

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Filozofická fakulta

Historický ústav

Jitka Rauchová

Jiří Frejka

(1904-1952)

rigorózní práce

České Budějovice 2008

Prohlašuji, že jsem předloženou rigorózní práci *Jiří Frejka (1904-1952)* vypracovala samostatně za použití uvedených pramenů a literatury.

České Budějovice, 15. září 2008

.....

Předkládaná rigorózní práce *Jiří Frejka (1904-1952)* se snaží o poznání osobnosti Jiřího Frejky a o její opětné zařazení do kulturního a společenského kontextu období první poloviny dvacátého století. Jako tvůrce osobité režijní poetiky přispěl Jiří Frejka nebyvalou měrou k vývoji českého divadelnictví, ale neméně významné jsou i jeho teoretické práce, kterými pomáhal formulovat nové směřování českého divadla zejména v poválečném dvoutletí. Předkládaná práce je založena na biografickém půdorysu, neboť život a tvorba jsou v případě Jiřího Frejky těžko rozlišitelné. Osou se tak stává chronologie jeho života, ohraničená výrazněji následujícími mezníky – dětstvím, dospíváním, prvními režijními zkušenostmi, spjatými s ranou fází českého avantgardního divadla, působením v Národním divadle, uměleckým vedením v Městských divadlech pražských a konečně i epilogem v karlínském divadle. Této chronologii pak odpovídá i členění do tří základních kapitol, mezi něž jsou vložena dvě intermezza, zabývající se Frejkovou publikační činností a jeho podílem na konstituování moderní podoby divadelního školství.

This thesis called *Jiří Frejka (1904-1952)* tries to get to know the personality of Jiří Frejka and put it back to the cultural and political context of the period of the first half of the twentieth century. As the creator of the original directional poetics Jiří Frejka contributed very much to the development of the Czech theatre, but his theoretical works, in which he helped to define the new direction of the Czech theatre above all in two postwar years, are also very important. The presented work is based on the biographic plan, it is difficult to distinguish work and life in the case of Jiří Frejka. The chronology of his life becomes the main theme of this thesis – the childhood, the growing up, first directional works connected with the early period of the Czech avant-garde theatre, the activity in the National theatre, the artistic leadership of the Municipal Theatres of Prague and finally the epilogue in the theatre of Karlín. Three main chapters then correspond to this chronology. Two interludes, which are interested in the Frejka's writer's works and his participation in the constitution of the modern shape of the theatrical school system, are inserted among.

Obsah

Úvod.....	5
Jiří Frejka v pramenech a literatuře.....	8
1. Doba hledání (1904-1929).....	16
1.1 Dětství a dospívání.....	17
1.2 Divadelní projekty dvacátých let – Osvobozené divadlo, Dada a Moderní studio.....	42
Intermezzo první – publikační činnost.....	78
2. Národní divadlo (1929-1945).....	87
2.1 Léta 1930-1935.....	88
2.2 Národní divadlo v druhé polovině třicátých let.....	100
2.3 Protektorát Čechy a Morava.....	105
2.4 Režisérem Národního divadla (1930-1945).....	119
Intermezzo druhé – Jiří Frejka a divadelní školství.....	136
3. Divadlo nové doby (1945-1952).....	147
3.1 Svazování českého divadla. Divadlo a předúnorová kulturní politika...148	
3.2 Období 1948-1950.....	167
3.3 Politické pozadí Frejkova působení v Karlíně (1950-1952).....	182
3.4 Frejkovy režie v letech 1945-1952.....	189
Závěr.....	197
Prameny a literatura.....	201
Seznam použitých zkratk.....	215
Seznam příloh.....	216
Přílohy	

Úvod

Jiří Frejka byl člověkem, který divadlem žil, a jak napsala jeho vrstevnice Olga Scheinpflugová, na divadlo také zemřel. Jistě, divadelních nadšenců, které po jejich smrti zahálí prach zapomnění, je celá řada. Jiřího Frejky by se však tento konec týkat neměl. A to i přes to, že se k jeho životu badatelé vrací s více než půlstoletým zpožděním, které bylo podmíněno politickým směřováním Československa, pro které byl Jiří Frejka nežádoucím.

Za poslední dvě desetiletí, v nichž je možné zaznamenat zvýšený zájem o jeho osobnost, již byla o Jiřím Frejkovi napsána celá řada studií, věnujících se především utváření jeho režijního stylu, ale pouze jedna studie životopisná. Tato skutečnost je pochopitelná; Jiří Frejka byl přece především divadelníkem, který formoval podobu českého divadla, vnášel do něj nové, avantgardní postupy, a přesto dokázal zachovat, ba co víc, i kontinuálně rozvíjet jeho původní tradici. A to vše ještě za nezbytného zájmu diváka, který není u jiných tvůrců rozhodně samozřejmostí. Život, tvorba a především smrt Jiřího Frejky jsou však rovněž výmluvnými mementy doby, v níž se jeho osud odvíjel, bohaté na ostré zlomy a prudké zvraty. Tento pohled však zůstává stále poněkud upozaděn a jen několik studií spíše nevědomky upozornilo na jeho aktuálnost.

Jiří Frejka prožil svůj život v první polovině dvacátého století a byl nucen se vyrovnat se všemi jeho nástrahami, které dodnes zaměstnávají myšlenky nejen historiků, ale v popularizované formě i laické veřejnosti. Ve dvacátých letech se na dotek přiblížil levici a po zbytek života zůstal jedním z trojice nejodvážnějších, levicově vnímaných tvůrců české avantgardy. A to i navzdory tomu, že jeho další kariéra se přes jeho nesporné osobní nadání rozvíjela především z vůle politických elit první republiky, nebo alespoň z vnějšího dojmu její existence. Ve třicátých letech byl Frejka jedním z nejvýznamnějších exponentů oficiální, tedy státní linie směřování českého divadla, avšak levičáctví jej provázelo i protektorátem a vystavilo jej i bezprostřednímu ohrožení života. Skutečným levičákem však Jiří Frejka byl jen poměrně krátce po svém vstupu do KSČ v roce 1948. Být straníkem s levou minulostí však v této době již nestačilo a této nové situaci se Jiří Frejka již přizpůsobit nestačil.

Předkládaná práce si neklade žádné vyšší ambice než zachytit životní příběh Jiřího Frejky v jeho dějinné kontinuitě. Přesto však touto nepřerývanou lineárností významně pronikají dvě tendence pro Frejkův život typické. Jednou, zřejmě částečně

očekávatelnou, je silné pnutí mezi hranicemi tvůrčí svobody a angažovaností tvorby, druhou, dosud nepříliš zdůrazňovanou, pak určitá osobnostní strategie a její dějinná proměna, pomocí níž se Frejka adaptoval v dobovém politickém, společenském a uměleckém systému a která byla společenskohistoricky podmíněna. Tato druhá rovina hraničí s pojetím teorie elit, které se zejména od sedmdesátých let dvacátého století v angloamerickém kontextu zaměřuje na analýzu politických a administrativních elit, vznikajících s rozvojem moderního státu. Na sklonku devadesátých let byly pak tyto teorie adaptovány i na realitu otevřenějšího se východní bloku, tj. na tvorbu nové elity v počátcích komunistického převzetí moci.

Z pohledu teorie elit žil Jiří Frejka v době prudkých změn, které se v podstatě rovnaly úplnému vymazání stávajícího systému elit a jeho nahrazení systémem novým. Z mnoha příčin se zdá být pravděpodobné, že Jiří Frejka tuto pronikavou společenskou změnu, v níž se proměnila i původní role divadelníka ve společnosti, nebyl schopen správně pochopit a tato ztráta orientace vedla k jeho tragickému konci. Ostatně jisté nepochopení nového systému je pro celou generaci Jiřího Frejky typické a ve svém důsledku vedlo i ke společenské akceptaci politicky podmíněných událostí, jakými se staly procesy počátku padesátých let. V případě Jiřího Frejky je však důležitý ještě jeden rozměr. Sám Frejka se z klasicky pojaté elity vymykal, jeho hlavní dovedností byla až do roku 1948 dokonalá orientace v jejím systému. Právě schopnost přizpůsobit se, nalézt vlivného protektora a s jeho pomocí pak obhájit vlastní umělecká východiska, byla dle mého názoru alfou i omegou Frejkova kariérního postupu. Zánik těchto postupů v poúnorové společenské realitě, tedy i ztráta systému protekce, nebo alespoň orientace na špatné protektory jsou pak příčinou jeho politicky motivovaných postihů, vedoucích k sebevraždě.

Předkládaná práce však metodologicky z teorie elit nevychází. Pouze je v ní přikládán větší důraz na politické pozadí Frejkovy umělecké tvorby, odkryty by měly být především důležité osobnosti a kontakty, utvářející mnohdy podprahově profil celé meziválečné a válečné společnosti. Hlavní východisko práce ale stále zůstává především v rovině čistě biografické.

Tomuto metodologickému zakotvení odpovídá i struktura práce, zachovávající klasické časově lineární členění. První kapitola je věnována létům dětství a dospívání, která měla významný formativní charakter především v rovině uměleckého vnímání. Stejný prostor je pak věnován dvacátým létům, plodným na osobité umělecké koncep-

ce, označované poměrně vágním termínem divadelní avantgarda. V tomto bloku je pozornost věnována jak Frejkovu působení ve veřejném životě, tak i uměleckému přínosu jeho inscenací. Domnívám se, že pro toto období je vzájemné propojení umělecké tvorby a společenského působení natolik těsné, že by nebylo možné obě sféry pojednat odděleně.

Druhá kapitola je věnována Frejkovu působení v Národním divadle, které se odehrálo mezi lety 1930-1945. V oddělených blocích je zde pojednáno jeho působení veřejné a umělecká činnost. Oddíl věnovaný divadelním inscenacím má však především kompilační charakter, neboť k autorským cílům této a priori historicky koncipované práce nepatřilo zhodnocení významu Jiřího Frejky z čistě teatrologického hlediska.

Poslední kapitola je pak zaměřena na hluboké strukturní proměny českého divadelnictví po roce 1945, které až do dnešních dnů významně restrukturalizovaly celý divadelní systém. V této kapitole je ve zvýšené míře věnována pozornost jednotlivým právním zásahům a zákonům, neboť jejich znalost je pro pochopení osudů Jiřího Frejky v dobovém společenském kontextu zásadní.

Nezbytnou, pro někoho snad i rušivou součástí práce jsou dva dílčí bloky, nesusící označení intermezzo. Jsou zaměřeny na Frejkovu teoretickou a pedagogickou činnost, které jsou v kontextu jeho života do určité míry specifické. Právě v těchto oblastech se Jiří Frejka choval nejvýrazněji jako autonomní osobnost a byl v nejmenší míře ovlivněný vnějšími okolnostmi. Pro jistou izolaci těchto aktivit, která však nepopřela jejich význam, jsem zvolila toto řešení dvou svébytných bloků.

Na závěr tohoto obecného uvedení do zákrutů vzniku této práce zbývá už jen prostřednictvím poděkování vyjádřit vděčnost všem, bez jejichž ochoty a vstřícnosti by její napsání nebylo možné. Můj dík patří nejen archivářům a knihovníkům z institucí, v nichž jsem sbírala pro napsání této práce materiál, ale i mým rodičům, a to za trpělivost téměř neuvěřitelnou. Za veškerou podporu, pomoc a přátelské slovo pak děkuji i Dagmar Blümlové.

Jiří Frejka v pramenech a literatuře

Jiří Frejka má vzhledem ke svému významu ve vývoji české režie a moderního českého divadla vůbec jistou smůlu na nedostatečné zpracování života, ať už teatrologů, tak i historiků. Přitom pramenů k jeho působení není málo, ačkoliv se povětšinou nevyznačují žádným důkladným zpracováním. Vedle kompletní pozůstalosti je možné v archivech nalézt v mnoha dílčích fondech materiály, které ukazují osobnost Jiřího Frejky ve zcela nových a nepochybně zajímavých souvislostech.

