednotná, skládala se z šansonů, pochodů, ohlasů lidových popěveků či sentimentálních balad, plně však přispívá k přesnému vystihnutí a charakterizaci atmosféry, průběhu děje nebo pocitů postav.

Rokoko na konci 60. let úzce spolupracovalo s vydavatelstvím Supraphon, a proto již v době premiéry vyšly nahrávky vybraných písní z *Filosofské historie* na gramofonových deskách.

Diváci i recenzenti ocenili herecké a pěvecké výkony, jichž ve *Filosofské historii* dosáhli nejen dlouholetí členové souboru Rokoka, ale poměrně nečekaně i hvězdy pop-music, především Waldemar Matuška, jehož „komediální talent je schopen ve své vřelé mužnosti stejně dobře obsáhnout Vavřenův herecký i pěvecký part,“⁴⁰⁶ Marta Kubišová, která „kromě suverénního zpěvu (zvlášť dojímavě se zapíše nadlouho do paměti zhudebněným motivem *Máchova Máje*) i dobře zvládá své mluvené partie“⁴⁰⁷ nebo Karel Štědrý, Václav Neckář či Helena Vondráčková. Jindřich Černý pak

⁴⁰⁵ Štěpánek, B. „Večer psaný srdcem“, *Večerní Praha* 8. 3. 1968.

⁴⁰⁶ Grym, P. „Filosofská historie na způsob comics“, *Lidová demokracie* 9. 3. 1968.

⁴⁰⁷ Štěpánek, B. „Večer psaný srdcem“, *Večerní Praha* 8. 3. 1968.

Filosofskou historii ocenil jako celek, podle něho totiž „*svou přesností, jemným vkusem a přirozenou živostí nemá v historii Rokoka obdoby.*“⁴⁰⁸

V roce 1970 obnovilo Rokoko po téměř dvouleté rekonstrukci provoz na domácí scéně dalším muzikálovým pokusem s názvem *Pan Pickwick* v režii Jiřího Nesvadby. Předlohou se autorovi libreta, dramaturgovi divadla Ivo Fischerovi, stal román Charlese Dickense *Kronika Pickwickova klubu*. Hudbu k muzikálu složil opět Zdeněk Petr.

Titulní roli hrál a zpíval Darek Vostřel, v dalších rolích vynikli zejména zpěváci Karel Hála, Valérie Čižmárová nebo Ladka Kozderková, jejíž mimořádné herecké vlohy poprvé zaznamenala i kritika: „*v roli staré panny Rachel se projevil její komediální talent u žen tolik vzácný. Směšnou postavičku vdavekchtivé ženy zahrála s okouzujícím půvabem. Svými hereckými a pěveckými schopnostmi bude nadějnou herečkou muzikálového typu.*“⁴⁰⁹

Stejně jako v případě *Filosofské historie*, také písničky z *Pana Pickwicka* vydal Supraphon na gramofonové desce.

Po změně politických poměrů a začátku normalizace musel Darek Vostřel funkci ředitele Rokoka opustit. Jeho odchod znamenal také začátek postupného konce divadla. Po nástupu nového vedení začaly v repertoáru převažovat recitály zpěváků a z divadla se postupně stala stagiona agenturních pořadů hvězd populární hudby. Na konci sezony 1973/1974 byl soubor zrušen a se začátkem roku 1975 divadlo převzala Městská divadla pražská.

Rokoko v sobě na přelomu 60. a 70. let dokázalo účinně propojit přednosti malých divadel s atraktivním pozlátkem velkých

⁴⁰⁸ Černý, J. „Padne mu jak ulitá“, *Divadlo* 1968, č. 5: 34.

⁴⁰⁹ Pojarová, S. „Rokoko s novými plány“, *Lidová demokracie* 5. 11. 1970.

hvězd šoubyznysu. Svoji dramaturgií, inscenačními postupy i ansámblem směřovalo k profilaci scény jako divadla vyhraněných muzikálových produkcí komorního typu. Ambiciózní snahy však rázně ukončil nástup normalizace a postupná faktická likvidace specifického repertoáru Rokoka, jeho souboru a nakonec i divadla jako takového.

Malá divadla konce 50. a 60. let navázala svojí tvorbou, spojující písničky do delších pásem nebo více či méně ucelených představení kabaretního nebo revuálního typu, na mnohaletou tradici lidového divadla, zpěvoherních arén, kabaretů, ale vlastně i revuí Osvobozeného divadla. Jejich repertoár byl založen na vlastní autorské tvorbě, nikoliv uvádění děl jiných tvůrců. V kontextu československého zábavněhudebního divadla tak malá divadla představují pokračování mnohaleté domácí tradice, a patří do jiného vývojového trendu nežli muzikál, který u nás v témže období zažíval značný rozvoj. Ačkoliv i tvůrci malých divadel přebírali importované hudební styly a inspirovali se zahraničními vzory, vždy je využívali po svém ve snaze aktuálně oslovit domácí publikum. Zásadním způsobem se tím mimo jiného podíleli i na směřování československé populární hudby.

Tvorba a činnost malých divadel tak stála na zcela jiných základech a principech, než 'velké', oficiální scény činoherní i operetní. Svými díly a inscenacemi nabourávala standardizované projevy 'velkých' scén a do světa zábavněhudebního divadla navrátila mnohé starší postupy a zároveň do něj vnesla i vlastní nové impulsy.

Tvůrci těchto divadel ve svých dílech až na výjimky nedospěli k integrovanému muzikálu a vlastně to ani nebylo jejich cílem – záměrně zůstali u jakéhosi 'předstupně' muzikálové formy. Dílům

malých divadel a muzikálům je rozdílný také způsob techniky interpretace než u muzikálu: zatímco na malých scénách si tvůrci mohli dovolit úmyslně neprofesionální výkony a improvizaci, muzikál jako takový vyžaduje naprostou přesnost a řemeslnou dokonalost.

‘Velká’ a ‘malá’ divadla tak od přelomu 50. a 60. let nebyla antagonistickými soupeři, ale nabízela jiný typ tvorby, interpretace i poetiky. Tvorba malých divadel a uvádění importovaných muzikálů či domácích děl podle jejich vzoru tak představují dva různé, vedle sebe koexistující a vzájemně se doplňující směry zábavněhudebního divadla.

4.3 Vratislav Blažek – otec českého muzikálu?

S dramatickou tvorbou Vratislava Blažka (1925, Náchod – 1973, Mnichov) se mohla širší veřejnost poprvé seznámit v pražském Divadle satiry (1945–1948, resp. 1949), pro které napsal několik scén do pásma *Ferda, sirky, zeměkoule* (1947) nebo celovečerní revue *Král nerad hovězí* (1947, v prosinci 1948 uvedena i v ostravském Městském divadle mladých). Jeho hra *Kde je Kuťák?* (1948) byla Divadlu satiry po několika reprízách exemplárně zakázána a následně se komunistickým funkcionářům stala neoficiální záminkou pro zrušení politicky nepohodlného souboru. Ve stejné době Blažek nastoupil jako dramaturg a posléze i jako scénárista do Československého státního filmu, kde se podílel na mnoha filmových námětech a scénářích (např. *Cirkus bude!*, 1954; *Hudba z Marsu*, 1955 nebo *Tři přání*, 1958). Vedle toho psal estrádní scénky, rozhlasové skeče a hry, scénáře ledních revuí, texty písní (např. *Chtěl bych mít kapelu*, *Lékořice* či několik textů pro film *Limonádový Joe*, 1964), ale nadále také divadelní hry (*Pan Barnum přijímá*, 1952; *Třetí přání*, 1958; *Příliš štědrý večer*, 1960).

Blažkova celoživotní inklinace k zábavněhudebnímu divadlu, která se projevila již v jeho kabaretních revuích s hudbou a písničkami v Divadle satiry, logicky vyvrcholila na počátku 60. let v odvážnou ambici vytvořit moderní, integrované hudebně-dramatické dílo. Naplněn bohatými textařskými i dramatickými zkušenostmi začal psát námět původního divadelního muzikálu o partě mladých lidí na chmelové brigádě, avšak kvůli minimální šanci na jevištní realizaci jej nedokončil. V celém Československu totiž neexistoval divadelní soubor s dostatečným počtem mladých herců a hereček, schopných nejen hrát, ale i zpívat a tančit. Pro

zdánlivě nepřekonatelné produkční překážky proto Blažek rozpracovaný námět odložil. Znovu se jej pokusil zužitkovat po setkání s filmovým režisérem Ladislavem Rychmanem, který hledal vhodnou látku ke zfilmování. Blažek mu zmínil svůj nápad na divadelní hru s písničkami o nežádoucím milostném vzplanutí idealistického chlapce a krásné dívky uprostřed školního kolektivu na chmelové brigádě. Ačkoliv Rychman zprvu váhal, zda film v tehdejší záplavě děl o mladých lidech nezanikne, nakonec jej prý zejména pro jeho muzikálnost přijal. Blažek se proto pustil do zpracování literární podoby budoucího filmového scénáře.

Oba tvůrci se seznámili již těsně po válce v Divadle satiry, kde Rychman působil jako jeden z autorů, dramaturg a herec. Ačkoliv později nedokončil studia na FAMU, věnoval se filmu a posléze i televizi celý svůj život, a to nejprve jako asistent a dramaturg, poté jako scénárista a režisér. Dvojice se znovu pracovně setkala v roce 1958, kdy Rychman při přípravě televizního pořadu *Dnes večer bez závady* využil starší Blažkovu píseň s hudbou Vlastimila Hály „Dáme si do bytu“. V podání Jiřího Suchého⁴¹⁰ a Josefa Zímy poprvé zazněla již ve filmu *Snadný život* (1957), z něhož jej však tvůrci museli z cenzurních důvodů vystříhnout. Několik mladých párů totiž během ní tančilo tzv. ‘holand’ana’, tedy českou obdobu rokenrolu.⁴¹¹ Rychman skladbu natočil znovu, tentokrát ve zcela jiném prostředí, bez sboristů a tanečníků, a to jako ‘televizní písničku’, dnes obecně považovanou za první videoklip. V nové verzi ji zpívali Irena Kačírková a Josef Bek, členové souboru Městských divadel pražských, oba však výborně disponovaní i pro zábavněhudební

⁴¹⁰ Připomeňme, že Jiří Suchý patří se skupinou Akord club v pražské Redutě k průkopníkům českého rokenrolu.

⁴¹¹ Opekar, A. (1998) „Vratislav Blažek a muzikály“, *I v cizině jsem s Tebou*, Hradec Králové: 64.

divadlo a film.⁴¹² V roce 1961 Rychman píseň zařadil také do pásma *Tisíc pohledů za kulisy*, jež následně vyhrálo na festivalu v Montreaux Bronzovou růží. Příprava filmového muzikálu, který později získal název *Starci na chmelu* (1964), se ale stala vrcholem jejich dosavadní spolupráce.

Muzikál však v tehdejší socialistickém Československu stále ještě nebyl zcela běžným druhem divadla, natož filmu. Režisér Rychman později vzpomínal na ostražitost, s jakou odpovědná místa přijímala jeho neobvyklý, takřka průkopnický záměr: „*když se tenkrát na Barrandově řeklo muzikál, tak to okamžitě vyznělo, jako že chcete dělat nějaký prozápadní styl, jako že chceme napodobovat hollywoodské manýry*“ (Valtrová 1998: 97). Ačkoliv mělo Československo nejrigidnější léta socialismu již za sebou, muzikál jako dítko Ameriky stále nepatřil mezi radostně vítané hosty.

Ani sami autoři podle dostupných informací žádný ‘originální’ divadelní či filmový muzikál neviděli. Představu o jeho podobě a podstatě si tak vytvořili pouze na základě zprostředkovaných informací. Jak bylo zmíněno již v předchozích kapitolách, v Československu se od konce 50. let začaly objevovat první evropské muzikálové počiny, tisk o muzikálu stále častěji informoval, přinášel zprávy o aktuálním dění v této oblasti divadla a filmu ve světě a také reportáže redaktorů a dopisovatelů z návštěv ‘západních’ muzikálových divadel. Blažek navíc mohl získat jasnější a zevrubnější informace o muzikálu i během svých častých pracovních návštěv v Německu. Svůj ideál muzikálu později definoval jako „*příběh, kde se dnešním způsobem myslí a žije a*

⁴¹² Před příchodem do Prahy byl Josef Bek angažován v operetním souboru olomouckého divadla, později hrál například Honzu Tomana v hudebním filmu *Hudba z Marsu* (1955), Johnieho v muzikálu *Expresso Bongo* (1964, Divadlo ABC) nebo Zorbu v muzikálu *Já, k čertu, žiju rád!* (orig. název *Zorba*; 1972, Divadlo ABC), Irena Kačírková hrála profesorku ve *Starcích na chmelu* (1964) či excelovala jako Maisie Kingová v již zmíněném *Expresso Bongo*.

tančí, a kde pohyb a hudba jsou rovnocennými partnery textu“ (Sidon 1965: 117). Rychmanova představa o tomto druhu divadla a filmu se velmi blížila té Blažkově: „[muzikál je] *logické spojení příběhu, myšlenky, hudby, tance, zpěvu, pantomimy a podívané v jediný stylizovaný, vysoce umělecký celek...“* (Sidon 1965: 123).

Oba tvůrci pokládali za ideál *West Side Story* Leonarda Bernsteina, ač ji sami – jak bylo již zmíněno – nikdy neviděli. Teprve v ní totiž podle nich poprvé došlo ke skutečnému propojení „dnešního myšlení, života, tance, pohybu a hudby“, o což se ostatně sami pokusili při tvorbě *Starců na chmelu*. Právě cílevědomou snahu autorů vytvořit muzikál podle jeho originálního modelu lze z dnešního hlediska považovat za přelomový a v historii československého zábavněhudebního divadla a filmu se s ním setkáváme vůbec poprvé. Žádný z hudebních filmů, do té doby natočených v rámci domácí kinematografie, totiž takové ambice neměl – připomeňme *Peníze nebo život*, *Pytlákovu schovanku*, *Divotvorný klobouk*, *Zítřka se bude tančit všude*, *Hudbu z Marsu* a částečně i *Cirkus bude* (na posledních dvou jmenovaných se podílel i Blažek).

Největší obtíže museli tvůrci *Starců na chmelu* překonat při hledání vhodného hereckého obsazení. Vždyť pro nedostatek hrajících, zpívajících a zároveň tančících mladých interpretů ostatně Blažek nemohl realizovat svoji původní hru na divadelních prknech. Také Rychman pokládal nedostatek všestranných mladých talentů za závažný problém, protože herec v muzikálu „*nemůže být jenom hercem, ale i tanečníkem a zpěvákem“* (Sidon 1965: 123). Na začátku 60. let se tak znovu výrazně projevila absence muzikálového školení mladých talentů. Problémy s obsazením však tvůrcům pomohly vyřešit technické možnosti filmového zpracování:

střih a playback.

Po rozsáhlém konkurzu vybrali tvůrci mezi dvanácti sty uchazeči hlavní představitele i členy sboru. Role studentských brigádníků obsadili mladými, většinou nepříliš zkušenými herci a tanečníky.⁴¹³ Krásnou Hanku hrála tanečnice Ivana Pavlová, osamělého idealistického outsidera Filipa začínající herec Vladimír Pucholt a jeho soka, 'kladného' brigádnického úderníka pochybné morálky Honzu, tanečník Miloš Zavadil.⁴¹⁴ Obsazení hlavních rolí tanečníky umožnilo Rychmanovi a choreografu Koníčkovi uplatnit tanec jako estetický i vyjadřovací prostředek; pěvecké party pak za většinu účinkujících nazpívali profesionální zpěváci: Karel Gott, Jana Petru, Karel Štědrý, Josef Zíma ad. Výjimkou byli představitelé dospělých Irena Kačírková a Josef Kemr v činoherních rolích profesorky a předsedy JZD.

I přes poměrně jednoduchou fabuli mají *Starci* precizně propracovaný syžet. Dramatická stavba filmového příběhu se podobá kompozici antické tragédie: po prologu se střídají čtyři 'chórová stasima', která jsou pochopitelně kratší, a čtyři 'dějová epeisoidia', uzavřená 'exodem' chóru. Právě chór, tvořený trojicí urostlých mladíků v černém oblečení, s černými slunečními brýlemi a černými kytarami, se ostatně stal poznávacím znakem a vlastně i jakýmsi logem filmu. Trojice glosuje vybrané momenty příběhu, komentuje, shrnuje, umocňuje divákův dojem z právě skončené situace a zároveň dotvrzuje správné pochopení jejího významu.

Hlavní mužská postava filmu, Filip, je takřka romantickým hrdinou, který osamoceně rebeluje proti řádu, zde reprezentovanému

⁴¹³ Také výběrem protagonistů se *Starci na chmelu* podobají *West Side Story* – i její tvůrci totiž toužili obsadit svůj muzikál tzv. 'kids', tedy talentovanými a autenticky mladými herci, kteří ještě nenavikli herecké rutině.

⁴¹⁴ Zavadilovi role později přinesla nabídku účinkování v hlavní roli muzikálu *West Side Story* ve vídeňské Státní opeře a tím i následný odchod do Rakouska.

pokryteckým budovatelským pořádkem, porušuje společenské zvyklosti a ‘dobré’ mravy. V očích dospělých a většiny svých spolužáků se ale jeví jako poněkud směšný outsider a podivín. Ze svých idejí však slevit nemůže. Proti do jisté míry mladistvě naivnímu Filipovi stojí jeho pokrytecký, vychytralý a vypočítavý spolužák Honza, který umí obratně získat a využít náklonnost dospělých, zejména předsedy JZD a soudružky profesorky. Díky tomu dochází ke střetu dvou generací a zároveň dvou životních přístupů: dospělých a dospívajících, učitelů a žáků – těch, kdo slepě ‘papouškují’ hesla a poučky, a těch, kdo se buď ptají a zpochybňují jako Filip anebo jsou přizpůsobiví pokrytci jako cynik Honza.

Vratislav Blažek svůj příběh vypráví generaci rodičů a učitelů „pro poučení a výstrahu“, kam až může vést opovrhování a necitlivost dospělých vůči mladším. Vždyť trpký závěr je zapříčiněn především přístupem starší generace, reprezentované zejména soudružkou profesorkou, která neumí na nastalou a pro ni neznámou situaci adekvátně reagovat a vyřešit ji – známé poučky a floskule jí náhle nestačí.

Tvůrci *Starců na chmelu* dokázali ve svém díle zachytit časové i místní reálie a dobovou mentalitu konce 50. a začátku 60. let. Právě umístění do konkrétního prostředí v konkrétním čase učinilo ze *Starců* příběh výsostně český a aktuální, odehrávající se ‘tady a teď’. Uplatníme-li známé kritérium Leonarda Bernsteina, podle něhož je základním předpokladem muzikálu schopnost mluvit ke svým divákům jejich ‘mateřštinou’, pak *Starci* dokázali ‘mateřštinou’ promluvit hned poprvé v historii českého filmového muzikálu a navíc dosud nepřekonaným způsobem.

Starcům na chmelu tedy nechybí jistá angažovanost (v nejlepším slova smyslu) a místy velmi nenápadné satirické

poukazování na společenské rozpory a problémy své doby. Jak později shrnul ve svém hodnocení Jaroslav Boček: „*Nové je naplnění příběhu reáliemi dnešního českého mládí přesným postižením soudobé podoby starých vztahů mezi lidmi.*“⁴¹⁵ *Starci na chmelu* tak jsou jakousi komediální moralitou o soudobých mravech a zvyklostech s poněkud hořkým koncem.

Hudbu k filmu vytvořila trojice skladatelů Jiří Bažant, Vlastimil Hála a Jiří Malásek, s nimiž Blažek i Rychman spolupracovali již dříve. Také autoři hudby si plně uvědomovali, že pro muzikál je „*specifické takové spojení děje, tance a hudby, aby jedno vyrůstalo z druhého a nebylo navzájem od sebe odtržené, [...] aby písničky vyrůstaly z děje a posunovaly jej dopředu*“ (Sidon 1965: 124). Hudební čísla sice využívají různých hudebních stylů, avšak jejich charakter má v dané situaci vždy zřejmý význam: dechovka jako doprovod stěhování družstevníků, bossa nova na taneční zábavě mladých apod. Využití soudobé populární hudby navíc přineslo následný úspěch nejen filmu jako takovému, ale i jednotlivým písním, z nichž mnohé brzy zlidověly a jejich obliba trvá dodnes („Milenci v texaskách“, „Kdyby sis oči vyplakala“, „Život je bílý dům“ ad.).

Režisér Rychman dokázal se svými spolupracovníky pomocí hudby, písní, tance i mluveného slova a také díky výtečné kameře, pracující s barevnou a výtvarnou stylizací, vytvořit z Blažkových idejí duchaplnou a umělecky hodnotnou muzikálovou ‘podívanou’. Jeho zásluhy o prosazení nového filmového žánru ocenil například A. J. Liehm ve své kritice v *Literárních novinách*: „*Rychman natočil film, který neslevuje ani coul z nároků, které máme na umělecké dílo, a navíc se odvážil do terénu filmového muzikálu, u*

⁴¹⁵ Boček, J. „Starci na chmelu“, *Kulturní tvorba* 1964, č. 39: 12.

nás zcela neprozkoumaného“.⁴¹⁶

Blažek ve svých dílech typicky využíval ‘sen’, představu, svět fantazie či jakési utopie k poukázání na společenské, etické i mravní problémy.⁴¹⁷ Ve *Starcích na chmelu* je tímto způsobem vystavěno hlavní číslo muzikálu „Den je krásný“. Celé je zarámováno jako Filipův sen, který kontrastem s realitou autorovi umožnil poukázat na nedostatky ‘skutečného’ života a vylíčit, jak by měl svět podle Filipa v ideální podobě vypadat. Vždyť právě toto číslo by mohlo být alternativním zakončením příběhu, velkolepým hudebním finále s ‘hollywoodským happyendem’: po Hančině příchodu za Filipem na půdu a vzájemném vyznání lásky začínají oba hlavní hrdinové zpívat selankovitou píseň o krásách života zamilovaných. V postupně gradujících scénách sledujeme ‘párování’ mladých studentů s cílem vylepšit výsledky brigády a dohnat dluhy v dodávkách chmele. Družstevníci dokonce uvolňují mladým dvojicím svá obydlí a stěhují se místo nich do školy. Proti pošetilému davovému poblouznění dospělých protestuje jen dětsky upřímná předsedova dcera, jež je však svou matkou okamžitě umravněna a vyzvána ke společnému kolektivnímu nadšení blažkovsky nenápadnou satirickou větou: „*Zpívají všichni, zpívej taky!*“. Absurdní idyla vrcholí příjezdem televize a rodičů, kteří svým zamilovaným dětem žehnají štěstí do života.⁴¹⁸ Do prudkého kontrastu všedního dne však Filipa i diváky navrací zvonění budíku, které půvabný sen ukončí.

Na úlohu ‘snů’ v hrách Vratislava Blažka poukázal i teatrolog Jan Císař, který v nich viděl návaznost na tradice české divadelní hry se zpěvy a tanci, konkrétně na Tylovy báchorky. U Blažka i u

⁴¹⁶ ajl [Liehm, A. J.] „A co divák“, *Literární noviny* 1964, č. 41: 9.

⁴¹⁷ Podobný idealistický sen je ostatně i v původní divadelní verzi *West Side Story* a obě party se v něm smířují. Vzhledem k faktu, že paralelní snová realita je typickým Blažkovým prvkem v jeho hrách, je téměř jisté, že se nejedná o inspiraci Bernsteiovým muzikálem.

⁴¹⁸ Jednoho z rodičů – otce Máničky – ve filmu hrál sám Blažek.

Tyla – například ve *Strakonickém dudákovi* nebo *Jiřikově vidění* – totiž podle Císaře „*písnička i sen směřují k tomu, aby zpřehlednily a ujasnily vztahy a situace, do nichž vstoupili lidé, a vypovídají naléhavě o tom, o čem děj – nebo alespoň reálný děj – vypovědět nemůže. [...] Realizují ideu mimo příběh [...]*“.⁴¹⁹ Možností ‘snu’ totiž ve větší či menší míře využívají již mnohá starší Blažkova díla, někdy vlastně až jakési novodobé pohádky (např. *Třetí přání*), ale i scénáře a hry pozdější – především *Dáma na kolejích* i *Šeherezáda*. Ve srovnání s nimi jsou *Starci* velmi realističtí, svět iluze v nich totiž tvoří jen jediné číslo. Naopak zmíněná *Dáma na kolejích* se ve světě snu a fantazie odehrává prakticky celá. Avšak stejně jako v životě, také v ní po romantickém snu následuje probuzení a nezbytná konfrontace s realitou.

Scénář filmového muzikálu *Dáma na kolejích* (1966) vytvořil Blažek pro režiséra Rychmana v průběhu natáčení *Starců na chmelu*. Jeho komediální námět údajně zčásti vycházel z vlastního autorova zážitku. Řidička tramvaje Marie Kučerová se v muzikálu mstí ve stylu jakési novodobé Lysistraty svému nevěrnému muži za všechny podváděné ženy světa. Roli tramvajačky Marie psal Blažek již od počátku přímo pro herečku Jiřinu Bohdalovou.

Stejně jako *Starci*, také *Dáma na kolejích* se odehrává v dobových československých reáliích. S komediálním nadhledem se zaměřuje na generaci rodičů, tedy lidí v Blažkově věku, a problémy jejich manželského soužití. Ukazuje revoltu ‘běžné’ ženy, která se kvůli nevěře svého chotě vzbouří proti každodenní rutině života tramvajačky, manželky a matky v socialistické společnosti. Jak se diváci dozvědí až v samém závěru filmu, celá její vzpoura a velkolepá pomsta je ale jen Mariiným romantickým snem a

⁴¹⁹ Císař, J. „Doslov“, in Blažek, V. (1967) *Šeherezáda*, Praha: 76–77.

smyšlenou představou – realita skutečného života je totiž zcela jiná a možná řešení mnohem komplikovanější.

Kromě narážek na postavení ženy v soudobé společnosti nepostrádá *Dáma na kolejích* další aktuálně satirické prvky: autor poukazuje na nedostatek potřebného zboží v obchodech, na víkendové vyjížďky ‘Pražáků’ na venkov, drzou vlezlost všetečných a zvědavých sousedů, kteří často se škodolibou zlomyslností hodnotí cizí neúspěchy, ale i naivní kolektivismus socialistické společnosti.

Dáma na kolejích však nedosáhla divácké úspěšnosti jako první film dvojice Blažek–Rychman. Jak napsal muzikolog Aleš Opekar, „manželský problém *Dámy na kolejích* nebyl v éře nástupu Beatles a myšlenek volné lásky počínajícího hnutí hippies tak aktuální a přitažlivý, přičemž feministické prvky příběhu svou dobu na druhou stranu zase trochu předběhly.“⁴²⁰ Diváci tak v *Dámě na kolejích* neviděli možný vlastní příběh jako u *Starců*, ale spíše do značné míry bizarní snovou fantazií pražské tramvajačky.

K popularitě filmu tentokrát nepřispěly ani písně z dílny trojice autorů Hála, Malásek, Bažant. Skladatelé v případě *Dámy na kolejích* nevyužili styl a postupy dobové pop-music, hudba je náročnější a muzikálu chybí výrazné ‘hity’. Hudební stránka tak sice sama o sobě není tolik efektní jako v případě *Starců*, zato je více integrovaná s dějem. V tomto ohledu je snad nejnápadnější jedna z prvních scén filmu, v níž Marie vyjíždí výtahem ke svému bytu ve vyšším poschodí, zpívá a zároveň se stoupáním výtahu roste výška jejího zpěvu.

Vzhledem k charakteru příběhu zpívá v hudebních číslech téměř výhradně hlavní hrdinka Marie a sbory (kolemjdoucí, cestující, ženy v kosmetickém salónu, sousedé apod.). Všechna čísla nazpívala

⁴²⁰ Opekar, A. (1998) „Vratislav Blažek a muzikály“, *I v cizině jsem s Tebou*, Hradec Králové: 67.

sama Bohdalová, jen v některých nejvyšších tónech ji nadabovala zpěvačka s podobnou barvou hlasu – rozdíl ale není ve výsledku znatelný.

Snová realita, ve které se větší část *Dámy na kolejích* odehrává, umožnila tvůrcům opět hojně pracovat s bohatou a výraznou stylizací, a to zejména v hudebních číslech. Ostatně stylizované scény jsou v muzikálovém divadle i filmu často využívaným principem, který rozšiřuje ‘běžnou’ dimenzi reálného světa a tvůrcům nabízí takřka nekonečné možnosti, omezené jen jejich fantazií. Stylizace také napomáhá připravit diváky na odlišnosti muzikálového sdělování, což si Blažek plně uvědomoval: „*píšete-li musical, nesmíte především zapomenout, že v životě není běžné, aby se strážník ve službě rozezpíval, když vysvětluje venkovanu, která tramvaj jede do Bráníka. To je předpoklad. Jestliže zvládnete tuhle zvláštnost, potom zbývá už zdánlivě jen jediná svízeľ: napsat to tak, aby na tohle pravidlo přistoupili i diváci.*“⁴²¹ Podobné prvky se objevily již ve *Starcích na chmelu*, byť v mnohem menším měřítku (chór, „Den je krásný“ apod.). V případě *Dámy na kolejích* nás do svébytné muzikálové reality uvádí již první záběr filmu, ve kterém na liduprázdné Malostranské náměstí v centru Prahy přichází dirigent a mávnutím taktovky celý příběh zahajuje. Výtvarnou stylizaci vyniká například také scéna módní přehlídky nebo hudební číslo „Sedmý den“, v němž žlutá, modrá a červená auta ‘tančí’ na dálnici během nedělního výletu.

Obdobné rytmické záběry a střih („Sedmý den“ či „Femina, femine, femininum“), pohyb kamery (již zmíněné stoupání výtahu) nebo hromadná taneční a pohybově stylizovaná čísla (například spořitelé v čísle „Ke korunce koruna“) tak nahrazují tanec hlavních

⁴²¹ Blažek, V. „Píšete-li musical...“, program k inscenaci *Šeherezáda* (1967, Divadlo ABC).

představitelů, který v *Dámě na kolejích* jinak zcela chybí.

Ve své době představovala *Dáma na kolejích* nejdražší československý filmový projekt v historii. Vysoké výdaje způsobilo náročné natáčení exteriérů, početné sbory, ale také nákladné kostýmy Jana Skalického: leopardí kožich, osobité modely na módní přehlídce, desítky nejrůznějších paruk ad. Přinejmenším právě velkorysou výpravností se tak *Dáma na kolejích* přiblížila muzikálové produkci soudobé světové kinematografie a jednoznačně obstojí ve srovnání například s o rok mladším filmovým muzikálem *Thoroughly Modern Millie* s Julií Andrewsovou v titulní roli.

Na rozdíl od *Starců na chmelu* se *Dáma na kolejích* dočkala téměř současného uvedení jak na plátcích kin, tak na divadelních prknech. Jevištní verzi mohli diváci poprvé spatřit 5. června 1966, tedy tři měsíce před filmovou premiérou, a to ve Státním divadle v Brně, konkrétně na jevišti Reduty. Inscenaci režíroval místní herec a režisér Stanislav Fišer, který také uvedení Blažkova muzikálu v Brně inicioval. *Dámu na kolejích* znal z jejího filmového zpracování, v němž hrál Mariina kolegu, řidiče tramvaje pana Marka. Ačkoliv Blažek původně zamýšlel uvést *Dámu na kolejích* pouze ve filmové podobě, nakonec s její divadelní adaptací souhlasil a sám literární verzi scénáře do podoby muzikálového libreta přepracoval. V Brně hrála Marii Veronika Butorová, jedna z hvězd tamějšího souboru, častá představitelka hrdých, silných ženských osobností.⁴²² O dva roky později uvedlo *Dámu na kolejích* také východoberlínské divadlo Metropol.

Třetím, nejméně známým, avšak paradoxně v divadlech nejhranějším Blažkovým muzikálem je *Šeherezáda* (1967), opět

⁴²² Hrála například Lízu v *My Fair Lady* (1965), Jente v *Šumáři na střeše* (1968) nebo *Hortensii* v *Zorbovi* (1971).

s hudbou skladatelského tria Bažant–Hála–Malásek. Vznikala postupně, v několika verzích, a to jak pro divadelní, tak filmové zpracování, jehož se však nakonec nedočkala (Valtrová 1998: 124).

Muzikál *Šeherezáda* parafrázuje známý pohádkový příběh, Blažek jej však převyprávěl po svém a vložil do něj rysy soudobé společnosti. Princ Šahryjár se vsadí se členy své ‘chuligánské’ party, že připraví o panenství mladou princeznu Šeherezádu ještě před svatbou s jeho královským otcem. Šeherezádu původně král vybral za nevěstu právě Šahryjárovi, on ji však z vrozené vzdorovitosti a mladického floutkovství odmítl. Hned při prvním setkání se však do sebe Šeherezáda a Šahryjár zamilují. Šeherezádiným odmítnutím zdrcený král chřadne, a proto musí i přes svoji nelibost předat trůn synovi. Zároveň však Šeherezádě mstivě vyzradí, že Šahryjárův zájem o ni byl původně jen důsledkem princovy chvástavé sázky s kumpány. Šeherezáda proto posléze odmítne i prince. Přes počáteční šlechetné záměry tak Šahryjár po nástupu na trůn z nešťastné lásky zatrpkne a postupně se pod vlivem okolností stává stejně samolibým vládcem, jakým býval jeho otec.

Šeherezáda však není jen nově adaptovaným orientálním příběhem zobrazujícím milostný trojúhelník a generační rodinný konflikt, ale také jakousi moderní komediální alegorií autokratického, resp. totalitního státu. Zasazením příběhu do prostředí orientální despotie Blažek v *Šeherezádě* satiricky poukázal na některé prvky tehdejšího československého politického systému: ‘fízlokracii’, tupé ovládání mas, byrokratické struktury a zkorumpovaný politický systém vůbec, z čehož si – typicky česky – dělal legraci. Mnohé satirické narážky na byrokracii, korupci či úvahy o vztahu státu a občana lze ale vztáhnout také na jiná politická uspořádání a některé by dokonce byly nadčasově platné i

dnes.

Vzhledem k charakteru hry se inscenátoři *Šeherezády* nemuseli potýkat s obtížemi, které provázely oba předchozí Blažkovy muzikály, tedy nedostatek herecky, pěvecky i tanečně vybavených mladých herců v případě *Starců na chmelu* či všestranně nadané a navíc charismatické herečky středního věku u *Dámy na kolejích*. I proto se muzikál brzy po svém dokončení dočkal hned čtyř inscenací, které se přes množství ostrých a kritických narážek již nesetkaly s většími cenzurními problémy.

Premiéra *Šeherezády* proběhla na jaře 1967 v Divadle ABC v režii Františka Mišky, jen o několik dní později uvedlo muzikál také Divadlo Vítězného února v Hradci Králové, kde jej režíroval Pravoš Nebeský. V následujícím půlroce se *Šeherezáda* objevila i na repertoáru Státního divadla Brno a ostravského Divadla Petra Bezruče, než musela na dalších více než dvacet let z divadelních jevišť zcela zmizet.

Recenzenti v muzikálu zprvu neviděli – nebo nechtěli vidět – satiru na vládnoucí režim, ale rozpačitě zmodernizovanou orientální pohádku: „*Blažkův návrat je tichý, skromný a trochu pokrotlý. Přichází sice ověnčen slávou úspěšného autora českého filmového muzikálu, ale bohužel ztrácí se satirik, který dokázal bystře zaútočit přímo na základy všeho starého, zpátečnického a odsouzeníhodného. [...] Šeherezáda je výpravná, efektní, libivá konverzačka s vkusnými písničkami, kořeněná sem tam malým satirickým výpadem.*“⁴²³

Nedostatek satirických narážek a primitivní motivace náhlých změn jednání postav kritizoval i Pavel Grym v *Lidové demokracii*, ovšem zároveň vyzdvihl formální kvality díla: „*Blažkova hra prozrazuje to, co jsme už na hudební scéně dlouho neviděli:*

⁴²³ jb „Zkrocení satirika“, *Zemědělské noviny* 30. 5. 1967.

*absolutní musicalový cit, smysl pro vazbu slova a hudby, nenásilné prolínání zpěvní, činoherní a baletní složky, rozhodující funkci textu.*⁴²⁴ Také Ivo Osolobě považoval *Šeherezádu* za „nejhudebnější a dosud nejintegrovanejší Blažkův muzikál, s hudebností vyrůstající přímo z emocionality příběhu a z konfliktu“ (Osolobě in Schmidt-Joos 1968: 264). Hudební čísla již pouze neopakují předcházející dialog, nekomentují jej, ani neutvrzují diváka v jasném pochopení situace, jako tomu bylo v případě *Starců na chmelu* a zčásti i *Dámy na kolejích*, ale sdělují podstatné informace, posouvají děj kupředu a tvoří tak plnohodnotnou součást hry.

Satirických kvalit Blažkova textu si povšimli až recenzenti, komentující *Šeherezádu* s mírným časovým odstupem od premiéry. Muzikálu se proti dosavadním negativním kritikám zastal Jiří Kolařík v *Divadelních novinách*, protože podle něj má „v sobě latentní muzikálnost a ještě dobrý obsah (dosavadní negativní kritika nebyla úplně právem)“.⁴²⁵ V podobném duchu *Šeherezádu* hodnotil i Jan Císař v *Rudém právu*: „předvádí neúprosnou všežravost státního systému, který stojí na konfidentství a policejním dohledu. Takovému systému musí podlehnout každý – vladař i poslední poddaný; kdo pochopí jeho mechanismus, může být jenom zavřený nebo opilý – buď musí jít proti, nebo musí na všechno zapomenout a konformovat se.“⁴²⁶

Císař ocenil také scénografickou aktualizaci pražské inscenace, odehrávající se mimo jiné v prostředí přepychového nočního podniku, „v němž se snoubí nádhera Východu s vybraným luxusem

⁴²⁴ Grym, P. „Pohádka o nedokončené pohádce“, *Lidová demokracie* 27. 5. 1967.

⁴²⁵ Kolařík, J. „Otazníky nad Šeherezádou“, *Divadelní noviny* 1967, č. 3: 5.

⁴²⁶ Císař, J. „Komika jednotlivostí“, *Rudé právo* 9. 6. 1967.

současného Západu,⁴²⁷ a diváky tak zřetelně vybízí k aktuálnímu chápání děje. Scénografie hradecké *Šeherezády* byla naopak zasazena do tajemně středověkého, střídového a jednoduchého Orientu a díky tomu působila mnohem více jako nová verze staré pohádky než aktuální satira.