Pro poznání Frejkových životních osudů je bezpochyby nejdůležitější jeho pozůstalost, uložená v divadelním oddělení Národního muzea. Jedná se ve své podstatě o velmi celistvý fond, který po sebevraždě Jiřího Frejky a smrti jeho ženy Dagmar Vondrové získal rodinný přítel, divadelní kritik Josef Träger, a postoupil jej této instituci. Velkou slabinou této jinak velmi cenné pozůstalosti je její špatná zpracovanost; k fondu neexistuje žádná archivní příručka, pouze lístkový katalog obsahující několik stovek hesel. Nejbohatší z celého fondu je agenda vztahující se k Městským divadlům pražským (dále MDP). Obsahuje korespondenci přijatou i odeslanou, součástí jsou personální záležitosti, zápisy z politických schůzí, jednání o založení Divadla československé armády, koncepty projevů k souboru, ale i jednotlivé novinové články, přednášky a ankety vztahující se k letům 1945 – 1950. Materiály k MDP obsahují i četné přehledy repertoáru, provozní agendu, posudky, kritiky, ale i velmi zajímavou osobní agendu Jiřího Frejky. Právě z těchto materiálů se dá rekonstruovat politické zákulisí odstranění Jiřího Frejky z funkce šéfa činohry. Vedle těchto pramenů spíše administrativní povahy jsou však součástí pozůstalosti také velmi cenné osobní zápisníky a deníky, které jsou přínosné zejména pro rekonstrukci citového života a myšlení Jiřího Frejky ve dvacátých letech. K tomuto období se vztahují i zlomky materiálu k divadlům Dada a Modernímu studiu. V pozůstalosti jsou i rodinné materiály, které Frejka využil při psaní své knihy *Outěchovice*. Obsahují zápisky Frejkova otce, plány outěchovické hájovny, svatební smlouvy, zlomek rodokmenu, poslední vůli a korespondenci rodiny se správcí outěchovického revíru. Poměrně rozsáhlé, ale badatelsky nepříliš přínosné jsou i materiály týkající se Frejkova působení na Akademii múzických umění. Obsahují totiž nejrozsáhlejší hodnocení žákovských představení, návrhy osnov a zápisy schůzí. Pozornost si zaslouží pouze zápis z jednání, které se týkalo aféry posluchače Šoustala. Výsledkem totiž bylo Frejkovo odvolání z AMU.

Do určité míry zklamáním je korespondence s jednotlivci, uložená v Národním muzeu. Je sice nesmírně rozsáhlá, rozdělená na dopisy institucí a jednotlivců, ale z badatelského hlediska neznamena žádný zvláštní přínos. Frejka sice korespondoval s celou řadou významných osobností, namátkou jmenujme například Františka Halase, Vladimíra Holana či Jaroslava Kvapila, ale obsah dopisů měl především formální charakter, nebo se týkal pracovních záležitostí. Zajímavá je korespondence s Jarmilou Pfeiferovou, z níž se dá rekonstruovat Frejkova osobní krize počátku třicátých let, dopisy matky a zlomky listů E. F. Buriana.

Zejména pro teatrology jsou cenné Frejkovy režijní knihy. V divadelním oddělení Národního divadla je jich zachována téměř stovka a dokonale osvětlují zejména Frejkův osobitý styl režijní práce, založený na pečlivé přípravě. Pozornost si ale zaslouží i režiséřské vpisky, které zejména v případě politicky nařízených her obsahují i narážky na dobovou situaci a osobní vztahy v divadle.

V divadelním oddělení Národního divadla je k dispozici rovněž část fondu režiséřova bratra Josefa Frejky a obsahuje korespondenci z prvního dvacetiletí minulého století, kterou Josef zasílal ze studií do rodných Outěchovic. Fond je zajímavý zejména pro charakteristiku rodinného zázemí Jiřího Frejky.

Ač se divadelní oddělení Národního muzea snažilo centralizovat všechny prameny k životu a činnosti Jiřího Frejky ve svém archivu, je stále ještě část materiálů vztahujících se k této osobnosti uložena v pacovském Muzeu Antonína Sovy (dále MAS) a v Ústředním archivu Národního divadla (dále ÚAND).

Skromnější materiály, nikoliv však bez významu, se nacházejí v Ústředním archivu Národního divadla. Badatel může nahlédnout do části osobního spisu Jiřího Frejky, která obsahuje pracovní smlouvy, údaje o výši příjmů a korespondenci odeslanou vedení Národního divadla (K. H. Hilar, Otokar Fischer, František Götz). Jelikož Frejkova pozůstalost v divadelním oddělení Národního muzea obsahuje odpovědi na tyto listy, lze poměrně přesně způsob korespondence rekonstruovat. Ústřední archiv Národního divadla shromažďuje prostřednictvím výstřižkové služby také všechny novinové a časopisecké články, které mají s životem Jiřího Frejky souvislost.

Poměrně zajímavé jsou archivní materiály uložené v Městském muzeu Antonína Sovy v Pacově. Oproti divadelnímu oddělení Národního muzea jsou solidně zpracovány a badateli poslouží zejména sbírkou nepublikovaných básní, kompletním souborem Frejkových knižních prací, soukromými fotografiemi a především záznamy o téměř

všech vzpomínkových výstavách a pamětnických matiné, které se konaly k významným výročím. Využít se dá i zde uložený fond Frejkova spolupracovníka, choreografa Saši Machova, kde je zajímavá korespondence.

Tímto výčtem se uzavírá exkurze po fondech, které jsou se jménem Jiřího Frejky bezprostředně spjaty. Další významné prameny k jeho životu i umělecké činnosti je však možné nalézt i v pozůstalostech jeho dobových soupeřů, přátel i protivníků, příznivců a mecenášů, ale i osobností zainteresovaných na divadle, kterým Frejkova činnost nemohla uniknout.

V této souvislosti je v první řadě nutné zmínit materiály z pozůstalostí Frejkových soupeřů z doby avantgardního divadla – Jindřicha Honzla a Emila Františka Buriana.

Pozůstalost Jindřicha Honzla se, kromě zlomků, uložených v Muzeu dr. Aleše Hrdličky v Humpolci, stále nachází v rukou rodiny, která s velkou vstřícností umožňuje badatelům její studium. Péče o tyto cenné materiály je ze strany potomků zcela příkladná; pozůstalost byla v minulých letech nově uspořádána a i když vykazuje jisté odlišnosti oproti běžné archivní praxi, je prostřednictvím přehledného inventáře velmi dobře poznatelná. Nejcennější součástí pozůstalosti je především rozsáhlá korespondence, dokumentující vzájemné vztahy uvnitř avantgardního hnutí, materiály k ranému Osvobozenému divadlu a Svazu moderní kultury Devětsil a zápisy ze schůzí a divadelních aktivů z druhé poloviny čtyřicátých a počátku padesátých let. Velký význam má i výstřižkový archiv, který je však k velké škodě často nedostatečně bibliograficky specifikován.

V Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze na Strahově je uložen tzv. Kabinet Emila Františka Buriana, úctyhodný osobní fond o rozsahu padesáti kرتونů, v němž se však objevují materiály mající k osobnosti Jiřího Frejky vazbu spíše sporadickou. Pečlivě budovaný fond měl totiž rekapitulovat především Burianovu uměleckou činnost v divadle D, které se stalo častou obětí marxistických dezinterpretací. Nejcennější součástí archivu zůstává výstřižkový archiv, především pak materiály vztahující se k činnosti Burianova voicebandu a uměleckým drahám herců s Burianem spolupracujících.

Vedle těchto rozsáhlých fondů, jejichž význam však se vzdálením se Jiřího Frejky od cest „oficiální“ avantgardy klesá, je možné využít i pozůstalosti další. Jedná se především o fondy uložené v Literárním archivu Památníku národního písemnictví,

jejichž nejdůležitější součástí se z hlediska této práce staly zejména složky korespondence. Podstatné informace, které výsledný pohled na osobnost Jiřího Frejky modifikovaly, je možné nalézt především v pozůstalosti Josefa Trägera, jejíž součástí jsou stále dílčí složky náležející Jiřímu Frejkovi, mimo jiné korespondence herečky Jarmily Horákové, ale i ve složkách Václava Tilleho, Arne Laurina, Karla Hugo Hilara, Stanislava Mojžíše Loma či Miry Holzbachové.

Podstatně využity byly i materiály, uložené v Knihovně Institutu umění-Divadelního ústavu (dále DÚk) v Praze, jejichž vznik souvisí s cílenou snahou tohoto pracoviště uchovat vzpomínky pamětníku v podobě rukopisných materiálů. Největší pozornost si v tomto kontextu zaslouží materiály spjaté s osobou právníka a bývalého nadšeného divadelníka Bedřicha Rádla. Ten nejenže předal do majetku knihovny svůj rukopis *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*, jehož vznik spadá do období kolem roku 1955, ale i rozsáhlou komentovanou dokumentaci vážící se k činnosti Uměleckého studia, Osvobozeného divadla, divadla Dada či Moderního studia. Součástí této dokumentace jsou vedle zlomků korespondence, úředních dokladů či divadelních programů především fotografie, neboť Bedřich Rádl fungoval v počátcích avantgardního divadla jako jakýsi jeho „oficiální fotograf“. Spíše podružnější úlohu sehrály materiály uložené v Archivu hlavního města Prahy a v Národním archivu. V prvním jmenovaném byly využity především nezpracované fondy dramatického oddělení státní konzervatoře hudby a provozní a úřední agenda divadel, majících souvislost s Frejkovým uměleckým působením (divadlo na Vinohradech, Legie mladých aj.). V Národním archivu se nachází rozsáhlý Archiv ústavu dějin KSČ, z něhož byly využity pouze okrajově materiály související s vnímáním Frejkovy sebevraždy.

Jelikož Jiří Frejka spolupracoval s celou řadou významných a veřejností oblíbených herců, je možné informace o jeho působení dohledat v celé řadě pamětí a vzpomínkových knih. Ke sledovanému období navíc nakladatelství Odeon začalo od druhé poloviny sedmdesátých let vydávat speciální rozsáhlou řadu hereckých vzpomínek, z nichž byly přínosné především paměti Ladislava Boháče, Jana Pivce, Eduarda Kohouta a Ladislava Peška. Cenné jsou však i práce mimo tuto řadu, pojednávající o životě Svatopluka Beneše, Jarmily Kronbauerové, Olgy Scheinpflugové, Radovana Lukavského, Marie Rosůlkové či dramaturga Karla Krause (autory byly osobnosti samé, nebo jejich vzpomínky zaznamenával fundovaný literát či novinář). Velmi zajímavá byla i memoárová publikace *Theater - Divadlo*, týkající se druhé světové války, kterou při-

pravil a doslovem opatřil František Černý. Práce s tímto druhem paměti však v sobě skrývá značná úskalí. Vzpomínky jedince na vlastní minulost jsou totiž vždy determinovány individuální arbitráží - tříděním a zhodnocováním, jejímž výsledkem není pravý obraz minulosti, ale pouze jeho konstrukt podmíněný okolnostmi doby vzniku. Nedílnou součástí paměti je navíc i vědomé či skutečné zapomínání a občas i upravování či úmyslná destrukce pravdy. Kromě této individuální arbitráže však v šedesátých a sedmdesátých letech přicházela ke slovu i vnější cenzura, ať již skutečná či existující v podvědomí autorů samých, která vzpomínky tvarovala podle formy jednoduchého marxistického výkladu, do něhož se některé osoby ani skutečnosti zkrátka nevtěsaly. Herci mají navíc sklon jednotlivá představení hodnotit z pozice vlastní role, Frejku neúměrně glorifikují, nebo naopak zatracují, historické události popisují zkresleně a často s chybami. Pomocí jejich vzpomínek se ale na druhé straně dá rekonstruovat atmosféra divadla v tehdejší době.

Pro rekonstrukci obrazu doby, v níž Jiří Frejka žil, byl samozřejmě využit i dobový tisk, především pak texty, vztahující se bezprostředně k studovanému období. Využita byla především kulturní periodika, ať již s divadelním, tak obecně uměleckým zaměřením, ale i dobové společenské časopisy, v menší míře pak denní tisk.

Frejkův problematický postoj k vládnoucí ideologii a nepřímé obvinění z podílu na činnosti protistátního centra Rudolfa Slánského, zapříčinil nejprve nulový, posléze pouze malý zájem o jeho osobu mezi badateli druhé poloviny dvacátého století, což se samozřejmě odrazilo do stavu publikovaných studií. Z tichého zapomnění se začal Jiří Frejka vracet zásluhou Josefa Trägers téměř deset let po své smrti, v roce 1962, kdy byla na jeho počest uspořádána výstava. O dva roky později pak vyšel k nedožitým šedesátinám sborník složený ze vzpomínek pamětníků. První monografie o Jiřím Frejkovi vznikla poměrně pozdě po jeho smrti a její autor pocházel z okruhu Frejkových žáků. Stal se jím Antonín Dvořák, který se ve své monografii *Trojice nejodvážnějších* snažil zachytit především umělecké osudy zakládajících osobností avantgardy – Jindřicha Honzla, E. F. Buriana a Jiřího Frejky. Monografie vyšla poprvé v roce 1961 a zachycovala pouze období dvacátých a třicátých let. Osudy Jiřího Frejky tak nebyly hlavním tématem knihy, neboť jeho činnost ve třicátých letech již Dvořák nepovažoval za avantgardní. V osmdesátých letech (1988) Antonín Dvořák svou monografii rozšířil o

zhodnocení válečné a poválečné tvorby, u Jiřího Frejky však poněkud opomenul zmínit jeho klíčová válečná a poválečná představení.

Nevýhodou Dvořákovy monografie je její vysoká neobjektivnost. Dvořák byl komunistou, navíc činným v kulturní politice strany právě v krizových raných padesátých letech, a proto odsuzoval Frejkovu činnost, která nebyla v souladu s kulturním diktátem strany. Frejkovu smrt vysvětlil velmi zjednodušeně: zklamáním vlastních ambicí (Frejku nazývá pravidelně nešťastným milencem moci) po odvolání z funkce na Akademii múzických umění; Frejka se tak v tomto zjednodušeném vidění stává obětí kultu vlastní osobnosti. Dvořák byl navíc příznivcem a dlouholetým spolupracovníkem Jindřicha Honzla, tudíž morální profil Jiřího Frejky, který byl, jak známo, s Honzlem znepřátelen, nevychází právě nejlépe. Velkým nedostatkem práce jsou rovněž věcné chyby, které se týkají především dat premiér. Dvořákova monografie byla však první prací, která hodnotí život a dílo Jiřího Frejky celistvě, ostatní práce se věnují pouze dílčím etapám jeho života.

Antonín Dvořák však svou monografií frejkovské téma významně a především oficiálně otevřel a na jeho dílo navázala celá řada studií, zaměřených však především na rekonstrukci Frejkova režijního přínosu. V této souvislosti je nutné zmínit alespoň systematickou práci brněnské teatroložky Andrey Jochmanové, která se zaměřuje na Frejkovy avantgardní režie a rekonstrukce jím vytvořených dramatických textů. Osobní život a s ním související politické pozadí v teatrologických studiích pochopitelně akcentovány nebyly. První z dílčích prací hodnotících Frejkovo působení v Městských divadlech pražských byla studie Ludmily Kopáčové *Tvůrce stylu*, publikovaná ve sborníku *Divadlo na Vinohradech 1907 – 1967*. Přínosná je zejména z teatrologického hlediska, protože se věnuje pouze osobitému stylu Frejkových vinohradských režii.

V osmdesátých letech minulého století vydal známý teatrolog Bořivoj Srba svou monografii *O nové divadlo*, v níž se věnuje českému divadelnímu vývoji válečného období. Frejkovo dílo na Národním divadle zde samozřejmě není opomenuto. Práce se sice zabývá především obecným vývojem a jednotlivými představeními, ale zachycuje i cenné údaje osobního charakteru. Vynikající jsou zejména pasáže věnující se Frejkovu vztahu k okupantům, v nichž Srba využil svědectví nejmenovaných svědků, kteří měli blízké styky s činiteli kulturní správy protektorátu.

Frejkovým působením v Městských divadlech pražských se v druhé polovině osmdesátých let zabývala také Ladislava Petišková, která si osudy Jiřího Frejky zvolila

za životní téma. V kolektivním díle *Divadlo nové doby 1945-1948* publikovala kapitolu nazvanou *Jiří Frejka v městských divadlech pražských 1945-1948*. Vzhledem k datu vzniku autorka rezignovala na popis politického pozadí Frejkova působení v MDP, a práce je tak zaměřena především na charakteristiku jednotlivých představení. Ladislava Petišková však tento nedostatek kompenzovala v devadesátých letech minulého století rozsáhlou studií *Ze zákulisí jedné štvance*, která byla publikována v roce 1999 v oficiálním časopise Divadelního ústavu, *Divadelní revue*. Studie se snaží zodpovědně objasnit příčiny Frejkova politického stíhání, rezignuje tudíž na hodnocení uměleckých kvalit jednotlivých představení. Jejím nesporným přínosem je práce se soukromými archivy a výpověďmi pamětníků, kteří dnes již mnohdy nežijí. Právě Ladislava Petišková pod hlavičkou Divadelního ústavu připravila edici Frejkových teoretických studií a kritik, nesoucí název *Divadlo je vesmír*, jejíž součástí je poměrně fundovaná životopisná studie, de facto jediná svého typu, soupis díla, publikovaných textů a především režii a jevištních vystoupení.

Dílčí poznatky o způsobu Frejkových režii přineslo i rozsáhlé kolektivní dílo *Dějiny českého divadla*. Jeho čtvrtý díl se zabývá situací v divadelnictví v období existence samostatného Československa a Protektorátu Čechy a Morava. Kapitoly zabývající se dvacátými lety zpracoval znalec divadelní avantgardy Adolf Scherl, třicátým a čtyřicátým letům se věnoval výše zmíněný Bořivoj Srba. Frejkovy režie jsou v tomto díle hodnoceny v širokých souvislostech, autoři se věnují především vývojově důležitým představením. Vynikající jsou rovněž informace o hudebním a scénickém zpracování těchto inscenací, kterým jsou věnovány samostatné podkapitoly. Práce je pro svou věcnou spolehlivost jedinečná pro poznání obecné divadelní situace jednotlivých epoch.

Další samostatné monografie Frejkovi věnovány nebyly, jeho životní a umělecké osudy je však možné rekonstruovat z prací zaměřených na jeho spolupracovníky. Z tohoto hlediska je zajímavá práce *K dějinám české divadelní avantgardy* autorů Adolfa Scherla a Milana Obsta, která se věnuje hodnocení díla Jindřicha Honzla a E. F. Buriana. Pozoruhodná je rovněž studie Milana Obsta *K. H. Hilar a česká divadelní avantgarda*, která se zabývá Frejkovým působením v Národním divadle po boku K. H. Hilara. Dílčí informace o Frejkově raném režisérském období lze získat také z prací o Osvobozeném divadle (Jaromír Pelc, *Zpráva o Osvobozeném divadle*, Praha 1982, Mi-

chal Schonberg, Osvobozené, Praha 1992 aj.). Další informace o životě a díle Jiřího Frejky je pak nutno hledat v monografiích souvisejících s tématem především časově.

Výše komentovaný výčet literatury není samozřejmě konečný, souvisí pouze přímo s osobností Jiřího Frejky a jeho uměleckou tvorbou. K plastickému zachycení politické reality, ale i každodenního života doby, v níž se Frejkův život odvíjel, přispěla i celá řada dalších studií a knih, z nichž si větší pozornost zaslouží především práce Jiřího Knapíka a Jindřicha Černého, jež novým způsobem interpretují politické pozadí kulturního života v druhé polovině čtyřicátých a v počátcích padesátých let.

1. Doba hledání

(1904-1929)

1.1 Dětství a dospívání

Nedaleko Pacova, necelých šest kilometrů východním směrem, leží Outěchovice (dnes Útěchovice, dříve užívána německá varianta Guttenbrunn). Obec leží uprostřed Českomoravské vrchoviny, která je „*bohata lesy. Jsou pozůstatkem pohraničního hvozdu. Souvislé lesní komplexy se táhnou na mnoho hodin cesty*“¹. Vesnice se rozkládá na úpatí tamního nejvyššího zeměpisného bodu, Strážiště (744 m.n.m.), na jehož vrcholu byla počátkem 19. století vystavěna poutní kaple sv. Jana Křtitele se zázračným pramenem.² Outěchovice spadaly pod farnost Velké Chyšky, zemsky pak pod okresní hejtmanskost v Pelhřimově. První zmínka o obci pochází z roku 1300 a od roku 1410 byly Outěchovice majetkem strahovského kláštera. Obec neměla nikdy příliš velký počet obyvatel, při sčítání lidu v roce 1869 zde žilo 302 obyvatel ve čtyřiceti domech. K vesnici patřil mlýn a panský revír s myslivnou. Pošta zde nebyla, Outěchovice spadaly pod poštu v Pacově³.

Právě zde se 6. dubna 1904 narodil v rodině nadlesního budoucí významný režisér Jiří Frejka. Vzpomínky na své dětství vypsál v době protektorátu ve své knize *Outěchovice*⁴, které se dostalo v době vydání (roku 1942) velmi vřelého přijetí jak od přátel, tak i od zcela neznámých lidí⁵.

Lesy okolo Pacovska, konkrétně hvozdy přináležející velkostatku Velká Chýška, patřivaly premonstrátskému řádu z pražské kanonie. Nadlesními ve Smilových Horách a lesním velkostatku Outěchovice se stávali od roku 1750⁶ dědičně muži z rodu Frejků⁷. Hodnota to byla nesporně důležitá, nadlesní měl poměrně velkou moc, odpo-

¹ Jaroslav DOSTÁL, *Českomoravská vrchovina. Jih*, Praha 1948, s. 5.

² O dějinách kaple sepsal drobnou publikaci další člen rodu Frejků, strýc Josefa II., páter Vojtěch, člen premonstrátské strahovské kanonie. Vojtěch FREJKA, *Dějiny kapličky sv. Jana Křtitele na Strážišti u Pacova*, Praha 1927.

³ Pro základní geografické a historické zařazení obce nejlépe posloužily místopisné slovníky. Václav KOTYŠKA, *Úplný místopisný slovník království českého*, Praha 1895; August SEDLÁČEK, *Místopisný slovník historický království českého*, Praha b. d.; Božena NOVÁKOVÁ a kol., *Zeměpisný lexikon ČR A–Ž*, Praha 1991.

⁴ Jiří FREJKA, *Outěchovice*, České Budějovice 1970.

⁵ Ve Frejkově pozůstalosti se dochovala celá řada dopisů, reagujících na vydání této knihy. Pisatelé většinou chválili autorův básnivý styl, kterým čtenáři dokonale přiblížil kouzlo lesních samot a starých časů. Blíže viz kapitola, věnující se Frejkově literární tvorbě.

⁶ Autor Pamětí mysliveckého rodu Frejků Josef Frejka hovoří o tom, že Frejkové jsou vedeni již v nejstarších dochovaných matrikách obce Smilovy Hory z roku 1609, roku 1750 se rodina přestěhovala do Outěchovic. Jiří FREJKA, c. d., s. 23.