V časopise *Divadlo Šeherezádu* rozsáhle analyzoval Sergej Machonin. Ocenil její satirické kvality, nadčasovou jinotajnou působivost a bez okolků konstatoval, že *Šeherezáda* je „*mimo jiné parodie na typ pseudosocialistické moci*“.⁴²⁸ Za nejpůsobivější hudební číslo označil píseň⁴²⁹ o základním prvku totalitního systému – všesžíravém vzájemném dohledu vládnoucích struktur, která je podle Machonina „*přímo slavnost fízlovství všech časů i s jemným odstíněním naší domácí specifiky*“, celé číslo je pak „*dost kruté a na tělo, aby diváka mírně mrazilo, a zároveň kontrastem hudební dikce dost zesměšněné*...“.⁴³⁰

Machonin pochválil také Blažkovy textařské dovednosti, zejména jeho originální nápady, lehkost a typicky český vtíp a označil jej za nejlepšího soudobého českého textaře vedle Jiřího Suchého. *Šeherezádu* v rámci domácí dramatické tvorby vysoce vyzdvihl: „*především Blažkův text – próza i písně – patří po mém soudu se Šlitrovou a Suchého Dobře placenou procházkou k nejlepšímu, co jsme v oblasti obou těchto hudebně dramatických a hudebně komických žánrů udělali opravdu původního ve světové soutěži, [...] původního hlavně ozvučností na svou dobu a uměleckými prostředky nezaměnitelně dobově autentickými.*“⁴³¹

⁴²⁷ Císař, J. „Komika jednotlivostí“, *Rudé právo* 9. 6. 1967.

⁴²⁸ Machonin, S. „Zpěvem k činohernímu srdci“, *Divadlo* 1968, č. 5: 59.

⁴²⁹ „*Dva tajné postaví k posteli, než si král pokojně hajne, za nimi aniž to věděli, postaví zase dva tajné. Ty čtyři postrobí dozoru dalších čtyř, aby byl klid, k těm osmi pak osm přidá, a tak fízl fízla hlídá, takže je radostno žít.*“

⁴³⁰ Machonin, S. „Zpěvem k činohernímu srdci“, *Divadlo* 1968, č. 5: 60.

⁴³¹ Tamtéž: 59.

Po uvedení *Šeherezády* napsal Blažek scénář a texty písní k hudební filmové komedii *Světáci* (1969) režiséra Zdeňka Podskalského. Písně a hudební čísla v něm však nemají dějotvorný charakter a jsou spíše jen zábavným doplňkem. Ani ve *Světácích* však nechybí princip snu, i když v poněkud jiné podobě, než tomu u Blažka bývalo dosud: trojice fasádníků v něm totiž svůj 'sen' realizuje, i když s poněkud rozporuplnými výsledky.

Premiéra *Světáků* proběhla v roce 1969 již bez Blažkovy přítomnosti. „*V zemi, která je prolezlá fízly, je skutečná osobnost odsouzená k zániku,*“ říká frustrovaný Šahryár v *Šeherezádě*. Po sovětské okupaci v létě 1968 došla i Blažkovi trpělivost s československým politickým systémem a s celou rodinou emigroval. *Světáci* byli brzy staženi z distribuce.

I v západoněmeckém exilu se Blažek pokoušel nadále tvořit, například v roce 1972 přijal nabídku na vytvoření divadelního a filmového muzikálu podle Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka* s hudbou skladatele Ivo Vyhnálka. Jeho libreto však nedokončil. V dubnu 1973 v Mnichově po srdečním infarktu zemřel.

Tvorba Vratislava Blažka je jedinečná zejména svou aktuálností, v každé své hře totiž vždy sledoval etický či společenský problém, spjatý s dobou a prostředím svého vzniku. I přes toto výrazné sepjetí jsou však mnohé konflikty, situace a satirické poznámky nadčasově platné dodnes. Blažkova hudebnědramatická díla vykazovala vzrůstající míru integrace – od písniček, komentujících děj, až k plnohodnotné muzikálové formě. Z dnešního pohledu je navíc zřejmé, že Blažkovy muzikály výrazně napomohly prosadit tento druh divadla i filmu do prostředí naší kultury. *Starci na chmelu* totiž mají společně s velkým úspěchem *My Fair Lady* v polovině 60. let největší zásluhu na rozšíření povědomí

o muzikálu a jeho emancipaci v Československu.

Blažkovou emigrací přišla česká kultura o významnou tvůrčí osobnost, která výrazně ovlivnila rozvoj a podobu moderního československého zábavněhudebního divadla a filmu. Jako jeden ze zakladatelů domácí muzikálové tvorby i jako výtečný satirik je však dodnes stále nedoceněn.

4.4 Pokus jménem Gentlemani

V 2. polovině 60. let se Hudební divadlo v Karlíně rozhodlo iniciovat vznik nového původního českého muzikálu. O jeho vytvoření požádalo tehdejší známou autorskou dvojici, skladatele Bohuslava Ondráčka a textaře Jana Schneidera. Výsledkem jejich úsilí se stal muzikál *Gentleman*, který měl v karlínském divadle premiéru 22. března 1967.

Zvažované pracovní názvy *Lunapark*, *Salto mortale* a *Naše máma parta* zřetelně napovídají jeho děj: v opuštěném lunaparku se schází parta znuděných kluků a holek z internátu. Jejich benjamínkem je citlivý Prcek, jemuž se ostatní vysmívají pro jeho malou postavu a ostýchavost k dívkám. Jeho přesným opakem je cynik a sukničkář Juan. Právě on se zamiluje do Princezny, vnučky hlídače lunaparku a dcery vychovatele z internátu, kterého mladí nesnášejí. Z nudy a touhy po penězích se kluci vloupají do kostela, z něhož chtějí ukrást cennou sošku. Netuší však, že je v krádeži o něco dříve předběhl jejich vychovatel. Po nezdařené loupeži přivádí Juan k partě svoji Princeznu. Nuda a závist ostatních členů party ale vyústí v rozhodnutí o nic netušící Princeznu losovat. Náhodný los ji určí Prckovi, a ten si ji v rozpacích odvede na své oblíbené místo vysoko v loďce ruského kola. Mezitím se rozpoutá rvačka mezi Juanem a Markýzem, který při ní náhodou zavadí o spouštěcí páku ruského kola. Kolotoč se roztočí, Prcek se z výšky zřítí dolů na zem a umírá.

Autoři sami přiznali, že dílo psali jen s minimálními znalostmi originální podoby amerického muzikálu, proto jejich „muzikál bude možná takový, co si Pepíček a Mařenka v Česku pod

ním představují.⁴³² Podle Schneidera nechtěli vytvořit komediální muzikál, ale ‘muzikál-drama’: „muzikál nemá být jenom zábavná sestava písniček a jakéhokoli příběhu, [...] chtěl bych muzikálem vyprovokovat lidi k zamyšlení nad některými problémy.“⁴³³ Na příběhu mladých lidí se libretista skutečně pokusil poukázat na některé příčiny špatného chování mládeže, zejména nudu a nezáměr rodičů. Náměty ze života mládeže ostatně v tehdejších letech patřily mezi velmi frekventované, za všechny je možné kromě *Starců na chmelu* (1964) zmínit například *Lásky jedné plavovlásky* (1965).

Základem děje *Gentlemanů* je klasické schéma boje dobrého proti zlému, resp. slabšího proti silnějšímu, které naplňují šablonovité, takřka pohádkové postavy (krásná Princezna, slabý outsider Preck, cynický ‘zloduch’ Juan, vůdčí Markýz). Schneiderovo libreto je však mnohem spíše sledem jednotlivých scének a obrazů ze života mládeže, nežli jasně vedeným propojením dramatických situací. Mladí hrdinové sice nejsou se svým životem spokojení, nudí se a podléhají pesimismu a frustraci z nezáměru rodičů a vlastní bezperspektivnosti, zároveň jim ale stačí nastalý stav pouze více či méně pasivně přijímat a o žádnou změnu svého žití se aktivně nepokouší. Hledají pouze příležitost k novým zážitkům a vzrušení (krádež sošky, losování o Princeznu). Nosný dramatický konflikt se tak i přes jisté náznaky v soupeření Juana a Markýze o vedoucí pozici v partě v muzikálu nevyskytuje. Potřebný účinek navíc nepřináší ani sentimentální závěr – nešťastná smrt Precka totiž není vyústěním zásadního střetu, ale je způsobena jen nešťastnou náhodou.

⁴³² Falada, V. „Slovo o písničce“, *Zemědělské noviny* 24. 2. 1967.

⁴³³ Majer, J. „Džentlmeni v Karlíně“, *Večerní Praha* 27. 1. 1967.

Gentleman tak ani neřeší žádný fatální problém či principiální konflikt, ani nehledají možné východisko z nastíněných problematických témat a ve výsledku tak jsou jen dalším, navíc poměrně krotkým pohledem na některé aspekty chování a života soudobé československé mládeže. Ostatně, jak napsal Ivo Osolobě: „*předloha je při vší nevyrovnanosti a kostrbatosti [...] až příliš ‘made in ČSSR’ – tu druhé ‘S’ schválně zdůrazňuji*“ (Osolobě in Schmidt-Joos 1968: 266). Z těchto důvodů byli *Gentleman* často označováni jako ‘*East Side Story*’. Schneiderovo libreto navíc ukázalo, že ani zkušený autor mnoha populárních písní si nemusí automaticky umět poradit s nároky dramatického díla.

Také skladatel Ondráček měl vysoké tvůrčí ambice, které popsal v rozhovoru pro deník *Večerní Praha*: „*Snažil jsem se napsat takovou hudbu, která by tvořila součást dramatické stavby, dokreslovala tam, kde by slovo nemohlo zasáhnout tak jako hudba. Písnička není tady nějakou parádou, ale plní funkci jako textová část muzikálu čili posunuje děj vpřed, vyjadřuje vnitřní lidské konflikty a měla by se prodírat nejen k uchu posluchače, ale i k jeho citu.*“⁴³⁴ Oba autoři se důsledně pokoušeli naplnit parametry muzikálového díla a vytvořit taková hudební čísla, která by posouvala děj nebo zdůrazňovala pointu či charakter situací. Muzikálnost a organické propojení herectví, zpěvu a tance se autorům nejlépe podařilo v čísle ‘řádění’ party, kdy mladí křepčí, bijí do věcí kolem sebe, zpívají, poskakují a lezou na dekoraci.

Problém neexistence mladého muzikálového hereckého ansámblu, který o několik let dříve znemožnil divadelní uvedení *Starců na chmelu*, se vedení karlínského divadla pokusilo vyřešit

⁴³⁴ Tamtéž.

angažováním mladých umělců z jiných divadel a zároveň v té době stále ještě netradičním způsobem: veřejným konkurzem. Jednalo se o jeden z vůbec prvních divadelních konkurzů na sólové role v historii českého zábavněhudebního divadla.⁴³⁵ Z karlínských sólistů se v mládežnických rolích představila pouze Milena Zahrynowská a Věra Vlková, část rolí byla obsazena mladými členy baletního sboru. Z herců jiných divadel, zpěváků a studentů uměleckých škol vybrali inscenátoři další účinkující: Josefa Laufera, Václava Neckáře, Pavla Sedláčka, Evu Pilarovou, René Gabzdyla, Libuši Cincibusovou a Zuzanu Šavrdovou.⁴³⁶ Zbývající účinkující vzešli z konkurzu, a tak se mezi divadelními profesionály objevily i nové tváře 'z ulice', například Pavla Kárníková nebo Drahomíra Vlachová. Sestavení ad hoc souboru sice kvůli nevyrovnaným hereckým, pěveckým i tanečním zkušenostem účinkujících komplikovalo práci inscenátorům, zároveň však na karlínské jeviště přivedlo autenticky mladé a všestranně nadané interprety.

Karlínské divadlo se novému muzikálu postaralo o velkou publicitu a reklamu, mimo jiné bylo vytvořeno příležitostné poštovní razítko *Gentlemanů* (podobně jako již dříve pro muzikál *Kankán*). Média přinášela fotografie herců, rozhovory, zprávy a reportáže ze zkoušek a posléze i z představení.⁴³⁷ Hudební čísla muzikálu v podání karlínských interpretů vyšla také na gramofonové

⁴³⁵ V historii českého zábavněhudebního divadla před *Gentlemanů* je proslulý především veřejný konkurz do inscenace *Divotvorný hrnec* v Divadle V+W (1948), kterým úspěšně prošla například Soňa Červená.

⁴³⁶ Gabzdyl, Cincibusová a Šavrdová zůstali v karlínském souboru i po derniéře *Gentlemanů*.

⁴³⁷ Novináře zaujaly především informace bulvárního charakteru, například že soustružnice Kárníková si na dobu zkoušek muzikálu musela ve svém závodu dohodnout odpolední směny, aby dopoledne mohla trávit v divadle na zkouškách. Stejně tak tisk rozsáhle a podrobně informoval o násilném napadení Václava Neckáře a jeho kolegů, kvůli kterému Neckář nemohl hrát premiéru *Gentlemanů*.

desce a nedlouho před derniérou inscenací zaznamenala i Československá televize.

I přes poctivé záměry autorů přijala odborná veřejnost a kritika *Gentlemany* velmi rozpačitě. Recenzenti zhodnotili libreto jako slabé a přímočaré, námět jako okoukaný, postavy se jim jevily schematicky a závěr působil příliš uměle a vykonstruovaně. Publicista Jiří Černý zastával názor, že Schneider napsal jen „*sérii rozhovorů, narážek, vtipů a efektů, které dohromady tvoří místo kostry změřt a připravují hudbě těžkou úlohu.*“⁴³⁸ Jednu z nejkomičtějších scén – parodii na kurs ruštiny – navíc cenzoři po událostech roku 1968 zakázali.

Výrazně lepšího hodnocení se dostalo Ondráčkově hudbě. Podle hudebního publicisty Lubomíra Dorůžky skladatel „*dokázal, že ovládá melodický, harmonický i instrumentační jazyk moderní populární hudby jako málokdo jiný.*“⁴³⁹ Recenzenty rušily pouze některé názvuky známých melodií a nejednotný styl hudby. Tradičně vysokou úroveň mělo hudební nastudování Karla Vlacha a jeho orchestru. Popularitu muzikálu zajistilo zejména použití mládeží oblíbeného ‘bigbitu’, tedy domácího pop-rocku. Autor hudby Bohuslav Ondráček posléze za *Gentlemany* a další písňovou tvorbu obdržel Cenu Českého hudebního fondu za rok 1967.

Choreograf karlínské inscenace Luboš Ogoun se obdobně jako Jerome Robbins ve *West Side Story* pokoušel řešit některé dějové situace s pomocí stylizovaného pohybu a tance, což následně ocenila i kritika. Ogounovo pojetí popsal recenzent *Svobodného slova*: „*není to choreografie v běžném slova smyslu, zpestřující děj víceméně atraktivními tanečními vložkami podle chvalně známého*

⁴³⁸ Černý, J. „Gentlemanství po našem“, *Mladý svět* 1967, č. 13: 10.

⁴³⁹ Kubík, Č. „Gentleman nezklamali“, *Svobodné slovo* 24. 3. 1967.

receptu, je to pohybové řešení každé jednotlivé akce v každé vteřině dvouhodinového představení, od toho nejprostšího gesta přes vtipné pohybové nápady až ke stylizovaným rvačkám a s elánem roztančeným scénám. [...] A to vše vyrůstá organicky ze situace, v náročné kombinaci se zpěvem a mluveným slovem.“⁴⁴⁰ Jiří Černý, který v době premiéry *Gentlemanů* jako jeden z mála Čechoslováků *West Side Story* již shlédnul, choreografii obou děl konfrontoval: „přestože při srovnávání s Robbinsovou choreografií měl [Ogoun] ze všech tvůrců nejtěžší úlohu, obstál nejlépe. Ani on a jeho svěřenci se sice chvílemi nevyhnuli úpěnlivé rozpačitosti, ale i tak převýšila pohybová stránka muzikálu pěveckou i hereckou.“⁴⁴¹

Vysoce oceňovaná Ogounova choreografie obsahovala náročné, takřka akrobatické prvky, v té době v našem operetním i muzikálovém divadle nevídané: „pohybová rozvernost, skoky z třímetrové výšky, šplhání bez přírazu, stojky s hlavou ve džberu a rvačky stojí za to a mladí interpreti je nacvičili s Ogounem vzorně.“⁴⁴² Ogoun při tvorbě choreografie využíval konkrétní technické i charakterové dispozice jednotlivých herců a zpěváků: „v případě všestranně talentovaného Josefa Laufera až na hranici těch nejnáročnějších kritérií. Jeho výkon však není osamocený. Hned za ním se řadí René Gabzdyl, Pavel Sedláček, Milena Zahrynowská a celý poměrně vyrovnaný soubor.“⁴⁴³

Díky Ogounově přístupu se mnohým interpretům podařilo organicky propojit herectví, zpěv i tanec do komplexního muzikálového projevu. Podle Pavla Gryma se stal například „*Neckářův Prcek vedle Lauferova Juana a Dámy M. Zahrynowské*

⁴⁴⁰ Kubík, Č. „Gentleman nezklamali“, *Svobodné slovo* 24. 3. 1967.

⁴⁴¹ Černý, J. „Gentlemanství po našem“, *Mladý svět* 1967, č. 13: 10.

⁴⁴² Tamtéž.

⁴⁴³ Kubík, Č. „Gentleman nezklamali“, *Svobodné slovo* 24. 3. 1967.

třetí všestranně pochopenou a všestranně realizovanou musicalovou postavou této inscenace.“⁴⁴⁴

Gentlemani bývají pro podobný námět, inscenační styl a některé názvuky hudby často srovnáváni s *West Side Story*, Schneider s Ondráčkem se dokonce dočkali i mnohých nařčení z plagiátorství. V době premiéry *Gentlemanů* však neměla širší československá veřejnost příležitost filmovou *West Side Story* zhlédnout a její divadelní verze se u nás dočkala premiéry až o tři roky později. Zprávy o *West Side Story* i její nahrávky však do Československa dorazily již dříve, lze proto předpokládat, že autory *Gentlemanů* americký vzor přitahoval, fascinoval a silně inspiroval. Ostatně některé paralely mezi oběma díly jsou zcela zřejmé – například hudební motiv na začátku přede hry, scéna přehazované (ve *West Side Story* hraje parta basketbal), maskulinní dívčí postava Katastrofy (ve *West Side Story* Čára) atd.

I když jsou *Gentlemani* někdy označováni jako první československý muzikál, je zcela zřejmé, že přinejmenším díla Vratislava Blažka je v tomto prvenství předběhly. Do historie karlínského divadla se Schneiderův a Ondráčkův počín zapsal jako jeden z prvních původních domácích muzikálů, dále pravděpodobně vůbec prvním využitím mikrofonů při muzikálové inscenaci a také prvním veřejným konkurzem na obsazení hlavních rolí. Díky *Gentlemanům* se v Hudebním divadle v Karlíně vytvořil zárodek muzikálové části souboru, který se v následujících desetiletích naplno uplatnil v inscenacích amerických muzikálů, zejména ve *West Side Story* v roce 1970. *Gentlemani* se však do historie domácího zábavněhudebního divadla vryly též intenzivní veřejnou prezentací a reklamou, která neměla daleko ke způsobům obvyklým

⁴⁴⁴ Grym, P. „Karlínská Gentlemen Story“, *Lidová demokracie* 23. 3. 1967.

v západoevropských zemích. Také popularita muzikálu i jednotlivých písní mezi mladými lidmi byla značná.

Gentlemany si posléze nenechalo ujít ani brněnské Státní divadlo a 5. ledna 1968 je uvedlo na scéně Reduty v režii Stanislava Fišera. V roli Dámy se divákům představila tehdejší maturantka brněnské konzervatoře Laďka Kozderková. V hlavních rolích účinkovali Miloš Bílý nebo Petr Ulrych, Jitka Bartošová, Eva Veškrnová a další. *Gentlemany* později inscenovala také divadla v Budapešti a západoněmeckém Giessenu; zájem o úspěšný československý muzikál projevily i scény ve Švédsku a v Sovětském svazu.

5. VE STÍNU NORMALIZACE

5.1 Československé zábavněhudební divadlo po roce 1968

V roce 1968 se na nuselské scéně Hudebního divadla v Karlíně a v Nuslích připravovalo po dlouhé době nové uvedení oblíbené české operety *Na tý louce zelený* skladatele Járy Beneše. Po zahájení předprodeje však vedení divadla pro obrovský zájem diváků přesunulo chystanou inscenaci na velké jeviště Karlína. Říjnová premiéra operety o milostných pletkách několika mladých párů v okolí hájovny Matěje Štětivce se odehrála v nepříliš klidné atmosféře po srpnové okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy a nedlouho po schválení Smlouvy o podmínkách a dočasném pobytu sovětských vojsk na území ČSSR.

Účinkující herci a zpěváci pochopitelně nenechali aktuální události bez povšimnutí a kreativně do Benešovy operety vkládali improvizovaná protisovětská extempore, v nichž vynikalo především duo Bohumil Bezouška / Jaroslav Štercl (hajný Štětivec) – Jiří Koutný / Miloš Zavřel (Bulfínek).⁴⁴⁵ Ačkoliv se nejednalo o žádné otevřené vyjádření protestu jako spíše o posměšné narážky a ironii, často spontánní projevy účinkujících přijímalo publikum ve vyprodaném karlínském divadle se značnou odezvou. Po představení 28. března 1969, tedy v den proslulého hokejového zápasu na mistrovství světa v hokeji mezi ČSSR a SSSR, vyrazili herci, Vlachova kapela i diváci na Václavské náměstí, kde probíhala nadšená oslava vítězství, jejíž někteří účastníci posléze zdemolovali

⁴⁴⁵ Herci například zpívali upravené texty písní, místo původní „Já bych chtěl mít tvé foto“ text upravili na „Já dostal od pěti brášek, ach, hlášku, ach, hlášku“, čímž naráželi na pět „bratrských“ zemí Varšavské smlouvy. Viz Bezouška, B. (1993) *Jak jsem proskotačil život*, Praha: 306.

kancelář sovětského leteckého dopravce Aeroflot.⁴⁴⁶ Oblíbená *Louka* plná komediálních extempore s protisovětskými narážkami měla mezi diváky mimořádný ohlas – během prvních měsíců uvádění tvořila až polovinu měsíčního programu divadla, v lednu 1969 měla dokonce 25 repríz během jediného měsíce.⁴⁴⁷

Na tý louce zelený však nebylo jediným centrem protisovětských narážek a vtipů v Karlíně – podle vzpomínek režiséra Rudolfa Vedrala se politické invektivy objevovaly například také v inscenacích Lehárova *Hraběte Luxemburka* nebo Jojičova *Šachu jeho veličenstvu* (Vedral [s. a.]: 260).

Protisovětské postoje měly podporu u ředitele HDKN Ludvíka Žáčka, naopak značně nelibě je nesli představitelé karlínské organizace KSČ. Díky horlivé aktivitě jejích reprezentantů v čele se sólistou a budoucím ředitelem Jindřichem Jandou začal Karlín velmi rychle po srpnových událostech navazovat družbu s operetním divadlem v Moskvě. V květnu a červnu 1969 dokonce proběhl zájezd části karlínského souboru do Sovětského svazu s narychlo sestavenou revuí *Karlín*.

Ke dni 31. 7. 1970 vedení hlavního města Prahy Žáčka z funkce ředitele odvolalo, oficiálně pro „mimodivadelní činnosti HDKN, při níž vznikly hospodářské ztráty“. Skutečný důvod však bezpochyby představovalo jeho politické smýšlení nevyhovující normalizačním potřebám KSČ. Schopného a oblíbeného ředitele,

⁴⁴⁶ „Během hokejového zápasu mistrovství světa se SSSR jsme hráli Zelenou louku. V publiku mělo pár diváků malá rádia a poslouchali během představení hokej. Kdykoli dali naši gól, museli jsme hru přerušit a radovali jsme se spolu s lidmi v hledišti ze vstřelené branky, a teprve když nadšení doznělo, museli jsme se jako na zkoušce se spoluherci a s publikem dohodnout, kde jsme přestali a odkud máme zase pokračovat. Představení, na jehož atmosféru nelze zapomenout a které podobně jako za nacistické okupace vytvořilo rovinu mezi hledištěm a jevištěm, se protáhlo onoho večera o víc než o hodinu! Vyhráli jsme tehdy na ledě 4:3. Kéž by to bylo bývalo tak i s okupací. Po představení na nás čekalo venku publikum a šli jsme všichni z Karlína až na Václavák – vpředu Karel Vlach s celým orchestrem, všichni herci, sboristé, auta troubila, lidé se na ulicích objímali.“ Viz Bezouška, B. (1993) *Jak jsem proskotačil život*, Praha: 306.

⁴⁴⁷ Během tří let měla 302 reprízy.

který stál za mimořádně úspěšným obdobím Karlína v druhé polovině 60. let, nahradil již zmíněný dlouholetý přední člen karlínského souboru, loajální straník a celoživotně přesvědčený komunista Jindřich Janda.

Nové karlínské vedení přesunulo inscenaci *Na tý louce zelený* na jaře 1971 nejprve na malou scénu v Nuslích a posléze ji zcela stáhlo z repertoáru.⁴⁴⁸ Podobný osud potkal i další 'nežádoucí' tituly.

Výměna karlínského ředitele ovšem nepředstavovala zdaleka jediný personální důsledek srpnové okupace v československých zábavněhudebních divadlech. V reakci na události roku 1968 a následný proces 'normalizace' probíhaly od února 1970 v celé zemi prověrky členů Komunistické strany Československa, umělce a divadelní pracovníky nevyjímaje. Výsledkem těchto čistek bylo 'vyškrtávání' členů KSČ, představující nižší stupeň potrestání za 'prohřešky' během reformního období konce 60. let a po sovětské okupaci, a také 'vylučování' z KSČ, tedy tvrdší trest, který mnohým obyvatelům Československa značně zkomplikoval práci a život. Stranické pohovory doprovázela série vyhazovů, přeřazení na jiné pozice, zákazy vykonávat povolání i jiné tresty.

Stejně jako v Karlíně proběhly personální výměny na vedoucích postech i v dalších divadlech. Například do čela operetního souboru plzeňského Divadla J. K. Tyla se vrátil dirigent Jaromír Otto Karel, jeho někdejší vedoucí v nejkritičtějším letech

⁴⁴⁸ Nytrová, O. „Bohumil Bezouška vzpomíná“, program k inscenaci *Na tý louce zelený* (1992, Hudební divadlo Karlín): 3. Viz též Bezouška, B. (1993) *Jak jsem proskotačil život*, Praha: 307. „Když přišla normalizace a Husák se ujal vedení, byl s Loukou přirozeně konec. Ale neodpustili jsme si v den Husákova nástupu, když spadne sestřelený pták na jeviště, prohlásit, že je to husák. Ředitel dostal bejěl, že se to smí hrát jen v původním textu, sovětské velvyslanectví si pořídilo z 'naší' interpretace magnetofonový pásek a věci se ujala kriminálka. Byla to spíš legrace než úřední výkon, tehdy ještě policie šla, jak se říkalo, s lidem, takže jeden policajt z kriminálky prohlásil: 'Je to velká škoda, že jsem to neviděl, určitě to musela být obrovská legrace!!'“

po nástupu komunistů k moci a v 50. letech, podobně do vedení teplického Krušnohorského divadla opět nastoupil Tadeáš Šeřínský, který divadlo vedl v letech 1949–1950. V Ostravě nahradil Jana Pacla dosavadní dramaturg a režisér Mojmír Weimann; olomoucký šéf Stanislav Regal a šéf brněnského zpěvoherního souboru Karel Šeda ve svých funkcích zůstali.⁴⁴⁹

Prověrky, přeřazování a vyhazovy však nepostihly jen vedoucí představitele divadel, ale také mnoho umělců i řadových pracovníků. Jedním z ‘vyločených’ členů KSČ byl například režisér Rudolf Vedral, někdejší ředitel HDK. Straníci jej vyločením ze svých řad potrestali za to, že sovětskou okupaci označil za „nešťastný politický akt“ a následně odmítl režírovat zájezd HDK do SSSR (Vedral [s. a.]: 259). Členství v KSČ, oddanost režimu a jeho normalizační politice představovalo od přelomu 60. a 70. let přednější hledisko než odbornost a kompetentnost. Ve všech institucích byly zřizovány ‘útvary pro kádrovou a personální práci’, které schvalovaly zaměstnání každého jedince. Obsazení vedoucích funkcí pak podléhalo souhlasu nadřízených míst.

Jako důsledek srpnových události roku 1968 poznamenaly soubory a divadla také emigrace některých umělců: z karlínského divadla odešla například Jitka Frantová, ze Státního divadla v Brně Alena Bílková, Vilma Nováčková či Jana Bézová.

Výměny vedení a změny politické situace pochopitelně ovlivnily i podobu repertoáru zábavněhudebních scén, což se výrazněji projevilo od třetí posrpnové sezony 1970/1971. Ačkoliv se struktura repertoáru většiny divadel navzájem příliš nelišila, rozdíly

⁴⁴⁹ Regal ve své funkci poměrně překvapivě zůstal i přesto, že se jeho syn po dlouhodobém hostování v orchestru produkce muzikálu *Hair* v SRN na ‘Západě’ oženil a na tomto základě posléze i vystěhoval.

v jeho charakteru a výběr konkrétních titulů nejvíce determinovala právě osobnost šéfa divadla/souboru a jeho náklonnost k režimu.⁴⁵⁰ A tak zatímco Státní divadlo Brno díky silné pozici a jasné názorové vizi dramaturga Iva Osolsobě svou dramaturgii téměř nezměnilo, repertoár Karlína, Plzně nebo Teplic radikálně zkonzervativněl: téměř vymizel americký muzikál a naopak se zvýšil počet inscenací klasické operety. V hojnějším počtu se znovu objevily také sovětské tituly.

Hlavním propagátorem normalizační kulturní politiky v oblasti zábavněhudebního divadla se od začátku 70. let stalo Hudební divadlo v Karlíně a v Nuslích, a to nejen svou velikostí a centrálním postavením v československé metropoli, ale především volbou repertoáru, podobou umělecké produkce a také tzv. družbou, tedy spoluprací s operetními divadly v socialistických zemích včetně častého hostování sovětských umělců. Za těmito kroky můžeme vidět jak úsilí politice KSČ oddaného ředitele Jandy, tak dramaturga Lubomíra Šterce, jenž se na směřování největší československé zábavněhudební scény podílel od září 1971.⁴⁵¹

Zatímco v období let 1968–1970 v Karlíně a Nuslích výrazně převažoval český repertoár, včetně množství původních domácích novinek, v normalizačním období nové tvorby ubylo a repertoáru začala výrazně dominovat klasická opereta. Janda si jako svůj program vytkl především „zkvalitnit a zefektivnit repertoár“, který měly tvořit komické opery, klasické operety, muzikály, případně samostatná baletní představení a revue (Janda 2007: 122–123). Na karlínské jeviště chtěl postupně znovu přivést „největší operetní

⁴⁵⁰ Obvyklou strukturu premiér v jednotlivých sezonách tvořil zahraniční muzikál, klasická opereta, menší či česká opereta a původní novinka.

⁴⁵¹ Nutno podotknout, že jim značně 'dýchala na záda' předsedkyně ZO KSČ Joža Walterová, přinejlepším průměrná, ale velmi ambiciózní sólistka, která sama toužila stanout ve vedení divadla.

klasiky“ a s nimi stěžejní díla žánru.⁴⁵² Podle svých slov chtěl dělat divadlo lidové, které by se nevyhýbalo ani „*vážným problémům třídním a sociálním*“.⁴⁵³ Jako autor úpravy libreta a režisér se například na postavě Françoise Villona ve Frimlově operetě *Král tuláků* sám pokusil ukázat ‘lidového hrdinu’ jako ‘pokrokového revolučního vůdce’.⁴⁵⁴ V podobném duchu upravil také libreto další Frimlovy operety, původně romantické *Španělské vyzvědačky* (*Firefly*), v jejímž závěru propuká lidová revoluce proti dosavadním vládcům. Pozdější dramaturgyně HDK Ivana Vadlejchová s třicetiletým odstupem ohodnotila Jandovy počiny slovy: „*čas se v Karlíně vrátil zpět přinejmenším o deset let, ne-li o patnáct, pokud se týká dramaturgie a výrazových prostředků*“ (Vadlejchová 2004: 3).

Zatímco operetě se v Karlíně v 1. polovině 70. let dařilo, ve stejné době z jeho repertoáru téměř vymizely americké muzikály: po uvedení jediného z nich – *Lodě komediantů*⁴⁵⁵ v roce 1972 – se na repertoáru další broadwayský muzikál znovu objevil až po šesti letech v roce 1978, kdy však divadlo již vedl nový ředitel Vladimír Čeněk. Ani poté však muzikály nepředstavovaly dominantní složku repertoáru a výrazněji se znovu začaly prosazovat až v 2. polovině let osmdesátých. Je však také nutné zmínit, že karlínské divadlo mělo k dispozici omezené množství valutových prostředků a chtělo-li primárně uvádět klasické operety zahraničních skladatelů, na muzikálové tituly nezbyval dostatek financí. Náhradou za americké

⁴⁵² Kojzar, J. „Cesta Jindřicha Jandy“, *Haló noviny* 9. 3. 2001. Janda, J. (2007) *Hudba – divadlo – život*, Praha: 82, 124.

⁴⁵³ Janda, J. „Hudební divadlo a česká tvorba“, program k inscenaci *Trhani* (1976, Hudební divadlo v Nuslích): 4.

⁴⁵⁴ Janda, J. „Básník François Villon jako dramatická předloha“, program k inscenaci *Král tuláků* (1972, Hudební divadlo v Karlíně): 3–5.

⁴⁵⁵ Je zřejmé, že muzikál *Lod' komediantů* patří svým muzikálním charakterem mezi hudebně náročné tituly a v podstatě tak odpovídal Jandovu programu zkvalitnění repertoáru návratem ‘hudebnosti’.

muzikály nabídlo karlínské divadlo svému publiku divácky nepříliš žádané tituly autorů z komunistického bloku včetně muzikálů sovětských (*Sedmé nebe*, 1971; *Cyrano z Bergeracu*, 1976; *Orfeus a Eurydika*, 1977).

Z původních domácích muzikálů uvedených v Karlíně v 70. letech vynikly především dva: *Mazlíčkové* autorského tria Zahradník–Bednář–Vrba z roku 1974 a o rok mladší *Manon* skladatele Jindřicha Brabce s libretem podle Prévostovy novely.

Smělý muzikálový pokus skladatele Václava Zahradníka, libretisty Jiřího Bednáře a textaře Pavla Vrby *Mazlíčkové* měl velkou snahu stát se muzikálovým hitem pro mladé diváky, přesto větší úspěch neslavil. Jeho děj se odehrával v současnosti, v prostředí hudebního šoubyznysu, mezi mladými lidmi, na půdě kapel na hranici pop-music a beatu.

Hlavní postavou *Mazlíčků* byla osmnáctiletá prodavačka v obchodě s hudebninami Helena, která miluje hudbu, hraje na kytaru a zpívá v amatérské kapele. Po výhře v soutěži amatérských zpěváků vystoupí v televizi s novým hitem „Mazlíčkové“. Má úspěch a dostává se do kolotoče šoubyznysu, v němž někteří profesionálové chtějí novou ‘hvězdičku’ využít, udělat z ní ‘hvězdu’ a příslušně na ní vydělat. Drsné prostředí šoubyznysu a bezcitných lidských vztahů Helenu přiměje až k pokusu o sebevraždu. Vděčný – a jak se ukazuje i dnes na příbězích rychlých superstar komerčních médií také věčně aktuální – námět dívky–oběti ‘prohnilého’ šoubyznysu ve své době příliš nezaujal, a to i kvůli svému poměrně schematickému a tendenčnímu pojetí.

V polovině 70. let nabídl Karlín svým divákům také původní muzikál *Manon*. Hudbu k příběhu osudové lásky rytíře des Grieux a krásné Manon složil Jindřich Brabec, libreto podle původní

Prévostovy novely napsali Vladislav Čejchan a Otto Haas, který muzikál také režíroval. Texty písní autoři převzali z veršované hry Vítězslava Nezvala *Manon Lescaut*, díky čemuž vznikl podle mnohých značně nesourodý celek dvou jazykových stylů. Nezvalovy imaginativní slovní obraty se totiž velmi lišily od realistické prózy libreta a v celkovém rámci tak verše v hudebních číslech působily příliš lyricky. Díky tomu podle recenzenta časopisu *Melodie* „hudba pouze komentuje jednání postav, aniž by děj posouvala vpřed“.⁴⁵⁶ Brabcova melodická a zpěvná hudba ale měla příznivý ohlas a vybrané písničky dokonce vyšly na gramofonových deskách. Kritika chválila také působivý zjev a procítěné podání pěveckých čísel obou představitelk titulní postavy Manon, Gally Mackové (Macků) i Dany Matějkové, a rovněž ocenila pěvecký talent Mira Grisy i Libora Žídka v roli rytíře des Grieux.⁴⁵⁷

Ještě menší úspěch jak u kritiky, tak u diváků (24 repríz) měl muzikál Zdeňka Petra a Jiřího Apla *Robin Hood* z roku 1978. Libreto postrádalo patřičný dramatický potenciál – trpělo tak stejnými problémy libreta jako o deset let starší *Gentleman*. Ani Jiří Aplt totiž stejně jako Jan Schneider nebyl dramatik či scénárista, ale textař písní a hudební redaktor Československého rozhlasu, a s dramatickou tvorbou tak neměl potřebné zkušenosti. Hudbě navíc chyběly zapamatovatelné melodie, Petr se totiž nechal inspirovat hudbou středověkých minstrelů a gregoriánských chorálů, které chtěl přetvořit do muzikálových písní. Karlínské diváky, navyklé na operety a moderní muzikály, však jeho hudba v tomto případě neoslovila.

⁴⁵⁶ Skála, P. „Manon není bez problémů“, *Melodie* 1976, č. 7: 195.

⁴⁵⁷ (lš) „Hrst poznámek k nové Manon“, *Lidová demokracie* 28. 12. 1975.