⁷ Od dědičné profese svobodných lovců, německy Freijäger, si Jiří Frejka vysvětloval i původ rodového jména coby české zkomoleniny německého titulu. Tamtéž.

vídal za služby nejméně deseti hajných a dvou lesních úředníků. Funkce byla i dosti výnosná⁸ a hlavně velmi společensky prestižní; nadlesní byl vždy titulován jako vzácný pán, často se úzce přátelil se strahovskými opaty a obyvateli byl vnímán jako jakási místní elita⁹. Toto mimořádné postavení si uvědomovala i rodina sama, o čemž svědčí využití číslování za jménem, které vyjadřovalo pořadí jména člena rodu v rodinné posloupnosti. Sám Jiří Frejka k této hodnotě podotýká: „*Myslivec nebyl tedy jenom lesním ekonomem jako za dnešních dnů, ale skutečným regentem lidí a věcí, na něm a na jeho slově bylo závislé nejedno štěstí, stával se bezděčnou autoritou v kraji.*“¹⁰

Po několika významných osobnostech se roku 1883 ujal hodnoty nadlesního po svém otci Josef II. Frejka¹¹. Narodil se roku 1853, po absolvování školy ve Starých Vyklanticích studoval na malostranském gymnáziu¹². Bydlel tehdy u Františka Hájka, pacovského krejčího, který se s ženou Terezou a dcerou Kateřinou odstěhoval do Prahy a pracoval ve službách strahovského kláštera. Později Josef II. praktikoval jako lesní na Dolech v milevském panství a konečně roku 1871 složil v Karlíně lesní zkoušku. Pod dohledem svého přísného otce pak působil jako lesní adjunkt v Outěchovicích.

Josef II. se 27. září 1885 oženil s Kateřinou Hájkovou, dcerou svého bývalého bytného. Svatba se konala na Strahově a snoubence oddával Josefův strýc, páter Vojtěch. Kateřina byla žena velmi praktická v otázkách hospodaření, ale byla taktéž velmi umělecky zaměřená. Hrála na klavír a byla rovněž vášnivou čtenářkou¹³.

Rok po svatbě, 2. 12. 1886, se narodil syn Josef. Po Josefovi přišly na svět v poměrně dlouhém časovém údobí další děti - 5. 6. 1888 Norbert - Bertí, 17. 2. 1890 Bedřich – Beda, 13. 8. 1893 Marie – Mája, 5. 3. 1897, Oto a konečně 6. 4. 1904 Jiří.

⁸ Plat činil 140 zlatých ročně a podíly pšenice, žita, ječmene, hrachu, másla, tvarohu, dřeva, soli a ryb. Divadelní oddělení Národního muzea (dále NMd) Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11.313 – Outěchovice, inv. Č. A – 18 829 – Zápisník B. Frejky z roku 1912.

⁹ Ředitelka Městského muzea v Pacově Antonína Sovy (dále MMAS) paní Stejskalová si vzpomíná na vyprávění své babičky, která rodinu Frejků dobře znala (sloužila u nich) a hovořila o nich jako o vzácných, vzdělaných a jemných lidech.

¹⁰ Jiří FREJKA, c. d., s. 25.

¹¹ Josef II. Frejka sepsal roku 1912 pro Památkový úřad kroniku nazvanou Z paměti rodu Frejka od čtvrtého toho jména sepsanou. Několik sešitů jeho poznámek i konečnou verzi využil jeho syn Jiří k vydání své vzpomínkové knihy Outěchovice. Poznámky jsou v současné době uloženy v pozůstalosti Jiřího Frejky v divadelním oddělení Národního muzea. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 313 – Outěchovice, sign. č. A – 18 830 – Pro památkový úřad.

¹² V rodině Frejků bylo obvyklé posílat děti studovat do Prahy pod patronací strahovského kláštera.

¹³ Ve svých pamětech Jiří Frejka vzpomíná, že součástí rodinné knihovny byly staré ročníky Světozoru a Lumíru, ale i romány W. Scotta, H. Fieldinga, Thackeraye, Goetha a dalších; nechyběla ani hojně zastoupená lyrika. Jiří FREJKA, c. d., s. 78 an.

Rodina žila nejprve ve staré hájovně v Outěchovicích, číslo popisné 14. Čas zde plynul podle velkých církevních svátků, honů a poutí v souladu s přírodou. Na staré hájovně se manželům narodilo pět dětí. Počátkem století pak byla vystavěna myslivna zcela nová, kde se narodil a vyrůstal Jiří. K myslivně patřily i hospodářské budovy, zahrada a obora se psím hřbitovem.¹⁴

Děti byly vychovávány poměrně přísně, ale přesto měly k rodičům velmi vřelý vztah. Otec jim vštěpoval velmi přísný etický kodex, založený na základech křesťanské morálky, neboť rodina Frejků byla vždy věrně katolická. Vedl je k ctižádostivosti, čestnosti, odvaze, skromnosti, pracovitosti, spolehlivosti a lásce k domovu. Matka dětem zprostředkovala lásku ke kultuře; dětem často recitovala básně, vyprávěla jim staré příběhy, hrála na klavír a vedla děti k četbě a hudbě. Tyto záliby však nikdy neměly překážet práci. „*Kniha je veliká radost a veliké štěstí, kniha a hudba. Ale nejsou tu proto, abys pro ně neviděl na práci pod rukama.*“¹⁵ Rodina rovněž navštěvovala hostující divadla, ale i představení pacovského ochotnického spolku¹⁶. Ten udělal silný dojem na Otu, který ve svých osmi letech začal psát divadelní hru. Rodina to přijala s lehkým pobavením, ale nijak jej od jeho úmyslu nezrazovala.

Děti navštěvovaly školu ve Starých Vyklanticích, za vyšším vzděláním pak odcházely do Prahy. Bydlely zde u prarodičů, manželů Hájkových na Malé Straně. První odešel Josef, který se stal jakousi hlavou Frejků – studentů. Pravidelně psal jménem všech dopisy, jejichž prostřednictvím rodiče informoval o pražském politickém i kulturním životě, ale i o tom, zda v pořádku došly zásoby potravin a vypraného šatstva z domova.

Při vstupu na univerzitu Josef i Bedřich zvolili přírodní vědy. Josef se zaměřil na chemii. Byl v tomto oboru velmi úspěšný, již roku 1911 odjel na studijní pobyt do USA, roku 1913 navštívil ze stejných důvodů Kyjev, později, roku 1919, Ženevu a roku 1922 Berlín. Roku 1916 se oženil s Marií Hennigerovou¹⁷. Po první světové válce pracoval v chemickém ústavu Na Slupi, zároveň však¹⁸ pravidelně dojížděl přednášet

¹⁴ Jiří FREJKA, c. d., s. 17 an.

¹⁵ Jiří FREJKA, c.d., s. 216.

¹⁶ Ochotnický spolek měl v Pacově poměrně dlouhou tradici, fungoval zde od roku 1859. *Památník jednoty divadelních ochotníků v Pacově*, Pacov 1934.

¹⁷ Všechny informace o datech sňatků pocházejí z poznámek Josefa Frejky st., který tyto údaje shromáždil kvůli své předpokládané knize o rodu dědičných myslivců. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11. 313 – Outěchovice, inv. č. A – 18835 – Poznámky Josefa Frejky.

¹⁸ Od roku 1920.

na brněnskou univerzitu. Cestování v nevytopených vlacích jej velmi sužovalo, a proto uvítal nabídku univerzity a do Brna se přestěhoval natrvalo.

Norbert nebyl příliš studijní typ. Josef se sice snažil sehnat pro něj v Praze nějakou školu, ale příliš se mu to, také částečně kvůli Norbertovu nezájmu, nedařilo. Norbert však nakonec získal přeci jen doktorát a po vzniku republiky se uplatnil ve státní správě, pracoval na zemském výboru. Roku 1923 se oženil s Jindřiškou Hejnickou.

Bedřich se zapsal na lékařskou fakultu. Rovněž intenzivně cestoval a na zahraničních stážích zvyšoval svou odbornost. Stal se profesorem na brněnské lékařské fakultě (roku 1931)¹⁹, nejprve však, v letech 1919–28, pracoval na Komenského univerzitě v Bratislavě. Specializoval se na chirurgickou ortopedii, zejména na otázky původu, léčby a prevence vrozeného vykloubení kyčelního kloubu; je autorem jedné z prvních studií o této problematice²⁰. K této specializaci jej zřejmě motivovala rodina, neboť jeho neter Mája trpěla chybným růstem kyčelního kloubu. Oženil se poměrně pozdě; až roku 1927 byl v Polici oddán s Libuší Malou. Spolu s Jiřím patří k nejvýznamnějším členům rodu Frejků.

Poměrně přímou životní cestou prošla Mája. V Praze studovala na německé dívčí škole, která ji popuzovala svou přezíravostí k českému jazyku. Brzy, roku 1911, se provdala za Ottu Proškeho a žila spokojeným rodinným životem.

Oto přišel do Prahy před vypuknutím první světové války. Tehdy již nebydlel u dědečka, který se jako vdovec odstěhoval na penzi do Outěchovic. Rodiče mu sehnali malý byt v Jirchářské ulici. Vystudoval práva, avšak vrátil se jako jediný z dětí k rodinné tradici; působil dlouhá léta na lesní správě ve Zvíkovském podhradí²¹. Zastával rovněž funkci generálního tajemníka Československé ústřední rady dřevařské a Svazu majitelů pil. Roku 1927 se oženil s Luisou Najmanovou. K Otovi měl Jiří nejblíže vztah, zřejmě proto, že mu byl věkově nejbliže. Jiřího se tudíž velmi dotkla bratrova předčasná smrt v říjnu 1942.

Jak už bylo řečeno, Jiří Frejka přišel na svět 6. dubna 1904 v nově zbudované myslivně v Outěhovcích, číslo popisné 71. Rodičům se narodil v poměrně pozdním věku, matce bylo osmatřicet a otci jedenapadesát let. Nejmladší ze sourozenců, Oto, byl o celých sedm let starší a poměrně záhy odešel na studia do Prahy. Sourozenci se vraceli domů pouze na letní prázdniny. Malý Jiří tedy vyrůstal zcela osamocen. Jelikož na

¹⁹ Mezi léty 1933 – 1963 byl přednostou ortopedické kliniky v Brně.

²⁰ Josef TOMEŠ a kol., *Český biografický slovník XX. století A – J*, Praha 1999.

²¹ Po smrti manžela roku 1932 se právě k Otovi přestěhovala Kateřina Frejková.

něj rodiče měli poměrně dost času, stal se jejich miláčkem. U otce se však projevila zvýšená starostlivost, a proto každé synovo zranění sledoval s velkými obavami. Když Jiří spadl ze schodů a na krátký čas upadl do bezvědomí, otec propadal bezmoci, což je patrné z jeho listů, které psal starším dětem do Prahy²².

Ve výchově však otec neslevil ze své přísnosti. Jiří k otci vzhlížel s úctou a poslouchal jeho příkazy, neboť „otec je vševědoucí a lidé se před ním třesou bázní“²³. Přes jeho přísnost se jej však nebál a svěřoval se mu se svými starostmi, názory a postřehy; otec pak jeho myšlenky často usměrňoval a během společných rozhovorů při dlouhých procházkách lesem mu vštěpoval zásady správného chování. Otec byl v dětství pro Jiřího Frejku velkým vzorem, někým, komu se chtěl podobat chováním i důstojným vzezřením.

Maminka, která jej i v dospělosti v dopisech neoslovovala jinak než Jiříčku, přivedla syna k lásce k literatuře a umění. Ve svých vzpomínkách ji Jiří popisuje jako klasický příklad milující a pracovité matky. Paní Kateřina měla skutečně nejraději celou rodinu alespoň na velké svátky pohromadě, a to i v době, kdy její děti žily vlastním životem. Je to patrné zejména z jejích listů, v nichž se s výčitkou obrací k synovi poté, co rodinu opět nenavštívil²⁴.

Než začal chodit do vyklantické školy, žil Jiří uprostřed lesa. Údajně byl vážným, zamlklým a přemýšlivým dítětem. Společníky na toulkách lesem mu byli nejčastěji psi, kteří měli v rodině vždy své pevné místo. Jiří se postupně sžíval s přírodou, učil se znát s pomocí otce její zákonitosti, poznával hlasy ptáků a stopy zvěře.

Obecnou školu navštěvoval jako všechny děti ve Starých Vyklanticích, což znamenalo každý den cestu lesem. Se školou se zrodila i nová Jiřího záliba, čtení. Údajně několikrát přečetl celou rodinnou knihovnu, která vedle odborných prací a celých ročníků časopisů obsahovala především tituly české i světové literatury 19. století.

Po čtyřech letech obecné školy ve Starých Vyklanticích odešel i Jiří, jak bylo v rodině zvykem, na studia do Prahy. Bydlel u bratra, v malém bytě v Jirchářské ulici. Nižší stupeň klasického gymnázia vystudoval v Praze II., v proslulém gymnáziu v Křemencově ulici, tzv. Křemencárně, kde se mohl setkávat s budoucími avantgardisty Karlem Teigem, Karlem Vaňkem či Adolfem Hoffmeisterem, v sextě, ve školním roce

²² NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11. 296 – Korespondence, inv. č. A – 17 193-17 222.

²³ Jiří Frejka, c. d., s. 16.

²⁴ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11. 206 - Korespondence, inv. č. A – 15011-15029 – Dopisy Kateřiny Frejkové.

1920-1921, pak přestoupil na Jiráskovo klasické gymnázium²⁵. Kvůli špatnému zraku seděl v první lavici. V septimě a oktávě byl jeho spolusedícím a záhy také poměrně blízkým přítelem František Smažík, který vzpomíná, že „*Frejka nebyl obyčejný ‚študák‘. Nikdy neměl klukovské nápady, neuměl se klukovsky zasmát a ztropit nějaké uličnictví. A co nám nejvíc vadilo, nezajímal se o sport*“²⁶. Jiří byl poměrně samotářský, uzavřený a málo sdílný, přestávky většinou trávil sám, popřípadě hovořil s dalším svým přítelem, Jiřím Schettinou, který však v sextě přešel na dramatické oddělení státní konzervatoře. Z předmětů nenáviděl matematiku, vynikal však v literatuře, psychologii, filozofii, latině, řečtině a němčině. František Smažík vzpomíná na latinskou kompozici při maturitní zkoušce, při níž se nedalo od Jiřího ani opisovat, neboť zatímco ostatní obtížně listovali slovníkem, Frejka překládal Homérovu Odysseu rovnou v českých hexametrech²⁷. Odlišoval se však i jinak. Nekouřil cigarety, nýbrž dýmku, ve škole stále něco pokusoval (jadérko nebo sirku), sám pro sebe si něco potichu povídal. Spolužáci se posmívali jeho charakteristickému způsobu chůze, kdy přenášel těžiště ze strany na stranu a horní polovinu těla měl schýlenou dopředu. Terčem vtipů byly i jeho pravidelné poznámky do zápisníku; chlapcům totiž kvůli nim připadal spíše jako děvče.

Tyto zápisníky, později diáře, které si Jiří Frejka vedl pravidelně, se dochovaly v jeho pozůstalosti.²⁸ V době jeho gymnaziálních studií mu sloužily pro zachycení nejrozmanitějších myšlenek. Vypisoval si citáty z právě přečtených autorů, povinnosti, na něž nesmí zapomenout, poznamenával si veškeré pražské kulturní akce, je zde i seznam literatury, kterou měl v plánu si přečíst (například odborné práce Krejčího), adresy dívek, či vlastní verše a úvahy.

Myšlenky, které si zaznamenával, zachycují senzitivního, přemýšlivého, zranitelného a především velmi zmateného mladíka, který si však obtížným promýšlením, ohledáváním problému ze všech stran, shromažďováním názorů rozmanitých myslitelů a logickou syntézou snaží vytvořit na danou problematiku jasný názor.

²⁵ Na dobu Frejkových studií na Jiráskově gymnáziu vzpomínal jeho tehdejší spolužák František Smažík. Originál rukopisu se nachází ve Frejkově pozůstalosti, text byl vytištěn ve sborníku k výročí Frejkových šedesátých narozenin. NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č 11. 682 – Rukopisy. František SMAŽÍK, *Spolužák Jiří Frejka*, in: Josef TRÄGER (ed.), *Jiří Frejka. K nedožitým šedesátinám*, Praha 1964, s. 24 an.

²⁶ František SMAŽÍK, c. d., s. 24.

²⁷ Tamtéž, s. 26.

²⁸ Zpočátku si Frejka zakládal spíše zápisníky, ve třicátých letech, kdy se stal režisérem Národního divadla, preferoval diáře, do nichž si zapisoval již jen termíny schůzek a představení. NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11. 308 – Zápisníky.

Již v této době se však také začíná zajímat o umění a postavení umělce ve společnosti. V roce 1921 se totiž se spolužáky aktivně zúčastnil inscenace Vrchlického hry *Diogenes v sudě* (režie Josef Schettina), v níž mu připadla role Alexandra Makedonského. Hra byla předvedena v Průmyslovém paláci v Praze při příležitosti slavnosti Červeného kříže. Frejka nebyl schopen text přirozeně odříkat a zajíkal se, měl z veřejné exhibice kvůli své plachosti hrůzu. Stanislav Mojžíš Lom vzpomíná, že když mu později v Národním divadle toto představení připomněl a řekl, že odešel již před koncem, Frejka odvětil: „*Mně se taky chtělo.*“²⁹ Od té doby se již žádné školní dramatizace nezúčastnil jako herec. Divadlo jej však začalo velmi intenzivně přitahovat.

Jiří Frejka se začal o divadlo systematictěji zajímat právě díky již zmíněnému Josefu Schettinovi. Po Schettinově přestupu na konzervatoř v roce 1920 s ním stále udržoval přátelství, které jej nejednou zavedlo na divadelní galerii i do zákulisí, kde se seznámil s několika činoherními elévy. Konzervatoř se i díky velmi dobrému profesorskému obsazení načas stala Frejkovým ideálem³⁰. Doba Schettinova vstupu na konzervatoř se tak přibližně shoduje s dobou počátku Frejkova teoretického zájmu o divadlo, jehož výrazem bylo studium dostupné divadelní literatury a první pokusy o recenze a kritiky v tisku³¹. Klasické vzdělání, láska k antickým autorům, básnická tvorba ovlivněna především Otokarem Březinou a vrozená plachost zpočátku nijak nenasvědčovaly jeho pozdějšímu zájmu o moderní umění. První literární a kritické pokusy otiskl jako mnoho jeho vrstevníků ve Studentském časopise³², kde se seznámil s některými svými pozdějšími spolupracovníky a přáteli³³. Do těsné blízkosti „opravdového“ moderního umění, reprezentovaného několika uměleckými sdruženími vzniklými hned na počátku

²⁹ Stanislav Mojžíš LOM, *Vzpomínky za Jiřím Frejkou*, in: Josef TRÄGER (ed.), *Jiří Frejka. K nedožitým šedesátinám*, Praha 1964, s. 17.

³⁰ Jiří Frejka dokonce využíval přátelství s Josefem Schettinou k navázání nových kontaktů a jeho prostřednictvím zasílal především Otokaru Fischerovi a Miloslavu Hýskovi své básně k posouzení. Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále LA PNP) Praha, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá, Josef Schettina Josefu Trägerovi 3. 11. 1964.

³¹ Frejkův dlouholetý přítel Josef Träger ve svém bilančním textu o Frejkově životě připomíná Frejkovu kritiku dobově nesmírně populární hry Karla Čapka *Věc Makropulos*, kterou v roce 1922 označil v časopise *Redeamus* jako smluvní konvenční dílo. Josef TRÄGER, *Zrození režiséra*, *Plamen* 4., 1962, č. 10, s. 95-97.

³² Studentský časopis vycházel v letech 1922-1942 a na jeho stránkách začínalo mnoho významných osobností české meziválečné a poválečné kultury. Nebyl přesně umělecky ani ideologicky vyhraněn a sloužil jako pluralitní názorová tribuna středoškolských studentů. Hlavním organizátorem listu byl středoškolský profesor Jaroslav Sochor. Více Karolina PÁTKOVÁ, *Studentský časopis*. Diplomová práce, České Budějovice 1998.

³³ Příspěvky do Studentského časopisu psali mimo jiné: Emil František Burian, Milada Červinková, Karel Šourek, Josef Träger, Mirko Očadlík, Walter Feldstein, Jan Mikota či Jiří Voskovec.

dvacátých let, jej však zavedl mimo jiné Zdeněk Kalista³⁴, počátkem dvacátých let nadšený levičák a výrazná postava brněnské Literární skupiny³⁵, který už měl jisté zkušenosti i s divadlem³⁶.

Pražská levicově orientovaná avantgarda zažívala v průběhu roku 1923, kdy se začal o její program zajímat maturant Frejka, výrazné proměny umělecké orientace. Vnějšíkově se tyto změny projevovaly ostrým názorovým rozkošem především mezi Jiřím Wolkerem a skupinou prezentovanou Karlem Teigem a Vítězslavem Nezvallem. Vnitřními otřesy procházela i brněnská Literární skupina, jejíž periodikum Host se snažil Devětsil postupně podmanit. Někteří členové na znamení protestu Literární skupinu opustili³⁷. Zdeněk Kalista se právě v této době, kdy se částečně ocitl v umělecké izolaci, sblížil s Jiřím Frejkou a jeho přáteli.

„A tenhle nový shluk mladých lidí, který se s Frejkou objevil v mé blízkosti, zasáhl mne hlouběji, než jsem sám očekával a než jsem v té době dovedl odhadnout. (...) Rozhovořili jsme se o Gollově Chapliniádě, jejíž kus v mém překladu přineslo rovněž Honzlovo Divadlo. A tyto hovory nabývaly jaksi konkrétnější podoby, když se vedle Frejky vynořili další mladí lidé s prohloubeným zájmem o umění dramatické. Pro mne bylo zejména důležité, že to byla nová perspektiva, naprosto nedotčená tím, co jsem nedávno prožil na půdě našeho života literárního, a noví lidé, kteří nevěděli nic, anebo skoro nic, o intrikách a intričkách, skupinách a skupinkách, zájmech a zájmečcích otravujících život mého pokolení literárního, a kteří ve své mladosti – značně naivnější ještě a nezkušenější, než byla tehdy mladost naše, ale o to právě krásnější a pro mne přitažlivější, - byli rozkřídleni k letům ve světle.“³⁸

Jiří Frejka v této době napsal svou dramatickou prvotinu, antickou frašku *Kithairon*³⁹, ovlivněnou především jeho výrazným zájmem o starověk. Příležitost k jejímu

³⁴ Zdeněk Kalista byl, alespoň dle údajů uvedených v jeho vzpomínkách, s rodinou Jiřího Frejky příbuzensky spřízněn. V době seznámení o tom však ani jeden z nich nevěděl. Zdeněk KALISTA, *Po proudu života I.*, Brno 1997, s. 36.

³⁵ O aktivitách Zdeňka Kalisty v moderním umění blíže v Zdeněk KALISTA, *Kamarád Wolker*, Praha 1933; Zdeněk KALISTA, *Tváře ve stínu (Medailóny)*, České Budějovice 1969.