Na malou karlínskou scénu, do divadla v Nuslích, jezdilo v 70. letech publikum především na komedie a komiky. V jeho inscenacích se tehdy výrazně uplatnili například Jaroslav Štercl, Karel Effa, Milan Neděla, Věra Vlková nebo Jiří Koutný. Dva tituly na nuselském jevišti inscenoval také stárnoucí Oldřich Nový, který v nich zároveň hrál hlavní roli (*Harvey a já*, 1972; *Ženitba*, 1973).⁴⁵⁸

V repertoáru nuselského divadla se setkávala především díla skladatelů 'lidových' operet – Františka Kmocha, Karla Valdaufa, Miloše Vacka, V. A. Viplera, Rudolfa Piskáčka, Jaroslava Jankovce nebo Gejzy Dusíka. Většinou se zde uváděly starší domácí operety, občas též nazývané 'operetky' (*Slovácká princezna* Rudolfa Piskáčka či *Podskalák* Karla Hašlera), a to někdy i v nových textových a hudebních úpravách (*Srdce v rákosí* Jaroslava Jankovce, *Tulák* Rudolfa Piskáčka nebo *Tajemství modré růže* Gejzy Dusíka), ale také nové komediální hry se zpěvy, nejčastěji v podobě tzv. 'dechovkových komedií' (např. *Pomněnky* Františka Kmocha). Za účelem především pobavit publikum vznikly přímo pro nuselskou scénu nové hudební komedie a muzikály podle předloh slavných autorů, například muzikál Jindřicha Brabce *Vzhůru na Madeiru* podle Labichovy aktovky o třech nápadnících dvou dcer starosty francouzského městečka, podle povídek Jaroslava Haška napsal Ivo T. Havlů se skladatelem Milošem Vackem *Vítr z Alabamy*, *Růžový život Edith Piaf* vytvořil podle pamětí její sestry režisér a herec Rudolf Fleischer.

⁴⁵⁸ Nový Gogolovu *Ženitbu* uvedl již ve svém Novém divadle v roce 1945 ve vlastní úpravě a s hudbou skladatele Aloise Jiránka. Role carského rady Podkolesina, který se má oženit, byla zároveň jeho rozloučením s divadlem, po *Ženitbě* již Nový v žádném divadle nehrál. Inscenaci zaznamenala Čs. televize a kromě Nového v ní herecky vynikla především Ladka Kozderková. Více viz pkv „Premiéry v Karlíně a v Nuslích“, *Svobodné slovo* 12. 12. 1972; Pávek, J. „Netopýr na půli cesty a *Ženitba* v oprýskaném rámu“, *Hudební rozhledy* 1974, č. 1: 19.

V roce 1978 ale muselo zavedené a oblíbené nuselské divadlo z technických důvodů svoji činnost ukončit.⁴⁵⁹ Karlínu tím vznikla velká ztráta, a to nejen finanční: přišlo totiž o scénu vhodnou k uvádění malých hudebních komedií, lidových operet a komorních muzikálů a zároveň již nenacházelo dostatečné vyřízení pro velký ansámbl, který během 15 let provozu obou scén značně narostl.⁴⁶⁰ Zamýšlená rekonstrukce nuselského divadla se však nakonec neuskutečnila a uzavřená budova zůstala ve správě karlínského divadla až do 90. let.⁴⁶¹

Jak již bylo zmíněno, od počátku 70. let se v Karlíně výrazně rozvíjela tzv. družba, tedy spolupráce s divadelními scénami obdobného typu v ostatních socialistických zemích. První smlouvu o spolupráci HDKN s Moskevským státním divadlem operety podepsal ředitel Janda již v roce 1971. Karlínské divadlo se tak stalo vůbec první divadelní scénou v okupovaném Československu, které k podobnému kroku přistoupilo (Šterc 1981: 18).

Spolupráce mezi oběma divadly se poprvé projevila karlínským uvedením sovětského veršovaného muzikálu *Sedmé nebe* na podzim 1971. V Praze jej nastudoval přímo ředitel moskevského operetního divadla, režisér G. P. Ansimov za spolupráce I. S.

⁴⁵⁹ Oficiálním důvodem byl dřevěný základ stavby, resp. nedostatečná bezpečnostní a protipožární ochrana.

⁴⁶⁰ HDKN mělo na počátku 70. let zhruba 500 zaměstnanců, z toho přibližně 50 sólistů, dva orchestry (symfonický a jazzový orchestr Karla Vlacha), 5 dirigentů, 5 korepetitorů, velký balet (jeden větší soubor o 30 členech v Karlíně a menší soubor v Nuslích) a více než čtyřicetičlenný pěvecký sbor, rozsáhlé dílny (např. 40 krejčovských), technické zaměstnance atd. In Šterc L. (1991) *Mýma očima aneb O lidech kolem karlínského divadla*, rukopis, uložen v knihovně IU–DÚ, sign. MB 3372a: 2–5. Dramaturg HDKN Šterc situaci komentoval v jednom z novinových rozhovorů: „Největším momentálním problémem je, že jsme ze dvou divadel, z Divadla v Nuslích a Hudebního divadla v Karlíně, přešli na jedno. Máme tedy starosti, jak využít herecký soubor, jak uspokojit pražského i venkovského diváka, a také, jak nahradit tržbu celého jednoho divadla. Rozšiřujeme proto jednak zájezdovou činnost, jednak více zvažujeme výběr her, abychom pokryli co nejvíce žánrů, zaměstnali co největší počet členů souboru a uspokojili různé publikum.“ In Trochtová, V. „Směr: Muzikál!“, *Zápisník* 21. 6. 1979.

⁴⁶¹ Divadelní budovu se podařilo zrekonstruovat až Nadaci Fidlovačka. Obnovené Divadlo Na Fidlovačce zahájilo provoz v roce 1998.

Barabašova.⁴⁶² Ačkoliv v Moskvě patřil muzikál *Sedmé nebe* po své premiéře v roce 1962 k nejúspěšnějším titulům, v Karlíně zcela propadl a po 28 reprízách vymizel z repertoáru.⁴⁶³ Diváci z představení údajně často odcházeli již při úvodní scéně, během níž se v den sovětského výročí vítězství nad nacisty, tedy 9. května, setkávají na moskevském Velkém náměstí váleční veteráni a mladá filmová herečka mezi nimi hledá pamětníky příběhu o zradě během války, který právě v té době natáčí na Krymu.

V souladu s družební smlouvou přijelo do Karlína krátkodobě hostovat i sedm moskevských herců,⁴⁶⁴ jejichž účinkování posléze nadsazeně vyzdvihlo *Rudé právo*: „*Nebývá zvykem vyměňovat sólisty v operetě, natož v muzikálu, kde je hodně mluveného textu. Byl to vlastně i pokus na divácích. Vyšel oboustranně dobře. Lidé se bavili a moskevským přátelům uspořádali velké ovace. Návštěvníci byli nejen z Prahy, ale i z Děčínska, Litoměřicka a dalších oblastí Čech.*“⁴⁶⁵ Jak je z těchto vět patrné, odpovědné orgány k zajištění potřebného ‘úspěchu’ představení se sovětskými hosty pečlivě připravily mimo jiného i svoz diváků. Ve skutečnosti se však uvedení *Sedmého nebe* stalo fiaskem, za nímž stálo nejen slabé libreto, ale především politická situace – návštěvnickou obec sovětský titul prostě nelákal.⁴⁶⁶

⁴⁶² Ansimov u nás již dříve několikrát režíroval, například Prokofjevovu *Lásku ke třem pomerančům* v Národním divadle v Praze (premiéra 31. 5. 1963 na scéně Smetanova divadla – dnes Státní opera).

⁴⁶³ Karel Fiala na *Sedmé nebe* vzpomínal: „*Se Sedmým nebem jsem zažil něco, co se asi hned tak někomu nepovedlo: Na konci představení jsme se klaněli jen uvaděčkám...Pak nás asi sedm sólistů poslali do Moskvy, kde jsme to hráli v ruštině a zpívali v češtině. Diváci nás málem sežrali, jak se jim to líbilo.*“ (Vašák/Macků 1996: 146 an.). Výměnou odjelo do Moskvy našich sedm herců (Ladislav Županič, Karel Hábl, René Gabzdyl, Věra Vlková, Věra Beranová, Ladislav Krečmer, Joža Walterová, Karel Fiala).

⁴⁶⁴ Sovětské umělce značně překvapilo, že *Sedmé nebe* u nás není přijímáno s takovým nadšením, na jaké byli zvyklí v SSSR – teprve se zpožděním se prý dozvěděli, že v Československu jsou sovětská vojska.

⁴⁶⁵ Hrouda, V. „Moskevští hosté“, *Rudé právo* 15. 12. 1971.

⁴⁶⁶ Podle náповědní knihy *Sedmého nebe* v archivu HDK byla téměř polovina libreta seškrtána.

Smlouva mezi karlínským a moskevským operetním divadlem vyústila v roce 1972 také ve vzájemné hostování obou souborů na ‘družebních’ scénách: zatímco sovětsí umělci uvedli v Praze inscenaci Kálmánovy operety *Fialka z Montmartru*, původní ruskou operetu *Poplach mezi děvčaty* a také vlastní revue, karlínské divadlo hostovalo v Moskvě a v Oděse se Straussovým *Cikánským baronem* a Frimlovým *Králem tuláků*. Do Prahy v průběhu desetiletí několikrát zavítal i moskevský dirigent Elmar Abusalimov, který sice stejně jako režisér Ansimov nebo herec Gerard Vasiljev⁴⁶⁷ patřil mezi kvalitní profesionály, avšak jeho přítomnost byla především součástí normalizační strategie.

Každoročně se v Karlíně i v Moskvě konaly také družební koncerty, obvykle v květnu k připomenutí výročí osvobození a během listopadu, tzv. ‘měsíce přátelství’.

Zcela jiná situace než v Karlíně panovala ve zpěvoherním souboru Státního divadla v Brně. Ačkoliv mu šéfoval Karel Šeda, který se na konci 60. let nepřipojil k reformnímu křídlu KSČ a mohl tak ve své funkci zůstat i po začátku normalizace, resp. až do roku 1973, činnost souboru i nadále ovlivňoval především dramaturg a skutečný muzikálový odborník Ivo Osolsobě. I díky tomu pokračoval umělecký program zpěvohry na stejných principech jako v předchozím desetiletí. Osolsobě kontinuitu zajišťoval v průběhu celých 70. let, tedy i po pozdějších výměnách šéfů.⁴⁶⁸ Významnou oporou souboru byl také dirigent Arnošt Moulík, který ve svých pamětech potvrdil, že právě Osolsobě rozhodujícím způsobem ovlivňoval směr brněnské dramaturgie: „*Normalizace neměla moc*

⁴⁶⁷ Kromě *Sedmého nebe* hostoval také v hlavní roli Barinkaye v operetě *Cikánský baron*, jeho hostování v této inscenaci zaznamenala také Československá televize.

⁴⁶⁸ V roce 1973 Šedu na čtyři roky vystřídal režisér Rudolf Kulhánek a jeho posléze dirigent Miroslav Hoňka, jenž soubor vedl až do své náhlé smrti v roce 1980.

velký vliv na změnu dramaturgie, protože celá léta vládl svými názory a progresivitou stran repertoáru dr. Osolsobě. Ve vedení divadla si považovali, že Brno má tak vzdělaného dramaturga. A nechali si od něj říci, co se má hrát, jak v operetě, tak v muzikálu.“ (Moulík/Vadlejchová 2005: 9).⁴⁶⁹ Během 70. let Osolsobě pokračoval nejen v dramaturgické činnosti a překladech z angličtiny (s textařem Vladimírem Fuxem vytvořili česká libreta muzikálů *Oklahoma!* nebo *Candide*), ale vyzkoušel si i práci režiséra, a to hned dvakrát: v roce 1974 inscenoval československou premiéru muzikálu *Ano! Ano!* Harveyho Schmidta a Toma Jonese a o tři roky později i slavný Kanderův a Ebbův *Kabaret*, taktéž jako první v republice.

Linie amerických muzikálů v Brně nepřetržitě pokračovala bez ohledu na normalizaci uvedením nového titulu téměř každý rok, mnohých z nich v československé premiéře: *Music Man / Toulavý kapelník* (1970),⁴⁷⁰ *Zorba* (1971), *Lod' komediantů* (1972), *Sliby – chyby* (1973), již zmíněný muzikál *Ano! Ano!* (1974), *Oklahoma* (1976), *Kabaret* (1977), prvního brněnského uvedení se konečně dočkal i letitý *Divotvorný hrnec* (1979) a na přelomu desetiletí také Bernsteinův *Candide* (1980) v nastudování režiséra Jaroslava Horana. Až na dvě výše zmíněné výjimky inscenoval v Brně všechny muzikálové tituly zkušený Stanislav Fišer, převážně v hudebním nastudování Arnošta Moulíka, případně Jiřího Karáska. V muzikálovém repertoáru se nejvýrazněji uplatňovala mladá,

⁴⁶⁹ Informace o aktuálním dění v 'západním' muzikálovém světě Osolsobě zprostředkoval mimo jiné i jeho bratr, žijící v Americe – Osolsobě například podrobně sledoval aktuální torbu Stephena Sondheimova.

⁴⁷⁰ Brněnská premiéra muzikálu *Music Man* se odehrála za přítomnosti autora Meredith Wilsona.

talentovaná a pohledná Eva Veškrnová⁴⁷¹ a také Milan Horský,⁴⁷² kteří spolu v mnoha inscenacích vytvořili hlavní páry.

Vedle muzikálů ale v Brně pochopitelně nechyběl ani operetní repertoár. Vzhledem k malému množství potřebných valut muselo i brněnské vedení často volit mezi americkými muzikály a klasickými operetami zahraničních autorů, za něž se licenční poplatky musely taktéž odvádět v cizích měnách. Přesto se v 70. letech v Brně znovu objevilo množství klasických operet. Vedle nich soubor uváděl i menší, domácí prvorepublikové operetní tituly (např. Piskáčkův *Tulák*, 1976 nebo *Děvče z předměstí*, 1977) i 'dechovkové komedie' jako *Nejlíp je u nás* (1972) včetně jejího slabšího volného pokračování *Nazdar, tati* (1975).

Ivo Osolsobě se ale také zasazoval o co nejčastější uvádění původních domácích novinek. Podle Moulíkových vzpomínek totiž tvrdil, že „domácí muzikály jsou velmi důležité, [...abychom se mohli] učit z našich chyb“ (Moulík/Vadlejchová 2005: 7). Jedině počáteční kvantita totiž mohla podle Osolsobě časem přinést kýženou kvalitu v podobě původních muzikálů, hovořících tou pravou domácí 'mateřštinou'.⁴⁷³

Brněnské Státní divadlo inscenovalo původní tituly především místních autorů, nejčastěji z dílny dlouholetých sólistů zpěvoherního souboru Milana Pokorného a Františka Zachárníka. V roce 1974 měla v Divadle na Výstavišti premiéru *Romance o lásce* skladatele Miloše Štědrone s libretem Vladimíra Fuxe podle

⁴⁷¹ Veškrnová hrála například titulní roli Annie v *Annie Get Your Gun*, Anitu ve *West Side Story*, vedoucí chóru v *Zorbovi*, Ellie v *Lodi komediantů*, Fran Kubelikovou v muzikálu *Sliby – chyby*, Ančku blázinka v *Oklahomě*, zpěvačku Sally Bowlesovou v *Kabaretu*, Káču v *Divotvorném hrnci* nebo Paquetu v *Candidovi*.

⁴⁷² Milan Horský hrál mimo jiných Franka Butlera v *Annie Get Your Gun*, Franka v *Lodi komediantů*, Chuck Bellocka v *Sliby – chyby*, Willa Parkera v *Oklahomě*, konferenciéra v *Kabaretu*, vodníka Čochtana v *Divotvorném hrnci* nebo Maxmiliána v *Candidovi*.

⁴⁷³ Více viz např. Fukač, J. / Osolsobě, I. (1969) „Dialog o zpěvohře“, in Suchomelová, J. (ed.) *Divadlo je divadlo: sborník statí, úvah a glos k 85. výročí čes. divadla v Brně*, Brno.

Puškinovy *Kapitánské dcerky*. V květnu 1975 uvedl zpěvoherní soubor muzikál Václava Zahradníka *Babylónská věž*, v němž libretisté Antonín Matzner a Zdeněk Barborka přenesli starozákonní legendu do současnosti: lidé svépomocí budují experimentální výškový dům, ale po jeho dostavbě si mezi sebou přestávají rozumět, uzavírají se ve svých bytech a dosavadní stmelený kolektiv se rozpadá. O rok později se dočkal premiéry první muzikál herce, libretisty a textaře Františka Zacharníka⁴⁷⁴ *Jak to udělat, aby nezůstaly hezký holky na ocet* s hudbou Lubomíra Vetešky. Muzikál o seznamování dívek z internátu textilky v pohraničí s mladými muži z útvaru pohraniční stráže se v Brně hrál po dva roky a během následujících let jej uvedla také divadla v Olomouci, Plzni či Ostravě.

V roce 1978 zpěvoherní soubor nastudoval bez většího ohlasu původní muzikál herce Milana Pokorného *Láska s přestávkami* o problémech mezilidských rodinných vztahů a ještě před koncem roku slovenský muzikál s hudbou Pavola Hammela a Mariana Vargy *Cyrano z předměstí*. Na velké scéně Janáčkova divadla⁴⁷⁵ měl v říjnu 1979 premiéru druhý původní muzikál Františka Zacharníka s hudbou Lubomíra Vetešky s názvem *Cindy – Popelka z Poslední ulice*. Jednalo se o specifické moderní převyprávění známé pohádky o Popelce ve stylu výpravné a efektní show. Místo krále se v ní však objevuje majitel továrny na obuv Mr. King, na plese se volí Miss Zlatý střevíček a místo kouzelného holoubka Popelce pomáhá prodavač firmy pana Kinga s 'mluvícím' příjmením Hollowback.

⁴⁷⁴ František Zacharník přišel do Brna v sezoně 1971/1972 z Krušnohorského divadla v Teplicích na podnět režiséra Stanislava Fišera, vynikal prvotřídním hereckým a pěveckým projevem i přitažlivý zjevem. Posléze se krom tvorby vlastních děl pustil i do překladů operet a muzikálů.

⁴⁷⁵ Většina titulů včetně velkých muzikálů a výpravných operet se uváděla v nevyhovující Redutě.

Normalizační politické poměry si pochopitelně i v Brně vyžádaly uvádění tvorby autorů ze Sovětského svazu a ‘bratrských’ socialistických zemí: první povinnou úlitbu představovala ázerbajdžánská lidová opera Udzeira Hadžibekova *Dívky pod závoji* (1972), následovaná dalšími tituly.⁴⁷⁶ Od konce 70. let ale sovětská díla z brněnského repertoáru opět postupně mizela.

Podobně jako v Brně – byť v podstatně menší míře – se muzikálový repertoár pokoušeli akcentovat také šéfové olomouckého a ostravského operetního souboru Stanislav Regal a Mojmír Weimann. V Olomouci se dokonce kromě jinde již dříve uvedených muzikálů *Lod' komediantů* (1973), *Kabaret* (1977) a *Hello Dolly!* (1980) podařilo domácím publiku představit hned tři zahraniční novinky: v roce 1971 v české premiéře Kanderova a Ebbova *Zorbu* podle románu Nikose Kazantzakise,⁴⁷⁷ v československé premiéře *Sliby chyby* (1972) Burta Bacharacha a pouhé dva roky po světové divadelní premiéře také *Gigi* autorů slavné *My Fair Lady* Alana Jaye Lerner a Fredericka Loeweho (1975). Regal se pokoušel uvádět i domácí muzikálové novinky, například původní titul skladatele Karla Macourka a libretisty Ivo T. Havlů podle stejnojmenného románu Josefa Sekery *Děti z hliněné vesnice* (1975) o práci ‘bílého’ učitele v cikánské osadě na Slovensku za první republiky. Olomouckého uvedení se také dočkal například brněnský muzikál Lubomíra Vetešky a Františka Zacharníka *Holky na ocet* (1976) nebo *Sestřičky* (1979) Jindřicha Brabce, Jiřího Bednáře a Michaela Prostějovského.

⁴⁷⁶ Později Státní divadlo v Brně uvedlo například Vampilovovův *Večírek na rozloučenou* (1973), v roce 1974 v československé premiéře muzikál *Hazardní hra* autorů Alexandera Kolкера a Kim Ryzova podle známé hry *Svatba Krečinského*, o dva roky později hudební komedii autorského dua Vladimír Konstantinov – Boris Racer *Dva kohouti na smetišti aneb Chanuma to zařídí* a konečně v dubnu 1978 v československé premiéře polský titul autorů Andrzeje Jareckého a Tadeusze Kierskiho *Nelzi, miláčku*.

⁴⁷⁷ Československá premiéra muzikálu *Zorba* se uskutečnila 21. 11. 1970 v Nové scéně Bratislava.

Poněkud opatrnější muzikálovou dramaturgii realizoval operetní soubor ostravského Státního divadla – premiéry se tak dočkaly pouze zahraniční tituly, osvědčené již na jiných scénách.⁴⁷⁸ Na repertoáru se ale v 70. letech objevilo jen překvapivě málo titulů sovětských a východoevropských (*Melodie sněžných her*, 1974; *Svatba Krečinského*, 1976; *Obyčejný zázrak*, 1977).

Kromě několika málo novinek českých autorů jako *Malá noční hudba* (1970) skladatele Harryho Macourka nebo již zmíněných *Holek na ocet* (1979) uváděla ostravská opereta především původní díla svých dirigentů – Vladimíra Brázdy (*Svátek pana ředitele*, 1972; *Klub starých mládenců*, 1975 a starší *Ztřeštěné námluvy*, 1980) nebo Ladislava Matějky. Libreta jeho operet využívala převážně starší předlohy – *Liliomfi* (1972) vycházela z komedie Ede Szigligetiho o divadelním kočování potulného herce, *Anna, poklad rodiny* (1974) z Camolettiho komedie, *Oskar* (1975) z později zfilmované bláznivé frašky Clauda Magniera o láskách dcery bohatého výrobce kosmetiky. Pro muzikál *Švejk* (1976) napsal Matějkovi libreto režisér a šéf souboru Mojmír Weimann podle světoznámé Haškovy předlohy. V roce 1978 měl premiéru také muzikál ostravského skladatele Karla Ryšavého *Sebevražda za milión* o neutěšených poměrech nezaměstnaných herců v dobách první republiky.

Zásadní událostí v dějinách ostravského operetního souboru se stal požár jeho domovské scény, Divadla Jiřího Myrona, po představení muzikálu *Švejk* 6. prosince 1976. V následujícím období musel operetní ansámbl provozovat svá představení v náhradních prostorách Domu kultury a dělit se společně s ostatními soubory o

⁴⁷⁸ *Hello, Dolly!* (1971), *Lod' komediantů* (1972), *Zorba* (1974), *Kiss me Kate – Zkrocení zlé ženy* (1974), *Gigi* (1976), *Člověk z kraje La Mancha* (1977) nebo *Kabaret* (1978), *Divotvorný hrnec* (1979).

historickou scénu Divadla Zdeňka Nejedlého (dnes Divadlo Antonína Dvořáka).

Výraznou proměnou prošel po začátku normalizace repertoár plzeňské operety, do jejíhož čela se v roce 1971 vrátil již zmíněný Jaromír Otto Karel. Nahradil tak Miroslava Doulíka, jenž v předchozím období upřednostňoval před klasickou operetou spíše moderní trendy, tzn. hudební komedie a muzikály. Na repertoár se opět vrátily tradiční operetní tituly – klasické i domácí prvorepublikové a také starší sovětské operety (*Svatba v Malinovce*, 1972; *Píseň tajgy*, 1974 ad.). Z muzikálů sice plzeňské divadlo uvádělo výhradně tituly osvědčené již na jiných scénách,⁴⁷⁹ zároveň však iniciovalo vznik několika původních českých děl. Jedním z nich se stala novinka Miloše Vacka *Vítr od západu* – satira na podvodníky a lidskou hloupost, vytvořená podle předlohy Jaroslava Haška.⁴⁸⁰

Také v teplickém Krušnohorském divadle, které od roku 1971 vedl až do konce desetiletí normalizačnímu aparátu loajální ředitel Tadeáš Šeřínský, se americký muzikál objevoval jen velmi zřídka. V průběhu celých 70. letech jej divadlo nabídlo svému publiku pouze třikrát, a to v podobě staršího Porterova muzikálu *Líbej mě, Kateřino!* (1971), české premiéry *Lodě komediantů* (1972) Jerome Kerna a znovu i *My Fair Lady* (1975). Na další americký muzikálový titul si teplotičtí diváci museli počkat až do roku 1984, kdy se vrátil oblíbený *Divotvorný hrnec*. Repertoár Krušnohorského divadla tvořily především výpravné inscenace jak klasických operet z dílny vídeňských autorů (Lehár, Kálmán, Strauss, Nedbal), tak

⁴⁷⁹ *Lod' komediantů* (1972), *My Fair Lady* (1975), *Divotvorný hrnec* (1976), *Muž jménem La Mancha* (1978), *Zorba* (1979).

⁴⁸⁰ Bohatá Američanka v ní chce po návratu do vlasti šířit morální hodnoty, ale omylem se sama dostane do rozporu se zákonem. V roce 1974 titul uvedlo pražské Hudební divadlo v Nuslích pod názvem *Vítr z Alabamy*.

meziválečných českých operet (Piskáček, Beneš), které postupně převládly.

Teplický soubor se ale pokoušel uvádět také původní novinky, a to jak hudební adaptace prozaických a činoherních předloh (např. *Ze života hmyzu* s hudbou Václava a Ivana Kašlíkových, 1980), tak původní muzikály, na nichž divadlo spolupracovalo s trojicí tehdy velmi úspěšných skladatelů populární hudby – Angelo Michajlovem, Bohuslavem Ondráčkem a Jindřichem Brabcem. Michajlovův muzikál *Poslední chlap* (1973) s libretem Jiřího Grossmana a Miroslava Šimka si dělal legraci z perspektivy feminizace školství, *To byl divný špás, Alfonsi!* (1976) s libretem Václava Duška poukazoval na problémy společného soužití střední generace a jejich rodičů. Muzikál *Nevlastní narozeniny* (1974) Bohuslava Ondráčka s libretem a texty Zdeňka Rytíře měl poněkud absurdní děj o záměně lidí za jiné tím, že si spletou svůj byt v paneláku s jiným. Prvního provedení se v Teplicích dočkal také původní muzikál *Sestřičky* (1978) o vztahu zakomplexované studentky zdravotnické školy Vítě s ‘frajerem’ Petrem z dílny skladatele Jindřicha Brabce s libretem Jiřího Bednáře podle předlohy Valji Stýblové a s texty písní Michaela Prostějovského. Také u teplického publika si získaly oblibu ‘dechovkové komedie’ *Nejlíp je u nás* (1972) s hudbou Karla Valdaufa, její volné pokračování *Nazdar, tati!*, premiérově uvedené v roce 1973 právě v Teplicích, nebo *Zpívejte, křídlovky!* (1975) s hudbou Josefa Štěpánka.

Obligátními tématy se tak staly obrazy z rodinného, soukromého či pracovního života. Naprostá většina z těchto muzikálů však nepřežila normalizaci a dnes jsou prakticky ‘mrtvá’.

Jak je patrné, operety a muzikály uváděla téměř výhradně velká, oficiální divadla, jež se nemohla vymanit z administrativní

závislosti na oficiálních strukturách. V průběhu normalizace jim tak mnohdy posluhovala, a to nejen uváděním sovětského repertoáru, ale také mnohých domácích novinek s jasným ideologickým podtextem.

Několik děl tohoto typu má na svém kontě i nejpłodnější muzikálový skladatel desetiletí, Jindřich Brabec. Jako skladatel slavné „Modlitby pro Martu“, symbolické ‘hymny’ odporu proti okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy v srpnu 1968, musel v roce 1971 opustit pozici dramaturga Československého rozhlasu. V rámci snahy zachovat si možnost i nadále tvořit proto složil několik úspěšných muzikálových ‘úliteb režimu’. Například jeho *Cesta k životu (Děti noci, 1973)* je příběhem o bezprizorných dětech, protloukajících se Sovětským svazem po skončení občanské války. Najít své místo v lidské společnosti jim pomáhají specifické pedagogické metody A. S. Makarenka, zdůrazňující úlohu kolektivu.⁴⁸¹ Jiným zřetelně ideologicky zaměřeným titulem se stali *Aristokrati (1977)* podle stejnojmenné a v činoherních divadlech velmi frekventované hry Nikolaje Pogodina o věznicích v gulagu, pracujících na stavbě bělomořského průplavu. Během své internace prožívají ‘mravní přerod’, aby se do budoucna již nedostali do rozporu se sovětským právním řádem.⁴⁸² Podle románu Alexandra Fadějeva vytvořil Brabec také muzikál *Mladá garda (1973)* o ukrajinské odbojové organizaci mladých, bojující proti nacistickým okupantům během 2. světové války.⁴⁸³

⁴⁸¹ Podle motivů z díla A. S. Makarenka a N. Ekka libreto zpracoval Vladimír Poštulka. Muzikál poprvé uvedlo Divadlo Vítězného února v Hradci Králové v listopadu 1973, později se objevilo také na repertoáru Státního divadla Brno (1977), Amatérského studia Státního divadla Oldřicha Štíbor Olomouc (1978) a Divadla J. K. Tyla Plzeň (1987).

⁴⁸² Podle stejnojmenné hry Nikolaje F. Pogodina libreto napsali Michael Prostějovský a Zuzana Jindrová, texty písní napsal M. Prostějovský.

⁴⁸³ Muzikál *Mladá garda* skladatele Jindřicha Brabce, textaře Vladimíra Poštulky, a libretisty Miroslava Vildmana, který vycházel ze stejnojmenného románu Alexandra Fadějeva z překladu Anny

Brabec však nebyl jediným autorem konformních muzikálů 70. a 80. let. Můžeme mezi ně zařadit například též Dvořákovu *Vraždu ve varieté aneb kapitán Exner zasahuje* (1981), dílo ostravského herce Petra Millera *Šťěstí pro Annu* (1986) podle Olbrachtovy *Anny Proletářky* nebo muzikál Milana Pokorného, sólisty a tehdejšího šéfa zpěvoherního souboru Státního divadla Brno, *Dáma s doutníkem* (1986), uvedený v autorově režii.

V průběhu 70. let vzniklo mnoho nových zábavněhudebních děl, a to od tvorby značně nesyntetické, do nichž byla hudebnost dodána jen vnějškově, přes hudební komedie až po skutečné muzikály. Jedním z typických znaků tohoto období je tak synkretičnost. Ostatně, jak v hodnocení nové tvorby uplynulého desetiletí napsal na přelomu 70. a 80. let Ivo Osolobě, „*žánr, jehož podstatu i půvab tvořila přesně cítěná a přesně dózovaná proporce hudby a dialogu, vtipu, napětí a zpěvu – na níž ovšem neexistuje receptura a za níž se platilo desetiletími generačních zkušeností, pokusů a chyb – ten žánr pojednou vlastně mohl dělat každý...*“ a díky tomu se „*z žánru ostře vyhraněného se stal žánrem bezbřehým.*“⁴⁸⁴ Právě z těchto důvodů a zároveň pro jeho značnou diváckou oblibu muzikál „*chtějí pěstovat a svým způsobem pěstují divadla operní i činoherní, operetní i autorská, tradiční i avantgardní.*“⁴⁸⁵

Muzikály skutečně nebyly v 70. letech výhradní doménou specializovaných operetních souborů. O jejich inscenace se stále více pokoušela také činoherní divadla, výjimečně i scény operní – ty se však častěji zaměřovaly spíše na operety. Uvádění

Novákové, uváděla překvapivě pouze činoherní divadla – Divadlo Vítězného února Hradec Králové (1973), Divadlo J. Wolka v Praze (1974) a Divadlo P. Bezruče v Ostravě (1977).

⁴⁸⁴ Osolobě, I. „Krátké zamyšlení na úvod ke knížce a na závěr desetiletí“, in Marklová 1980: 5–6.

⁴⁸⁵ Tamtéž.

zábavněhudebních děl v odlišně specializovaných divadlech mělo především návštěvnické, resp. ekonomické důvody.⁴⁸⁶

Vedle Městských divadel pražských, inscenujících muzikály již od 60. let, je na svůj repertoár zařazovalo též brněnské Divadlo bratří Mrštíků, Východočeské divadlo Pardubice,⁴⁸⁷ Divadlo Vítězného února Hradec Králové (specializující se především na domácí muzikálovou tvorbu – řadu titulů divadlo inscenovalo vůbec poprvé)⁴⁸⁸ nebo operní soubory Jihočeského divadla v Českých Budějovicích a Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě.

Ideální podmínky pro muzikálové inscenace panovaly zejména v Městských divadlech pražských, disponujících jak talentovanými interprety, tak vlastním orchestrem a baletním sborem. Na jejich repertoáru se objevily mnohé zahraniční novinky: v roce 1972 *Já k čertu žiju rád!* skladatele Johna Kandra a textaře Freda Ebba s excelentním Josefem Bekem v hlavní roli Zorby, v československé premiéře *Dva šlechtici z Verony* (1973) s hudbou Galta MacDermota, spoluautora slavných *Hair*, Bacharachovy *Sliby chyby* s libretem Neila Simona (1975), oblíbený polský folklorní muzikál Ernesta Brylla a Katarzyny Gärtner *Malované na skle* (1977) či *Chicago* Johna Kandra a Freda Ebba (1978). Nechyběly ale ani tituly české – za všechny například Brabcova *Nejkrásnější válka*

⁴⁸⁶ Milada Marklová uveřejnila v roce 1979 v čtrnáctideníku *Scéna* statistiku, podle níž tvořily v prvním pololetí roku 1978 muzikály značný podíl repertoáru mnohých činoherních scén, konkrétně například v Divadle J. Wolker 19,3%, v ABC 24,3%, v Pardubicích 24%, v Hradci Králové 7,5% nebo v Jihlavě 23%, podobně na tom ale byla i některá operní divadla, uvádějící operety a muzikály (Ústí nad Labem 17,9%, České Budějovice 15,5%, Opava 18%). Viz Marklová M. „Divadlo, které mluví, zpívá a tančí“, *Scéna* 1979, č. 3: 3.

⁴⁸⁷ Východočeské divadlo Pardubice uvedlo v roce 1972 jako teprve druhá česká, resp. třetí československá scéna slavnou *Lod' komediantů* (v úpravě a režii Zdeňka Bittla, dirigent Miroslav Drahoš), o pět let později uvedli jako druzí v Československu také muzikál *Oklahoma!* Čas od času pardubické divadlo nabízelo návštěvníkům i domácí muzikálové tituly, například *Aristokraty* (1971) nebo *Pana Pickwicka* (1980).

⁴⁸⁸ Hradecké divadlo uvedlo například muzikály Jindřicha Brabce *Nejkrásnější válka* (1971, čs. premiéra), *Děti noci* (1973, čs. premiéra), Petrovu *Filosofskou historii* (1974), Ulrychova *Nikolu Šuhaje* (1975, čs. premiéra) nebo slovenského *Cyranu z předměstí* (1979).

podle Aristofanovy *Lysistraty* o využití ‘ženských zbraní’ proti věčným válkám (1979).

Ačkoliv také brněnské Divadlo bratří Mrštíků (dnes Městské divadlo Brno) tradičně uvádělo hudební komedie a hudební úpravy klasických komediálních předloh (*Lumpacivagabundus*, *Jedenácté přikázání*, *Hadrián z Římsů* ad.), muzikály na jeho repertoár pronikly až v 70. letech, poprvé dílem domácího skladatele Jindřicha Brabce *Nejkrásnější válka*, 1972. Od poloviny 70. let však charakter muzikálového repertoáru Divadla bratří Mrštíků určoval zejména režisér Richard Mihula, který prosadil několik amerických muzikálů (*Dva šlechtici z Verony*, 1975; *Muž z kraje La Mancha*, 1976; *Chicago*, 1978 v čs. premiéře) a zároveň zformoval jakousi muzikálovou sekci jinak činoherního souboru, tvořenou Jaroslavem Kunešem, Jiřím Tomkem, Karlem Janským, Evou Gorčicovou, Janou Gazdíkovou či Libuší Kafkovou.

Také činoherní soubor brněnského Státního divadla uvedl na začátku sezony 1972/1973 v československé premiéře již zmíněný polský muzikál *Zbojníci a žandáři aneb Jánošík*, známý spíše pod originálním názvem *Malované na skle*.

I po smrti Jiřího Šlitra v prosinci 1969 stále fungovalo úspěšné a populární divadlo Semafor. Jeho směr nadále určoval Jiří Suchý, který si k sobě hledal nového jevištního partnera – nejprve jej našel v Josefu Dvořákovi, posléze v Jitce Molavcové. Kmenovým skladatelem Semaforu se po Šlitrovi stal Ferdinand Havlík, dlouholetý kapelník divadla a po nástupu normalizace i jeho ředitel (funkci ‘kolegiálně’ převzal po Jiřím Suchém, jehož působení v této pozici bylo po změně politické situace neudržitelné).

Nejúspěšnější inscenací Semaforu 70. let se stala *Kytice*, Suchého hravé aktuální přebásnění stejnojmenné sbírky balad Karla Jaromíra Erbena se stylově nápaditou hudbou Ferdinanda Havlíka a v invenční režii Jiřího Císlera (1972). Jak ve svých studiích podrobně popsal Vladimír Just, v jednotlivých baladách mohli diváci vidět většinu autorsko-interpretací žánrů a stylů, které se v historii Semaforu do té doby uplatnily: kabaretní klaunerie („Polednice“), jazzovou operu („Svatební košile“), parodické operetní melodrama („Zlatý kolovrat“, „Vodník“) nebo metaforické lidové divadlo („Štědrý den“) (Just 1984: 122). *Kytice* zaznamenala mimořádný divácký úspěch (596 představení) a většina hudebních čísel posléze vešla do všeobecného povědomí.

Poslední roky své existence prožívalo také divadlo Rokoko, spojené s působením některých ‘nežádoucích’ umělců. Ředitel a herec Darek Vostřel musel odejít do Pražského kulturního střediska, kde působil jako dramaturg. V mezidobí let 1972–1974 Rokoku šéfoval ředitel Divadla Na zábradlí Vladimír Vodička, během jehož působení divadlo uvádělo především programy estrádního a koncertního typu. V červnu 1974 byl rozpuštěn soubor divadla a od 1. ledna následujícího roku scénu převzala Městská divadla pražská.

K inscenacím s významným podílem hudby inklinovala také část brněnského Divadla na provázku, založeného v roce 1967. Za zrodem jeho nejslavnější zábavněhudební inscenace, *Balady pro banditu* (1975), stál režisér Zdeněk Pospíšil, jeden z hlavní trojice režisérů divadla, jenž se zaměřoval právě na inscenování scénických prepisů prozaických předloh a textových montáží. Libreto k *Baladě pro banditu* vytvořil takřka konspiračně pod Pospíšilovým jménem tehdy zakázaný dramatik Milan Uhde. O pravém autorství netušili při vzniku díla ani nejbližší spolupracovníci, skladatele Miloše

Štědroně nevyjímaje. Štědroň, jeden ze spoluzakladatelů a dlouhodobý spolupracovník Divadla na provázku, to ostatně potvrdil i ve svých vzpomínkách: „Zdeněk mě oslovil až v roce 1973, to už působil v úloze jakéhosi ředitele Provázku. [...] Obrátil se na mě někdy ke konci listopadu 1974 s tím, že by se mnou chtěl dělat novou inscenaci; měl to být Šuhaj, tehdy se to ještě nejmenovala *Balada pro banditu*. Samozřejmě jsem vůbec netušil, že to je text, který napsal Milan Uhde.“⁴⁸⁹ Právě režisér Pospíšil stál za samotnou ideou dramatinizace příběhu o Nikolu Šuhajovi, posléze zprostředkoval kontakt mezi Uhdem a dalšími tvůrci a zároveň nové dílo inscenoval – jeho příspěvek na vzniku *Balady* tak byl určující.

Autory *Balady pro banditu* inspiroval známý román Ivana Olbrachta *Nikola Šuhaj loupežník*, ovšem podle Štědroňových vzpomínek vycházeli tvůrci z díla jen velmi volně: „Začali jsme tedy spolupracovat na nové inscenaci, která měla být jakýmsi westernem, čili neměl to být nějaký tradiční revoluční příběh ze Zakarpatské Ukrajiny, ale úplně jiné pojetí, které navazovalo na Olbrachta jenom vnějškově, dokonce se vždycky Pospíšil bránil tomuto spojení s Olbrachtem a upozorňoval na to, že jsou tam jenom společná jména, která jsou sice historická, tudíž je není možno obejít, ale ve skutečnosti by mělo jít o naprosto jiné vidění. Od začátku tomu říkal ‘východní western’.“⁴⁹⁰ Námět *Balady pro banditu* vychází stejně jako Olbrachtův román z reálného příběhu o Nikolu Šuhajovi, který během 1. světové války dezertoval z fronty za svoji milou Eržikou do Kolčavy, kde se skrýval a okrádal bohaté. Lidová legenda z něj postupem času vytvořila romantického hrdinu,

⁴⁸⁹ Srna, Z. „Balada pro Nikolu Šuhaje“, *Brněnský večerník* 14. 4. 1975; Jeřábková, O. (2012) *Přijdu za poledne*, Miloš, Brno: 22–23.

⁴⁹⁰ Jeřábková, O. (2012) *Přijdu za poledne*, Miloš, Brno: 23.

který rebeluje proti panujícím pořádkům. I přes neustálé pronásledování se mu dařilo četníkům unikat a zahynul až zradou vlastních přátel, jež podlehlí lákadlu odměny, vypsané na Nikolovu hlavu.

Pospíšil svoji inscenaci zasadil do netypického rámce: představení zahajoval příchod skupiny trampů k jakémusi 'táboráku', představovaným na scéně Jozefa Cillera kamínky, kolem kterého se herci – trampové usadili vedle diváků a začali vyprávět Nikolův příběh.⁴⁹¹ Většina hereckých akcí se odehrávala na velkém kmeni stromu, který zabíral značnou část hracího prostoru. Představení hudebně doprovázela sedmičlenná folková skupina Cech.

Hudební part *Balady pro banditu* se skládá z asi čtyřiceti poměrně krátkých písní a popěveků, jejichž část se v průběhu představení i několikrát vrací – například píseň „Tmavá nocka“ se objevuje vždy při zradě proti Nikolovi. V celku hry hudební čísla jak vyjadřují děj, tak stojí mimo něj a pouze dokreslují atmosféru konkrétní situace – nejedná se tedy o klasický muzikál, byť se k *Baladě* dnes takto přistupuje, ale spíše o spojení písniček notoricky známým a příslušně zjednodušeným příběhem. Stylově se v Štědroňově hudbě spojuje folk, pop, jazz i prvky westernu. Pomocí hudby tvůrci znázornili i výstřely ze zbraní, symbolizované zahráním akordu na kytaru, typickém trampským nástroji. Jako základ pro texty písní Uhde využil moravské, slovenské a ukrajinské lidové poezie plné metafor a básnivých obrazů.

Balada pro banditu zaznamenala velký ohlas především u mladého publika. Diváky nezatěžovala odkazy na aktuální

⁴⁹¹ Trampský rámec odkazuje k tehdy oblíbenému folkovému festivalu Porta, režimem trpěnému, protože se na něm ve vystoupeních amatérů i hostujících profesionálů ventilovala energie, kterou tím pádem nemohli namířit proti režimu.

společenskou a politickou situaci, realitu nekomentovala, ba naopak od ní odváděla pozornost. Nekonvenční inscenace lákala svou poetikou a volným, zábavným stylem provedení. *Balada* se hrála tři sezony a dosáhla asi 63 repríz. Již v roce 1975 pořídilo brněnské studio Československého rozhlasu nahrávku zkrácené verze *Balady pro banditu* v originálním obsazení a za doprovodu skupiny Cech, o rok později na přímý pokyn předsedy Federálního shromáždění a člena ÚV KSČ Aloise Indry také kompletní stereonahrávku, tentokrát v obsazení rozšířeném.⁴⁹²

V létě 1978 mělo v pražském kině Pasáž premiéru filmové zpracování *Balady pro banditu* režiséra Vladimíra Síse. Jeho scénář vycházel věrně z divadelní hry, hudbu pro film upravil Vlastimil Hála. Děj se odehrával v lesním divadle na zřícenině hradu Andělská hora u Karlových Varů, kde se schází trampové, aby zhlédli předehrávaný příběh o buřiči Nikolovi. Tyto pasáže se pomocí filmového střihu prolínají s ‘reálnými’ obrazy Nikolova života.

Obsazení hlavních rolí ve filmu bylo totožné s inscenací v Divadle na Provázku – vzpurného Nikolu hrál Miroslav Donutil, Eržiku mladička Iva Bittová, Mageriho Boleslav Polívka, velitele četníků Jiří Pecha. Herci sami nazpívali všechny písně, jako hudební doprovod tvůrci přizvali profesionální hudební skupinu Zelenáči. Na přípravách filmu se podílel i Zdeněk Pospíšil.

Na profesionální jeviště se ale *Balada pro banditu* znovu vrátila až v druhé polovině 90. let a po roce 2000 se dočkala více než desítky inscenací v činoherních divadlech po celé republice.

⁴⁹² Janoušek, M. (2007) *Divadlo v rozhlase. Transkripce divadelní hry do rozhlasové podoby*, dipl. práce, FF MU Brno: 11. Dostupné z http://is.muni.cz/th/64708/ff_m/.

Uhde, Štědroň a Pospíšil stojí také za vznikem dalšího muzikálu Divadla na provázku s názvem *Na pohádku máje* (1976), pohrávajících si s příběhem Ríši a Helenky ze slavného románu Viléma Mrštíka.⁴⁹³ Ve stejném roce nastudovalo Dětské studio divadla v režii Zdeňka Pospíšila další verzi příběhu o Nikolu Šuhajovi s názvem *Nikolka*. Dramatizaci Olbrachtova románu vytvořil Jindřich Uher a hudbu složil opět Miloš Štědroň. Dětské studio posléze uvedlo i několik dalších inscenací muzikálového rázu, například *Jako tako* (1978), *Bramborový den* (1979) nebo *Dlouhá cesta* (1980). Po Pospíšilově emigraci do Švýcarska v roce 1980 ale hudební inscenace a pokusy o muzikál z Divadla na provázku vymizely.

Stejně jako u malých divadel 60. let představuje také v této linii tvorby Divadla na provázku důležitou součástí hudba a 'písnička'. Koneckonců, podobně jako v případě Semaforu, také písně z *Balady pro banditu* v následujícím období zlidověly.

Ačkoliv *Balada pro banditu* nepřinesla žádné revoluční tvůrčí principy či novátorské inscenační postupy, je jedním z mála děl zábavněhudebního repertoáru, které přežilo normalizační období a po jeho skončení znovu ožilo.

Normalizační 'klid' sice poskytoval šesti českým a dvěma slovenským operetním scénám, resp. souborům stabilní prostředí pro jejich fungování, politickými poměry deformovaný přístup k umění však zakonzervoval dosavadní ustálenou podobu zábavněhudebního divadla a během celého dvacetiletí docházelo jen k minimálnímu pokroku. Jeden ze základních problémů československého

⁴⁹³ Podrobnou studii o inscenaci *Na pohádku máje* v Huse na provázku viz Hanáková, K. (2010) *Na Pohádku máje: analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*, Brno. Pod názvem *Hra na pohádku máje* hru Pospíšil znovu inscenoval v Hudebním divadle Karlín na počátku 90. let poté, kdy se po návratu z emigrace stal jeho ředitelem (premiéra 8. 2. 1991). Poměrně kontroverzní inscenace se setkala s rozporuplným a převážně odmítavým přijetím.

zábavněhudebního divadla představovala finanční stránka – na zakoupení autorských práv libovolných zahraničních děl totiž nebylo dostupné dostatečné množství devizových prostředků. S financemi souvisela i stagnace v oblasti inscenační a dramaturgické, díky níž československé divadlo zaostávalo za světovým vývojem stále výrazněji, a to zejména v oblasti rockového muzikálu (resp. rockové opery).

Československé muzikálové divadlo mělo jen minimální kontakty se zahraničím, zejména ‘západním’, většina tvůrců neměla příležitost cestovat a seznamovat se s aktuální britskou či americkou tvorbou a představu o aktuální podobě muzikálu tak často zprostředkovávaly jen zahraniční materiály, nahrávky či muzikálové velkofilmy.

I když se na potíže zábavněhudebního divadla začalo znovu poukazovat již od konce 70. let, kritické hlasy zesílily až v 2. polovině let 80. v souvislosti s procesem ‘glasnosti’ a ‘perestrojky’, tedy politickými změnami, které v Československu vyvrcholily v listopadu 1989 ‘sametovou’ revolucí.

5.2 Na cestě ke svobodě

Když v polovině 80. let hodnotil kritik Josef Herman v čtrnáctideníku *Scéna* stav karlínského Hudebního divadla v roce 40. výročí jeho založení, poukázal i na obecnější aktuální slabiny československého zábavněhudebního divadla jako takového.⁴⁹⁴ V uplynulých letech se u nás podle něj vytvořil jakýsi specifický univerzální žánr „revuální muzikálové operety“ s mnoha scénickými, kostýmními i hereckými kliše (laciné pozlátko, peří, schody, šaržovité herectví, extempore, erotické dvojsmysly, extempore). Takřka závazným inscenačním postupem se stalo používání starých, tradičních a ‘osvědčených’ principů a vzorů bez ohledu na konkrétní specifika díla. Karlínské a spolu s ním i další zábavněhudební divadla v republice se spokojila se zakonzervovanou osvědčenou povrchní formou operetních a muzikálových inscenací tvořených podle očekávání publika a své inscenační principy nebyla schopna modernizovat. Ačkoliv Herman neupíral Karlínu jistou úroveň, ustálená inscenační podoba způsobovala nejen klesající uměleckou kvalitu karlínské tvorby, ale i neschopnost aktuálně oslovit širší veřejnost – zábavněhudební divadlo totiž podle Hermana ztratilo schopnost mluvit ke svým divákům „mateřštinou“ a místo toho začalo komunikovat „mrtvou bulvární latinou“. Operetní divadla se sice mohla holedbat vyprodanými hledišti, jejich úspěch však nezpůsoboval přirozený výběr diváků, nýbrž především organizované svozy, předplatné a odborářské zájezdy. Divadla tak nebyla nucena nabízet divákům to

⁴⁹⁴ Herman, J. „Nejen karlínské problémy po 40 letech“, *Scéna* 1986, č. 9: 7. O této problematice dále viz například Brožovská, J. „Co nám leží na srdci (Kulatý stůl o problémech hudebně zábavného divadla), *Scéna* 1985, č. 4: 3; Jánská, P., Šterc, L. „Aby nám to lépe mluvílo, zpívalo a tančilo“, *Scéna* 1989, č. 9: 1, 8; Havlů, I. T. „Aby bylo kde mluvit, zpívat a tančit“, *Scéna* 1989, č. 15: 7.

nejlepší, ale stačilo jim spoléhat se na uspokojujivé polotovary, vytvářené podle osvědčených šablon. Ze zábavněhudebních divadel se tak staly scény provozní, téměř bez jakýchkoliv dramaturgických, inscenačních či interpretačních uměleckých výbojů, jejichž ohlas by přesáhl hranice tohoto druhu divadla.⁴⁹⁵

Preferencí konzervativních inscenačních postupů a ignorací muzikálového dění na západ od našich hranic nedokázala československá zábavněhudební divadla až na výjimky udržet kontinuitu se světovým vývojem. Domácí soubory navíc již od 60. let trápil stále stejný problém – jejich výrazně operetní zaměření. Neexistence specializovaných souborů tak znemožňovala inscenovat muzikály na maximální možné úrovni, což se prokázalo již v roce 1970 v případě *West Side Story*. Karlínské a brněnské divadlo ji sice s jistými úspěchy uvedlo, obě inscenace ale byly na samé hranici možností jejich souborů – koneckonců, po karlínském uvedení se *West Side Story* v Československu, resp. České republice nehrála až do roku 1993.

Nedostatek kvalitních umělců lze opět minimálně zčásti připsat na vrub divadelnímu školství, které ani po desetiletích nedokázalo adekvátně reagovat na poptávku po všestranně vybavených interpretech. Většina konzervatoří školila spíše hlasový přednes role nebo činoherní herectví. Teprve v roce 1987 vznikla na brněnské JAMU katedra syntetických divadelních žánrů.⁴⁹⁶ Výše zmíněné nedostatky a všeobecné klima opovrhování operetou a muzikálem navíc způsobovaly, že mnozí kvalitní umělci o angažmá v operetních souborech nestáli a raději nastoupili do ansámblů

⁴⁹⁵ Za jednu z mála výjimek lze považovat například Laďku Kozderkovou, které se však slávy dočkala až po své smrti v roce 1986.

⁴⁹⁶ I kdyby tak neexistovaly jiné limity, na inscenování soudobých amerických a anglických novinek typu *Pomáda* či muzikálů Andrew Lloyd Webbera by v Československu nebyl dostatek vhodných interpretů.

operních nebo činoherních. Kromě talentovaných a kvalitně školených interpretů však československému zábavněhudebnímu divadlu chyběli také noví režiséři s odpovídajícími uměleckými ambicemi.

Operetní ansámby ve vícesouborových divadlech žily na okraji zájmu a do značné míry tak připomínaly jakési ‘popelky’ – vždyť například v Brně uváděla zpěvohra většinu svých inscenací ve stísněném prostoru Reduty, ostravský operetní soubor měl určenu jako domovskou scénu Divadlo Jiřího Myrona, po požáru z roku 1976 sice rekonstruovaného, ovšem pro klasický operetní repertoár zcela nevhodného.

Před vstupem do osmého desetiletí 20. století výstižně napsala Milada Marklová ve svém hodnocení při příležitosti druhé přehlídky operetních divadel v Olomouci, že *„je třeba přestat hudebně zábavné divadlo považovat za zálibu kulturně retardovaného publika a brát jej jako plnohodnotnou součást divadelní kultury.“*⁴⁹⁷

Československé zábavněhudební divadlo z důvodů všech naznačených okolností přežívalo v 80. letech uvnitř jakéhosi začarovaného kruhu, z něhož se samo nedokázalo vymanit – a do značné míry ani nechtělo, ale ani zvenčí mu nikdo potřebné pomocné ruce nepodával.

Většina domácích operetních divadel a souborů prošla na přelomu 70. a 80. let výměnou vedení, která se ve většině z nich projevila i na struktuře repertoáru.

V brněnském Státním divadle, v jehož čele se během posledního desetiletí komunistické vlády vystřídalo v rychlém sledu hned několik uměleckých šéfů, ubylo razantním způsobem amerických muzikálů. V československé premiéře brněnská

⁴⁹⁷ Marklová, M. „Divadlo, které mluví, zpívá a tančí“, *Scéna* 1979, č. 3: 3.

zpěvohra nastudovala pouze starý Berlinův titul *Šťastná rána, která padne vedle* (*Annie, get your gun*, 1982), po němž se znovu vrátily pouze dva již dříve uvedené muzikály, a to *Kiss me, Kate!* (1986) a *My Fair Lady* (1989). Repertoár plnila spíše starší domácí tvorba (*Zbojník Ondráš*, 1986; *Fidlovačka*, 1984; *Mlynářka z Granady*, 1985), ale znovu i sovětská opereta *Volný vítr* (1985). V československé premiéře se v Brně objevila také sovětská rocková opera *Nachové plachty* (1983). Úspěchu se však nedočkala nejen kvůli svému jednoduchému romantickému libretu, ale i z technických důvodů: představení se nezvučila, a interprety tak nebylo přes zvuk doprovodné kapely dostatečně slyšet. Premiéry se v Brně dočkalo také několik původních muzikálů, žádný z nich však nedosáhl většího ohlasu.

Progresivnější muzikálovou dramaturgii začalo od začátku 80. let vykazovat spíše brněnské činoherní Divadlo bratří Mrštíků. Základy muzikálového repertoáru i jakési muzikálové sekce jinak činoherního souboru v něm položil již dříve zmíněný režisér Richard Mihula.⁴⁹⁸ Ačkoliv své stěžejní brněnské muzikálové režie vytvořil již v 70. letech před odchodem do pražského angažmá v roce 1978, v průběhu let 80. se do Brna stále vracel a pokračoval v započatém úsilí: režíroval například československé premiéry Schwartzova muzikálu *Pipin* (1981), komorního muzikálu *They're Playin Our Song*, v Brně uvedeného pod názvem *Každý má svého Leona* (1982), nebo evropskou premiéru nepříliš známého muzikálu slavné dvojice John Kander – Fred Ebb s názvem *Žena roku* (*Woman of the Year*, 1987). Mihula se kromě nových titulů pokoušel do brněnské muzikálového světa vnášet i nové technické postupy – představení muzikálu *Pipin* tak například nedoprovázel orchestr, ale

⁴⁹⁸ Viz kapitola 5.1 „Československé zábavněhudební divadlo po roce 1968“, s. 283.

nahrávka hudby a sborů z reproduktorů. Jeho nápad, dnes tak běžný zejména v některých pražských soukromých produkcích a menších regionálních divadlech, tehdy vyvolal značnou nevoli některých kritiků.⁴⁹⁹

Noví šéfové měnili dramaturgii operetních souborů i v dalších divadlech, a tak zatímco například v Plzni výměna vedení rozšířila repertoár o větší podíl hudebních komedií, zahraničních muzikálů komorního charakteru a nepříliš uváděných operetních titulů,⁵⁰⁰ v Olomouci nebo Ostravě výrazně posílila klasická opereta.⁵⁰¹ Do svízelné situace se v 80. letech začalo dostávat Krušnohorské divadlo Teplice, o něž ubývalo v průběhu desetiletí mezi místními diváky zájmu. Divadlu se nedostávaly finance, zhoršovala se kvalita souboru – zejména sborových těles – a společně s tím klesala i úroveň inscenací.⁵⁰² Z důvodů finanční tísně a ve snaze podbízet se divákům se na místo výpravných klasických operet, jež na začátku desetiletí tvořily značnou část repertoáru, postupně prosadily spíše

⁴⁹⁹ Viz např. Pavlovský, P. „Středověk s playbackem“, *Dikobraz* 25. 3. 1981.

⁵⁰⁰ V Plzni se v 80. letech kromě klasické operety objevilo značné množství původních hudebních komedií a muzikálů, navrátila se ale i česká klasika a revue V+W. Dramaturgii v 1. polovině 80. let vedla Eva Bezděková – na repertoár přivedla i málo známé operetní tituly, například španělskou *Doňu Francisquitu* (1986) nebo Audranovu *Maskotku* (1986), později byla uvedena i nepříliš často hraná Audranova *Loutka* (1989). Americký muzikál zastupovala menší, komorní díla *Snílci* (1981), *Každý má svého Leona* (1982) nebo *Kabaret* (1984). V repertoáru nechyběly ani obligátní sovětské tituly, muzikál *Nachové plachty* (1981) nebo opereta *Tabákový kapitán* (1986).

⁵⁰¹ Nový olomoucký šéf, dirigent Vladimír Rampula, v 80. letech výrazně posílil klasickou operetu na úkor hudební komedie a muzikálu. Během celého desetiletí se uvedení dočkala značná část klasického operetního repertoáru, z amerických muzikálů se během Rampulova devítiletého šéfování objevila pouze *My Fair Lady* (1982), naopak přibližně každé dva roky měl premiéru titul sovětský. Nechyběly ale ani české prvorepublikové operety, starší domácí hudební komedie a hry se zpěvy (např. *Sto dukátů za Juana*, 1983) či domácí novinky, a to převážně brněnské (*Liliumfi*, 1986; *Nejkrásnější válka*, 1987; *Gordický uzel*, 1987; ale i *Zvonokosy*, 1985). Také ostravský operetní soubor se v průběhu 80. let přikláněl spíše ke klasickému operetnímu repertoáru, českým operetám, hudebním komediím a hrám se zpěvy jako *Sto dukátů za Juana* (1982) nebo *Lumpácivagabundus* (1982). Divadlo ale podporovalo i původní novou tvorbu, například Petrův muzikál *Město šťastných lásek* (1980) podle stejnojmenného románu Františka Kožíka o tulákovi a zpěvákovi Petrovi, který paralelně v současnosti a historické minulosti hledá v Telči lásku, dále muzikál ostravského herce Petra Millera *Štěstí pro Annu* (1986) podle Olbrachtovy *Anny Proletářky* nebo hornický muzikál-revue Jindřicha Brabce a Zbyška Malého *Chlapi jako obrázek* (1987). Z muzikálů měl v Ostravě v roce 1982 překvapivě československou premiéru muzikál známého francouzského skladatele Michela Legranda *Hrabě Monte Cristo*, později také Bacharachovy *Sliby–chyby* (1986) a *My Fair Lady* (1990).

⁵⁰² Machalická, J. „Krušnohorské divadlo“, in Šormová, E. (hl. red., 2000) *Česká divadla – Encyklopedie divadelních souborů*, Praha: 222.

prvorepublikové české operety, domácí hudební komedie a zhudebněné činohry. Zahraniční muzikály také téměř vymizely s výjimkou klasického *Divotvorného hrnce* (1984) a francouzské *Sladké Irmy* (1986).

Největší československá zábavněhudební scéna, Hudební divadlo v Karlíně, prožívalo na přelomu 70. a 80. let po tříletém vedení bývalého úředníka pražského národního výboru Vladimíra Čeňka období stagnace. Situaci měl vyřešit Antonín Hardt, dosavadní herec Divadla na Vinohradech, jenž sice dosud neměl s hudebním divadlem žádné zkušenosti, avšak patřil mezi loajální členy komunistické strany. Na základě své „umělecké praxe a společensko-politické činnosti“, jak znělo oficiální zdůvodnění jeho jmenování, se stal novým karlínským ředitelem.⁵⁰³ Kromě úkolů zvýšit návštěvnost, modernizovat repertoár a reorganizovat umělecké soubory (i v souvislosti s uzavřením divadla v Nuslích) měl Hardt připravit rekonstrukci karlínské scény, která svým stavem a stářím neodpovídala potřebám moderního divadla, a také organizačně zabezpečit rozdělení Státního divadelního studia – organizace sdružující menší pražská divadla (Činoherní klub, Semafor, Studio Ypsilon, apod.).⁵⁰⁴ Hudební divadlo v Karlíně posléze administrativně převzalo divadlo Semafor a provozně-technické zázemí zrušeného Státního divadelního studia (dílny, služby). Z Karlína se tak stal obrovský kolos, který čítal přes 500 zaměstnanců.⁵⁰⁵ Novým uměleckým šéfem se stal před koncem roku 1981 režisér a někdejší dramaturg a šéf ostravského operetního souboru Mojmír Weimann, dramaturgem zůstal Lubomír Šterc, ve

⁵⁰³ Osobní rozhovor autora s Antonínem Hardtem, poznámky v archivu autora.

⁵⁰⁴ Každá měla být připojena k některé z velkých, zavedených scén. Hudebnímu divadlu v Karlíně byl v rámci této reorganizace v roce 1981 přidělen Semafor.

⁵⁰⁵ Osobní rozhovor autora s Antonínem Hardtem, poznámky v archivu autora.

vedení baletu vystřídal v roce 1983 zkušeného pětadesátiletého choreografa Bedřicha Füssegera mladý Zdeněk Prokeš.

Dramaturgie první poloviny desetiletí byla spíše opatrná a stála na třech základních pilířích – klasické operetě, klasickém muzikálu zahraničním i původním a hrách z repertoáru Osvobozeného divadla. Na začátku Hardtovy éry se objevily hned tři domácí muzikálové novinky: *Vražda ve Varieté* (1981), *Zvonokosy* (1983) a *Pohádka mého života* (1983). Z této trojice dosáhly úspěchu zejména *Zvonokosy* podle stejnojmenného satirického románu Gabriela Chevalliera z 30. let minulého století, který se již dříve stal předlohou mnoha divadelních i filmových zpracování. Libretista Petr Markov a skladatel Jindřich Brabec však příběh o poklidném stereotypním plynutí všedních dnů a žabomyších politických sporech republikánů a monarchistů v jihofrancouzském městečku Zvonokosy v kraji vína Beaujolais, které rázně naruší rozhodnutí starosty Pěšinky postavit u kostela veřejný záchodek, poprvé přetvořili po podoby muzikálové. Divácky atraktivní inscenaci ve scéně výtvarníka Radka Pilaře pohostinsky režíroval Richard Mihula.

Zvonokosy daly po roli dohazovačky Dolly Leviové znovu příležitost plně vyniknout hereckému i pěveckému talentu Ladky Kozderkové v roli koketně svůdné Judity Čuprové. I přes poměrně malý prostor Kozderková z Judity vytvořila jednu z hlavních postav celého muzikálu, v čemž jí výrazně napomohla působivá hudební čísla: milostné duety s oficiálem Pořízkem a zejména Píseň o smrti blázna Vincka. Výkon Kozderkové v této roli se podle diváků i kritiků stal nezapomenutelným zážitkem: „nad všech výrazne

prečnieva výkon *Laďky Kozderkovej*,⁵⁰⁶ „hereckému obsazení vévodí *Laďka Kozderková* jako *Judita Čuprová*; v jejím případě dochází k vzácnému souznění hereckého a pěveckého výkonu a člověka maně napadá, že by takových ‘syntetických’ osobností potřeboval náš muzikál víc.“⁵⁰⁷ Jan Kolář dokonce zalitoval, že se jí nedostává více kvalitních příležitostí: „mimořádný výkon podává *Laďka Kozderková*, hvězda, na kterou populární hudba skoro zapoměla. Je to škoda, že ji teď můžeme slyšet jen z karlínského divadla. Ve *Zvonokosech* jí uvěříme každý tón.“⁵⁰⁸ Právě její výkon společně s představiteli dalších dvou aktérů milostného trojúhelníku, Ladislavem Županičem a Hanou Talpovou, přinesl inscenaci největší uznání. Po předčasném úmrtí Kozderkové v listopadu 1986 vedení divadla *Zvonokosy* stáhlo z programu. Muzikál se však posléze dočkal mnoha inscenací nejen ve většině československých zábavněhudebních divadel, ale také v zahraničí a dodnes je oblíbeným titulem i mezi ochotníky.⁵⁰⁹

Od poloviny 80. let lze v doposud spíše konzervativně sestavovaném karlínském repertoáru sledovat snahy o jeho změnu a modernizaci. Obrat lze přisuzovat jak souvislostem s politickými děním po nástupu Michaila Gorbačova do funkce generálního tajemníka ÚV KSSS v roce 1985, tak především personálními změnami na vedoucích pozicích Hudebního divadla v Karlíně. Na pozici dramaturga vedle Šterce nastoupila v lednu 1985 také zkušená a znalá překladatelka Eva Bezděková, novým uměleckým šéfem karlínského divadla se od srpna 1986 stal Petr Novotný,

⁵⁰⁶ Kociánová, J. „Karlínske typicky francúzske – Pozvanie do Zvonodrozdova“, *Film a divadlo* 1983, č. 25/26.

⁵⁰⁷ Skalka, M. „Z první řady“, *Květy* 21. 7. 1983.

⁵⁰⁸ Kolář, J. „Muzikál ze Zvonokos“, *Melodie* 1983, č. 7: 202.

⁵⁰⁹ *Zvonokosy* se dočkaly premiéry například v ‘družebním’ divadle HDK Metropol Berlín nebo ve Státní operetě v Drážďanech, vážný zájem mělo i operetní divadlo v Lipsku.

doposud působící převážně v Plzni.⁵¹⁰ Po smrti Karla Vlacha se na jaře 1986 z Brna do Karlína vrátil také dirigent Arnošt Moulík,⁵¹¹ aby hudebně nastudoval Novotného inscenaci amerického muzikálu *Sugar* Jule Styna, vytvořeného podle slavného komediálního filmu *Někdo to rád horké*.

Režisér Novotný v inscenaci muzikálu *Sugar* uplatil především svůj „činoherní přístup“ k hercům, dokázal smysl pro situační komiku i cit pro rytmus muzikálového představení. Recenzenti tak snad poprvé během desetiletí s povděkem kvitovali, že se režisérovi podařilo oprostít od operetních klišé, díky čemuž se diváci setkali „s inscenací, která má všechny znaky dobrého muzikálu. Snad se tu konečně podařilo prorazit operetní bariéru a najít modernost výrazu tohoto náročného žánru.“⁵¹² Své herecké kvality prokázali představitelé hlavních rolí Joea/Josefíny a Jerryho/Dafné, zejména Libor Žídek, Ladislav Županič a hostující Jana Paulová jako svůdná zpěvačka Sugar. Její všestranný muzikálový výkon ve své recenzi nadšeně popsal Josef Herman: „vypracovala se na muzikálovou profesionálku, která má k dispozici dokonale cvičené tělo i hlas, dokáže přesně a účelně odměřit potřebné dovednosti pro konkrétní výstup a neudělá žádný ze svých kultivovaných pohybů a gest nekontrolovaně. Vždycky ví, co a proč a hlavně jak ve složitých muzikálových možnostech vytvořit. Především díky ní má Karlín další cennou muzikálovou inscenaci.“⁵¹³

⁵¹⁰ Podobně nastupovala ‘v duchu perestrojky’ nová generace i na jiných scénách: například do vinohradského divadla angažoval v téže době ředitel Zdeněk Míka ze stejné generace režiséra Jana Nováka (1946), resp. o něco mladšího dramaturga Jana Vedrala (1955). Oba jmenovaní dosáhli stejně jako Novotný (1949) nejen slibných uměleckých výsledků, ale byli také kandidáty na členství, resp. členy KSČ – příslušnost ke straně tak stále představovala důležité kritérium při obsazování vedoucích pozic.

⁵¹¹ Moulík v Karlíně nastoupil do vedlejšího pracovního poměru, stále zůstával také dirigentem Státního divadla v Brně.

⁵¹² Herová, I. „Josefína, Dafné a Sugar“, *Svobodné slovo* 8. 4. 1986.

⁵¹³ Herman, J. „Sugar“, *Scéna* 1987, č. 11: 4.

Na konci roku 1986 nastudovalo duo Novotný–Moulík muzikál *Cikáni jdou do nebe* podle sovětské filmové předlohy, kterou pro divadlo adaptoval karlínský herec, režisér a bývalý ředitel Jindřich Janda s dirigentem Milivojem Uzelacem. Inscenace vnesla do českého muzikálového světa množství neobvyklých nápadů a postupů. Během představení například překvapivě nehrál velký karlínský symfonický orchestr, ale většinu hudby obstarávali živě pouze dva kytaristé a houslista. Některá hudební čísla v podání orchestru zněla pouze reprodukovane z nahrávky. Scéna Ivo Žídk se oprostila od reálného popisu a tvořila ji zejména bílá šikma s černými čarami, evokujícími představu mnoha cest, a nad ní lehká bílá plachta, která pomáhala dokreslit celkovou atmosféru změnou svého tvaru či jinak barevným nasvícením. Užití netypických prostředků a značný prostor pro uplatnění vlastní fantazie posiloval divadelnost a tím i divácký zážitek.

Recenzenty opět upoutala především Jana Paulová v hlavní roli temperamentní cikánské dívky Rady: „*její Rada má opravdu vroucí ženskou i hereckou krev, v dynamicky klenutém přestavní tvoří jeden z ústředních nervů, nezkrotně pulsující, žhnoucí, snivý i bolavý.*“⁵¹⁴ Kromě ní zaujal také Edward Tomas jako Lujko Zobar, se kterým alternoval režisér Petr Novotný. Jemu se podle většiny kritiků podařilo přimět značný počet protagonistů ke společnému ansámblovému herectví. Podle Bohuše Štěpánka tak *Cikáni* znamenali „*určitý předěl na cestě k svěžímu vývojovému trendu souboru*“⁵¹⁵ a krok ke skutečně muzikálovému ansámblu.

Muzikál *Cikáni jdou do nebe* se posléze stal jedním z často uváděných titulů nejen u nás, ale i v blízkém zahraničí a dodnes

⁵¹⁴ Štěpánek, B. „Mezi nebem a jevištěm“, *Scéna* 1987, č. 11: 4.

⁵¹⁵ Tamtéž.

patří mezi základní díla, uváděná v divadlech s podílem zábavněhudebního repertoáru.

Dvojice Novotný–Moulik spolupracovala také na inscenaci fantaskní maďarské rockové opery *Vlci*, uvedené v březnu 1988 v pražském kulturním domě Eden, nebo na zhudebněné hře Woodyho Allena *Zahraj to znovu, Same!* (1989). Jejich poslední společnou prací tohoto období, která měla premiéru už po změně politických poměrů v listopadu 1989, se stala inscenace amerického muzikálu *Funny Girl* (1990), uvedeného také v československé premiéře.

Změn mezitím doznala také karlínská operetní dramaturgie – z repertoáru v 2. polovině 80. let zmizely české operety, nadále zůstala pouze trvalá Jandova inscenace Nedbalovy *Polské krve*, která se v roce 1987 dočkala po 13 letech uvádění nových dekorací, kostýmů a omlazeného obsazení. Vedle vídeňské klasiky *Veselá vdova* (1987) a Offenbachova *Orfea v podsvětí* (1990) se objevilo i několik novinek, na karlínském repertoáru vůbec poprvé: Offenbachova *Velkovévodkyně z Gerolsteinu* (1986), Audranova *Loutka* (1988), *Mikádo* (1988) Gilberta a Sullivana a Suppého *Krásná Galathea* (1989). Od roku 1985 začal Karlín vyjíždět na pravidelná vánoční operetní turné do západoevropských zemí.⁵¹⁶

Karlínské divadlo tak na konci 80. let jako jediné v republice začalo modernizovat svoji dramaturgii a zejména díky Petrovi Novotnému i svůj inscenační a interpretační styl. Byť se stále plně nevymanilo ze zajetí stereotypních herecké rutiny některých členů souboru, nedostatečné muzikálové kvality pěveckého a tanečního sboru a také se stále potýkalo s nedostatkem financí a zastaralým technickým vybavením divadla, pokoušelo se v rámci velmi skromných možností postupně dohánět zpoždění za muzikálovým

⁵¹⁶ Hrouda, V. „Zatím tříletá zkušenost“, *Rudé právo* 18. 1. 1988.

děním v ‘západních’ zemích. Celkovou situaci radikálně změnila listopadová revoluce. Po nástupu ředitele Zdeňka Pospíšila došlo k velké reorganizaci souboru, řada umělců dostala výpověď, z Karlína odešel i režisér Novotný. Jejich odchod však nic nezměnil na skutečnosti, že se v Karlíně v 2. polovině 80. let podařilo vytvořit základ zkušeného a zdatného týmu, který v 90. letech inscenoval na našich jevištích první velké muzikálové inscenace ve světovém standardu – *Les Misérables (Bídníci, 1992)* a *Jesus Christ Superstar (1994)*.

6. NÁVRAT SOUKROMÉHO PODNIKÁNÍ

6.1 Les Misérables 1992

Politické, společenské a ekonomické změny následující listopadovou revolucí roku 1989 se pochopitelně nevyhnuly ani divadelní kultuře. Postupná transformace centrálně plánované ekonomiky na systém tržního hospodářství umožnila spolu s dalšími legislativními úpravami návrat soukromého divadelního podnikání, znemožněného v polovině roku 1945 výnosy ministra školství a osvěty Zdeňka Nejedlého a pozdějšími úpravami zákonných předpisů, včetně vydání prvního ‘divadelního zákona’ v březnu 1948.

Československá kultura se stejně jako celá společnost musela vyrovnat s novinkami, které přinesl vstup kapitalismu do prostředí doposud svázaného řadou ideologických i ekonomických omezení. Začala transformace divadelního systému, došlo ke zrušení státního monopolu na provozování divadel a s ním spojené změny provozovatelů, postupné rušení některých scén či úpravy způsobu jejich financování. Do divadelního prostředí navíc nově vstoupil trh a s ním i zásadní změny v podobě boje o zájem diváků, nezbytnosti reklamy, kvalitního P. R., hledání sponzorů, dárců a dalších zdrojů potřebných finančních prostředků – včetně zvyšování cen vstupenek.

První dva porevoluční roky se československá zábavněhudební divadla – prozatím bez konkurence soukromých muzikálových produkcí – vyrovnávala s novou situací dvěma hlavními způsoby: ‘konzervativním’ a ‘progresivním’. Zatímco pro první trend je charakteristický tradiční repertoár tvořený zejména klasickými

operetami,⁵¹⁷ pro druhý je typická snaha o hledání nových, soudobých cest muzikálového divadla a úsilí o přiblížení k aktuálním světovým trendům, včetně uplatňování některých tržních postupů známých ze západoevropských zemí a USA.⁵¹⁸

Do poměrně neklidných poměrů vyrostla československým zábavněhudebním divadlům na jaře 1992 nová konkurence: první domácí soukromý muzikálový producent Adam Novák⁵¹⁹ ohlásil uvedení jednoho z největších soudobých muzikálových hitů *Les Misérables* v pronajatém Divadle na Vinohradech. Po více než čtyřiceti letech se tímto krokem do prostředí československého zábavněhudebního divadla opět navrátil jemu vlastní způsob provozování na soukromopodnikatelské bázi.

Novák se rozhodl uvést muzikál *Les Misérables* v Praze již během své kanadské emigrace, konkrétně ihned po jeho prvním

⁵¹⁷ Konzervativní repertoár se uplatňoval zejména v operetně-muzikálových souborech Státního, resp. Národního divadla v Brně, Státního divadla Ostrava, v plzeňském Divadle J. K. Tyla a Krušnohorském divadle v Teplicích.