³⁶ Zdeněk Kalista se pokusil v Benátkách nad Jizerou režírovat *Krkavce* Jana Bartoše, napsal dokonce i divadelní hru. V roce 1922 pak navázal bližší přátelství s Karlem Teigem a Jaroslavem Seifertem. Právě jejich prostřednictvím se v této době seznámil s Jindřichem Honzlem, pro něhož přeložil z francouzštiny divadelní hry Julese Romainse (*Cromedeyre-le-vieil*) a Ivana Golla (*Chapliniáda*).

³⁷ Literární skupinu v roce 1923 mimo jiných opustili Z. Kalista, A. Ráž, K. Biebl, F. Kropáč, J. Landa, či K. Hradec. Zdeněk KALISTA, *Tváře*, s. 232.

³⁸ Z. KALISTA, *Po proudu života II.*, Brno 1996, s. 237.

³⁹ Dějová zápleтка *Kithaironu* odráží tehdejší zájmy a názory Jiřího Frejky. Příběh se odehrává ve fiktivním státě mrzáků – původně odložených spartských dětí. Hlavním tématem hry je střet konvence, reprezentované zmrzačenou většinou, a výjimečnosti či odlišnosti, kterou představuje několik zdravých po-

uvedení mu dali právě konzervatoristé, k nimž se přidružili i někteří elévové Národního divadla. Schettinovým přičiněním vzniklo Volné sdružení posluchačů konzervatoře⁴⁰, které si vedle svolení rektorátu konzervatoře k účinkování posluchačů ve hře zajistilo i patronaci Dorostu Červeného kříže. Konzervatoristé využili ustanovení, že ochotnická divadelní představení smí pořádat i volná sdružení osob pod podmínkou, že celý výtěžek věnují na předem stanovené dobročinné účely. A zisk měl obdržet právě Dorost Červeného kříže. Tradice dobročinných sbírek pro Červený kříž pocházela z válečných časů, kdy byla na jeho konto zasílána část zisku ze zábavy. Spojení konzervatoristů s Československým červeným křížem se jeví jako velmi zajímavé a nepřímo vypovídá o tehdejších postojích mladých divadelníků. Nejmladší generace umělců, pocházející většinou ze středostavovských vrstev, většinou ve dvacátých letech nepociťovala potřebu vymezit se jednoznačně k otázkám vyžadujícím politické stanovisko. Socialismus, křesťanství ani pravicová politika prezidenta Masaryka pro ně nestály v rozporu, neboť jejich protikladnost pro většinu tehdejších mladých neexistovala. Doba postrádala ostré dělicí čáry a politické vnímání nebylo zdaleka tak bigotní, jak prosazovala historie v desetiletích před rokem 1989. Lakonicky tento stav později charakterizoval Václav Lacina: „*Socialistické sklony se vyskytovaly v prvních letech jen ojediněle a ve formách velice mírných.*“⁴¹ Projevil se zde již v raných formách problém tzv. poputčků, sympatizantů s ideály ruské revoluce, kteří však nebyli členy strany.

Prostor, který si Frejka a jeho přátelé našli pro svou dramatizaci *Kithaironu*, se nacházel v budově Měšťanské besedy pražské ve Vladislavově ulici v Praze II., v Nosticově zahradě v prvním patře dřevěného domu. Divadelní sál využívali většinou mladí ochotníci, kteří pod patronací církve secvičovali divadelní představení k významným svátkům. Ve své podstatě se jednalo o Frejkův autorský večer, neboť se na něm podílel jako autor, režisér i jevištní výtvarník⁴². *Kithairon* nebylo dílko, které by vybočovalo z řady novostí pojetí či osobitostí výstavby. Veřejnost jeho premiéru,

stav. Zápletka je vystavěna na sporu Nehrbatého o dědictví štěňat po otci. Odlišnost však nedává Hrba-tému šanci spor vyhrát.

⁴⁰ Hlavní podíl na vzniku Volného sdružení posluchačů dramatické konzervatoře, což je zřejmě nejranější označení této skupiny, je třeba spojit se jmény posluchačů, kteří na konzervatoř vstoupili v letech 1920 a 1921. Neúnavným organizátorem byl především Miloslav Cibulka, mimořádný student zbavený povinnosti platit školné, který však do povědomí širší veřejnosti vstoupil pod svým uměleckým jménem Miloslav Jareš. Druhou klíčovou postavou se pak stal Josef Schettina.

⁴¹ Václav LACINA, *Co vám mám povídat*, Praha 1966, s. 45.

⁴² Emanuel JÁNSKÝ, *Jiří Frejka a počátky scénografie české divadelní avantgardy*, in: Josef Träger (ed.), Jiří Frejka. K nedožitým šedesátinám, Praha 1964, s. 41.

jež se odehrála 15. května 1923⁴³, téměř nezaznamenala, v hledišti se tak objevili spíše náhodní návštěvníci, na jejichž reakci Bedřich Rádl vzpomínal takto:

*„Náhodní diváci přijali toto představení, oživované štěkáním sboru konzervatoristek, stále se pletoucích po čtyřech po jevišti, podle temperamentu. Někteří s prostým údivem, jiní se smíchem, většinou s hubováním. Podobně reagoval i rektorát konzervatoře a pedagogové hereckých adeptů, a tak pokus Frejkův ztroskotal na nepochopení nikoli bezdůvodném.“*⁴⁴

Skutečný význam *Kithaironu* tak tkví především ve faktu, že se na dramatizaci této prvotiny sešel pracovní kolektiv, který o několik let později vytvořil základ avantgardního divadla. *Kithairon* se zkoušel velmi intenzivně v hodinách herecké práce v konzervatoři Na Slovanech, kde Frejku v roli režiséra zastupoval Josef Schettina, který se v této roli objevil i na plakátech, tištěných se souhlasem rektorátu konzervatoře. Ve volných chvílích se pak zkoušky odehrávaly ve vinohradském bytě Ely Posnerové, považované především Marií Laudovou za nejlepší recitátorku konzervatoře⁴⁵. Hlavní role Nehrbatého připadla Františku Salzerovi, v dalších rolích se objevili Václav Trégl, Hana Červenková, Ludmila Frohmanová, Olga Dobešová, Nina Bártů, Ela Posnerová, Madrána Slámová a oba bratři Rádlové⁴⁶.

Po tomto počátku se cesty konzervatoristů a nesmělého gymnazisty v oblasti umělecké spolupráce načas rozešly. Po maturitě, kterou vykonal Jiří Frejka oděn do smokingu s výbornými výsledky, zamířil jako jediný z ročníku na Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy. Z jeho indexu⁴⁷ je patrné, že se zaměřil na historii, filozofii a estetiku. Navštěvoval přednášky a semináře O. Kádnera, F. Krejčího, J. Bidla, J. Pekaře, B. Hrozného, Z. Nejedlého, E. Rádl, O. Zicha, J. Šusty, O. Fischera. Ve vyšších ročnících se ve výběru předmětů začínal odklánět od dějepisu a upřednostnil estetiku a psy-

⁴³ Večer měl pevnou strukturu, za níž stojí s největší pravděpodobností opět právě Frejka. Z jeho tehdejšího přátelství se Zdeňkem Kalistou vyšla úvodní přednáška *Cesty za divadlem*, přednesená právě Kalistou. Následovala recitace Ely Posnerové, která přednesla Wolkerem ovlivněné Frejkovy básně *Prosím* a *Balada o svatém, který neměl přijít do nebe*. Poté následovalo představení samé.

⁴⁴ Knihovna Institutu umění-divadelního ústavu (dále DÚk) Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

⁴⁵ O hojně spolupráci Posnerové s Laudovou a jejím častém angažování na mimoškolních akcích svědčí především údaje z knih večírků. Archiv hlavního města Prahy (dále AhmP) Praha, Fond Státní konzervatoř Praha, Knihy večírků 1914-1925.

⁴⁶ Údaje o obsazení je možné získat z oficiálního plakátu, který se dochoval v dokumentaci Bedřicha Rádl, či porovnáním vzpomínek pamětníků. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.; *DÚk Praha*, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.; F. SMAŽÍK, *Spolužák*, s. 27.

⁴⁷ Index se do Frejkovy pozůstalosti dostal až po smrti Josefa Trägera, který ho od Frejky získal. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11. 682 – Rukopisy, inv. č. A - 30 785 – Seznam přednášek.

chologii. Po čtyřletém studiu Frejka univerzitu opustil a své vzdělání zakončil pouze absolutoriem, které mu bylo vydáno 10. 10. 1929⁴⁸.

Přibližně ve stejné době, kdy byl pod hlavičkou Volného sdružení posluchačů dramatické konzervatoře realizován *Kithairon*, se začali konzervatoristé shlukovat do pevnějších uměleckých uskupení, v rámci kterých se pokoušeli dát jasnější obrysy způsobu uchopení herectví. Pro mladé nastupující herce byly tyto skupiny na jednu stranu vítanou příležitostí, na stranu druhou ovšem pocítovali jejich limity – realizovaná představení většinou nepřesahovala ochotnickou úroveň a takto byla vnímána i divadelními recenzenty, kteří jim nepřikládali větší pozornost. Výjimku tvořila pouze představení, která byla zaštitěna jako oficiální dramatický činoherní večer konzervatoře.

V Praze brzy získaly pro konzervatoristy největší význam dvě sdružení, umožňující hranou produkci. Jedna z těchto skupin, jejíž práce byla o poznání systematictější, se sdružovala v Holešovicích a své přístřeší jí poskytla tzv. Legie malých. Druhá skupina sdružovala většinou mladší konzervatoristy, kteří hráli v anonymitě či pod pseudonymy pod křídly Kulturní komise československých socialistů na Žižkově.

Holešovickou skupinu uvedl do života posluchač třetího ročníku konzervatoře Miloslav Cibulka-Jareš, který objevil ve školních budovách v Holešovicích, v bývalé Plynární ulici, divadelní a přednáškový sál⁴⁹. Skupina posluchačů se začala scházet v tomto domě Legie malých⁵⁰, který se kolem roku 1924 stal centrem významných lidovýchovných podniků. Pořádaly se zde odpolední kroužky pro mládež či vzdělávací a umělecké večery pro dospělé⁵¹. Konzervatoristé brzy začali vystupovat pod hlavičkou Legie malých⁵², pobočky sociální instituce Dorost Československého červeného kříže zaměřující se především na preventivní zdravotní program a hygienu dětí, ale organizující i mimoškolní zábavu a vzdělávání dětí sociálně slabých rodičů⁵³. Navázání spolu-

⁴⁸ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11.682 – Osobní věci, inv. č. A 30. 785 – Seznam přednášek (Index lectionum).

⁴⁹ Sál se nacházel v suterénu a byl na svou dobu velmi dobře vybavený. Bylo zde 20 metrů dlouhé a 14 metrů široké hlediště pro 440 osob a jeviště o rozměrech 10x3,5 metru. Sál měl k dispozici i topení a především 2 jevištní reflektory a 6 reflektorů v jevišti. Alfred JAVORIN, *Divadla a divadelní sály v českých krajích II. Divadelní sály*, Praha 1949, s. 37.

⁵⁰ Dům Legie malých byl vystavěn z prostředků Amerického červeného kříže, se kterým Alice Masaryková spolupracovala již od počátku vzniku české instituce.

⁵¹ Podle vzpomínky Miloslava Jareše v Holešovicích vystupovali například Moravští učitelé či Sukovo České Kvarteto. Miloslav JAREŠ, *Legie mladých. Hrou radost ze hry*, in: Velké divadlo pro malé diváky, Praha 1961, s. 39.

⁵² Legii malých založila dr. Alice Masaryková počátkem 26. 1. 1921 v rámci Dorostu Československého červeného kříže.

⁵³ Jiří PROCHÁZKA – Josef ŠVEJNOHA, *80 let dorostu Českého červeného kříže*, Praha 2000, s. 9-17.

práce s Legií malých bylo pro konzervatoristy velmi výhodné – pronájem sálu byl zdarma výměnou za vedení dětských dramatických kroužků.