⁵¹⁸ Snahy o vyrovnání se americkým a západoevropským muzikálovým scénám lze sledovat zejména na největší česká operetní a muzikálové scéně, v Hudebním divadle Karlín, a také v brněnském Divadle bratří Mrštíků, od roku 1993 přejmenovaném na Městské divadlo Brno. Do čela karlínského divadla po revoluci nastoupil Zdeněk Pospíšil, někdejší režisér brněnského Divadla Na Provázku, který se do Československa vrátil ze švýcarské emigrace. V Karlíně se pokoušel uplatnit principy 'západního' divadelního šoubyznysu. První Pospíšilovou karlínskou premiérou se stala inscenace *Hry na pohádku máje* (premiéra 8. a 9. 2. 1991), inspirované Mrštíkovou *Pohádkou máje* a původně napsané pro komorní scénu Divadla na provázku skladatelem Milošem Štědrněm a dramatikem Milanem Udem (v době karlínské premiéry ministrem kultury). Pospíšil se ji však v Karlíně pokusil uvést v podobě výpravné podívané, plné efektů, technických triků i živých zvířat. Ambiciózní premiéru doprovázela na svou dobu bombastická reklamní kampaň včetně ohňostroje po premiérovém představení. Ohlas na marketingové akce západoevropského střihu ani na inscenaci samotnou však nebyl příliš pozitivní. O novátorskou reakci na nové poměry se pokusilo také Městské divadlo Brno, tehdy vedené dočasně pověřeným ředitelem, režisérem Stanislavem Mošou. Nejvýraznějším projevem strategie nového ředitele se stala inscenace nového muzikálu *Sny svatojánských nocí* (premiéra 14. 9. 1991) s Mošovým libretem a hudbou Zdeňka Merty. Jejich dílo bylo nastudováno v české i německé verzi, určené pro zájezdy. Premiéře předcházela velká reklamní kampaň (letáky shazované z letadla, slavnostní příjezd herců na premiéru, trička, MC a CD atd.), která však byla stejně jako karlínská propagace *Hry na pohádku máje* přijímána s úsměšky. Pozitivní kritický ohlas nevzbudil ani muzikál samotný. Brněnský soubor se však v inscenaci vzmohl na tolik profesionální a ukázněný ansámblový výkon, že inscenace zažila velké úspěchy nejen v Brně, ale i v Praze a v zahraničí.

⁵¹⁹ Pražský rodák Adam Novák, syn překladatele J. Z. Nováka, absolvoval v 70. letech produkci na FAMU. V roce 1979 emigroval do Anglie a poté do Kanady, kde založil společnost ABG Pictures Ltd., produkující zakázkové filmy, reklamní šoty a zábavné pořady a show. Sám Novák měl podle svých slov k divadlu vždy blízko, a to díky rodičům, kteří jej od dětství do divadla často vodili a také se přátelili s řadou herců.

zhlédnutí v Torontu v červnu 1989. Československé politické změny v listopadu téhož roku mu realizaci jeho vize umožnily. Ačkoliv neměl zajištěné divadlo, účinkující ani financování celého projektu, s typickou porevoluční troufalou podnikatelskou odvahou vstoupil v jednání s majitelem licence, společností britského producenta Camerona Mackintoshe. Novák měl nespornou výhodu ve svém jazykovém zázemí i velkém přesvědčovacím talentu. Po dlouhodobé korespondenci se zástupci Mackintoshovy společnosti se mu tak podařilo sejít se v New Yorku přímo s věhlasným producentem a i přes absolutní nezkušenost s jakoukoliv divadelní produkcí ho během jediné schůzky přesvědčit k přislíbení licence na celosvětově populární dílo. Novák navíc práva na uvedení *Les Misérables* získal i přes velké úsilí jiného zájemce z Československa, tradiční a poměrně úspěšné Nové scény Bratislava.⁵²⁰

Pro uvedení *Les Misérables* v Praze však Novákovi stále chybělo několik nezbytných předpokladů: finance, soubor, inscenační tým a především – divadlo. Prvotní úvahu o uvedení *Les Misérables* v pražském Paláci kultury (dnes Kongresové centrum Praha) Novák zavrhnul údajně pro jeho vzhled, hledal totiž klasičtější divadelní sál. Na pronájmu Hudebního divadla v Karlíně, které se svou kapacitou a diváckou tradicí muzikálovému podnikání hodilo a dodnes hodí nejvíce, se Novák nedohodl s ředitelem Zdeňkem Pospíšilem pro jeho údajně nesplnitelné požadavky. Ještě v roce 1991 proto zahájil jednání s vedením Divadla na Vinohradech, kde posléze s ředitelkou Jiřinou Jiráskovou uzavřel smlouvu o omezeném pronájmu divadla po dobu letních měsíců.

⁵²⁰ O uvedení *Les Misérables* údajně již na konci 80. let uvažoval režisér a umělecký šéf Hudebního divadla v Karlíně Petr Novotný, realizaci však od počátku bránil především nedostatek devizových finančních prostředků.

Financování produkce Novákovi usnadnil sám Mackintosh, který do projektu vložil vlastní podíl v podobě zapůjčení scénické dekorace Johna Napiera v hodnotě zhruba tři čtvrtě milionu dolarů a nejmodernějšího zvukového vybavení včetně mikroportů a mixážního pultu, speciálně konstruovaného pro *Les Misérables*.⁵²¹ Celkovou výši produkčních nákladů Novák nikdy přesně nezveřejnil, ve svých vyjádřeních však částku odhadoval na 18–60 milionů korun.

Souběžně s hledáním vhodného divadla, přesvědčováním sponzorů a jednáním o licenci oslovoval Novák s nabídkou účinkování v připravované české produkci *Les Misérables* domácí populární zpěváky. Dílo si vyžadovalo specifické obsazení, jedná se totiž o tzv. through-sung musical, tedy zpívaný muzikál s absencí mluveného slova a náročných sólových tanečních čísel. *Les Misérables* tudíž nevyžadují klasické muzikálové herce, ale spíše zpěváky schopné dílo kvalitně pěvecky interpretovat jak intonačně, tak stylově. Novák proto představitele hlavních rolí hledal spíše ve sféře pop-music než v operetně-muzikálových souborech statutárních divadel. Soubor složený z ad hoc angažovaných zpěváků i herců navíc producentovi zaručoval vyšší šanci dosáhnout výsledku, který by se blížil interpretační dokonalosti typické pro světovou muzikálovou scénu. Obsazení umělců, populárních již z předlistopadových dob, muzikálu přineslo jak kvalitní a stylově adekvátní pěvecké výkony, tak divácky atraktivní jména a navíc absolutní profesionální nasazení. Nový druh práce totiž těmto interpretům poskytl možnost další realizace, které se jim s rozšířeným hudebním trhem nedostávalo – čeští posluchači se totiž

⁵²¹ V Praze byla použita scéna z uvedení *Les Misérables* ve švédském Stockholmu, odkud byla po ukončení tamější produkce převezena do Československa.

ještě nenasytili přílivu hudebních novinek z čerstvě otevřeného světa, takže domácí zpěváci nepatřili k příliš žádaným artiklům (Bár/Prostějovský 2012: 121).

Prvním osloveným umělcem na hlavní roli uprchlého galejníka Jeana Valjeana byl Karel Gott, kterého se však Novákovi do své produkce angažovat nepodařilo; Gott se totiž nechtěl zavázat k dlouhodobému účinkování v divadle. Nabídku na hlavní roli posléze přijal Karel Černochoch a na role další také Helena Vondráčková, Jiří Korn, Petra Janů nebo tehdy teprve začínající Lucie Bílá. Všichni z nich museli stejně jako řadoví zájemci o roli či místo ve sboru alespoň formálně projít konkurzem, jehož výsledky následně schvaloval také londýnský majitel práv. Sedmitýdenní zkušební období *Les Misérables* začalo v květnu 1992.

Libreto, tvořené výhradně zpěvními texty, přeložil Zdeněk Borovec, zkušený textař populárních písní i divadelních hudebních komedií a muzikálů.⁵²² Jeho dodnes používaný překlad byl a stále je oceňován především pro svou zpěvnost a jazykovou bohatost.

Do čela inscenačního týmu si Novák z vícera kandidátů vybral dva patrně nejzkušenější soudobé české muzikálové inscenátory, režiséra Petra Novotného⁵²³ a dirigenta Arnošta Moulíka. Hudebním poradcem se stal Zdeněk Merta, hudební skladatel s přehledem o domácí sféře pop-music i aktuálním dění na newyorské Broadwayi a v londýnském West Endu.

⁵²² Borovec psal texty písní k hudebním komediím již od poloviny 50. let, kdy se autorsky podílel na několika původních dílech pražského Městského divadla na Fidlovačce (*Cirkus Orion*, *Přehlídka v Ráji* ad.). V té době začal také tvořit české texty k zahraničním muzikálům, zejména titulům italským (*Když je v Římě neděle*, *Nashledanou*, *Betino!*, *Mandarin pro Teofila* ad.) nebo například k francouzské *Sladké Irmě*. Od začátku 70. let svou tvorbu pro divadla značně omezil a nadále se věnoval především textování populárních písní.

⁵²³ Zkušený činoherní a muzikálový režisér a bývalý umělecký šéf operetního a muzikálového souboru plzeňského Divadla J. K. Tyla, posléze také Hudebního divadla v Karlíně, působil v době pražského uvedení *Les Misérables* jako umělecký šéf divadla v Příbrami.

Ačkoliv československá licence měla tzv. volný charakter a dovoľovala pražským tvůrcům inscenovat muzikál podle vlastních představ, tedy nikoliv pouze přenést do Prahy londýnský vzor, finální podoba pražské inscenace nakonec originálu v mnohém odpovídala. Kromě stejné scény k tomu přispěl i tým supervizorů, vedený přímo Mackintoshem, který nedlouho před premiérou změnil některé momenty inscenace podle původní londýnské verze.⁵²⁴

Zatímco produkční zázemí Novákovi zajišťovali lidé s nemnoha divadelními zkušenostmi, zázemí technické a provozní obstarávali většinou zaměstnanci Divadla na Vinohradech, najatí Novákovou produkcí na dobu divadelních prázdnin ve dvou týmech. Post jejich šéfa ('production manager') zastával Jindřich Gregorini, tehdejší provozně-technický náměstek ředitelky vinohradského divadla, který technické složky řídil a Novákovi zodpovídal za jejich řádné fungování.⁵²⁵

První předpremiéra pražských *Les Misérables*, ohlášená na 18. června byla sice z produkčních důvodů odložena, premiéra se však uskutečnila přesně podle plánu 25. června 1992, tedy sedm let po světové premiéře díla. Vstupenky producent Novák výrazně cenově diferencoval od nejlevnějších 30 Kčs po 890 Kčs na nejexkluzivnější parterová sedadla, která byla vzhledem k výši vstupného určena zejména zahraničním návštěvníkům.⁵²⁶ Prvotní malý zájem o vstupenky produkce povzbudila velkou předpremiérovou slevovou akcí, i přesto se však později musely ceny všech vstupenek snížit. Přes počáteční nízkou návštěvnost ale

⁵²⁴ Mackintosh například zakázal zpěv Heleny Vondráčkové jako Fantiny za tylovou oponou a přesunul ji na forbinu s odůvodněním, že hvězda musí zpívat blízko divákovi.

⁵²⁵ Poté, kdy jeden z najatých techniků odmítl v produkci působit, musel jej Gregorini sám zastoupit a vykonávat práci jevištního technika, konkrétně ovládat velké pojízdné barikády.

⁵²⁶ Podle vzpomínek producenta stál tehdy nejdražší lístek na představení Divadla na Vinohradech 18 Kčs – jeho ceny tudíž byly zcela nesouměřitelné.

muzikál během svého provozování zaznamenal mezi diváky rostoucí ohlas a poslední představení tak byla beznadějně vyprodaná. První československá produkce *Les Misérables* skončila po 95 odehraných představeních 13. září 1992.

Mezi velmi pozitivními reakcemi většiny recenzentů se jen výjimečně objevily pochybovačné hlasy nad koncepcí muzikálu, přepracováním Hugova románu do muzikálové podoby jako takovým, nad 'originálností' pražské inscenace, přílišnou líbivostí Schönbergovy hudby či obsazením 'vyčpělých' předrevolučních hvězd.

Titulní roli alternovali zmíněný Karel Černochoch a Jan Ježek, který na přímý zásah Camerona Mackintoshe hrál také premiérové představení prvních československých *Les Misérables*. Ačkoliv producent Černochochovo odvolání oficiálně zdůvodnil jeho hlasovou indispozicí, dodnes je veřejným tajemstvím, že Ježek lépe odpovídal Mackintoshovým představám o Valjeanovi a herecké i pěvecké interpretaci této role. Ježek však nadchl také mnohé recenzenty, například Františka Cingera v *Rudém právu*: „vyzrál v mnohostrannou osobnost našeho hudebního divadla. Valjean je jeho životní role, ve které mohl uplatnit své předpoklady k syntetickému divadelnímu žánru. Hravě zvládl rozsah partu, a ve srovnání s Karlem Černochem je jeho pěvecký projev jistější.“⁵²⁷ Podobný názor měla i Jana Machalická: „Valjean Jana Ježka je důstojný i bojovný, přináší pěvecký i herecký zážitek.“⁵²⁸

Pro nesporné interpretační kvality kritika svorně ocenila také Lucii Bílou. Patrně největšího uznání se ale dočkali Jiří Korn a Petra Janů, kteří „vytvořili výbornou dvojici proradně mazaných

⁵²⁷ Cinger, F. „Les Misérables okouzlili Prahu“, *Rudé právo* 1. 7. 1992: 5.

⁵²⁸ Machalická, J. „Romantická freska v muzikálovém balení“, *Prostor* 3. 7. 1992: 12.

manželů Thénardierových, první svou hereckou i hlasovou flexibilitou, druhá zejména vhodnou hlasovou razancí.“⁵²⁹ Podle některých dokonce Kornovy výstupy představovaly vrchol inscenace: „Všem ale vévodí Thénardier Jiřího Korna, jemuž je dobrou partnerkou Petra Janů. Jeho podvodnická duše s hbitými prsty, mezi nimiž mizí penízky za pančované víno i obsah kapes padlých hrdinů barikád, tvoří protipól etosu Valjeana a Fantine, protipól obyčejné lidské morálky.“⁵³⁰

První uvedení *Les Misérables* dokázalo, že i domácí divadelní scéna má kapacity na zvládnutí nejnáročnějších soudobých muzikálových titulů. Jak konstatovala i obvykle značně kritická Jana Machalická, „rezignovaná závist, s jakou jsme pohlíželi na světové muzikálové hvězdy, není na místě (‘co chcete – u nás to stejně nikdo nezahraje a nezaspívá’). Výkony, jaké v *Bídnicích* podali Jan Ježek, Tomáš Trapl, Lucie Bílá, ale i Helena Vondráčková, Jiří Korn a Petra Janů, snesou nejpřísnější měřítko.“⁵³¹ Produkce *Les Misérables* přinesla dokonalé ovládnutí muzikálového řemesla a dosud nepřiliš často viděnou vysokou míru profesionality všech zúčastněných.

Inscenace by obdobných výsledků nepochybně nedosáhla, pokud by nevznikla v soukromé produkci, navíc v úzké kooperaci s nejzkušenějším světovým muzikálovým producentem své doby. Stoprocentní nasazení účinkujících by ve stávajících statutárních divadlech omezovaly možnosti souborů, kolektivní smlouvy a nejrůznější restriktivní pravidla stále silných odborů. Mackintoshovo zapůjčení originální scény, využívající dva velké, téměř surrealistické bloky, které se během okamžiku dokázaly

⁵²⁹ Jehle, L. „Bídníci na Vinohradech“, *Divadelní noviny* 1992, č. 1: 7.

⁵³⁰ Cinger, F. „Les Misérables okouzlili Prahu“, *Rudé právo* 1. 7. 1992: 5.

⁵³¹ Machalická, J. „Jdi tam, nevím kam, přines to, nevím co“, *Svět a divadlo* 1992, č. 8: 79.

změnit ze čtvrtí Paříže na vzbouřenecké barikády nebo úplně zmizet z jeviště, pak do prostředí československého zábavněhudebního divadla vnesly dosud nevídanou podívanou, kterou by omezené rozpočtové možnosti domácích divadel neumožnily. Scénický spektakl navíc doplnily oceňované a působivé světelné efekty londýnského light-designéra slovenského původu Jozefa Celdera.⁵³²

Po skončení tříměsíčního letního turnusu vyvstal Novákovi problém, zakódovaný v jeho produkci již od počátku: chybějící vlastní scéna umožňující dlouhodobé provozování *Les Misérables*. Novák totiž původně očekával, že se mu po úspěchu jeho produkce usnadní cesta k získání adekvátního divadelního prostoru pro dlouhodobé užívání. Hned od podzimu 1992 proto opakovaně usiloval o získání budovy Hudebního divadla v Karlíně, tehdy prožívající velmi problematické a nestabilní období, jež vyvrcholilo odstoupením ředitele Zdeňka Pospíšila a jeho následnou sebevraždou. Novák za dlouhodobý pronájem budovy na cca 20 let sliboval zabezpečení jejího provozu bez jakýchkoliv dotací, uvádění světových i původních muzikálů a také operet a navíc i opravu zastaralé divadelní budovy. Tehdejší vedení hlavního města však Novákovy nabídky odmítlo. Ještě jednou se Novák o uvedení *Bídníků* pokusil v létě 1994, a to právě v Karlíně po dohodě s jeho novým ředitelem Ladislavem Županičem. Jejich ujednání však zkrachovalo po naprostém fiasku jiného Novákova projektu, původního českého muzikálu *451° Fahrenheita*. Celkový hospodářský výsledek první pražské produkce *Les Misérables* tak znamenal velkou finanční ztrátu. I přes výši vstupného se totiž za

⁵³² Celder se jako asistent podílel již na vytvoření light-designu pro originální londýnskou inscenaci v roce 1985.

necelých 100 odehraných představení pochopitelně nemohlo podařit získat prvotní produkční investice zpět.

Finanční neúspěch první české produkce *Les Misérables* ovšem nesnižuje její průkopnický význam. Do Československa totiž Novák dokázal přivést celosvětově úspěšné dílo ve formátu ‘muzikálu superlativů’, inscenované na úrovni srovnatelné s jinými evropskými inscenacemi. Jeho kanadské podnikatelské zkušenosti a výrazná kooperace s Cameronem Mackintoshem navíc do pražského divadelního světa vnesla mnohé zvyklosti tradičního angloamerického produkčního systému a světové muzikálové inscenační praxe. První pražská produkce *Les Misérables* tak do Československa přinesla nové kvality, zvyklosti i zkušenosti a její úspěch znamenal zásadní impuls pro další rozvoj českého zábavněhudebního divadla.⁵³³

⁵³³ Díky průkopnickému činu Adama Nováka a úspěchu jeho produkce se v Československu, resp. v Praze, brzy zrodily další soukromé muzikálové produkce. Již v roce 1993 produkoval v Praze žijící Američan Jesse Webb, původně angažovaný do zdejších *Les Misérables*, pod hlavičkou společnosti Artists for Prague muzikál Stephena Schwartze *Pippin* v pronajatém divadle ‘K’ (9. 6. – 4. 7. 1993). Rok a půl po premiéře *Les Misérables*, tedy na podzim 1993 uvedl producent Petr Kratochvíl muzikál Ondřeje Soukupa a Gabriely Osvaldové *Zahrada rajských potěšení* (premiéra 27. listopadu 1993, derniéra 9. prosince 1998, celkem 370 představení) v Divadle Ta Fantastika, které bylo vůbec prvním československým divadlem, provozovaným na čistě komerční bázi bez jakékoliv návaznosti na veřejné zdroje (Černý, O. [2004] *Transformace divadelního systému v České republice*, Praha: 65). Nejúspěšnějším projektem první poloviny 90. let však byla inscenace v produkci společnosti Musical, s. r. o., vlastněné trojicí spolupracovníků na pražské inscenaci *Les Misérables* – režisérem Petrem Novotným, jeho asistentem Stanislavem Aubrechtem a světelným designérem Jozefem Celderem, který u *Les Misérables* působil také jako supervizor anglického producenta. V roce 1994 uvedli veleúspěšnou pražskou inscenaci dnes už klasického rockového muzikálu Andrew Lloyd Webbera *Jesus Christ Superstar*. Jeho více než 1200 repríz inspirovalo další podnikatele a zejména po přelomu milénia se muzikálové produkce začaly množit.

7. ZÁVĚR: OD OPERETY K MUZIKÁLU

Hlavní trend poválečného směřování československého zábavněhudebního divadla předznamenává již samotný název této práce: od operety k muzikálu. Československá kultura tak přirozeně kopírovala obdobnou tendenci, odehrávající se na celém evropském kontinentu. U nás však průběh tohoto vývoje do značné míry determinovaly proměny tuzemské politické situace – divadelní kultura poválečného Československa se totiž rozvíjela v těsné závislosti na aktuální politické a společenské konstelaci.

Opereta se jako ‘buržoazní žánr’ dostala do centra pozornosti ideologů již během ‘divadelní revoluce’ v létě 1945. Značná část odborné veřejnosti dávala výrazně najevo svůj despekt k zábavněhudebnímu divadlu, údajně kazícímu vkus publika. Ačkoliv mnohé výhrady ke kvalitám tehdejších operetních děl i inscenací měly své oprávněné opodstatnění, ideologicky předpojaté motivace tohoto přístupu jsou zcela zřejmé. I přes značnou diváckou oblibu se tak opereta a jí blízké druhy divadla musely potýkat s neustálými útoky kulturně-politických ideologů a kritiků nejen v tomto období, ale i po mnoho následujících let.

Bezprostředně po konci války odstranily výnosy ministra Nejedlého také jeden ze základních principů zábavněhudebního druhu divadla, tj. soukromopodnikatelský systém provozování. Likvidace soukromého podnikání a finanční zabezpečení divadel státem a státními institucemi mělo divadelníkům zajistit svobodu umělecké tvorby bez ohledu na ziskovost. Podle proklamovaných frází měla spolu s divadelními podnikateli a jejich soukromými scénami zmizet ‘šablona, šmíra a měšťácký kýč’ a také ‘kult hvězd’, jež pro mnohé reprezentovala právě opereta. Znovu ožily buditelské

ideje o vznešené národní kultuře, očištěné od ‘méněhodnotného’ umění, komerčního braku a šmíry ve prospěch umělecké tvorby s vysokými cíli a ušlechtilým posláním. Pro operetu tak v novém divadelním systému nezbývalo místo. Za vznešenými ideály se ale skrývala představa komunistů, podle níž se státem řízené divadelnictví mělo stát jedním z nástrojů propagandy a ideologické manipulace společnosti podle potřeb vládnoucí garnitury.

Hned v první poválečné sezóně se ale ‘úpadkovou’ operetu pokusili reformovat režiséři E. F. Burian a Alfréd Radok. Jejich inscenace však neuspěly ani u kritiky, ani u diváků. I přes některé dílčí výboje v dalších letech se operetní inscenační styl prakticky zakonzervoval v ustálené podobě, která se nadále téměř nevyvíjela.

Nové impulsy autorské, inscenační i interpretační vnesl do domácího zábavněhudebního divadla americký muzikál, který k nám poprvé pronikl premiérou *Divotvorného hrnce* v březnu 1948. Stalo se tak zcela logicky na jevišti Divadla V+W – přímého následovníka Osvobozeného divadla, nejvýraznějšího prvorepublikového reprezentanta aktuální podoby zábavněhudebního divadla. Během dvou sezon následovaly pražské uvedení *Divotvorného hrnce* další čtyři inscenace v regionálních divadlech, posléze se však Československo zahraničnímu muzikálu opět zcela uzavřelo.

Na počátku 50. let se ale ve svém ‘vyhnanství’ v karlínském divadle pokoušel realizovat vlastní specifický program syntézy zábavněhudebního a vysoce uměleckého divadla režisér Jiří Frejka. Ve své koncepci se vymezil vůči klasické operetě a s pomocí východisek hudební komedie a zpívajícího herce hledal cestu od tradičních domácích her se zpěvy a tanci k – viděno dnešní zkušeností – muzikálu. S podobnými vizemi syntetického divadla pracoval na tomto poli také režisér Alfréd Radok.

Zahraniční muzikálové tituly k nám začaly znovu pronikat od konce 50. let – zprvu díla provenience evropské, od roku 1963 také americké. Právě 60. léta minulého století přinesla muzikálovému divadlu v Československu mimořádný rozvoj. Následkem politického uvolňování postupně vymizel ryze ideologický přístup k původem americkému druhu divadla a do konce desetiletí se na našich jevištích podařilo uvést více než desítku broadwayských muzikálů. V průběhu 60. let se tak Československu dařilo alespoň částečně dohánět muzikálové dění ve světě, a to zejména z hlediska dramaturgického. Slabiny se ale projevovaly především v interpretačních limitech operetních souborů. Šesté desetiletí minulého století přineslo také využívání některých principů, typických spíše pro komerční divadelní podnikání: angažování hostujících hvězd, zvýšený důraz na reklamu, kvalitní P. R. apod. Nerealizoval se však žádný z opakovaně zmiňovaných návrhů na zavedení částečně staggionového provozu nebo sestavení úzce muzikálově specializovaného souboru. Talentovaní muzikáloví umělci tak působili roztráštěně v operetních, ale i činoherních divadlech napříč republikou. Nedostatek kvalitních muzikálových interpretů se tak na přelomu 60. a 70. let ukázal jako největší slabina československého zábavněhudebního divadla – nejvýrazněji v inscenacích Bernsteinovy *West Side Story*.

Československé zábavněhudební divadlo tak dlouho doplácelo na nedostatečné školení interpretů. O výchovu ‘zpívajících herců’ neúspěšně usiloval již na počátku 50. let Jiří Frejka pokusem o založení katedry hudební komedie na DAMU, poté i Oldřich Nový experimentálním operetním oddělením na pražské konzervatoři. Ačkoliv na většině konzervatoří vznikly během uplynulého půlstoletí hudebně-dramatická oddělení (v Praze například v roce

1969), herecké, pěvecké a taneční školení probíhalo většinou odděleně, a proto jen málokdy vedlo ke skutečně syntetickému, tj. muzikálovému projevu. Teprve mnohem později, v roce 1987, se podařilo založit muzikálový obor na brněnské JAMU. Pro většinu interpretů tak představovalo praktickou školu muzikálového herectví samotné zkoušení nových inscenací.

Mnohaletou domácí tradici lidového divadla, zpěvoherních arén, kabaretů, ale vlastně i revuí Osvobozeného divadla rozvíjela zejména v 60. letech malá divadla, spojující písničky do delších pásem nebo více či méně ucelených představení kabaretního či revuálního typu. Ačkoliv i tvůrci malých divadel přebírali importované hudební styly a zahraniční inspirační vzory, vždy je využívali po svém ve snaze aktuálně oslovit domácí publikum. Zásadním způsobem se tím podíleli i na směřování československé populární hudby.

Inspirojící domácí tradice společně s velkým rozmachem importovaného muzikálu na přelomu 50. a 60. let podněcovala k muzikálové tvorbě i tuzemské autory, kteří k zábavněhudebnímu divadlu či populární hudbě inklinovali již dříve, například dramatika Vratislava Blažka nebo skladatele Zdeňka Petra či Bohuslava Ondráčka.

Výrazný zlom v historii domácího zábavněhudebního divadla nastal v důsledku událostí roku 1968. Normalizační kulturní politika opět uzavřela tuzemské divadelnictví před vývojem v okolním světě, zejména v 'domovských' zemích muzikálu. Díky silné pozici a jasné názorové vizi dramaturga a významného muzikálového teoretika a historika Ivo Osolobě tak v 70. letech pokračovalo v průkopnické muzikálové dramaturgii předchozího období pouze Státní divadlo v Brně. S úspěchy i propady se nadále rozvíjela domácí tvorba, a to

v celém rozpětí zábavněhudebního divadla od her se zpěvy až po muzikál. Jen minimum nových děl však přežilo rok 1989 – za všechny například *Balada pro banditu* (1975).

Ačkoliv normalizační ‘klid’ poskytoval domácím divadlům stabilní prostředí pro jejich fungování, politikou a ideologií deformovaný přístup k umění zakonzervoval dosavadní podobu zábavněhudebních inscenací a umělecké výboje na tomto poli se objevovaly jen minimálně. Rockový muzikál, který ve světě nabíral na síle od konce 60. let, normalizací poznamenaná československá zábavněhudební divadla téměř úplně ignorovala.

Za jeden ze základních problémů československého zábavněhudebního divadla celého sledovaného období lze označit i panující ekonomické podmínky. Nedostupnost dostatečného množství devizových prostředků na nákup autorských práv komplikovala volný výběr zahraniční děl, a to jak operet, tak muzikálů. Celkový nedostatek financí pak často znemožňoval pořizovat jednotlivým inscenacím adekvátní výpravu i odpovídajícím způsobem honorovat umělce a další pracovníky.

I když se již od konce 70. let znovu poukazovalo na rozmanité potíže zábavněhudebního divadla, kritické hlasy zesílily až v souvislosti s procesem tzv. glasnosti a perestrojky v 2. polovině 80. let. Politický vývoj následně v Československu vyvrcholil v listopadu 1989 ‘sametovou’ revolucí.

V období po roce 1989 probíhala postupná transformace centrálně plánované ekonomiky na systém tržního hospodářství, což se pochopitelně projevilo i v divadelní kultuře. Do divadelního systému se opět mohlo vrátit svobodné soukromé divadelní podnikání, znemožněné v polovině roku 1945 výnosy ministra Nejedlého. Do té doby státem ovládaná a poměrně neměnná

divadelní síť začala prožívat mnohé změny. V létě 1992 do ní navíc vstoupil první československý soukromý muzikálový producent – Adam Novák, který v pronajatém Divadle Na Vinohradech uvedl slavný světový hit *Les Misérables*.

První pražská produkce *Les Misérables* přinesla do Československa nové kvality, mnohaleté zahraniční zkušenosti a zvyklosti. Úspěch *Les Misérables* znamenal zásadní impuls pro další rozvoj českého zábavněhudebního divadla, a to jak na scénách statutárních, tak na postupně vznikajících scénách soukromých.

Inscenace muzikálu *Les Misérables* navázala na vývojovou řadu přelomových inscenací československého zábavněhudebního divadla, předznamenanou operetními pokusy v podobě *Krále tuláků* (1945) a *Veselé vdovy?* (1945) a reprezentovanou inscenacemi *Divotvorného hrnce* (1948), *Nebe na zemi* (1950), *Kdyby tisíc klarinetů* (1958), *My Fair Lady* (1964) a *West Side Story* (1970), ale zcela nepochybně ovlivněnou také filmovými *Starci na chmelu* (1964).

Jak již bylo naznačeno, politické, společenské i ekonomické okolnosti více než 40 let narušovaly vytvoření kontinuální tradice inscenační, autorské, interpretační, teoreticko-kritické i divácké a znemožňovaly československému zábavněhudebnímu divadlu držet krok s aktuálním děním ve světě. Tolik kritizovaná opereta z našich jevišť nikdy nezmizela a importovaný muzikál se u nás pozvolna – byť s potížemi – rozvíjel po celé sledované období stejně, jako se zejména v malých divadlech stále udržovala domácí tradice zábavněhudebního divadla, navazující na poetiku kabaretů a revue.

Strastiplná poválečná historie domácího zábavněhudebního divadla vytvořila pro jeho další rozvoj specifické podmínky, které do budoucna významně determinovaly jeho podobu – stav české

muzikálové a operetní scény přelomu 20. a 21. století je však již námětem pro práci jinou...

8. LITERATURA

- BÁR, P. (2006) *Jiří Frejka v karlínském divadle 1950-1952*, diplomová práce FF UK Praha.
- BÁR, P. / Prostějovský, M. (2012) „Fenomén ‘český’ muzikál“, *Disk* 2012, č. 39: 120–131.
- BARTOŠ, F. [1946] *Protokol z konference o operetě, konané dne 13. 5. 1946*, rkp. uložený v knihovně IU-DÚ Praha, sign. MB 5230.
- BERNSTEIN, L. (1969) *Hudbou k radosti*, Praha.
- BEZ, H. / DEGENHARDT, J. / HOFMANN, H. P. (1981) *Musical*, Berlin.
- BEZOUŠKA, B. (1993) *Jak jsem proskotačil život*, Praha.
- BŘÍNKOVÁ, P. (1996) *Taková jsem já, Žďár nad Sázavou*.
- BURIAN, E. F. (1945) *Zahajujeme*, Praha.
- BURIAN, E. F. (1946) „Návrh k přeplánování československých divadelních poměrů“, in ROLLAND, R. *Divadlo lidu*, Praha.
- CÍSAŘ, J. (1966) *Divadla, která našla svou dobu*, Praha.
- CÍSAŘ, J. „Doslov“, in BLAŽEK, V. (1967) *Šeherezáda*, Praha.
- ČERNÝ, J. (2007) *Osudy českého divadla po druhé světové válce*, Praha.
- ČERT, J. Z. (2005) „Legendární klarinety / Vstupní poznámky“, program k inscenaci *Kdyby tisíc klarinetů* (2005, Městské divadlo Brno).
- ČERVENÁ, S. (1999) *Stýskání zakázáno*, Brno.
- Divadelní umění. Kvantitativní charakteristiky vývoje divadelního umění za období 1945-1972 v ČSSR* (1974), Praha.
- DORUŽKA, L. / DUCHÁČ, M. (2003) *Karel Vlach, 50 let života s hudbou*, Praha.
- DRLÍK, V. (red., 2003) *Brněnská usměvavá múza*, Brno.
- Důvodová zpráva. Divadelní zákon, tisk 842*, archiv PS PČR, dostupné online: http://www.psp.cz/eknih/1946uns/tisky/t0842_01.htm.
- EVERETT, W. A. (2002) *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge.
- FENCL, A. (1945) *Divadelník o divadle*, Praha.
- FREJKA, J. (1951) „Nové úkoly hudební komedie“, program k inscenaci *Akulina* (1951, Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně).
- FUKAČ, J. / VYSLOUŽIL, J. (red., 1997) *Slovník české hudební kultury*, Praha.
- GERATHS, A. (2002) *Musical. Das unterhaltende Genre*, Laaber.
- GROSSMAN, J. „Svět malého divadla“, *Divadlo* 1963, č. 7: 13 an.
- HANÁKOVÁ, K. (2010) *Na Pohádku máje: analýza a rekonstrukce inscenace Zdenka Pospíšila v Divadle na provázku*, Brno.
- HARBURG, E. Y. / SAIDY, F. (1947) *Finian's Rainbow*, [s. l.].

- HAVEL, V. (1999) „Několik slov k Paravanu“, (týž) *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*, Praha: 281 an.
- HEDBÁVNÝ, Z. (1994) *Alfréd Radok, Zpráva o jednom osudu*, Praha.
- HERMAN, J. „E. F. Burian – Karlín – opereta“, *Scéna* 1985, č. 20: 7.
- HERMAN, J. „Interní poznámky“, *Divadelní revue* 1996, č. 3: 68–75.
- HERMAN, J. (2007) „Kdo věren operním zásadám aneb Alfréd Radok a opera“, in STEHLÍKOVÁ, E. (ed.) / CIESLAR, J. *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, Praha.
- HERMAN, J. „Nejen karlínské problémy po 40 letech“, *Scéna* 1986, č. 9: 7.
- JANÁČKOVÁ, O. (1989) „Velká opera 5. května“, *Divadlo nové doby*, Praha: 81–118.
- JANDA, J. (2007) *Hudba – divadlo – život*, Praha.
- JONES, J. B. (2003) *Our Musicals, Ourselves*, Hanover a London.
- JUST, V. (1984) *Proměny malých scén*, Praha.
- JUST, V. (1990) *Divadlo plné paradoxů*, Praha.
- JUST, V. a kol. (1995) *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*, Praha.
- KALINOVÁ, L. (2004) *Východiska, očekávání a realita poválečné doby*, Praha.
- KNAPÍK, J. (2002) *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*, Praha.
- KNAPÍK, J. (2004) *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha.
- KNAPÍK, J. (2006) *V zajetí moci*, Praha.
- KOČOVÁ, Z. (1955) *Kronika Armádního uměleckého divadla*, Praha.
- KOPECKÝ, J. (1945) *O nové české divadlo*, Praha.
- KOPECKÝ, J. „K situaci naší operety“, *Divadlo* 1951, č. 3–4: 388–390.
- KOTEK, J. (1998) *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*, Praha.
- KOUŘIL, M. (1981) *Divadlo před vítězným únorem*, Praha.
- KOUŘIL, M. / JANSKÝ, E. (1949) *Základy nové práce československého divadla*, Praha.
- KOUŘIL, M. „Historické chvíle českého divadelnictví“, *Divadlo* 1945, č. 1: 22–41.
- KOUTNÝ, J. [s. a.] *Hlava rozkvetlá vzpomínkami*, [s. 1.].
- KRAUS, K. „Zábradlí jako typ“, *Divadlo* 1963, č. 7: 40 an.
- KUSÁK, A. (1998) *Kultura a politika v Československu 1945–1956*, Praha.
- LAMB, A. (2000) *150 Years of Popular Musical Theatre*, New Haven, London.
- LANGR, A. / PAŘÍKOVÁ, M. (1969) *Oldřich Nový*, Praha.
- LUKEŠ, M. „Idea malých divadel“, *Divadlo* 1963, č. 7: 2 an.
- MANDLOVÁ, A. (1990) *Dneska už se tomu jenom směju*, Praha.
- MARKLOVÁ, M. (red., 1962) *Nová československá operetní tvorba*, Praha.
- MARKLOVÁ, M. (red., 1980) *Nová česká operetní a muzikálová tvorba*, Praha.