Pro vývoj divadelnictví je v souvislosti s Legií mladých podstatný rok 1923, kdy po odchodu ostatních vedoucích režisérů převzal vedení organizačně zdatný Miloslav Jareš a divadélko přetransformoval za spolupráce Josefa Schettiny ve Scénu adeptů⁵⁴, která se o rok později přejmenovala na Legii mladých⁵⁵, jejíž náplň se začala postupně proměňovat. Poměrně brzy se však v divadélku začaly projevovat odlišné tendence ve směřování vedoucích pracovníků, které poměrně záhy vedly k vydělení ryze moderní divadelní linii.

Tato představení přitáhla zpět k Scéně adeptů i studenta filosofie Jiřího Frejku. Ten i během vysokoškolských studií pokračoval v divadelní činnosti. Teoreticky se připravoval na režisérství soustavným studiem knih a nadále rovněž spolupracoval se studenty konzervatoře. V roce 1923 dokonce napsal tehdejšímu šéfovi činohry Národního divadla, Karlu Hugo Hilarovi, žádost o povolení navštěvovat hlavní zkoušky. Hilar mu však nevyšel vstříc a doporučil mu místo toho studium konzervatoře⁵⁶.

Hilarovo doporučení však nebylo jediným důvodem, který upoutal Frejkovu pozornost na dramatické oddělení konzervatoře. Celá škola měla v české společnosti velmi dobrý zvuk zásluhou věhlasných učitelů hudby Vítězslava Nováka, Josefa Suka, J. B. Foerster. Prestiž školy, jejíž dramatické oddělení bylo oficiálně ustaveno v roce 1919, zajišťovala i jména Zdeňka Nejedlého, Otakara Fischera, Miloslava Hýska, Alberta Pražáka či Antonína Frinty. Slovy studenta Václava Holzknechta: „*Celková atmosféra konzervatoře po první válce byla výbojná a ústav vzbuzoval respekt u širší veřejnosti.*“⁵⁷

Pražská konzervatoř, která sídlila až do počátku roku 1919 v reprezentativní budově Rudolfiny, byla po svém zestátnění nucena hledat si nové přístřeší. Volba nakonec padla na rozsáhlý komplex Emauzského kláštera Na Slovanech. Konzervatoristé tak trávili většinu volného času v těsném sousedství s několika mnichy, v hygienicky problematických prostorách, které záhy přestaly vyhovovat i po stránce kapacity. Klášter

⁵⁴ M. JAREŠ, *Legie*, s. 39.

⁵⁵ Drahomíra ČEPORANOVÁ, *Divadlo mládeže Legie malých*, Divadelní revue 2, V., 1994, s. 67.

⁵⁶ Ústřední archiv Národního divadla (dále ÚAND) Praha, Fond Jiří Frejka, sign. K 921 P – Korespondence – Dopisy K. H. Hilara z r. 1923.

⁵⁷ Václav HOLZKNECHT, *Iša Krejčí*, Praha 1976, s. 47.

však měl i přesto svou osobitou atmosféru⁵⁸, kterou zachytil ve svém *Pražském chodci* i Vítězslav Nezval.

*„Znám jen jediné místo, kde jsem se cítil být během dlouhých let svého pobytu v Praze tak bezmezně vyňat z jejího celkového rytmu, tak bezmezně vzdálen všem těm jejím cestám, po kterých se ubíráme k povinnosti – a tímto místem je stará pražská konzervatoř z dob, kdy byla umístěna v rohu nádvoří kláštera Na Slovanech.“*⁵⁹

Prostory konzervatoře se brzy konstituovaly jako osobitý prostor střetu nejmladší umělecké generace. Nedostatečný počet učeben byl často příčinou slučování jednotlivých oddělení, jehož důsledkem bylo přirozené promísení jednotlivých uměleckých oborů, vznik nových přátelství a uměleckých ovlivnění. Klášterní chodby a rajský dvůr se staly jakousi obdobou generačních kaváren - epicenter uměleckého dění – spjatých zejména s literaturou a výtvarným uměním.

Poměrně záhy mezi studenty dramatického oddělení konzervatoře vykristalovala skupina mladých lidí, které vzájemně spojoval stejný umělecký názor na podobu moderního divadla. Jednotliví členové tohoto seskupení nebyli vázáni na určitý studijní ročník. Skupina se konsolidovala napříč strukturou nejen ročníkovou, ale i strukturou jednotlivých oddělení konzervatoře. Jako nejvýznamnější se však přesto jeví ročník dramatické konzervatoře, který byl otevřen na podzim roku 1919 pro celkem sedmdesát žáků, z nichž jména deseti se později objevují v souvislosti s divadelními pokusy mladých. Druhou významnější skupinu pak tvořil ročník nastupující na konzervatoř ve školním roce 1923/1924. V této době začalo konzervatoř navštěvovat osm později významných osobností moderního divadla⁶⁰, mimo jiné i Jíří Frejka.

Dramatické oddělení nebylo nijak vnitřně oborově strukturované, adepti Thálie se tak seznamovali postupně s teoretickými základy divadelnictví, ale účastnili se i praktických hereckých zkoušek. Rovněž Jiří Frejka byl nucen navštěvovat přednášky recitace profesora Jaroslava Hurta, při nichž však nikdy nerecitoval, ale pouze mlčel a pozoroval⁶¹. V povinném ročníkovém představení, hře Svatopluka Čecha *Ve stínu lípy*,

⁵⁸ Půvabnou vzpomínku na původní sídlo konzervatoře v klášteře Na Slovanech má ve své práci o Išovi Krejčím Václav Holzknecht. Do školy se vstupovalo kolem chrámu, přirozeným centrem studentského života pak bylo druhé nádvoří s košatým stromem a lavičkami. Nedostatečnost prostor pak charakterizuje i skutečnost, že výuka probíhala i v zahradním pavilonu, v jehož sklepe pěstovali mniši žampiony. V. HOLZKNECHT, *Iša*, s. 47-49.

⁵⁹ Vítězslav NEZVAL, *Pražský chodec*, Praha 2003, s. 102.

⁶⁰ Zatímco v ročníku 1919-1920 se studenti zajímající se o moderní divadlo rekrutovali z dramatického oddělení, o tři roky později se moderním snahám otevřela i jiná oddělení, především varhanní a klavírní oddělení či oddělení pěvecké. AhmP Praha, Fond Státní konzervatoř Praha, Grundbuch 1911 – 1934.

⁶¹ Ladislav BOHÁČ, *Tisíc a jeden život*, Praha 1987, s. 67.

mu byla proti jeho vůli přidělena jedna z rolí. Frejka tento rozpor mezi vlastním přáním a pokyny pedagogů vyřešil po svém: na první čtenou zkoušku nepřišel a definitivně si tak uzavřel vstup na konzervatoř a s ním i možnost legální režie. Od těch dob se pod představení jako režisér podepisuje kvůli povolení Josef Schettina⁶².

Pro Frejkův divadelní vývoj však tato skutečnost nepředstavovala žádnou tragédii. Posluchači, kteří se snažili již v průběhu studia uplatnit u divadel, beztak záhy zjistili, že průprava, kterou jim dává konzervatoř, je pouze prvním krůčkem k osvojení si profese herectví a že od amatérů je odlišuje pouze schopnost kultivovaného mluvního projevu, kterou si osvojili v prvních dvou ročnících. Mnozí z nich proto školu nedokončili a zkušenosti získávali přímo na scénách divadel. Sám Frejka, který se po zkušenosti s konzervatoří systematicky otázkám hereckého vzdělávání věnoval, situaci na konzervatoři poznamenal následující: „*Konzervatoř...Programová slova a mnohomluvnost nejprve uspokojují. Zdá se, že je tu nesmírnost látky, nezměrnost pracovní vůle, takové bohatství, že se ho celého dá jen těžko zmocnit. Je to pocit chaosu. (...) Učební metody, tak často nevědecké a neupřímné, ještě jen zvětšují tento pocit chaosu.*“⁶³

Pro Frejku byla konzervatoř stimulující ve smyslu navázání podstatných kontaktů nejen se svými vrstevníky, mladými herci, ale i s pedagogy konzervatoře, velký obdiv pociťoval zejména k Otokaru Fisherovi a Miloslavu Hýskovi⁶⁴. Právě rovina budování osobních kontaktů, jejich dlouhodobého udržování a případného pozdějšího využití je pro způsob Frejkovy práce typická a je do určité míry i svorníkem jeho pozdějších úspěchů.

Jiří Frejka udržoval i nadále s konzervatoristy aktivní styky, a to nejen kvůli zaujatosti pro divadelní tvorbu, ale i z důvodů citových. Mladičký student filozofie se v této době potýkal s četnými milostnými problémy, zásadní byl především jeho vztah k talentované herečce Jarmile Horákové. Období první poloviny dvacátých let je v životě Jiřího Frejky trochu netypické, v této době poněkud opustil svou rezervovanost a spontánně se včlenil do mladého kolektivu. Toto období však netrvalo příliš dlouho,

⁶² Přednáška Ladislavy Petiškové *Divadelní jazyk u Jiřího Frejky*, kterou pořádal Kruh přátel českého jazyka v posluchárně Filozofické fakulty Karlovy univerzity 10. 4. 2002.

⁶³ Jiří FREJKA, *Deník Jarmily Horákové*, Praha 1948, s. 103.

⁶⁴ K těmto profesorům Frejka nejprve vzhlížel v souvislosti se svou literární tvorbou. Svědčí o tom následující vzpomínka Josefa Schettiny: „*V době mého studia na dramatickém oddělení konzervatoře (1920-24) svěřoval mi totiž Jiří své literární pokusy, abych je dával posoudit profesorům, kteří tam přednášeli. Šlo hlavně o prof. Ot. Fishera a prof. Mil. Hýska. Výtvary, které se jim spontánně nelíbily, bez milosti páčil.*“ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá - jednotlivci, Josef Schettina – dopis z 3. 11. 1964.

jak je patrné z deníků, Frejka poměrně rychle názorově vyzrál a v době opojného života generace Devětsilu, jehož hlavní postavou se v polovině desetiletí stal Vítězslav Nezval, se již začínal bujarých večírků stranit a vyhledával jiný, klidnější typ společenské zábavy.

Z divadelního hlediska je v tomto období nejdůležitější Frejkova spolupráce se studentským uskupením, působícím v Legii mladých. Na sklonku roku 1924 mu Miloslav Jareš totiž umožnil, po podílu na režii *Lásky hry osudné*⁶⁵ bratří Čapků, parodie na milostná zklamání mladí ve stylu komedie dell'arte, nastudování první části silvestrovského večera⁶⁶, pro který si skupina zvolila harlekynádu *Veselá smrt*⁶⁷ Nikolaje Nikolajeviče Jevrejnova, ruského autora, jenž se svým dílem snažil rozbít mechanické návyky, osvobodit lidskou duši ze zajetí stereotypního životního rytmu, estetizovat život a rozpoutat utajené lidské vlohy⁶⁸. Poprvé měl český divák možnost seznámit se s Jevrejnovým dílem na sklonku roku 1923, 23. prosince, kdy jeho hru *Co je nejhlavnější* uvedlo v režii Vojty Nováka Národní divadlo. Hra tehdy zaujala především svou dramatickou technikou, která v sobě skrývala „zajímavou směs lyrismu, filosofie, buffonerie a kabaretního výsměchu“⁶⁹.