- MARKLOVÁ, M. (red., 1990) *Nová česká operetní a muzikálová tvorba*, Praha.
- MATOUČ, Z. (2004) *Život s lehkou múzou*, Kostelec na Hané.
- MOULÍK, A. / VADLEJCHOVÁ, I. (2005) *Paměti Arnošta Moulíka, šéfdirigenta Hudebního divadla Karlín*, rukopis, kopie archiv autora.
- OPEKAR, A. (1998) „Vratislav Blažek a muzikály“, in *I v cizině jsem s Tebou*, Hradec Králové.
- Operetní konference (Praha 17. – 19. XII. 1958)*, stenografický zápis, uloženo v knihovně DÚ, sign. MB 438.
- OSOLSOBĚ, I. (1967) *Muzikál je, když...*, Praha.
- OSOLSOBĚ, I. (1974) *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*, Praha.
- OSOLSOBĚ, I. (1996) *Marsyas, Apollón... a Dionýsos I., II.*, Brno.
- OSOLSOBĚ, I. (1968) „Československý muzikál“, in SCHMIDT-JOOS, S. *Muzikál*, Praha: 250 an.
- PACÁK, L. (1946) *Opereta: Dějiny pražských operetních divadel*, Praha.
- PAVLOVSKÝ, P. (hl. red., 2004) *Základní pojmy divadla. Teatrolgický slovník*, Praha.
- PETIŠKOVÁ, L. (2004) „Jiří Frejka, básník jeviště (Život a dílo)“, in FREJKA, J. *Divadlo je vesmír*, Praha.
- PETIŠKOVÁ, L. „Ze zákulisí jedné štvanice (Konec režiséra Jiřího Frejky)“, *Divadelní revue* 1999, č. 1: 31–45. + SÍLOVÁ, Z. „Ad: Ze zákulisí jedné štvanice“, *Divadelní revue* 1999, č. 2: 67–69. + PETIŠKOVÁ, L. „Ad: Zuzana Sílová“, *Divadelní revue* 1999, č. 2: 69–71.
- PETR, Z. (2003) *Hudba přítelkyně*, Praha.
- PÖMMERL, J. (1989) „K situaci českého divadla v letech 1945–1948“, *Divadlo nové doby*, Praha: 7–34.
- PÖMMERL, J. „Před první svobodnou sezónou“, *Divadelní revue* 1995, č. 3: 55–62.
- POSPÍŠIL, J. / KELLNER, E. (1978) *Hvězdou operety*, Praha.
- PROKEŠOVÁ, S. (2012) *Balada pro banditu – srovnání první a prozatím poslední inscenace v divadle Husa na provázku*, bakalářská práce, FF MU Brno, dostupné online: http://is.muni.cz/th/341883/ff_b/.
- PROSTĚJOVSKÝ, M. (2008) *Muzikál Expres*, Brno.
- PROSTĚJOVSKÝ, M. „Muzikál nového milénia“, *Divadelní noviny* 2011, č. 18: 14.
- RADOK, A. „Kdo věren Bohu, císaři a králi aneb k nové operní režii“, *Rytmus* 1947, č. 2: 24–26.
- RACHLÍK, F. (1977) *O přetvářce a domněnce – Divadelní zápisník*, [Praha], rukopis, uložen v knihovně IU-DÚ Praha, sign. MB 2019.
- SEARS, B. (2001) *E. Y. „Yip“ Harburg*, [s. 1.], dostupné online: <http://www.benandbrad.com/writings.html>, citováno 19. 6. 2011.

- SCHMIDT-JOOS, S. (1968) *Muzikál*, Praha (vč. vstupních poznámek a dodatků k českému vydání od Ivo Osolsobě).
- SIDON, K. (ed., 1965) *Starci a klarinety*, Praha.
- SÍLOVÁ, Z. (2006) *DISK a generace 1945 – O Jaroslavě Adamové a Jaromíru Pleskotovi*, Praha.
- SÍLOVÁ, Z. „Jaroslava Adamová a divadlo Jana Wericha“, *Disk* 2004, č. 9: 118–143.
- SRBA, B. (1988) *O nové divadlo*, Praha.
- STANISLAVSKIJ, K. S. (1983) *Můj život v umění*, Praha.
- STEHLÍKOVÁ, E. (ed.) / CIESLAR, J. (2007) *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, Praha.
- STEIMAROVÁ, J. / SMOLKOVÁ-ČÍŽOVÁ, K. (1996) *Život plný kotrmelců*, Praha.
- STERNWALD, J. (2002) *Plná náruč vzpomínek*, Cheb.
- STÝBLO, L. (2005) „Od Klarinetů ke klarinetům“, program k inscenaci *Kdyby tisíc klarinetů* (2005, Městské divadlo Brno).
- SUCHÝ, J. (1991) *Vzpomínání: od Reduty k Semaforu*, Praha.
- SUCHÝ, O. / CORTÉSOVÁ, D. (2004) *Rudolf Cortés milovaný i zatracovaný*, Praha.
- SYCHRA, F. (1994) *Hudební divadlo v Karlíně a v Nuslích v období mezi sezónami 1965/66 a 1969/70 vč.*, seminární práce KDV FF UK Praha.
- ŠORMOVÁ, E. (hl. red., 2000) *Česká divadla – encyklopedie divadelních souborů*, Praha.
- ŠTERC, L. (1981) *100 let budovy karlínského variété*, rukopis, uložen v knihovně IU-DÚ, sign. MB 3413.
- ŠTERC, L. (1997) *Mýma očima*, rukopis, uložen v knihovně IU-DÚ, sign. MB 3372.
- ŠTÍPKOVÁ, M. (2001) *Světové muzikály v Hudebním divadle v Karlíně v době působení ředitele Ludvíka Žáčka (1964–1970)*, seminární práce, KDV FF UK Praha.
- ŠULC, M. (2002) *Česká operetní kronika*, Praha.
- TICHÝ, Z. A. (ed.) / HLAVÁČEK, B. (ed.) / POLACHOVÁ, H. (ed., 2001) *Obrozené divadlo: Divadlo Na Fidlovačce 1921–2001*, [Praha].
- TRÄGER, J. (ed., 1964) *K nedožitým šedesátinám*, Praha.
- VADLEJCHOVÁ, I. (2004) *Sedmdesátá léta*, rukopis, kopie archiv autora.
- VALTROVÁ, M. (1998) *Vratislav Blažek: hráč před Bohem a lidmi*, Praha.
- VAŠÁK, V. / MACKŮ, G. (1996) *Z operety do operety aneb Co se tenkrát suškalo*, Praha.
- VEDRAL, R. [s. a.] *Klobouk – vzpomínky Rudolfa Vedrala*, rukopis, uložen v archivu autora.

- VEDRAL, R. „Syntetické divadlo?“, *Divadelní noviny* 1962, č. 22: 2.
- VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. (2008) *Obraz a příběh*, Praha.
- VONDRÁŠEK, K. (1999) *Sowjetisches Kulturmodell und das tschechische Theater 1945–1968*, Bochum.
- VOPRŠAL, J. (1946) *Staré a nové cesty operety*, Brno.
- VOSKOVEC, J. (1965) *Klobouk ve křoví*, Praha.
- VOSKOVEC, J. / WERICH, J. (2000) *Divotvorný hrnec*, in VOSKOVEC, J. / WERICH, J. *Hry*, Praha: 293–401.
- VOSKOVEC, J. / WERICH, J. (2007) *Korespondence II*, Praha.
- VOSKOVEC, J. / WERICH, J. (2008) *Korespondence III*, Praha.
- VOSTRÝ, J. (2010) *Scénologie dramatu*, Praha.
- VOSTRÝ, J. „Jonáš a souvislosti“, *Divadlo* 1962, č. 7: 25 an.
- VOSTRÝ, J. „Od podívané k obrazu“, *Disk* 2002, č. 2: 17–38, *Disk* 2003, č. 3: 21–44.
- VOSTRÝ, J. „Scéničnost a múzičnost“, *Disk* 2005, č. 11: 46–69.
- VRBA, P. (1992) *Karlínské divadlo v zrcadlech času*, rukopis, kopie v archivu autora.
- [MARKLOVÁ, M.] ([red.], 1970) *Nová česká a slovenská operetní i musicalová tvorba*, Praha.

9. PŘÍLOHY

PŘÍLOHA I: SOUPIS VÝZNAMNÝCH INSCENACÍ

(v chronologickém pořadí; zpracováno podle dokumentace IÚ–DÚ, soupisu repertoáru HDK a programů jednotlivých inscenací)

Friml, Hooker, Post: *Král tuláků*

Divadlo v Karlíně, premiéra 3. 10. 1945.

Překlad: Števa Shellová. Režie E. F. Burian, dirigent René Kubínský, Josef Kovařík, scéna Miroslav Kouřil, kostýmy Marcel Pokorný, choreografie Boris Milec.

Lehár, Léon, Stein, Radok, Karel, Joran: *Veselá vdova?*

Opera Divadla 5. května, premiéra 20. 10. 1945 (poprvé již 18. 10. 1945).

Překladatel neuveden. Režie Alfréd Radok, dirigent Jaromír Karel, scéna a kostýmy František Tröster, choreografie: Nina Jirsíková, Robert Braun.

Lane, Harburg, Saily: *Divotvorný hrnec* (čs. premiéra)

Divadlo V+W, poprvé 6. března 1948.

Překlad Jiří Voskovec a Jan Werich. Režie Jiří Voskovec, dirigent Karel Vlach, hudební aranžmá Zdeněk Petr, choreografie Saša Machov, scéna Jiří Trnka, kostýmy Zdenka Werichová.

Inscenace přenesena do Divadla Umění lidu, obnovená premiéra 16. 11. 1948.

Lane, Harburg, Saily: *Divotvorný hrnec*

Státní divadlo Ostrava na scéně Lidového divadla, premiéra 23. 6. 1949.

Překlad Jiří Voskovec a Jan Werich. Režie Jan Pacl, dirigent a hudební aranžmá Vladimír Brázda, choreografie Emerich Gabzdyl, scéna Jan Obšil, kostýmy Marie a Josef Stejskalovi.

Lane, Harburg, Saily: *Divotvorný hrnec*

Krajské krušnohorské divadlo Teplice, premiéra 31. 12. 1949.

Lane, Harburg, Saily: *Divotvorný hrnec*

Krajské oblastní divadlo Olomouc, premiéra 11. 2. 1950.

Překlad Jiří Voskovec a Jan Werich. Režie František Paul, dirigent Petr Doubravský, choreografie Josef Sokol, scéna a kostýmy Oldřich Šimáček.

Lane, Harburg, Saily: *Divotvorný hrnec*

Krajské oblastní divadlo Plzeň, premiéra 12. 3. 1950.

Překlad Jiří Voskovec a Jan Werich. Režie Oldřich Nový j. h., dirigent Jaromír Otto Karel, instrumentace Vladimír Brázda, choreografie Josef Škoda, scéna a kostýmy Antonín Calta.

Šamberk, Sternwald: *Jedenácté přikázání*

Divadlo filmového studia, premiéra 17. 6. 1950.

Režie Alfréd Radok, dirigent neuveden, choreografie Lída Myšáková a Marie Tymichová, scéna Josef Svoboda, kostýmy Marcel Pokorný.

Inscenace přenesena do Divadla státního filmu v Karlíně, obnovená premiéra 30. 9. 1950.

Voskovec, Werich, Ježek, Trojan, Rachlík: *Nebe na zemi*

Divadlo státního filmu v Karlíně, premiéra 21. 12. 1950 (264x).

Režie Jiří Frejka, dirigent Karel Vlach, choreografie Saša Machov, scéna a kostýmy Jiří Trnka, choreografická spolupráce Manon Chaufour, sbormistr Dalibor Brázda.

Kovner, Adujev: *Akulina* (čs. premiéra)

Divadlo státního filmu v Karlíně, premiéra 23. 5. 1951 (105x).

Překlad Ilja Bart. Režie Jiří Frejka, dirigent Karel Vlach, scéna František Tröster, kostýmy František Tröster, Vladimír Tesař, choreografie Saša Machov, choreografická spolupráce Miroslav Kůra.

Trojan, Tyl, Rachlík: *Paní Marjánka, matka pluku*

Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně, premiéra 7. 12. 1951, derniéra 4. 2. 1953 (137x).

Režie Jiří Frejka, dirigent Karel Vlach, scéna a kostýmy František Tröster, choreografie Ruda Macharovský, choreografická spolupráce Bedřich Füsseger, sbormistr Dalibor Brázda.

Dolidze, Muradeli, Sikorská, Bolotin: *Keto a Kote* (čs. premiéra)

Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně, premiéra 4. 4. 1952 (25x).

Překlad Zdenka Čížková a Jiří Aplt. Režie Jiří Frejka, dirigent Karel Vlach, scéna a kostýmy František Tröster, choreografie Bedřich Füsseger, sbormistr Dalibor Brázda.

Nezval: *Schovávaná na schodech*

Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně, premiéra 4. 6. 1952 (81x).

Režie Jiří Frejka, dirigent Karel Vlach, scéna a kostýmy František Tröster, choreografie Manon Chaufour, sbormistr Dalibor Brázda.

Nestroy, Ponc, Letfus, Kaláb, Rachlík: *Lumpácivagabundus*

Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně, premiéra 17. 10. 1952, derniéra 13. 10. 1953 (asi 130x).

Překlad Bohumil Mathesius. Režie Alfréd Radok, dirigent Karel Vlach, scéna Josef Svoboda, kostýmy Marcel Pokorný, choreografie Manon Chaufour, sbormistr Dalibor Brázda.

Fischer podle M. de Cervantese: *Lišák Pedro* (první provedení)

Krajské oblastní divadlo Olomouc, premiéra 21. 1. 1953.

Režie Jaromír Pleskot, hudební nastudování a choreografie neuvedeno, scéna Oldřich Šimáček, kostýmy neuvedeno.

Flosman, Zrotal, Loužecký: *Zavinil to Ferkl?* (první provedení)

Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně, premiéra 16. 10. 1953.

Režie Karel Konstantin, dirigent Dalibor Brázda, choreografie Bedřich Füsseger, scéna Josef Gabriel, kostýmy Ada Švecová.

Hervé, Meilhac, Millaud: *Mam'zelle Nitouche*

Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně, premiéra 27. 11. 1953, derniéra 2. 7. 1961 (354x).

Překlad a úprava: Oldřich Nový. Režie Oldřich Nový, dirigent Josef Kovařík, Dalibor Brázda, choreografie Manon Chaufour, scéna a kostýmy Jaroslav Veris.

Strauss, Stein, Lindau: *Tisíc a jedna noc*

Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně, premiéra 26. 3. 1954.
Překlad a úprava: Karel Melichar Skoumal. Režie Ota Motyčka, dirigent Dalibor Brázda, Josef Kovařík, choreografie Ladislav Gavar, scéna Miroslav Pelc, kostýmy Jaroslav Veris.

Kaláb, Letfus, Radok, Tesařová, Drvota, Aplt: *Stalo se v dešti* (první provedení)

Městská divadla pražská v Klementinu, premiéra červenec 1955.
Režie Alfréd Radok, hudební nastudování neuvedeno, scéna a kostýmy Josef Svoboda.
Inscenace přenesena do Divadla Komédie, poprvé 24. 11. 1955.

Kawan, Bejach: *Každoročně v máji* (čs. premiéra)

Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla Jiřího Myrona, premiéra 27. 4. 1957.
Překlad a úprava Mojmir Vyoral, Rudolf Lampa. Režie Mojmir Vyoral, dirigent Antonín Kašper, choreografie Josef Sokol, scéna Zdeněk Hybler.

Kawan, Bauer: *Skandál v Lisabonu* (čs. premiéra)

Státní divadlo v Karlíně, premiéra 27. 3. 1958, derniéra 1. 6. 1961 (134x).
Překlad Karel Konstantin, K. M. Walló. Režie Karel Konstantin, dirigent Dalibor Brázda, choreografie Bedřich Füsseger, scéna Vlastimil Sova a Jaroslav Zelený, kostýmy Jindřiška Hirschová.

Šlitr, Suchý: *Kdyby tisíc klarinetů* (první provedení)

Divadlo Na zábradlí, premiéra 9. 12. 1958.
Režie Antonín Moskalyk, choreografie Ladislav Fialka, scéna Karel Mareš, Jiří Suchý, kostýmy Mirka Soukupová.

Kramer, Garinei, Giovannini: *Když je v Římě neděle* (čs. premiéra)

Státní divadlo v Karlíně, premiéra 20. 11. a 11. 12. 1958, derniéra 6. 7. 1960 (112x).
Překlad Jan Makarius, Zdeněk Borovec. Režie Karel Konstantin, dirigent Dalibor Brázda, Rudolf Kvasnica, choreografie Bedřich Füsseger, scéna Jiří Siegel, Zdeněk Vávra, kostýmy Jan Skorkovský.

Offenbach, Meilhac, Halévy: *Bandité*

Státní divadlo v Karlíně, premiéra 9. 4. 1959.
Překlad a úprava Felix Bartoš, Ota Šafránek, Jiří Aplt. Režie Václav Tomšovský, dirigent František Vajnar, choreografie Bedřich Füsseger, scéna Ondřej Pavlík, kostýmy Jan Kropáček.

Šlitr, Suchý: *Člověk z půdy* (první provedení)

Semafor (v sále divadla Ve Smečkách), premiéra 30. 10. 1959.
Režie Jiří Němeček, Jiří Vrba, scéna Zbyněk Hloch, kostýmy Běla Suchá.

Šostakovič, Maas, Červinskij: *Moskva – Střemšinky* (čs. premiéra)

Státní divadlo v Karlíně, premiéra 16. a 19. 12. 1959, derniéra 5. 5. 1960 (24x).
Překlad Sergej Machonin. R: Vladimír Kandelaki (z Moskevského divadla operety), dirigent Rudolf Macharovský, choreografie Miroslav Kůra, scéna a kostýmy Josef Gabriel.

Heneker, Norman, Mankowitz, More: *Expresso Bongo* (čs. premiéra)

Východočeské divadlo Pardubice, premiéra 8. 4. 1961.

Překlad Jiří Mucha, Jan Werich, Petr Kopta. Režie Antonín Moskalyk, hudební nastudování Dalibor Brázda, choreografie Olga Motyčková, scéna Miloš Ditrich, kostýmy Marcel Pokorný.

Norman, Heneker, Mankowitz: *Bleší trh* (čs. premiéra)

Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc na scéně Velkého divadla, premiéra 1. 10. 1961.

Překlad Jiří Mucha, Pavel Kopta. Režie Stanislav Regal, hudební nastudování Josef Sedlář, choreografie Emerich Gabzdyl, scéna Slavoj Kovařík, kostýmy Jan Skalický.

Norman, Heneker, Mankowitz: *Bleší trh*

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 21. 12. 1961 (19x).

Překlad Jiří Mucha, Petr Kopta. Režie Leo Spáčil, dirigent Arnošt Moulík, choreografie Antonín Hodek, scéna Jan Rott, kostýmy Zdena Kadrnožková.

Weill, Brecht: *Slavné město Mahagonny*

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 25. 11. a 9. 12. 1961 (11x).

Překlad Eva Bezděková. Režie Rudolf Vedral, dirigent Jiří Stárek, choreografie Miroslav Kremlík, scéna Jan Rott, kostýmy Zdena Kadrnožková.

Monnotová, Breffort, More, Heneker, Norman: *Sladká Irma* (čs. premiéra)

Divadlo na Fidlovačce, premiéra 11. 4. 1962.

Překlad Jiří Mucha, Zdeněk Borovec. Režie Václav Hudeček, hudební nastudování Milivoj Uzelac, choreografie Bedřich Füsseger, scéna Vladimír Synek, kostýmy Jan Skalický.

Šlitr, Suchý: *Jonáš a tingltangl* (první provedení)

Semafor v DP Gottwaldov, premiéra 18. 6. 1962, pražská premiéra v divadle Na Slupi, 18. 7. 1962 (250x).

Režie Karel Mareš, scéna a kostýmy Běla Suchá.

Weill, Brecht: *Žebrácká opera*

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 8. 2. 1963, derniéra 13. 3. 1964 (42x).

Překlad Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník. Režie Rudolf Vedral, dirigent Karel Vlach, režijní spolupráce Miroslav Horníček, choreografie Jiří Blažek, scéna Jan Rott, kostýmy Dimitrij Kadrnožka.

Porter, Spewack, Spewacková: *Líbej mě, Káto!* (čs. premiéra)

Divadlo J. K. Tyla Plzeň, premiéra 23. 2. 1963.

Překlad Ivo T. Havlů. Režie Miroslav Doutlík, hudební nastudování Dalibor Brázda, choreografie Josef Koniček, výprava Vladimír Heller.

Heneker, Norman, Mankowitz, More: *Expresso Bongo*

Městská divadla pražská na scéně Divadla ABC, premiéra 12. 3. 1964.

Překlad Jiří Mucha, Jan Werich, Petr Kopta. Režie Antonín Moskalyk, hudební nastudování Jaroslav Marek, choreografie Josef Koniček, scéna Miloš Ditrich, kostýmy Miroslav Walter.

Friml, Stothart, Harbach, Hammerstein II.: *Rose Marie*

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 12. 6. 1964, derniéra 12. 2. 1969 (asi 200x).

Překlad Václav Špilar, úprava Jiří Aplt a Oldřich Nový. Režie Oldřich Nový, dirigent Milivoj Uzelac, Pavel Vondruška, choreografie Bedřich Füsseger, scéna Jan Rott, kostýmy Jan Skalický.

Porter, Spewack, Spewacková: *Kiss me, Kate (Libej mě Katko)*

Státní divadlo Brno na scéně Reduty, premiéra 10. 12. 1964.

Překlad Ivo Osolobě, Lubomír Feldek. Režie Stanislav Fišer, hudební nastudování Arnošt Moulík, choreografie Boris Slovák, scéna Vojtěch Štolfa, kostýmy Naděžda Naháková.

Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady* (čs. premiéra)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 12. a 13. 12. 1964 derniéra 31. 3. 1968 (379x).

Překlad Ota Ornest. Režie Leo Spáčil a Rudolf Vedral, dirigent Dalibor Brázda a Pavel Vondruška, choreografie Bedřich Füsseger, scéna František Tröster, kostýmy Zdenka Kadrnožková.

Šlitr, Suchý: *Dobře placená procházka* (první provedení)

Semafor, premiéra 15. 6. 1965.

Režie Ján Roháč, dirigent a hudební spolupráce Dalibor Brázda, hudební spolupráce Milan Dvořák, Vlastimil Hála, choreografie Karel Mareš, scéna Josef Svoboda, kostýmy Běla Novotná.

Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*

Státní divadlo Brno na scéně Divadla Na Hradbách, premiéra 20. 6. 1965.

Překlad Ota Ornest. Režie Stanislav Fišer, hudební nastudování Arnošt Moulík, choreografie Boris Slovák, scéna Vojtěch Štolfa, kostýmy Naděžda Hanáková.

Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*

Divadlo J. K. Tyla Plzeň na scéně Velkého divadla, premiéra 13. 11. 1965.

Překlad Ota Ornest. Režie Miroslav Doutlík, hudební nastudování Jiří Kout, choreografie Věra Untermüllerová, scéna Vladimír Heller, kostýmy Bedřich Barták.

Bažant, Hála, Malásek, Blažek: *Dáma na kolejích* (první provedení)

Státní divadlo Brno na scéně Reduty, premiéra 5. 6. 1966.

Režie Stanislav Fišer, hudební nastudování Arnošt Moulík, choreografie Lenka Homolová, scéna Miloš Tomek, kostýmy Alois Vobejda, Naděžda Hanáková.

Herman, Stewart: *Hallo Dolly* (čs. premiéra)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 22. a 29. 9. 1966, derniéra 6. 3. 1968.

Překlad Ivo Osolobě a Alexander Kozák. Režie Karel Jernek, dirigent Karel Vlach, choreografie Hana Machová, scéna Jan Rott, kostýmy Olga Filipi.

Herman, Stewart: *Hello, Dolly*

Státní divadlo Brno na scéně Reduty, premiéra 5. 11. 1966.

Překlad Ivo Osolobě, Alexandr Kozák. Režie Stanislav Fišer, hudební nastudování Arnošt Moulík, choreografie Hana Machová, scéna Antonín Vorel, kostýmy Naděžda Hanáková.

Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*

Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc na scéně Nového divadla, premiéra 11. 12. 1966.

Překlad Ota Ornest. Režie Stanislav Regal, hudební nastudování Jan Bedřich, choreografie Rudolf Macharovský, scéna Jiří Procházka, kostýmy Jan Skalický.

Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*

Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla Jiřího Myrona, premiéra 5. 2. 1967.

Překlad Ota Ornest. Režie Vladislav Hamšík, hudební nastudování Vladimír Brázda, choreografie Julie Jastřembská, scéna Vladimír Šrámek, kostýmy Bedřiška Ustohalová.

Ondráček, Schneider: *Gentleman* (první provedení)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 22. 3. 1967.

Režie Otto Haas, hudební nastudování Karel Vlach, choreografie Luboš Ogoun, scéna Vladimír Landa, kostýmy Jan Skalický.

Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*

Krušnohorské divadlo Teplice, premiéra 9. 4. 1967.

Překlad Ota Ornest. Režie Karel Melichar-Skoumal, dirigent Antonín Horák, choreografie Ferry Knopp, scéna Jan Sedláček, kostýmy Bedich Barták.

Bažant, Hála, Malásek, Blažek: *Šeherezáda* (první provedení)

Městská divadla pražská na scéně Divadla ABC, premiéra 20. 4. 1967.

Režie František Miška, hudební nastudování Josef Pech, choreografie Josef Koníček, scéna Ivo Soukup, kostýmy Jan Skalický.

Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*

Jihočeské divadlo České Budějovice (soubor opery), premiéra 21. 5. 1967.

Překlad Ota Ornest. Režie Milan Fridrich, Milan Klásek, hudební nastudování Karel Nosek, Karel Fráňa, choreografie Milan Hojdys, scéna Vlastimil Koutecký.

Bažant, Hála, Malásek, Blažek: *Šeherezáda*

Divadlo Vítězného února Hradec Králové, premiéra 6. 6. 1967.

Režie Pravoš Nebeský, hudební nastudování Josef Kavalír, choreografie Antonín Brtoun, scéna Karel Zmrzlý, kostýmy Josef Feureisl.

Bock, Stein, Harnick: *Šumař na střeše* (čs. premiéra)

Národní divadlo Praha na scéně Tylova divadla, premiéra 21. 2. 1968, derniéra 4. 1. 1970 (48x).

Překlad Zdeněk Nerušil, František Vrba. Režie Václav Špidla, hudební nastudování Miroslav Ponec, choreografie Jiří Blažek, scéna Oldřich Smutný, kostýmy František Segert.

Petr, Dietl, Fischer podle A. Jiráska: *Filosofská historie* (první provedení)

Rokoko, premiéra 7. 3. 1968.

Režie Rudolf Vedral, výprava Vladimír Synek.

Beneš, Tobis, Špilar, Mírovský, Rohan: *Na tý louce zelený*

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 22. 10. 1968, derniéra v Karlíně 2. 2. 1971 (302x).

Režie Otto Haas, dirigent Karel Vlach, choreografie Josef Koníček, scéna a kostýmy Adolf Wenig.

Inscenace přenesena do Hudebního divadla v Nuslích, obnovená premiéra 28. 4. 1971.

Bernstein, Laurents, Sondheim, Robbins: *West Side Story* (čs. premiéra)

Státní divadlo Brno, premiéra na scéně Mahenova divadla, premiéra 6. 4. 1970.

Překlad Jana Werichová, Petr Kopta, úprava Ivo Osolobě. Režie Stanislav Fišer, hudební nastudování Arnošt Moulík, Jiří Karásek, choreografie František Pokorný, Marie Turková, Dana Vejchodová, scéna Jan Sedláček, kostýmy Naděžda Hanáková.

Bernstein, Laurents, Sondheim, Robbins: *West Side Story*

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 10. a 13. 4. 1970.

Překlad Jana Werichová a Petr Kopta. Režie Leoš Spáčil a Rudolf Vedral, dirigent Miroslav Homolka, choreografie Luboš Ogoun, scéna Jan Rott, kostýmy Miroslav Walter.

Petr, Fischer podle Ch. Dickense: *Pan Pickwick* (první provedení)

Rokoko, premiéra 28. 9. 1970.

Režie Jiří Nesvadba, hudební nastudování Mirko Krebs, Vladimír Raška, choreografie František Pokorný, scéna František Skřípek, kostýmy Jarmila Konečná.

Ešpaj, Konstantinov, Racer: *Sedmé nebe* (čs. premiéra)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 3. a 4. 11. 1971, derniéra 7. 11. 1972 (Kladno, 28x).

Překlad Jaroslav Flégr, Kamil Bednář. Režie Georgij Pavlovič Ansimov (SSSR) a I. S. Barabašov (SSSR), dirigent Karel Vlach, choreografie Jiří Němeček, scéna Miloš Tomek, kostýmy Jarmila Konečná.

Friml, Hooker, Post: *Král tuláků*

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 3. a 4. 3. 1972 (235x).

Překladatel neuveden, úprava Jindřich Janda s použitím balad François Villona v překladu Otokara Fischera. Režie Jindřich Janda, dirigent Milivoj Uzelac, choreografie Bedřich Füsseger, scéna a kostýmy Vladimír Brehovský.

Zahradník, Bednář, Vrba: *Mazlíčkové* (první provedení)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 6. 2. 1974.

Režie Otto Haas, dirigent Karel Vlach, choreografie Josef Koníček, scéna Vladimír Nývlt, kostýmy Miroslav Walter.

Štědroň, Uhde, Pospíšil: *Balada pro banditu* (první provedení)

Divadlo na provázku Brno, premiéra 7. 4. 1975.

Režie Zdeněk Pospíšil, hudební nastudování Miloš Štědroň, Evžen Holíš, choreografie Elena Molnárová, scéna Jozef Ciller, kostýmy Dana Malá.

Brabec, Čejchan, Haas podle Prévosta, s použitím veršů V. Nezvala: *Manon* (první provedení)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 20. a 21. 12. 1975

Režie Otto Haas, dirigent Karel Vlach, choreografie Bedřich Füsseger, scéna a kostýmy Vladimír Nývlt.

Brabec, Markov podle Chevalliera v překladu J. Zaorálka: *Zvonokosy* (první provedení)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 9. 4. 1983, derniéra 27. 11. 1986 (98x).

Režie Richard Mihula, dirigent Vladimír Raška, choreografie Zdeněk Boubelík, scéna Radek Pilař, kostýmy Ludmila Lojďová.

Styne, Stone, Merrill: *Sugar – Někdo to rád horké* (čs. premiéra)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 1. 4. 1986, derniéra říjen 1991 (132x).

Překlad Ivo Osolobě, Vladimír Fux. Režie Petr Novotný, dirigent Arnošt Moulík, Jaroslav Dřevíkovský, choreografie Zdeněk Prokeš, choreografie stepu Karel Veleta, scéna Ivo Židek, kostýmy Irena Greifová.

Doga, Lotjanu, Uzelac, Janda, Vrba: *Cikáni jdou do nebe* (první provedení)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 26. 11. 1986, derniéra březen 1990 (48x).

Režie Petr Novotný, dirigent Arnošt Moulík, hudební spolupráce Milan Svoboda, choreografie Petr Boria, scéna Ivo Židek, kostýmy Irena Greifová, dramaturgická spolupráce Eva Bezděková a Petr Novotný.

Várkonyi, Miklós, Kovácsi, Reinhallerová: *Vlci* (čs. premiéra)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 5. 3. 1988 v Kulturním domě Eden.

Překlad Viktorie Hradská a Jiří Josek, úprava Petr Novotný, Zdeněk Prokeš, Jan Hartmann. Režie Petr Novotný, hudební nastudování Arnošt Moulík a Milan Svoboda, choreografie Zdeněk Prokeš a Jan Hartmann scéna Ivo Židek, kostýmy Gita Marcolová.

Styne, Merrill, Lennart: *Funny Girl* (*Funny*, čs. premiéra)

Hudební divadlo v Karlíně, premiéra 20. 4. 1990, derniéra září 1990 (21x).

Překlad Jiří Josek. Režie Petr Novotný, dirigent Arnošt Moulík, choreografie Zdeněk Prokeš, scéna Ivo Židek, kostýmy Gita Marcolová.

Schönberg, Boublíl, Natel podle V. Huga: *Les Misérables* (čs. premiéra)

APK Inspirace – Adam Novák Praha na scéně Divadla na Vinohradech, premiéra 25. 6. 1992, derniéra 13. 9. 1992 (95x).

Překlad Zdeněk Borovec. Režie Petr Novotný, hudební nastudování Arnošt Moulík, hudební spolupráce Zdeněk Merta, choreografie Věra Herajtová, scéna John Napier, kostýmy Dana Svobodová.

PŘÍLOHA II: Miroslav Horníček a Miloš Kopecký (nejen) v karlínském divadle

Miroslav Horníček a Miloš Kopecký se poprvé setkali v létě 1945 v psychiatrické léčebně v Bohnicích, kde sídlilo jejich tehdejší působiště, divadlo Větrník. Horníček měl za sebou již čtyřleté angažmá v Městském divadle v Plzni jako herec a režisér, Kopecký během okupace účinkoval v recitačním souboru Tvar a ke konci války byl z rasových důvodů internován v táboře nucených prací. V divadle Větrník Kopecký působil nejprve jako technický pracovník, později zde však začala jeho profesionální herecká dráha.⁵³⁴ Na konci první poválečné sezony Ústřední rada odborů z finančních důvodů rezignovala na provozování Větrníku, čímž se divadlo ocitlo v nejisté existenční situaci.

Kopecký s Horníčkem, Zázvorkovou, Brodským a dalšími odešli do Divadla satiry, organizovaného kolem původní pelhřimovské skupiny bratrů Lipských a Zbyňka Vavřína. Kopecký zde hrál ve všech představeních od *Cirkusu plechového* až po satirickou féerii *Kde je Kuřák?*, Horníček se uplatnil nejen jako herec (*Ferda, sirky zeměkoule, Král nerad hovězí*), ale i jako autor a režisér (*Cirkus Naděje, Svatba pod deštníky*). Zatímco Kopecký z divadla po roce odešel a během následujících sedmi let vystřídal pět angažmá (mimo jiné v Honzlově Studiu Národního divadla či Burianově Armádním uměleckém divadle), Horníček byl věrný Divadlu satiry až do ukončení jeho činnosti v létě 1949. Poté nastoupil do Národního divadla, kde během svého šestiletého angažmá hrál převážně malé role v budovatelských hrách.

Jak je z předchozího výčtu patrné, po společných

⁵³⁴ Seznámil se zde také se svou první manželkou Stellou Zázvorkovou.

profesionálních divadelních začátcích se každý z herců ubíral jinou cestou. Ve stejném souboru se znovu sešli až v roce 1955, a to ve Werichově Divadle satiry, od roku 1957 přejmenovaném na Divadlo ABC. Horníček zde vystupoval zejména jako Werichův partner v obnovených hrách z Osvobozeného divadla *Caesar* (1955), *Balada z hadrů* (1957), *Těžká Barbora* (1958) a také v Bréalových *Husarech* (1956), které pro ně dva Werich upravil. Zároveň v divadle působil i jako režisér (*Láska ke třem pomerančům*, *Milenci z kiosku*, *Návštěva staré dámy* ad.). Po odchodu Jana Wericha také dočasně zastával funkci uměleckého vedoucího. Kopecký v Divadle satiry hrál například Horáce v *Limonádovém Joeovi*, velekněze Ratatu v *Caesarovi*, lva v *Androklovi a lvu* či Fadinarda ve hře *Helenka je ráda*, s Werichem alternoval v titulní roli satirické hry *Byl Filip Filípek, nebo nebyl?*, s Horníčkem v *Jezinkách a bezinkách*, spolu se také dělili o hlavní roli v zahajovacím představení nově vzniklého „divadla malých forem“ – v semaforském *Člověku z půdy*.

Teprve po pěti letech společného angažmá poprvé hráli jako jevištní partneři, a to ve hře Jaroslava Dietla *Byli jednou dva* (1960, režie Ján Roháč). Václav Havel inscenaci ve své tehdejší studii o Divadle ABC okomentoval: „*I když je tato hra dosti špatná, [...přináší] nové uplatnění pro Horníčka a Kopeckého, kteří tvoří ústřední dvojici a nahrazují přízemní Dietlův humor humorem kvalitnějším a tradici Divadla ABC bližším.*“ (Havel 1999: 475). Nová klaunská dvojice však vznikla dílem náhody. Dietl totiž hru původně psal pro jiné dva herce: Kopeckého a Rudolfa Deyla mladšího, kteří se již dříve setkali v několika inscenacích, například *Helenka je ráda* (1957, Kopecký – Fadinard, Deyl – Emil) či *Čert nikdy nespí* (1957). Deyl však ještě před uvedením hry z Divadla ABC odešel do Městských divadel pražských a díky tomu vedle sebe

stanuli Kopecký s Horníčkem. Herecky si výtečně porozuměli: „začali jsme zjišťovat, že můžeme dělat dokonce to, co nám odkázali Voskovec s Werichem, tj. improvizované a improvizující herectví na jevišti.“⁵³⁵ S rostoucím úspěchem inscenace a především popularitou jejích protagonistů se někteří herci Divadla ABC začali děsit představy, že by byli opět sborem kolem jedné ústřední dvojice, jako tomu bylo dříve v případě spolupráce Wericha a Horníčka, a začaly vznikat spory. Horníček ve svých vzpomínkách nejednou připomněl hysterickou reakci jedné z hereček, jejíž jméno gentlemany neuváděl, na různé délky představení závislé na množství improvizací hlavní dvojice.

Aby rozpory nenarůstaly, rozhodli se Horníček s Kopeckým z Divadla ABC koncem roku 1961 odejít: „Odešli jsme z divadla ABC ve chvíli, kdy jsme jaksi rozpoznali svou chuť, potřebu i možnost dělat spolu divadlo.“⁵³⁶ Oba herci se tak ocitli ‘na volné noze’, slovy Miloše Kopeckého ‘na dlažbě’. Přesto či právě proto začali pracovat na nové inscenaci: „Měli jsme jedinou chuť: napsat hru pro dva lidi. Hledali jsme takovou věc, protože jsme si chtěli spolu zahrát – tedy ověřit si určité možnosti, které jako dvojice máme, a četli jsme v rámci hledání i Beckettovo Čekání na Godota, ale posléze vznikl *Tvrďák*.“⁵³⁷

Tvrďák zkoušeli pod vedením režiséra Jána Roháče tři měsíce v pronajatém sále Státní banky československé, aniž by měli vyhlídku angažování či prodeje tohoto představení. Posléze však provozovatele inscenace našli, stal se jím ostravský Park kultury a oddechu, kde měl 31. března 1962 *Tvrďák* premiéru a který

⁵³⁵ Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963: 3/4, archiv autora.

⁵³⁶ VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963 (1964), Praha: 158.

⁵³⁷ VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963 (1964), Praha: 152.

inscenaci prodával na zájezdy do divadel a kulturních domů po celém Československu.

Jak Horníček řekl, *Tvrďák* nebyla „hra, ale scénář, na jehož základě vzniká představení. Vzniká vždycky znovu, každý večer znovu; tedy metodou každodenní improvizace.“⁵³⁸ Horníčkův původní text se během zkoušek i repríz značně měnil: „Já sám si svoje texty začnu předělávat, jakmile přejdu od papíru na jeviště. Člověk má jiný slovník při psaní a jiný v hovoru. To je i případ *Tvrďáku*. [...] Já sám jsem v časopise *Divadlo* otiskl pouze základní části, protože všechno improvizované nýa jevišti – vypadá napsané úplně jinak.“⁵³⁹ Každé představení blo jiné, obsah *Tvrďáku* se proměňoval, i když rámec a několik základních situací stále zůstávalo. Na konci roku 1963 vyšel základní text *Tvrďáku* jako příloha časopisu *Divadlo*. Dochovala se nám tak alespoň jeho základní, zaznamenatečná část, která se do té doby během hraní ustálila.

V *Tvrďáku* sledujeme příběh dvou účetních, kteří v noci proniknou do opuštěného divadla na potměšlé jeviště. Účetní Julius chce s vrchním účetním Albertem vyřešit svůj velký problém: přebytek tří korun pětadvaceti haléřů v účetní uzávěrce. Albert však nemá prozatím zájem řešit finanční přebytek, naopak chce Julia využít k řešení svého přebytku: přebytku tvůrčí síly, přebytku herecké touhy. Snaží se Julia přimět, aby se na opuštěném jevišti stal jeho partnerem ve hře. Ačkoliv to Julius nejprve odmítá, brzy na hru přistoupí. Necháávají se inspirovat kusem kostýmu, rekvizitou, částí dekorace, improvizují a hrají kousky jakýchsi právě vymyšlených her. Rázem se tak mění z autora a dramaturga na

⁵³⁸ Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlině konané 6. 8. 1963: 3/5, archiv autora.

⁵³⁹ VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963 (1964), Praha: 160.

kulaka a předsedu JZD, inženýry odpalovací rampy B 230 či Napoleona a jeho hraběte. Odhalují tak půvabnou magii divadelního jeviště, na němž se herec může stát kýmkoliv a děj se může odehrávat kdekoliv a kdykoliv. Jejich herectví navazuje na odvěkou tradici mimu: hrají pro zájem a pobavení diváků, prakticky v jakémkoliv prostoru mohou hrát jakoukoliv hru, text jim je – podobně jako kdysi hercům komedie dell'arte – pouhým vodítkem.

*„Nepovažujeme Tvrďák za hru, ale za scénář pro dva herce. Mění se zásahem obecnstva, některé části se rozrůstají a jiné odpadají. Vyhodili jsme již tolik, že by to stačilo na další dvouhodinové představení. Je to cizopasník, je to tasemnice. Kusu se vždycky zbavíme a ona roste dál.“⁵⁴⁰ Změny vznikaly během představení na jevišti, bez apriorní domluvy, bez přípravy a bez zkoušky. Miroslav Horníček, autor původního textu *Tvrďáku*, vždy jako spolutvůrce uváděl nejen Miloše Kopeckého, ale i přítomné diváky. Divák byl brán jako třetí partner a podle jeho zájmu se hra měnila a určovala se její konkrétní podoba: „...dnešní podobu *Tvrďáku* si vynutil divák svou aktivní účastí. Na příklad ony scény mezi dramaturgem a autorem se rozrostly pod tlakem hlediště a diváckého zájmu. Mysleli jsme, že tento úzký pohled do zázemí specificky divadelního nebude nikoho bavit, ale diváci správně rozeznali, že nejde o problematiku kuchyně divadelní, ale o obraz frazérství a jalového žvanění, což – jak ohlas hlediště potvrzuje – je zřejmě problém všech kuchyní a zázemí. Jsou tu půlhodinové scény, které byly zcela vytvořeny improvizací na jevišti. Jediná věta nebyla připravena předem či předem domluvena. Nikdy se nám nepodaří setkat se, abychom spolu něco dělali. I kdybychom se setkali, budeme asi mluvit o jiných věcech než je divadlo. *Tvrďák* se mění*

⁵⁴⁰ VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963 (1964), Praha: 152–153.

každou reprisou, protože naším třetím partnerem je proměnlivý divák. A proto tuto hru hrajeme rádi.“⁵⁴¹

O scéně rozpravy dramaturga a autora se na konferenci o malých divadlech v roce 1963 zmínil také teatrolog Jan Císař: „*V tištěné verzi Tvrďáku byla jedna scéna dramaturg a autor. Jenom jedna scéna. Ve verzi, kterou jsem viděl na jevišti, šli dramaturg a autor celým večerem. Bylo zrovna cítit, jak si Kopecký s gustem vyhrává svého devótního autora a jak Horníček do nekonečna nachází nové odstíny pro povzneseného pana doktora. Myslím, že by pro ně nebyla potíž celý večer normálně improvizovat na téma dramaturg a autor, protože jim stačí právě jen základní námět a základní, nejhrubší charakteristika, aby pustili svou fantazii z uzdy a vykouzlovali nové a nové detaily. Slovem detail nerozumějme ovšem jakousi snůšku životních faktů. Rozumějme jim přesně stylizované divadelní jemnosti, které mají svůj význam a svou pointu. Neboť Kopecký a Horníček mají intelekt a jsou komici.*“⁵⁴²

V roce 1961 převzal vedení karlínského hudebního divadla mladý režisér Rudolf Vedral. Jeho ideou bylo proměnit karlínské divadlo z ryze operetní scény na moderní hudební divadlo se širokým repertoárem, sahajícím od her se zpěvy a tanci přes muzikály, operety a opery až k baletům. V takovémto repertoáru nemohla chybět některá z her bývalého Osvobozeného divadla. Vedral proto zahájil jednání s Janem Werichem, který přišel s nabídkou, že ‘renovuje’ pro soudobého diváka hru *Kat a blázen* a napíše pro ni i nové texty písní. Vedral nabídku přijal, k hudební

⁵⁴¹ VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963 (1964), Praha: 154. Horníčkův názor doplníme slovy Jana Wericha z jeho studie „Klauni“ (Werich 2003: 63): „...nejdůležitější partner a spoluhráč improvizujícího klauna (ale pozor! Hamletův také!) bylo, jest a bude obecenstvo. Návštěvnictvo, publikum, ti, pro které to všechno píšeme, režirujeme a hrajeme, to je hercův partner a také živitel.“

⁵⁴² VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963 (1964), Praha: 148–149.

spolupráci přizval skladatele Evžena Illína.⁵⁴³ Shodou okolností se v této době z Divadla ABC do Karlína vrátil také Karel Vlach se svým swingovým bigbandem, jedinečným interpretem hudebního doprovodu her V+W i moderních muzikálů. Když se začalo uvažovat o obsazení hlavních rolí, bylo nasnadě angažování herecké dvojice, která v té době slavila úspěchy se svým *Tvrďákem* a kterou Werich ze svého divadla velmi dobře znal. V rolích Radůza a Mahulena tak začali hostovat Miroslav Horníček a Miloš Kopecký. Jan Werich nastoupil do karlínského angažmá.

Kat a blázen byl po slavné inscenaci *Nebe na zemi* režiséra Jiřího Frejky v roce 1950 druhou inscenací hry Voskovce a Wericha v karlínském divadle. Stejně jako o 12 let dříve Frejka, také režisér Vedral pojal *Kata a blázna* jako příležitost k proměně hudební komedie Ježka, Voskovce a Wericha v nový český muzikál, tedy příležitost vytvořit skutečně moderní zábavněhudební divadlo. Většina písní a hudebních čísel byla nově napsána, stylově se blížila spíše soudobé populární hudbě než původní Ježkově partituře, z níž byly ponechány jen dvě písně. Tanec, jako třetí integrální vyjadřovací prostředek muzikálu, se stal jedním ze základních prvků inscenace; choreografem byl Jiří Blažek. Nové pojetí však v sobě mělo zakódovaný problém vznikající rozporem muzikálové koncepce a komorních aktuálních dialogů hlavní dvojice.⁵⁴⁴

Inszenace byla postavena zejména na herecké dvojici Horníček – Kopecký, která se stala lákadlem pro diváky. Bezpochyby nebylo lehké zaujmout místa Voskovce a Wericha,

⁵⁴³ Evžen Illín (1924–1985), mimo jiné autor hudby k filmům *Smrt v sedle* (1958), *Lásky jedné plavovlásky* (1965), *Světáci* (1969) a dalším.

⁵⁴⁴ V případě Frejkovy inscenace Werichovy a Rachlíkovy úpravy *Nebe na zemi* se tomuto problému vyhnuli potlačením ústřední dvojice a úplným odstraněním 'forbín' ve prospěch ansámblové hry. Ačkoliv do hlavních rolí, původně hraných Voskovcem a Werichem, byl obsazen Vítězslav Boček a komik Vlasta Burian, jako s hereckou dvojicí se s nimi v inscenaci nepracovalo.

přesto se to však oběma hercům úspěšně podařilo: „jejich dialogy před oponou, ale i v ději, se pohybují po linii šermířské břitkosti a humoru klasické dvojice V+W s jejich vzájemně kousavými líbeznostmi, slovními hříčkami, intelektuálními nápady a satirickými ostny. To jsou pro diváka hostiny satiry a humor.“⁵⁴⁵ Stejně jako v *Tvrďáku*, také v *Katu a bláznu* mohli uplatnit svůj improvizáční talent: „[režisér Vedral] vytvořil dostatečný prostor především pro suverénní, záměrně improvizátorské výkony Horníčka a Kopeckého, které dávají představení lehkost, bezprostřednost a optimismus; plně se tu ukázalo, jak nevšední možnosti mají oba komikové, jak dokonale dovedou spojovat spontánnost a nehledanost s promyšleností, inteligencí a širokým rozhledem.“⁵⁴⁶ Ovšem podle recenzenta *Večerní Prahy* se právě improvizace mnohdy staly záležitostí spíše problematickou: „[Horníček a Kopecký] spoléhají zřejmě až příliš na svou velikou improvizáční schopnost – a přehlížejí poněkud fakt, že i improvizovaným předscénám ukládá jeviště svůj neoblomný řád výstavby dialogu a rytmu. Tím spíše pak takovým scénám, kde na dialogy protagonistů navazuje jednání ostatních partnerů a kde není možné se obejít bez pevných, precizně vypracovaných a dodržovaných opěrných bodů.“⁵⁴⁷

Inscenace jako celek byla přijata poměrně rozporuplně, a to především kvůli svému muzikálovému pojetí: „*Kat a blázen* je především podívanou – nikoliv skutečným divadlem,“⁵⁴⁸ „místo divadelní události [...] jsme však v režii R. Vedrala viděli jenom velikou, rozmáchlou revuální podívanou s několika vskutku znamenitými tanci, s obratnou výpravou O. Šimáčka, se suverénními

⁵⁴⁵ Hepner, V. „Obnovený Kat a blázen“, *Práce* 16. 10. 1962.

⁵⁴⁶ Sychra, A. „Kat a blázen v karlínském divadle“, *Rudé právo* 23. 10. 1962.

⁵⁴⁷ Urbanová, A. / Příkryl, J. „Kat a blázen v Karlíně“, *Večerní Praha* 17. 10. 1962.

⁵⁴⁸ dn „Kat a blázen opět na scéně“, *Zemědělské noviny* 23. 10. 1962.

chytrými výkony M. Horníčka a M. Kopeckého a s mimořádným herecko-tanečním talentem Josefa Pivoňky.“⁵⁴⁹ Dnes již nedokážeme posoudit, nakolik se autorům a režiséru Vedralovi proměna *Kata a blázna* v muzikál zdařila, k ‘muzikálovosti’ však měla nakročeno patrně velmi dobře: „*V Katu a bláznu dospělo karlínské divadlo daleko ve volání po jednotě herectví, zpěvu a tance a režie [...] právě v nových písňových textech a v hudbě Evžena Illína i v tancích a baletu choreografa Jiřího Blažka, podtrhujících dnešní rytmus, nejvíce tkví přepodstatnění Kata a blázna v dnešní podívanou revuální pestrosti a maximální účinnosti.*“⁵⁵⁰ Jak bylo již zmíněno, tanec byl využit jako jeden ze základních vyjadřovacích prostředků inscenace. Tanečně byla pojata celá Rodrigova parta, zmilitarizovaná chuligánská mládež, která je jedním ze základních ohnisek konfliktu hry. Roli Rodriga dokonce hrál tanečník Josef Pivoňka. Choreografii Jiřího Blažka pak „*inscenace hodně vděčí za atmosféru dneška. Tanec tu není jen dráždivá složka nebo pohyblivá kulisa, nýbrž živý nositel děje.*“⁵⁵¹ I přes přizpůsobení díla soudobému charakteru divadla „*je tu svěže, živě a poutavě – někde i aktualizálně – připomenuta tradice Osvobozeného divadla; jeho umělecké principy a postupy*“; tvůrci „*dali té tradici lesk na jevišti bývalého Osvobozeného divadla nevidaný.*“⁵⁵²

Původní inscenaci Osvobozeného divadla a okolnostem jejího uvedení věnovalo mnoho kritiků více pozornosti než inscenaci nové. Někteří obě verze porovnávali (často zejména z politického a ideologického hlediska), jiní se soustředili na problémy, které s sebou každé poválečné uvedení hry z repertoáru Osvobozeného

⁵⁴⁹ „Sezona v plném proudu“, *Obrana lidu* 19. 10. 1962.

⁵⁵⁰ „Kat a blázen – a satira dneška“, *Tvorba* (Praha) 8. 11. 1962.

⁵⁵¹ Sychra, A. „Kat a blázen v karlínském divadle“, *Rudé Právo* 23. 10. 1962.

⁵⁵² Dvořák, K. „K tradici – zatím na půl cesty“, *Literární noviny* 19. 10. 1962.

divadla přinášelo, zejména otázku pojetí postav původně hraných Voskovcem a Werichem, ale také aktualizaci hry, novou instrumentaci a další.

K problematice znovuvádění předválečných her Voskovce a Wericha i s humorným ohledem na Karlín se vyjádřil Miroslav Horníček: „*Otázka je, zda se vůbec mají a dají přenášet hry Osvobozeného divadla. Pokud jsem to hrál s Werichem, byla tam aspoň ta polovina původní, tedy vlastně čtyři pětiny, ale teď to hrajeme s Kopeckým – přiznám, že neradi. Chtěli jsme tyto hry hrát v divadle ABC – aspoň některou a někdy. Tam to nebylo žádoucí. I to, co bychom snad mohli dělat jinde – tedy například rozpravy před oponou, nemůžeme dost dobře dělat v Karlíně, protože to není divadlo, ale propast Macocha. Tam mají vystupovat sloni. Herec hraje v Karlíně, ale galerie už je v jiné pražské čtvrti a jediné, co uklidňuje, že obojí patří pod ÚNV.*“⁵⁵³ Ve velkém prostoru karlínského divadla, tehdy navíc bez jakéhokoliv ozvučení, pochopitelně nemohl vznikat tak blízký kontakt jeviště s hledištěm jako v někdejší Osvobozeném divadle, což se stalo nepochybně jednou z příčin výše zmíněných problémů a konfliktu muzikálového principu inscenace s komorními dialogy dvojice. Změnil se navíc celý charakter hry – zatímco původní verze byla šitá na míru pro klauny Voskovce a Wericha a stála především na jejich komediantském herectví, na individuální interpretaci klasických masek či typů a situací ze staré komedie a Ježkovy písně byly víceméně doplňkem, nová úprava a zejména inscenace byla založena na muzikálovém principu syntézy příběhu, zpěvu a pohybu a na jejím přesném provedení.

Dva týdny po premiéře *Kata a blázna* nastoupili Horníček

⁵⁵³ VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963 (1964), Praha: 160.

s Kopeckým do angažmá v Hudebním divadle v Karlíně, které převzalo také provozování jejich *Tvrďáku*.⁵⁵⁴ Karlínské angažmá bylo pro oba herce podle jejich slov v danou chvíli výhodné, nikoliv však ideální: „*dnes Tvrďák provozuje Hudební divadlo v Karlíně, jehož jsme členy. Hrajeme tam celkem neradi, leč je to jediné divadlo, respektive jediný ředitel – a to Rudolf Vedral, který nám pomáhá, který nám hledá stálé pracoviště, snad také za to, že jsme mu Katem a bláznem zaplnili hlediště.*“⁵⁵⁵

Ovšem brzy mohl ředitel Vedral dvojici nabídnout kromě existenční jistoty mnohem více – vlastní divadlo. V roce 1963 převzalo Hudební divadlo v Karlíně budovu, část souboru a zaměstnanců dosavadního Divadla na Fidlovačce. Vedení divadla však pro tuto scénu nemělo odpovídající repertoár, a tak se jevílo jako oboustranně výhodné poskytnout ji dvojici Horníčků – Kopecký pro jejich autorskou tvorbu. V dubnu 1963 tak byl v Hudebním divadle v Nuslích, jak zněl nový název, poprvé uveden *Tvrďák* a 5. září 1963 zde měl po 164 reprízách i obnovenou premiéru. Další plány byly slibné, oba herci měli úmysl přetvořit nuselské divadlo k obrazu svému: „*Chceme v divadle v Nuslích vytvořit divadlo, které by nebylo zaměnitelné a které by nebylo odmyslitelné.*“⁵⁵⁶

Autorské komedie Horníčka a Kopeckého náhle mění charakter repertoáru nuselského „Tyláčku“, oblíbeného zejména pro uvádění nenáročných operet, lidových operetek a hudebních komedií. Ač se na konci 50. let zdejší tvůrci snažili hledat cestu od konvenční operetní tvorby k moderní podobě hudební komedie, blízké muzikálu, krize ve vedení divadla přivedla Fidlovačku pod

⁵⁵⁴ Oba herci byli angažováni od 1. listopadu 1962.

⁵⁵⁵ *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963* (1964), Praha: 155.

⁵⁵⁶ *Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963: 4/2*, archiv autora.

karlínskou správu. Dosavadní operetní herecký soubor a pěvecký a baletní sbor tak nahrazují pouze dva herci.

Horníček s Kopeckým se ve Vedralových plánech vyčleňovali jako zcela samostatná součást karlínského divadla: neměli se přímo podílet na tvorbě soudobého moderního hudebního divadla, hlavním smyslem jejich práce měla být autorsko-herecká činnost v nuselském divadle. Přesto však Vedral oba herce využíval i pro práci na velké karlínské scéně.

Již v únoru 1963 měla v Karlíně premiéru Weillova a Brechtova *Žebrácká opera*. Horníček byl spolurežisérem inscenace, Kopeckého Vedral obsadil do hlavní role Macheathe. Většinu hlavních rolí hráli hosté: Polly Hana Hegerová, tehdy členka Semaforu a oblíbená herečka a zpěvačka, šéfa londýnské policie Browna Oldřich Nový, který s Karlínem průběžně spolupracoval po celý život, v této době se však věnoval zejména operetnímu oddělení pražské konzervatoře, a Jenny tehdejší populární zpěvačka Helena Loubalová. Manžele Peachumovi pak hráli osvědčení domácí představitelé operet a hudebních komedií Nelly Gaierová a Ivo Gübel, Brownovu dceru Lucy Věra Macků. Hru nově přeložili Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník, Vlastimil Hála vytvořil novou hudební instrumentaci, přibližující partituru soudobé populární hudbě.

Žebrácká opera byla podobně jako *Kat a blázen* uvedena v podobě velké divadelní podívané, šité na míru velikosti karlínského jeviště. Ačkoliv inscenace v podstatě popírala typ brechtovského divadla, mnohem více odpovídala prostoru a tradicím divadla, v němž byla uvedena. „*Ze hry, jejímž charakteristickým rysem je bezohledný dramatický tah a bezprostřední naléhavost, která diváka činí účastníkem, stává se místy velkolepě roztančená a rozezpívaná podívaná. Místo aby se útočilo na divákovo myšlení,*

vede se útok na jeho smysly,“ psala *Večerní Praha*.⁵⁵⁷ Na jevišti se během představení dokonce objevili živí koně, což je typické spíše pro dnešní velké muzikálové produkce.⁵⁵⁸ Vedral se výklad snažil přizpůsobit požadavku zábavnosti, veselosti a komičnosti, který byl na karlínské divadlo kladen, ovšem sám později uznal, „že se tento výklad nepodařilo dotáhnout.“⁵⁵⁹

Obsazení hlavních rolí známými, ale hostujícími herci mělo za následek stylovou nesourodost hereckého ansámblu, každý z herců „táhl za jiný provaz a jiným směrem.“⁵⁶⁰ Uvědomoval si to i režisér Vedral při pozdějším hodnocení inscenace: „přecenili jsme i vlastní síly, když jsme chtěli v krátkém termínu sjednotit různé herecké styly hostujících hlavních představitelů a zvládnout herecké nedostatky a nezkušenost některých dalších představitelů s prací na náročném činoherním textu.“⁵⁶¹ Nesourodost hereckých stylů, která se projevovala se stoupajícím počtem repríz stále silněji, byla podle Vedrala také hlavním důvodem, proč byla inscenace po 42 reprízách předčasně stažena z repertoáru.

Podle shodného názoru několika recenzentů nebyl hlavní ‘hvězdou’ inscenace Miloš Kopecký, který se zdál – a dodnes zdá – být ideálním představitelem Macheathe; vzpomeňme i na známý videoklip, který Kopecký v této roli natočil nezávisle na inscenaci půl roku před jejím uvedením. „Proti všemu očekávání nerozhoduje o kladech představení předpokládaný favorit Miloš Kopecký, ale Nelly Gaierová jako matka Peachumová,“ tvrdil Vladimír Lébl

⁵⁵⁷ Příkrýl, J. / Tomášek, D. „Žebrácká opera či opereta?“, *Večerní Praha* 11. 2. 1963.

⁵⁵⁸ Živá zvířata se objevila hned v několika inscenacích HDK v posledních letech (*Producenti, Limonádový Joe, Carmen, Polská krev*).

⁵⁵⁹ *Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963: 8/4*, archiv autora.

⁵⁶⁰ Lébl, V. „Ochuzená Žebrácká opera“, *Literární noviny* 15. 2. 1963.

⁵⁶¹ *Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963: 8/4*, archiv autora.

v *Literárních novinách* a doplnil: „Miloš Kopecký, přímo předurčený pro Mackieho, předváděl pouze suverénní herecké etudy.“⁵⁶² Gaierová, která paradoxně celý život zářila především jako operetní ‘star’, slavila úspěch již ve druhé inscenaci Weillovy a Brechtovy hry – o dva roky dříve se jí dostalo uznání kritiky za roli Leokadji Begbickové v opeře *Slavné město Mahagonny*.

Po dvou měsících zkoušek pod režijním vedením Rudolfa Vedrala bylo na začátku sezony 1963/1964 v nyní již ‘jejich’ Hudebním divadle v Nuslích uvedeno nové dílo dvojice Horníčků – Kopecký *Malý pan Albert*. Hra volně navazovala na *Tvrďák*, od kterého se však zároveň v mnohém lišila: především větším podílem hudby,⁵⁶³ několika postavami pro další herce a také využitím malého tanečního sboru. Zůstala forma hry jako volná skladba několika scén. Děj se nejvíce odehrává v psychiatrickém ústavu a na hlavní správě spotřebního zboží, kde se střetávají dva typy lidí: drobný človíček s napoleonskými sklony, revizor malého spotřebního zboží Albert Kubelka (Kopecký) a jeho partner Julius (Horníček), který se proměňuje ze spolupacienta v lékaře, ředitele a další postavy.

Ihned po premiéře bylo zřejmé, že se *Malý pan Albert* příliš nezdařil. *Svobodné slovo* o Horníčkově s Kopeckým napsalo, že ačkoliv „vtip neztrácejí, což dokázali na překvapujícím rámování hry do běžného typu filmových představení a jejich úvodní reklamy, přičemž parodie na filmový týdeník přímo jiskří“, tak „autorsky se dostali na mělčinu.“⁵⁶⁴ Rozpačitého přijetí se *Malému panu Albertovi* dostalo i u dalších recenzentů: „k obdivování zůstanou jen drobné nápady, několik detailů, inteligentní a patrně

⁵⁶² Lébl, V. „Ochuzená Žebrácká opera“, *Literární noviny* 15. 2. 1963.

⁵⁶³ Autorem hudby byl Ivo Moravus, vedoucí kvarteta, které hudebně doprovázelo *Tvrďák*.

⁵⁶⁴ dk „Trnité cesty k satíře a humoru“, *Svobodné slovo* 19. 10. 1963.

nenapodobitelné herectví dvou přemýšlivých komiků“,⁵⁶⁵ „je tu mnoho míst hluchých, jsou tu i místa vyloženě nudná.“⁵⁶⁶ Kritička Alena Urbanová však ve svém článku v *Kulturní tvorbě* na inscenaci nenahlížela pouze jako na zdroj zábavy, a proto její kritika podává patrně lepší obraz inscenace: „[Tvrďák] byl pouze zábavnější. [...] Do jisté míry však zklamání části obecnstva, které přišlo ‘na komiky’, slouží v tomto případě komikům ke cti. Jestliže se umělec dokáže vzdát jistoty toho, co bezpečně umí a co by mu vystačilo ještě na dlouhou dobu, jestliže dokáže na svou popularitu naložit – se značným nárokem na sebe sama – odpovědnost filosofujícího satirika, zasluhuje uznání. Vážné a upřímné uznání. To, s čím se Horníček a Kopecký tentokrát rozhodli utkat, je věc nebezpečná, skoro všudypřítomná a nepolapitelná: demagogie. [...] Dobrý úmysl však zásluhy nedělá. [...] Jsou tu místa jedinečného humoru, v němž je cítit kus srdce pod jízlivostí, moudrost pod chytrostí. A vzápětí, doslova vzápětí po nich jako by si náhle dva znamenití herci nedovedli poradit se svým vlastním textem. [...] Hloubka se mění v nudu, vzácný lesk ryziho vtipu v pozlátko komiky.“ I přesto však svůj text uzavírá smířlivě: „Ovšem, herci jsou Horníček s Kopeckým mimořádní. Stojí za to mít trpělivost s místy, která jim v textu hry nevyšla – a vidět skelný pohled a podkleslé nožky Kopeckého maličkého pana Kubelky, zažít si zamrazení a dojetí z Horníčkovy ‘sebekritiky’ v poslední scéně, ten kus velkého herectví zvláštního a vzácného druhu.“⁵⁶⁷

V předmluvě k programu *Malého pana Alberta* oba autoři-herci píší: „Myslíme si, že divadlo je rozhovor. Mezi hledištěm a jevištěm, mezi hercem a divákem. [...] Rozmlouvat má někdo s někým o tom,

⁵⁶⁵ Grym, P. „Večerní rozhovory dvou komiků“, *Lidová demokracie* 18. 10. 1963.

⁵⁶⁶ Císař, J. „První kroky“, *Rudé právo* 12. 11. 1963.

⁵⁶⁷ Urbanová, A. „Od etud ke skladbám“, *Kulturní tvorba* 29. 10. 1964.

co oba zajímá a obou se dotýká. Mluví-li s někým o něčem, co zajímá pouze mne, musím činit vše, abych tím zaujal i jej a abych ho přesvědčil, že i jeho se toto dotýká. Mluví-li se mnou někdo o něčem, co mne nezajímá, musím mu pečlivě naslouchati, abych si ověřil, zda to o čem mluví, se mne opravdu nedotýká. Takový má být účel rozhovoru.“⁵⁶⁸ Rozhovor Horníčka a Kopeckého s diváky se však tentokrát nezdařil. Ať byla vina na rozmlouvajících, kteří nedokázali naslouchající přesvědčit, či na naslouchajících, kteří nenaslouchali dost pečlivě, *Malý pan Albert* se stal propadákem a zároveň koncem slibné herecké dvojice Horníček – Kopecký. Po pouhých šesti reprízách byla na konci října 1963 hra stažena z repertoáru. Za své tak vzaly další plánované tituly *Docela malá čekárna* a adaptace slavné Stevensonovy novely pod názvem *Soudruh Ženkyl a pan Hajd*.

Po neúspěchu nové inscenace spolupracovali oba umělci jen těžce. Horníček již dříve odmítl účinkovat v připravované inscenaci *Slaměného klobouku* a angažmá v karlínském divadle na konci sezony opustil s tím, že se chce více věnovat filmu (v té době připravoval film *Táto, sežeň štěně!*). S jeho odchodem bylo ukončeno i provozování *Kata a blázna* (103 repríz) i *Tvrďáku* (přes 165 repríz).

Slaměný klobouk aneb Helenka je ráda se stal v prosinci 1963 další karlínskou inscenací z repertoáru bývalého Osvobozeného divadla. Z komedie zcela zmizely melodie Jaroslava Ježka, nahrazeny byly novou partiturou Vlastimila Hály, která však příliš nadšení nevzbudila: „hudba vyšla z Hálových rukou sice s profesionálními atributy, ale nezaujala – i při své serióznosti –

⁵⁶⁸ Horníček, M. / Kopecký, M. „Slovo na počátku“, program k inscenaci *Malý pan Albert* (1964, Hudební divadlo v Nuslích): 1.

výraznější invencí.⁵⁶⁹

Miloš Kopecký byl obsazen do hlavní role ženicha Fadinarda, kterou hrál již o několik let dříve v Divadle ABC a později také ve filmovém zpracování. Jeho výtečné herectví bylo velkým přínosem inscenaci: „především díky hereckému umění M. Kopeckého jsou tu místa neodolatelná,⁵⁷⁰ „[Kopeckého Fadinard] je skutečný gejzír vtipu ve slovech, gestech i grimasách, podněcovatel celé té frašky; ‘táhne’ večer k nepřekonanému finále prvního dílu a za ty dlouhé-krátké chvíle burácejícího smíchu mu patří jenom chvála.“⁵⁷¹ Na kvalitách hlavních představitelů se shodují i další recenzenti: „hraje se tu na opravdu dobré úrovni, o niž v minulých sezonách svádělo karlínské divadlo boj se zkosnatělými operetními manýrami“,⁵⁷² „vlastně jen výstupy M. Kopeckého (Fadinard) a N. Gaierové (baronka de Champigny) popoháněly vleklé tempo představení...“⁵⁷³ I tato inscenace byla celkově přijata rozporuplně: „chybí nápad i záměr a malá režijní vynalézavost poznamenává i řadu zpěvních čísel.“⁵⁷⁴ Oproti tomu recenzent *Svobodného slova* označil Vedralovu režii za temperamentní a nápaditou.⁵⁷⁵

Po rozpadu dvojice neměl na počátku nové sezony 1963/64 ředitel Vedral pro Kopeckého odpovídající roli, přistoupil proto ke kroku v hudebním divadle neobvyklému, a to k uvedení činohry *Veřejné oko* Petera Shaffera. Inscenace byla určena jak pro divadlo v Nuslích, tak pro zájezdová představení. S výjimkou Miloše Kopeckého byla hra obsazena výhradně hosty: Jiřím Valou a Jiřinou

⁵⁶⁹ Jan „Předvánoční premiéra v Karlíně“, *Večerní Praha* 28. 12. 1963.

⁵⁷⁰ sch „Helenka není ráda“, *Mladá fronta* 29. 12. 1963.

⁵⁷¹ ca „Kopeckého Slaměný klobouk“, *Práce* 3. 1. 1964.

⁵⁷² Jan „Předvánoční premiéra v Karlíně“, *Večerní Praha* 28. 12. 1963.

⁵⁷³ Marklová, M. „Slaměný klobouk v Hudebním divadle v Karlíně“, *Lidová demokracie* 4. 1. 1964.

⁵⁷⁴ Tamtéž.

⁵⁷⁵ ps: „Slaměný klobouk v Karlíně“, *Svobodné slovo* 2. 1. 1964.

Jiráskovou alternovanou Libuší Švormovou.⁵⁷⁶ Role žárlivého manžela, který nechá svoji manželku sledovat mladým soukromým detektivem, jenž se díky tomu stává jejím skutečným milencem, dala Miloši Kopeckému „příležitost k bohatě nuancované hře, ve které měla tvůrčí práce tentokrát převahu nad osobní manýrou.“⁵⁷⁷ Kritik Pavel Grym usoudil, že „Kopecký se vlivem textu zbavil i nejednoho ustrnulého osobního návyku.“⁵⁷⁸

Inscenace byla uváděna asi půl roku, během kterého se však zásadně změnila situace ve vedení karlínského divadla. Ředitel Rudolf Vedral již v roce 1963 podal ÚNV hl. města Prahy žádost o své uvolnění z ředitelského postu na protest proti krácení rozpočtu. Až po roce, v prosinci 1964, jeho žádosti ÚNV náhle vyhověl. V této době se Karlínu – i přes zkrácený rozpočet – začalo mimořádně dařit: divadlo bylo téměř denně vyprodáno díky Nového inscenaci Frimlovy *Rose Marie* a schylovalo se k československé premiéře muzikálu *My Fair Lady*, která je dodnes největším úspěchem v historii karlínského divadla. Do funkce ředitele nastoupil Ludvík Žáček, někdejší ředitel několika divadel, ČDLJ (DILIA) a jeden ze zakladatelů českého dabingu. Pod jeho vedením zažilo divadlo v následujících letech jedno z nejúspěšnějších období ve své existenci.

Pomalou se však schylovalo i k odchodu Kopeckého. Poslední rolí, kterou v Karlíně hrál, byl Čochtan v české úpravě muzikálu *Divotvorný hrnec*, v níž alternoval s Milošem Zavřelem. Partnery jim v roli Káči byla Jarmila Gerlová nebo Věra Vlková a v roli Maršálka hostující Jan Skopeček a Ivo Gübel. Do role Belindy byla

⁵⁷⁶ Podle dochovaných dokumentů měl ve *Veřejném oku* hrát i Čestmír Řanda, Rudolf Deyl ml. a Vladimír Ráž, k jejich hostování však nakonec nedošlo.

⁵⁷⁷ Hepner, V. „Z menších pražských scén“, *Práce* 6. 10. 1964.

⁵⁷⁸ Grym, P. „Zcela zvláštní trojúhelník“, *Lidová demokracie* 9. 10. 1964.

obsazena Ljuba Hermanová, která tak hrála stejnou roli jako v prvním evropském uvedení tohoto muzikálu v roce 1948 v Divadle V+W a po přenesení i v Karlíně. O Miloši Kopeckém v roli Čochtana se z kritik dozvídáme pouze to, že se projevil „*pěvečtěji než dříve a za své písničky sklídl zasloužený potlesk na otevřené scéně.*“⁵⁷⁹ Inscenace byla hrána téměř rok, počet repríz není znám.⁵⁸⁰ Na konci sezony 1964/65 Kopecký z karlínského angažmá odešel do vinohradského divadla (tehdy Divadla československé armády), kde strávil celý zbytek své herecké kariéry.

Definitivně se tak uzavřela historie působení Miroslava Horníčka a Miloše Kopeckého na karlínské a nuselské scéně. Dvojice herců a autorů, která se vytvořila náhodou, zazářila na divadelním nebi a během krátké doby zanikla, byla silně inspirována Janem Werichem a jeho způsobem herectví, se kterým se setkávala během svého působení v Divadle ABC. Význam Werichova vlivu na oba herce je patrný z Horníčkových slov: „*Pět let jsem se po boku Jana Wericha učil slovo za slovem a větu za větou. Werich očišťoval svůj herecký projev od všeho hereckého, od všeho patosu, od všech vymyšlených klišé, ode všech nečistot, ode vši banality a osvobozuje tento projev až k prostotě, která u něho vrcholí a které je nám – Kopeckému a mně – vzorem, cílem, směrem a způsobem pro nás kýženým. [...] Jestliže můžeme a smíme vůbec označit způsob, kterým chceme a hodláme hrát, nějakým jménem, nazvali bychom ho herectvím osvobozeným, a to herectvím, kdy slovo ‘osvobozené’ chápu skutečně jako odkaz Osvobozeného divadla, především na hereckou školu obou jeho tvůrců a hlavně herectví Werichovo, který*

⁵⁷⁹ Příkryl, J. „Divotvorný hrnec v prověrce času“, *Večerní Praha* 3. 10. 1965.

⁵⁸⁰ I v této době se projevovala Kopeckého nemoc a občasné zdravotní indispozice mu někdy znemožňovaly i divadelní účinkování – proto za něj jednou ‘zaskočil’ i Jan Werich, který Čochtana s obrovským úspěchem hrál v již zmíněném prvním uvedení *Divotvorného hrnce*. Jednalo se o jeho jediné herecké vystoupení během pětiletého karlínského angažmá v letech 1963–1968.

nám oběma vnukl nezaměnitelnou a nepodplatitelnou víru v jednoduchost a čistotu, a také krédo: slyšet co říká partner a odpovídat mu. [...] Nechceme opakovat dvojici V a W, my chceme navazovat na tradici třeba i protipohybem, opačnou relací, ale s vnitřním příbuzenstvím s tím, co bylo na Osvobozeném divadle nejlepší.“⁵⁸¹

Teprve během angažmá v Divadle ABC se naplno projevíly herecké schopnosti, které byly do té doby v obou hercích do značné míry skryté díky nedostatku vhodných hereckých příležitostí v předchozích angažmá. Již při spolupráci ve hře *Byli jednou dva* měli možnost plně rozvinout svůj specifický způsob herectví, jak říká Horníček, herectví ‘osvobozené’, na němž byl posléze postaven zejména *Tvrďák*.

Popsaný princip ‘osvobozeného’ či ‘svobodného’ herectví nezávisle potvrdil na výše zmíněné konferenci i teatrolog Jan Císař: „*hereckou práci jsme proměnili v těžký, vznešený obraz, z něhož (alespoň vzhledem k diváku) vymizela radost a rozkoš z možností být někým jiným, představovat někoho. Ba dokonce mívám na mnoha představeních pocit, že z mnoha hereckých výkonů zmizela i fantazie, která je přece základní součástí každého uměleckého projevu. A obojího je v Tvrďáku měrou vrchovatou.“⁵⁸²*

Také Václav Havel ve své studii o Miloši Kopeckém popisuje jeho způsob herectví jako svého druhu ‘osvobozený’: „*Svou jevištní postavu otesává a očišťuje od všeho nepodstatného, pátrá po jejích základních a určujících psychofyzických gestech, na která se pak soustřeďuje, až se mu nakonec postava změní v kostru několika základních proutvarů, tak přesně vytěžených, že v sobě zhušťují*

⁵⁸¹ *Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963: 4/5, archiv autora.*

⁵⁸² *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963 (1964), Praha: 148.*

a výmluvně a pádně ozvláštňují celé její vnitřní bohatství, stávající se 'skutečnější než skutečnost sama'. [...] Svůj typ Kopecký koncentruje: mění se mu v několik elementárních pohybů a gest, ostře ohraničených a významově naprosto přesně koncipovaných a umístěných. A právě proto je jeho projev ve své stylizaci vždycky naprosto věcný, samozřejmý a pravdivý.“ (Havel 1999b: 486). Kopecký ve svých postavách minimalizuje pohyb i gesta, která – pokud jsou provedena – vždy mají nějaký význam. Není náhodou, že po zkušenosti z komediantských pódii přechází Miloš Kopecký na vinohradskou scénu, kde jeho divadelní kariéra vrcholí. Dostává zde příležitost vytvářet velké komediální, ale i dramatické charaktery – připomeňme jen rozpětí jeho herectví od postav jako Taťka v psychologickém dramatu Tennessee Williamse *Kočka na rozpálené plechové střeše*, Saška Kristus v Pavlíčkově *Nanebevstoupení Sašky Krista* podle Isaaka Babela nebo Pirandellův *Jindřich IV.* na straně jedné a Shawův *Higgins* či Molièrův *Harpagon* na straně druhé. Klaun, komediant či šašek totiž může i do vážné hry přinést svůj vlastní pohled na svět, a to pomocí jiných prostředků – nejen případných improvizací – než herci, kteří klaunskou tradicí odchováni nebyli.

Horníčkově herectví je postaveno na obdobných základech, ale zároveň se odlišuje. Horníček byl, označeno opět slovy Václava Havla, typem herce 'monodramatického', tj. herce, který každou postavu přizpůsobuje sobě, který na postavě vyjadřuje svůj vlastní postoj ke světu. Důležitější než fyzický herecký projev je pro něj myšlenkový obsah textu, který ztvárňuje. Horníček jako by ani nehrál, mnohem více je spíše vypravěčem, konferenciérem svých postav. Úspěch *Tvrďáku*, improvizací v *Katu a bláznu*, ale ostatně již dříve v prvním Divadle satiry či vedle Jana Wericha dokazuje, že

Horníček byl nejlepší tam, kde se mohl zároveň vedle hereckého projevu projevovat také autorsky a ideálně i s humorem; Horníček byl vlastně jakýmsi intelektuálním klaunem.

Miroslav Horníček s Milošem Kopeckým se stali následovníky Voskovce a Wericha a pokračovateli odvěké tradice divadla, jehož cílem je vyvolávat v divácích smích. Neodlišovali své postavy kostýmem či líčením jako většina dřívějších klaunů, naopak, jejich oděvem bylo nejčastěji oblečení každodenního života. A ač to na první pohled možná nevypadá, střety každodenního života a jejich parodie se také staly hlavním námětem jejich tvorby. I touto satirickou reflexí doby a společnosti navazují na své předchůdce z Osvobozeného divadla – ač způsobem jiným a pochopitelně ústupným charakteru doby a politického režimu. Přes své odlišné naturely (či právě pro ně) se vzájemně výtečně doplňovali: zatímco Horníček se řadil spíše ke klaunům optimistickým a konstruktivním, Kopecký k těm skeptickým a narušujícím. Období vzájemné spolupráce pro oba znamenalo školu a přínos pro jejich budoucí samostatné kariéry, během nichž své ‘osvobozené’ herectví, klaunství, komiku a smysl pro improvizaci zdatně využívali – ač každý zcela jinak.

Jaký byl tedy význam a přínos herecké dvojice Horníček – Kopecký? Kromě dvou her, které po sobě zanechali, není jejich dědictví příliš patrné, společná tvorba obou herců trvala příliš krátkou dobu. Nepochybně to však byli oni, kdo po nuceném konci dvojice Horníček – Werich převzali štafetu někdejšího Osvobozeného divadla, byli to oni, kdo pomohli na několik následujících desetiletí vrátit hry V+W do karlínského divadla, a byli to oni, kdo spolu s jinými na počátku 60. let svým specifickým hereckým projevem, špetkou satiričnosti a smyslem pro

improvizaci rozvíjeli tisíciletou komediantskou tradicí.

LITERATURA A PRAMENY:

HAVEL, V. (1999a) „Humor Miroslava Horníčka“, in (týž) *Eseje a jiné texty z let 1953–1969*, Praha: 269–280.

HAVEL, V. (1999b) „Kolem herectví Miloše Kopeckého“, in (týž) *Eseje a jiné texty z let 1953–1969*, Praha: 478–497.

HAVEL, V. (1999c) „Kříze a její příčiny“, in (týž) *Eseje a jiné texty z let 1953–1969*, Praha: 462–477.

HORNÍČEK, M. „Tvrďák“, *Divadlo* 1962, č. 12: 1–12 příl.

JUST, V. (1990) *Divadlo plné paradoxů*, Praha.

Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963, archiv autora.

VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963, Praha 1964

VOSTRÝ, J. (1998) *O hercích a herectví*, Praha.

WERICH, J. (2003) „Klauni“, in (týž) *Úsměv klauna*, Praha: 51–88

Kritiky k inscenacím: výstřižky v archivu HDK

Osobní rozhovory autora s Rudolfem Vedralem.

Programy, plakáty a dokumenty k inscenacím v archivu HDK

PŘÍLOHA III: OBRAZOVÁ PŘÍLOHA



1. Friml, Hooker, Post: *Král tuláků*. Divadlo v Karlíně 1945. Uprostřed Antonín Holzinger.



2. Friml, Hooker, Post: *Král tuláků*. Divadlo v Karlíně 1945. Scéna Miroslav Kouřil.



3. Lehár, Léon, Stein, Radok, Karel, Joran: *Veselá vdova?* Opera Divadla 5. května 1945.
Scéna a kostýmy František Tröster.



4. Lehár, Léon, Stein, Radok, Karel, Joran: *Veselá vdova?* Opera Divadla 5. května 1945.
Nelly Gaierová v titulní roli.



5. Kálmán, Jenbach, Stein: *Sylva (Čardášová princezna)*. Komická zpěvohra 1946.
Lída Slaná (Sylva), Ota Motyčka (role nezjištěna).



6. Lane, Harburg, Saidy, Voskovec, Werich: *Divotvorný hrnec*. Divadlo V+W 1948.
Vlevo vpředu Ljuba Hermanová (Belinda).



7. Lane, Harburg, Saily, Voskovec, Werich: *Divotvorný hrnec*. Divadlo V+W 1948.
Soňa Červená (Káča), Jan Werich (Čochtan).



8. Lane, Harburg, Saily, Voskovec, Werich: *Divotvorný hrnec*. Krajské oblastní divadlo Plzeň 1950.
Rudolf Kutílek (Čochtan), Joža Walterová (Káča).



9. Trojan, Ježek, Voskovec, Werich, Rachlík: *Nebe na zemi*. Divadlo státního filmu v Karlíně 1950. Vladimír Ráž (Jupiter), Rudolf Cortés (Camilio) před malovanou oponou Jiřího Trnky.



10. Kovner, Adujev: *Akulina*. Divadlo státního filmu v Karlíně 1951. Soňa Červená (Líza), Rudolf Cortés (Alexej).



11. Kovner, Adujev: *Akulina*. Divadlo státního filmu v Karlíně 1951.
 Výprava Františka Trösterera pro scénu v Tugilevském háji, František Černý (Pětuškov),
 Václav Trégl (Bujanov), Ota Motyčka (Muromskij) a Vlasta Burian (Berestov).



12. Trojan, Tyl, Rachlík: *Paní Marjánka, matka pluku*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně
 1953. Bedřich Ulrych (Kilián), Václav Trégl (Kvasnička), Jaroslava Adamová (Liduška), Vladimír
 Ráž (Vojtěch), Gabriela Třešňáková (Marjánka), Vlasta Burian (Sekáček).



13. Trojan, Tyl, Rachlík: *Paní Marjánka, matka pluku*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1951. Scéna vystoupení komediantů ve finále 1. oddělení, scéna a kostýmy František Tröster.



14. Dolidze, Muradeli, Sikorská, Bolotin: *Keto a Kote*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1952. Scéna na tifliském tržišti, Ota Motyčka (Makar), Vítězslav Boček (Sako), František Černý (Siko), Ljuba Hermanová (Daredžan Bambachanadze), sbor.



15. Nezval: *Schovávaná na schodech*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1952.
Vlevo Vladimír Ráž (Don Cesar), vpravo Vlasta Burian (Mosquito).



16. Nezval: *Schovávaná na schodech*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1952.
Vlevo Jaroslava Adamová (Lisarda), vpravo Vladimír Ráž (Don Cesar).



17. Nestroy, Ponc, Letfus, Kaláb, Rachlík: *Lumpácivagabundus*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1952. Jaroslava Adamová (Camila), Valja Petrová (Signora Palpiti), Vlasta Buran (Jehlička), Ljuba Hermanová (Laura), Martin Raus (Otakárek).



18. Nestroy, Ponc, Letfus, Kaláb, Rachlík: *Lumpácivagabundus*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1952. Scéna Josef Svoboda, kostýmy Marcel Pokorný.



19. Flosman, Zrotal, Loužecký: *Zavinil to Ferkl?* Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1953. Vlevo Vlasta Burian (Ferkl), vpravo František Černý (Antoš).



20., 21. Hervé, Meilhac, Millaud: *Mam'zelle Nitouche*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1953. Oldřich Nový (Floridor/Célestin).



22. Hervé, Meilhac, Millaud: *Mam'zelle Nitouche*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1953. Klášter u vlaštoviček, v popředí vpravo Stanislava Součková (Denisa). Scéna a kostýmy Jaroslav Veris.



23. Strauss, Stein, Lindau: *Tisíc a jedna noc*. Divadlo hlavního města Prahy v Karlíně 1954. Vlevo Stanislava Součková (Leila), vpravo Jára Pospíšil (Sultán Suleiman Ben Akbar).



24. Offenbach, Crémieux, Halévy: *Orfeus v podsvětí*. Státní divadlo v Karlíně 1955. Galop infernal (kankán).



25. Gershwin, Gershwin, Heyward: *Porgy and Bess*. Everyman Opera (na scéně Státního divadla v Karlíně) 1956.



26. Kawan, Bejach: *Každoročně v máji*. Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla Jiřího Myrona 1957.



27. Kawan, Bauer: *Skandál v Lisabonu*. Státní divadlo v Karlíně 1958. Rudolf Pellar (Jimmy), Martin Raus (Stan).



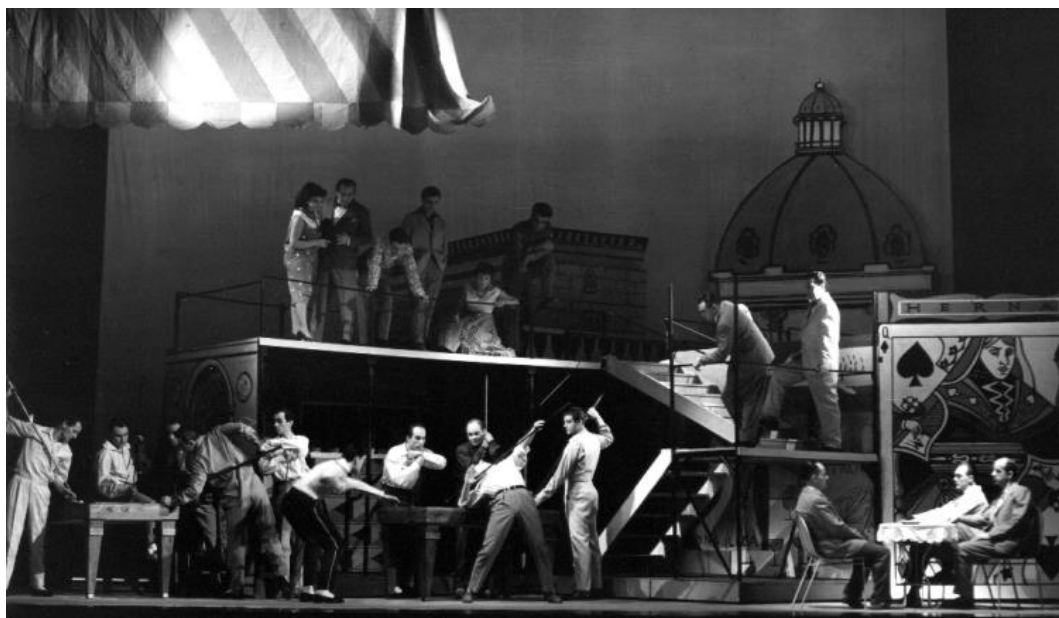
28. Kawan, Bauer: *Skandál v Lisabonu*. Státní divadlo v Karlíně 1958.
Parodie rokenrolu.



29. Šlitř, Suchý: *Kdyby tisíc klarinetů*. Divadlo Na zábradlí 1958. Vlevo Jiří Suchý (zpěvák),
vpravo Ljuba Hermanová (Zuzana).



30. Kramer, Garinei, Giovannini: *Když je v Římě neděle*. Státní divadlo v Karlíně 1958. Jiřina Marešová (Giovanna), Rudolf Pellar (profesor Tuzzi).



31. Kramer, Garinei, Giovannini: *Když je v Římě neděle*. Státní divadlo v Karlíně 1960. Scéna Jiří Siegel, Zdeněk Vávra, kostýmy Jan Skorkovský.



32. Offenbach, Meilhac, Halévy: *Bandité*. Státní divadlo v Karlíně 1959. Martin Raus (Domino), Jaroslav Mikulín (Barbavano), Jindřich Janda (Falsacappa), Zdeněk Jelen (Carmagnolla)



33. Šlitr, Suchý: *Člověk z půdy*. Semafor (v sále divadla Ve Smečkách) 1959. Vlevo Jiří Suchý.



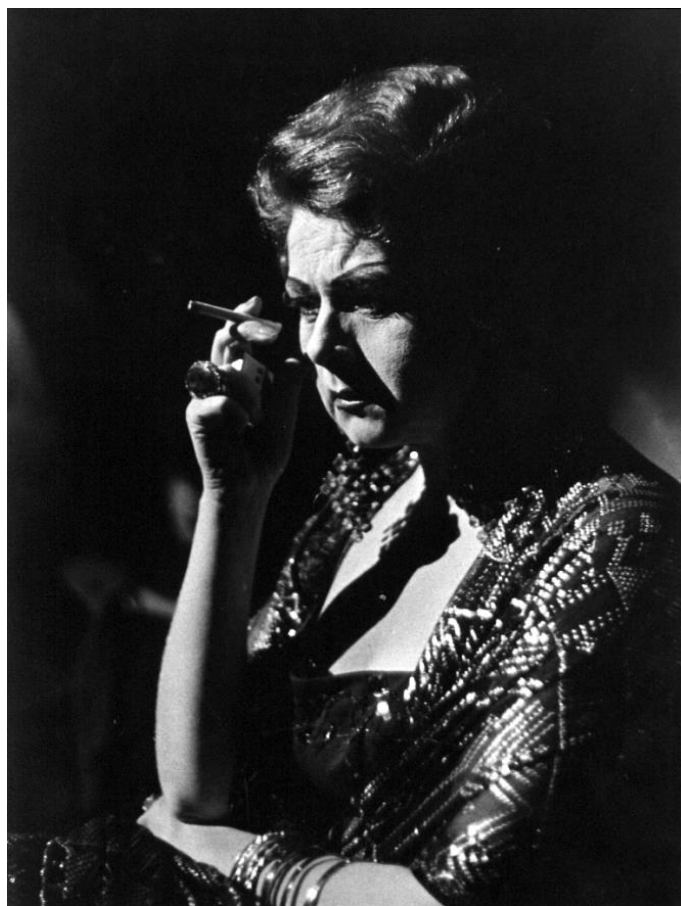
34. Šostakovič, Maas, Červinskij: *Moskva – Střemšinky*. Státní divadlo v Karlině 1959. Vlevo Josef Janoušek (správce Barabaškin), vpravo Věra Macků (Vava), za ní Jaroslav Mikulín (Drebedňov).



35. Šostakovič, Maas, Červinskij: *Moskva – Střemšinky*. Státní divadlo v Karlině 1959. Scéna a kostýmy Josef Gabriel.



36. Norman, Heneker, Mankowitz: *Bleší trh*. Hudební divadlo v Karlíně 1961.
Jiřina Marešová (Sally), Věra Vlková (Gwen).



37. Weill, Brecht: *Slavné město Mahagonny*. Hudební divadlo v Karlíně 1961.
Nelly Gaierová (Leokadja Begbicková).



38. Horníček: *Tvrďák*, 1962. Miroslav Horníček (účetní Julius), Miloš Kopecký (vedoucí účetní Albert).



39. Horníček: *Tvrďák*, 1962. Scéna Josef Svoboda.



40. Voskovec, Werich, Ježek, Illín: *Kat a blázen*. Hudební divadlo v Karlíně 1962.
Miroslav Horníček (Gaspar Radůzo), Miloš Kopecký (Melichar Mahuleno).



41. Voskovec, Werich, Ježek, Illín: *Kat a blázen*. Hudební divadlo v Karlíně 1962.
Scéna Oldřich Šimáček. Miroslav Horníček (Gaspar Radůzo), Miloš Kopecký (Melichar Mahuleno).



42. Šlitr, Suchý: *Jonáš a tinglengl*. Semafor 1962. Vlevo Jiří Šlitr, vpravo Jiří Suchý.



43. Weill, Brecht: *Žebrácká opera*. Hudební divadlo v Karlíně 1963. Uprostřed Miloš Kopecký (Macheath), zcela vlevo Gabriela Třešňáková (Wixen), vpravo Irena Drtinová (Betty) a sbor HDK.



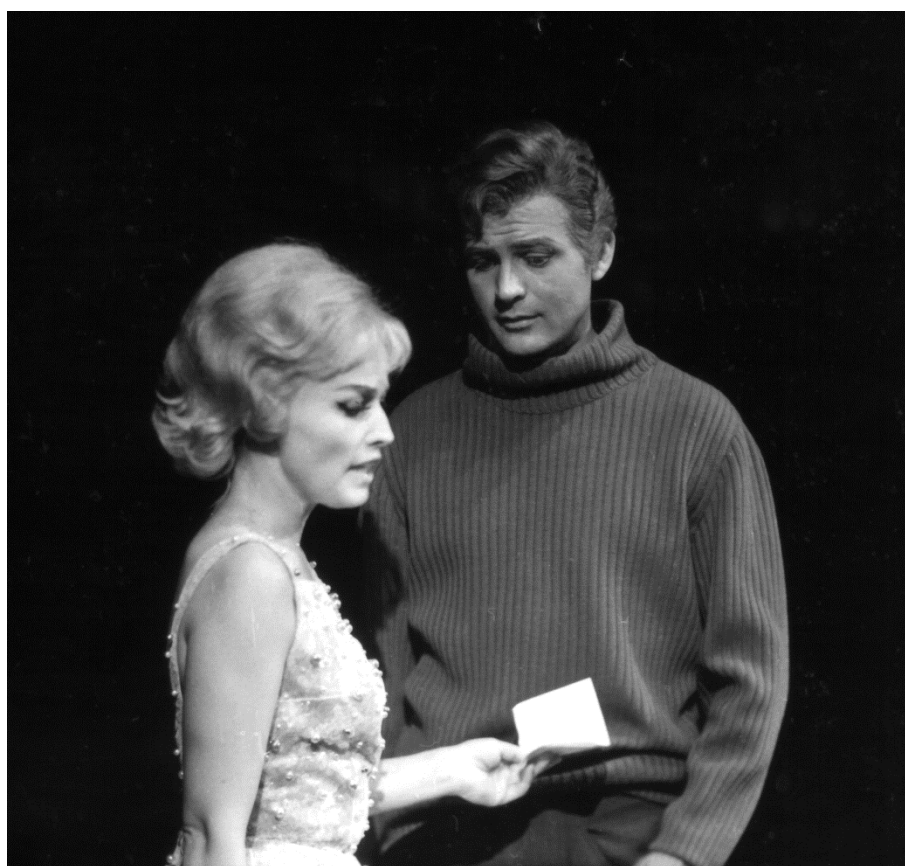
44. Weill, Brecht: *Žebrácká opera*. Hudební divadlo v Karlíně 1963.
Oldřich Nový (Brown, šéf policie).



45. Horníček, Kopecký: *Malý pan Albert*. Hudební divadlo v Nuslích 1963.
Miroslav Horníček (Julius), Miloš Kopecký (Albert Kubelka).



46. Porter, Spewack, Spewacková: *Libej mě, Káťo!* Divadlo J. K. Tyla Plzeň 1963.
Závěrečný obraz. Scéna a kostýmy Vladimír Heller.



47. Friml, Stothart, Harbach, Hammerstein II.: *Rose Marie*. Hudební divadlo v Karlíně 1964.
Jaroslava Koničková (Rose Marie), Karel Fiala (Jim Kenyon).



48. Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*. Hudební divadlo v Karlíně 1964.
Věra Macků (Eliza Doolittleová), Josef Beyvl (Alfréd Doolittle).



49. Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*. Hudební divadlo v Karlíně 1964.
Vlevo Josef Beyvl (Alfréd Doolittle), vpravo Valerie Vašáková (paní Hopkinsová).
Scéna František Tröster, kostýmy Zdenka Kadrnožková.



50. Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*. Hudební divadlo v Karlíně 1964.
Ivo Gübel (Alfréd Doolittle).



51. Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*. Hudební divadlo v Karlíně 1964.
Věra Vlková (Eliza Doolittleová), Jiří Vala (Henry Higgins). Titulní strana časopisu *Květy*.



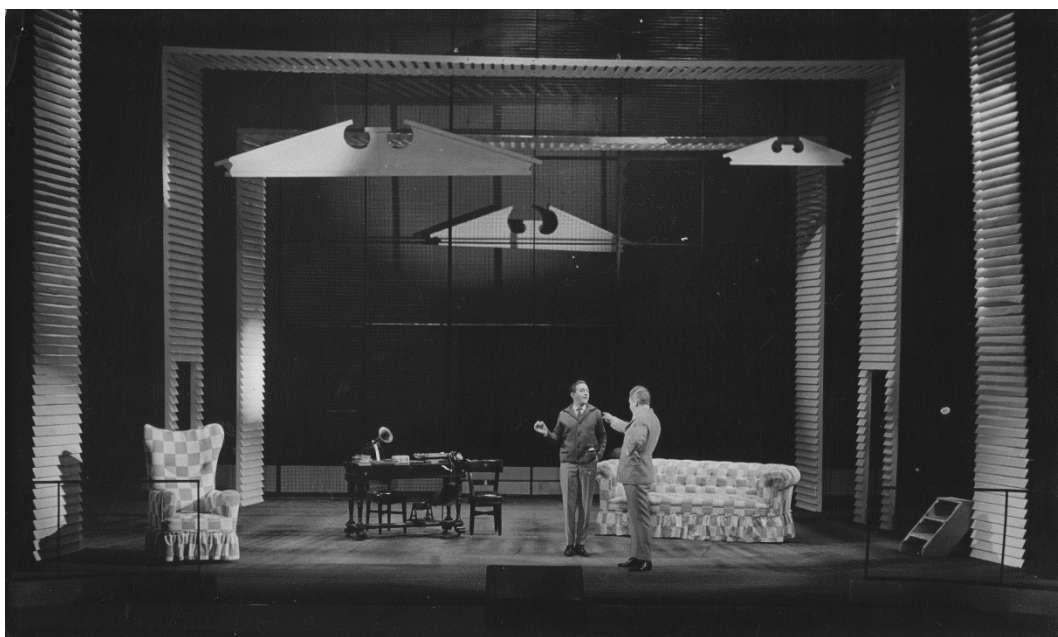
52. Šlitr, Suchý: *Dobře placená procházka*. Semafor 1965. Jiří Šlitr (advokát), René Gabzdyl (Uli).



53. Šlitr, Suchý: *Dobře placená procházka*. Semafor 1965. Hana Hegerová (teta z Liverpoolu).



54. Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*. Divadlo J. K. Tyla Plzeň na scéně Velkého divadla 1965. Dostihy v Ascotu. Scéna Vladimír Heller, kostýmy Bedřich Barták.



55. Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*. Divadlo J. K. Tyla Plzeň na scéně Velkého divadla 1965. Dům profesora Higginse, scéna Vladimír Heller, kostýmy Bedřich Barták. Uprostřed Karel Tišnovský (Henry Higgins), Rudolf Kutílek (plukovník Pickering).



56. Herman, Stewart: *Hallo Dolly*. Hudební divadlo v Karlíně 1966. Nelly Gaierová (Dolly Leviová).



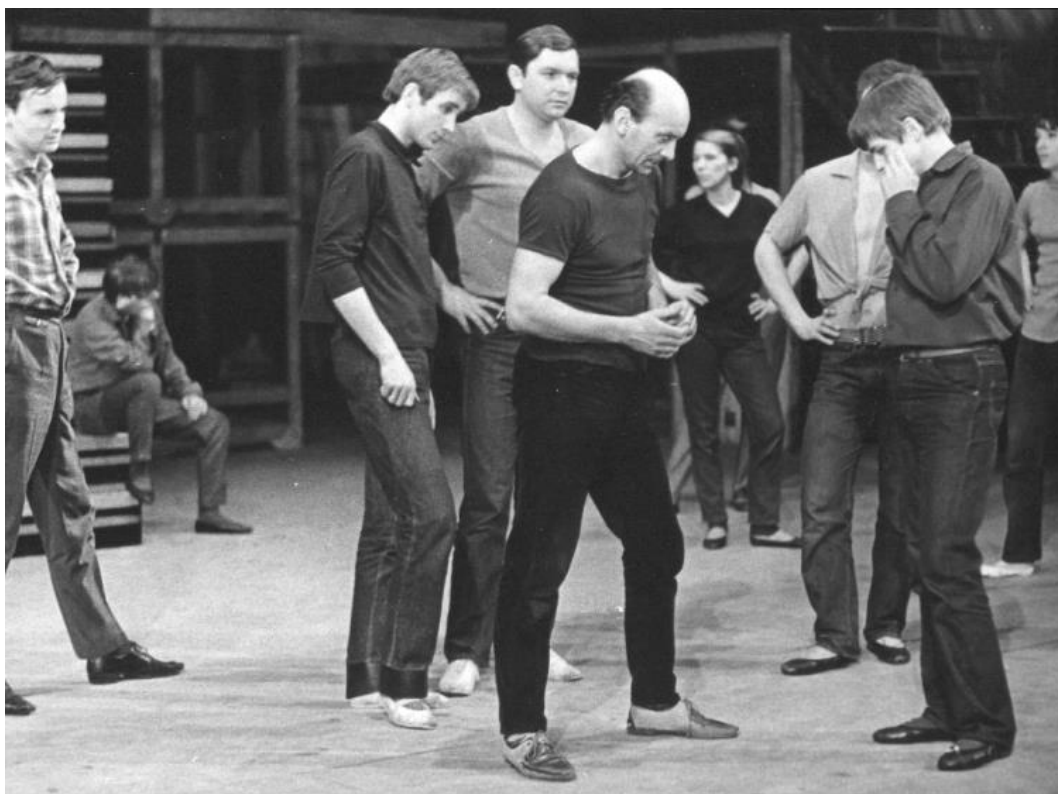
57. Herman, Stewart: *Hallo Dolly*. Hudební divadlo v Karlíně 1966. Yveta Simonová (Irena Molloyová), Nelly Gaierová (Dolly Leviová), Zdeněk Matouš (Kornelius Hackel), Jiří Koutný (Barnaby Tucker).



58. Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*. Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla Jiřího Myrona 1967. Karla Diváková (Eliza Doolittleová), Josef Kobr (Alfréd Doolittle).



59. Loewe, Lerner podle Shawa: *My Fair Lady*. Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla Jiřího Myrona 1967. Úvodní obraz. Scéna Vladimír Šrámek.



60. Ondráček, Schneider: *Gentlemani*. Hudební divadlo v Karlině 1967.
Uprostřed Luboš Ogoun, foto ze zkoušky.



61. Ondráček, Schneider: *Gentlemani*. Hudební divadlo v Karlině 1967.
Vlevo Josef Laufer (Juan), foto ze zkoušky.



62. Ondráček, Schneider: *Gentleman*. Hudební divadlo v Karlíně 1967.



63. Grudeff, Jessel: *Dobrodružství Sherlocka Holmese*. Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla Jiřího Myrona 1967. Zdeněk Růžička (Sherlock Holmes), Košťál Holubář (Inspektor Moriarty), Josef Kobr (Doktor Watson).



64. Bock, Stein, Harnick: *Šumař na střeše*. Národní divadlo Praha na scéně Tylova divadla 1968. Marie Vášová (Golde), Ladislav Pešek (Tovje).



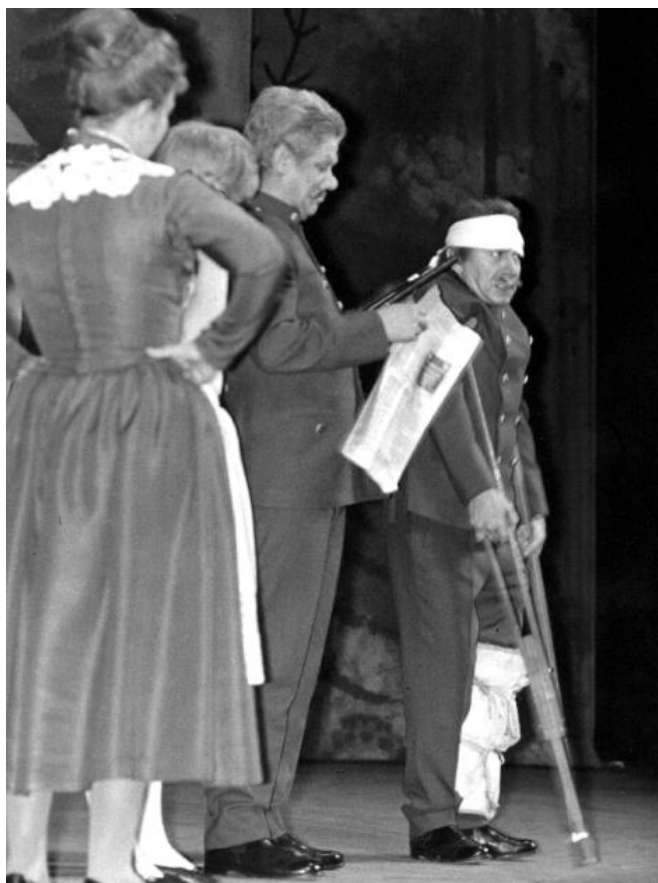
65. Bock, Stein, Harnick: *Šumař na střeše*. Národní divadlo Praha (soubor činohry) na scéně Tylova divadla 1968. Scéna Oldřich Smutný.



66. Petr, Dietl, Fischer podle A. Jiráska: *Filosofská historie*. Rokoko 1968.
 ?, Waldemar Matuška (Vavřena), Helena Vondráčková (Márinka), Karel Štědrý (Frýbort), Marta Kubišová (Lenka), Václav Neckář (Špína).



67. Beneš, Tobis, Špilar, Mírovský, Rohan: *Na tý louce zelený*. Hudební divadlo v Karlíně 1968.
 Vlevo Bohumil Bezouška (Štětivec), vpravo Jiří Koutný (Bulfínek). Scéna a kostýmy Adolf Wenig.



68. Beneš, Tobis, Špilar, Mírovský, Rohan: *Na tý louce zelený*. Hudební divadlo v Karlíně 1968. Vpravo Jaroslav Štercl (Štětivec).



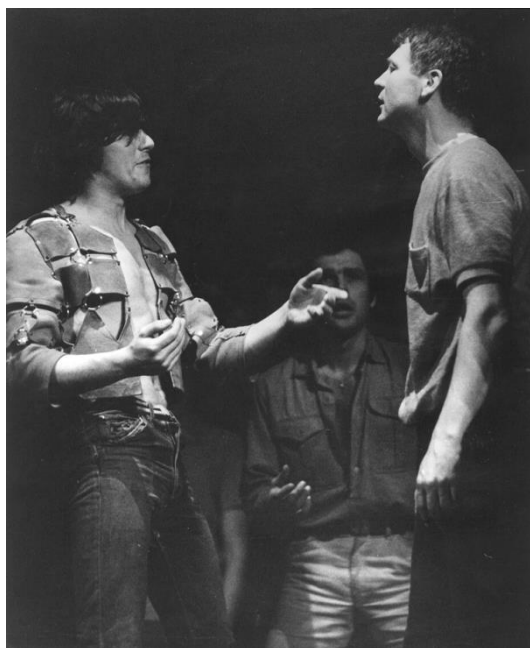
69. Bernstein, Laurents, Sondheim, Robbins: *West Side Story*. Státní divadlo Brno na scéně Mahenova divadla 1970.



70. Bernstein, Laurents, Sondheim, Robbins: *West Side Story*. Státní divadlo Brno na scéně Mahenova divadla 1970. Jiří Holešovský (Tony), Vlasta Francová (Maria).



71. Bernstein, Laurents, Sondheim, Robbins: *West Side Story*. Hudební divadlo v Karlíně 1970. Jarmila Gerlová (Anita), René Gabzdyl (Bernardo).



72., 73. Bernstein, Laurents, Sondheim, Robbins: *West Side Story*. Hudební divadlo v Karlíně 1970. Vlevo Pavla Bříňková (Maria), vpravo René Gabzdyl (Bernardo), Karel Fiala (Tony).



74. Petr, Fischer podle Ch. Dickense: *Pan Pickwick*. Rokoko 1970. Karel Štědřý (Snodgrass), Darek Vostřel (Pickwick), Lad'ka Kozderková (Rachel), Milan Neděla (Tupman).



75. Ešpaj, Konstantinov, Racer: *Sedmé nebe*. Hudební divadlo v Karlíně 1971.
Ivo Gübel (Dudník), Jaroslav Deršák (Vaslij), Otomar Korbelař (Grigorij).



76. Valdauf, Nádvorník, Martin: *Nejlíp je u nás*. Hudební divadlo v Nuslích 1971.
V popředí Karel Koloušek (Alois Havrda), Otomar Korbelař (Josef Adamec, řídící kapelník), Nelly Gajerová (Štěpánka Capicarová).



77. Friml, Hooker, Post, Janda: *Král tuláků*. Hudební divadlo v Karlíně 1972. Na schodech Otomar Korbelař (Ludvík XI.), vpravo Karel Fiala (Francois Villon), scéna a kostýmy Vladimír Brehovský.



78. Jiránek, Nový podle Gogola: *Ženitba*. Hudební divadlo v Nuslích 1973. Oldřich Nový (Podkolesin), Ladka Kozderková (Tekla).



79. Zahradník, Bednář, Vrba: *Mazlíčkové*. Hudební divadlo v Karlíně 1974. Hana Talpová (Marcela), René Gabzdyl (Bárta).



80. Brabec, Čejchan, Haas podle Prévosta, s použitím veršů V. Nezvala: *Manon*. Hudební divadlo v Karlíně 1975. Galla Macků (Manon), Miro Grisa (Des Grieux).



81. Matějka, Weimann podle J. Haška: *Švejk*, Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla J. Myrona 1976. Josef Kobr (Švejk).



82. Živný, Longen, Žebrák, Nesvadba: *C. k. polní maršálek*. Hudební divadlo v Nuslích 1977. Ivo Gübel (Franz Przechtel), Jaroslav Štercl (Šebestián Katzelmacher), Nelly Gaiarová (Hedvika).



83. Ryšavý, Čejka: *Sebevražda za million*, Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla Zdeňka Nejedlého 1978. Kazimír Karboviak (Zapisovatel), Josef Klíma (Přisedící), Rajmund Mader (Soudce), Miloš Jach (Přisedící), Jan Vyorálek (Pavel Varga), Rudolf Kubica (Policista).



84. Veteška, Zacharník: *Cindy – Popelka z poslední ulice*. Státní divadlo Brno na scéně Janáčkova divadla 1979. Scéna Vojtěch Štolfa, kostýmy Kateřina Asmusová.



85. Brázda, Tetauer: *Ztřeštěné námluvy*. Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla Zdeňka Nejedlého 1980. Miroslav Dvorník (Ignát Můra), Jan Vyorálek (Pan Petr).



86. Legrand, Cosmos: *Hrabě Monte Cristo*. Státní divadlo v Ostravě na scéně Divadla Zdeňka Nejedlého 1982. Hana Hradilová (Mercedes), Karel Čepěk (Edmond Dantés).



87. Brabec, Markov podle Chevalliera v překladu J. Zaorálka: *Zvonokosy*. Hudební divadlo v Karlíně 1983. Stanislav Bruder (Ferda Čupr), Ladislav Županič (oficiál Pořízek), v pozadí Ladka Kozderková (Judita Čuprová). Scéna Radek Pilař, kostýmy Ludmila Lojdová.



88. Styne, Stone, Merrill: *Sugar – Někdo to rád horké*. Hudební divadlo v Karlíně 1986.
Miro Grisa (Joe), Vratislav Kadlec (Jerry/Dafné).



89. Styne, Stone, Merrill: *Sugar – Někdo to rád horké*. Hudební divadlo v Karlíně 1986.
Jana Paulová (Sugar), Věra Vlková (Sladká Sue).



90. Doga, Lotjanu, Uzelac, Janda, Vrba: *Cikáni jdou do nebe*. Hudební divadlo v Karlíně 1986. Druhý zleva Ladislav Županič (Siladi), Jana Paulová (Rada), Vratislav Kadlec (Buča).



91. Doga, Lotjanu, Uzelac, Janda, Vrba: *Cikáni jdou do nebe*. Hudební divadlo v Karlíně 1986. V popředí Zora Jandová (Rada), Věra Vlková (Izergyl).



92. Miller: *Štěstí pro Annu*. Státní divadlo Ostrava na scéně Divadla Zdeňka Nejedlého 1986. Jan Vyorálek (Toník), Dagmar Hlubková (Anna).



93. Várkonyi, Miklós, Kovácsi, Reinhallerová: *Vlci*. Hudební divadlo v Karlíně v Kulturním domě Eden 1988.



94. Styne, Merrill, Lennart: *Funny Girl*. Hudební divadlo v Karlíně 1990. Stanislava Fořtová (Fanny Briceová).



95. Schönberg, Boublíl, Natel podle V. Huga: *Les Misérables*. APK Inspirace – Adam Novák Praha na scéně Divadla na Vinohradech 1992.



96. Schönberg, Boublíl, Natel podle V. Huga: *Les Misérables*. APK Inspirace – Adam Novák Praha na scéně Divadla na Vinohradech 1992. Karel Černocho (Jean Valjean).

Zjištění autoři fotografií: Jiří Černý, Karel Drbohlav, Vladimír Dvořák, Josef Hradil, František Krasl, Rafael Sedláček, Vilém Sochůrek, Jaromír Svoboda, Vlasta Pavelková.

Zdroje fotografií: archiv HDK (18, 23-25, 27, 28, 31, 32, 35, 44, 47, 48, 60-62, 67, 75, 76, 87, 88, 90, 93, 94), archiv DJKT Plzeň (8, 46, 54, 55), archiv NDM (26, 58, 59, 63, 81, 83, 85, 86, 92), DO NM (3, 4, 6, 12, 15), IU-DÚ (29, 33, 42, 56, 57, 64-66, 69, 70, 74, 84, 95), ostatní archiv autora.