Představení *Veselé smrti* bylo do určité míry pro budoucí vývoj avantgardy klíčové. Jiří Frejka se právě v této době seznamoval se základním dílem moderního ruského divadla, *Odpoutaným divadlem* Alexandra Tairova, které vyšlo v roce 1923 v Německu. Tairov se stal pro Frejku na dlouhou dobu vzorem především svým důrazem na jevištní výpravu a taneční a pantomimickou složku představení a jeho dílo nasměrovalo pozornost mladého studenta filosofie k sovětskému modernímu divadelnictví. Podněty vycházející z Tairovovy divadelní poetiky byly včleněny právě do inscenace *Veselé smrti*. Nejenže došlo prostřednictvím Josefa Šímy k navázání spolupráce s moderním výtvarným uměním a mladí adepti si mohli uvědomit význam scénografie jako organické složky inscenace, ale po vzoru Komorního divadla se stal významnou součástí představení a zároveň i jeho významotvornou složkou tanec. Nejvýznamější mladí herci, mezi nimiž vynikala především Jarmila Horáková, tak prostřednictvím

⁶⁵ Veršovaná aktovka Josefa a Karla Čapka *Lásky hra osudná* poprvé vyšla v roce 1922 a v režii Bohumila Mathesia měla nečekaný úspěch na scéně kabaretu Červená sedma. Emanuel JÁNSKÝ, *Počátky scénografie české divadelní avantgardy*, Acta scenographica 4., 1963-1964, s. 125.

⁶⁶ Jevrejnova *Veselá smrt* byla uvedena od 20 hodin, ve 23 hodin pak následovala *Fraška o kádi*, již režíroval Miloslav Jareš.

⁶⁷ *Veselá smrt*, kterou snad již dříve uvedl Josef Schettina, byla uvedena v překladu Jiřího Frejky a Věry Fischerové.

⁶⁸ Karel MARTÍNEK, *Ruská divadelní moderna*, Praha 1970.

⁶⁹ Miroslav RUTTE, *Tvář pod maskou*, Praha 1926, s. 136.

Jiřího Frejky začali hledat konkrétní tvar moderního herectví. Pouhé pokusné, polomatérské scény se tak zvolna přetvářely v první ohniska divadelní avantgardy.

Veselá smrt byla významná i pro upevnění vlivu Jiřího Frejky jako hlavního uměleckého vůdce konzervatoristů. Záhy totiž začala holešovická skupina zkoušet pod jeho vedením novou hru, kterou sám vybral – *Pojištění proti sebevraždě* Ivana Golla. Již v této době, jak vyplývá s korespondence Jarmily Horákové, zřejmě skupina uvažovala o zřízení nového moderního divadla. Tato snaha s největší pravděpodobností ztroskotala na nedostatečném vstupním kapitálu a zřejmě i na nemožnosti získat koncesi. Gollovo *Pojištění proti sebevraždě* tak bylo po téměř třech měsících usilovné práce uvedeno 31. března 1924 v sále konzervatoře Na Slovanech společně s Jevrejnovovou *Veselou smrtí* pod hlavičkou V. dramatického činoherního večera⁷⁰.

Gollova hra byla v českém divadelnictví prvním představením realizovaným podle principů syntetického moderního divadla. Ke scénické spolupráci byl snad i přičiněním⁷¹ pedagoga konzervatoře, Jaroslava Hurta, tentokrát přizván architekt Antonín Heythum, jehož scénický rukopis vykazoval oblibu syrových barev a antiiluzivní řešení jevištního prostoru. Tato koncepce, ačkoliv ještě postrádala konstruktivistickou výbojnost, působila v porovnání s barevnou expresionistickou scénografií oficiálních divadel, jejichž určující osobností byl Vlastislav Hofman, velmi konfrontačně a neotřele. Společně s Jiřím Frejkou vytvořil Heythum scénu s půlkruhem dveří, na níž herci nepřicházeli, ale přijížděli po šikmém prkně jako po skluzavce či se vzájemně vozili na vozičku. V *Pojištění proti sebevraždě* byl poprvé významně zdůrazněn herecký pohyb a jeho odpoutání od slova.

Přítomné diváky toto zcela nové pojetí herectví překvapilo, někteří jím byli nadšení, jiní je odsuzovali jako amatérismus. Oficiální časopis Československé divadlo výběr her považoval za nešťastný a pro výchovu mladých herců neužitečný. „*Horší věcí je, že studenti obě hry si režírovali sami. Ze stanoviska pedagogického by se nemělo připustiti, neboť nemohou býti vůdci ti, kteří mají býti vedeni. A pak v těchto dvou experimentech nezralost a bezradnost žáků objevila se v plném a nepříznivém světle.*“⁷² Ať již však byla reakce jakákoliv, mladí konzervatoristé a Jiří Frejka se dostali do

⁷⁰ Oficiálně v roli režiséra opět na oficiálních oznámeních figuroval Josef Schettina.

⁷¹ Antonín Heythum, absolvent architektury na Českém vysokém učení technickém, si scénické výtvarnictví vyzkoušel poprvé v roce 1923 v divadle v Ostravě, kde byl pravděpodobně stálým jevištním výtvarníkem. Spolupráci s Národním divadlem zprostředkoval právě Jaroslav Hurt, který si jej jako výtvarníka přizval ke své inscenaci hry L. N. Andrejeva *Rozum* (premiéra 15. 5. 1924). Marie CALTOVÁ, *Antonín Heythum*, Prolegomena scénografické encyklopedie 10, Praha 1972, s. 36-46.

⁷² R., *Státní konservatoř hudby. V. večer dramatický činoherní*, Československé divadlo 3., 1925, s. 90.

povědomí moderní kulturní veřejnosti a jejich způsob práce vzbudil zájem i v uměleckém svazu Devětsil, který si dosud jejich snah nepovšiml, o čemž svědčila i recenze Vítězslava Nezvala, v níž stálo, že „vítáme tyto zajímavé a odvážné pokusy mladých adeptů a polemizujeme předem se všemi, kdož by je chtěli souditi s upřílišněnou akademickou hyperkritičností, poněvadž jeden opravdově moderní experiment znamená pro vývoj mnohem více než všechna rutinérská, oficiální kultura“⁷³.

Po úspěchu Gollova *Pojištění proti sebevraždě* se skupina Jiřího Frejky začala poohlížet po scéně, na níž by bylo možné uvádět experimentální představení. Sál Legie malých byl sice technicky dokonale vybavený, ale pro program moderního divadla nebyl prostor organizace zaměřující se na volný čas mládeže i přes přátelské vztahy s vedením vhodný. Konzervatoristé proto využili žižkovské Masarykovy síně a pod jménem Zkušebna scéna uvedli 10. května 1925 před plným jevištěm pod názvem *Jiří Dandin*, později přezvanou na *Cirkus Dandin*⁷⁴ adaptaci klasické Molièrovy hry.

Cirkus Dandin, ač je jeho význam teatrology často znevažován s poukázáním na chybějící vůdčí ideu a pouhé bezmyšlenkovité napodobování sovětských vzorů, nejen že vyvolal v Praze senzaci, ale zároveň se stal prvním uceleným programovým představením nejmladší generace.

Francouzská klasicistní společenskokritická hra byla nastudována v podobě dráždivé cirkusové frašky s postavami majícími svůj základ v typologii figur komedie dell'arte. Antonín Heythum tentokrát vytvořil první ryze konstruktivistickou scénu v českém prostředí, která se svou barevností a tvarovou rozmanitostí významně lišila od sovětských konstruktivistických scén. Dřevěná laťková konstrukce prostor vertikálně rozčlenila, s dějem nesouvisející plakát umístěný ve středu scény hravě odkazoval k inspiračním zdrojům cirkusu a kostýmy klaunů, harlekýnů i pražských Pepíků, do nichž byli herci ustrojeni, provokovaly svou nestylovostí⁷⁵. Představení na konzervativní diváky působilo jako nesmyslná, bláznivá fraška, která se vymyká jakémukoliv logickému vysvětlení. Tento názor ve své kritice zformuloval nejuznávanější soudobý kritik Jindřich Vodák.

⁷³ Vítězslav NEZVAL, *V. dramatický večer žáků konzervatoře*, Rudé právo 5. 4. 1925.

⁷⁴ Molièrovu hru *Jiří Dandin* čili *Ošálený manžel*, přinesl dle vlastních vzpomínek do skupiny Stanislav Neumann. Není se ostatně co divit; divadelní hra vyšla v roce 1914 v překladu Arnošta Procházky péčí jeho matky Kamily Neumannové v edici *Knihy dobrých autorů*. Stanislav NEUMANN, *Jak bych začal...*, *Divadelní noviny* 10., 1966-67, č. 1, s. 2. Stanislav NEUMANN, *Vzpomínám*, *Listy pro umění a kritiku* 2., 1937, s. 275.

⁷⁵ M. CALTOVÁ, *Český jevištní konstruktivismus III.*, s. 120-121.

Herci samotní byli však možnostmi konstruktivistické scény, která umožňovala volný tvůrčí fantazijní pohyb, nadšení. Jejich veselost a spontánnost společně s hravostí a pestrostí scény, to vše za hudby Iši Krejčího, oslovila i početnou skupinu diváků a především upevnila zájem Devětsilu. V Rudém právu tak otiskl nadšený referát o představení Jindřich Honzl, v němž mimo jiné napsal: „*Jest nám uvítat tyto mladé herce a herečky, kteří s mladým režisérem a odvážným architektem překvapili obecenstvo a připoutali živý zájem pro klasického Molièra, který se jimi stal novým a nevídaným – stejně jako se staly pestré figury commedie dell’arte působivou příčinou veselosti a smíchu. (...) Jeviště přestalo být mrtvou dekorací, které bylo nebezpečno se dotknout, ale stalo se oporou nebo nástrojem herce pro jeho pohybový výkon. (...) Myslíme, že p. Frejkovi je nutno vzdát dík za tento umělecky úspěšný a význačný večer.*“⁷⁶

V době uvedení *Cirkusu Dandin* měla skupina konzervatoristů pravděpodobně již vytvořeny některé úzké přátelské vztahy s představiteli Devětsilu. Zřejmě se zvolna uvolňovalo původní pouto Jiřího Frejky ke Zdeňku Kalistovi a jeho nové literární skupině Algol, do jejíhož časopisu M 20 ještě na konci jara 1925 přispěl⁷⁷. Svědčí o tom mimo jiné i skutečnost, že Jiří Frejka společně s Jarkou Horákovou uvedli v Rakovníku z podnětu tamního spolku Krakovec nezvalovský večer⁷⁸. Právě Vítězslav Nezval sledoval již dříve divadelní pokusy mladých se značným zaujetím. V dosavadní činnosti Devětsilu, s výjimkou teorií Jindřicha Honzla, totiž zájem o divadlo chyběl. Karel Teige navíc zpočátku považoval divadlo za mrtvé umění, které bude nahrazeno filmem. Členové Devětsilu sice zřejmě o pokusech mladého divadla věděli, informace o nich mohl zprostředkovat mimo jiné Josef Šíma či Antonín Heythum⁷⁹, který se v únoru roku 1925 stal členem svazu, nejevili však o ně větší zájem. Situaci tak změnil zřejmě až Vítězslav Nezval.

Nezvala totiž zajímal žánr dramatu, inspirovan byl především svým brněnským přítelem Jiřím Mahenem, který v první polovině dvacátých let zastával v brněnské či-

⁷⁶ Jindřich HONZL, *Cirkus Dandin*, Rudé právo 12. 5. 1925.

⁷⁷ První číslo časopisu M 20 – My 20. století, pojaté jako *Leták syntetismu*, obsahovalo Frejkův text *Tendence a scéna*. J. FREJKA, *Divadlo*, s. 646.

⁷⁸ Dle zápisníku Jarmily Horákové, do kterého si zapisovala všechny své role, se jednalo o zájezd v podstatě celé Scény adeptů, jimž dopravu a pobyt hradil rakovnický spolek Krakovec. Představení byla sehraána v budově rakovnické Sokolovny mezi 31. 5. a 2. 6. 1925. Nejprve byla jako literární matiné uvedena recitace básní Vítězslava Nezvala, nazvaná Týden v barvách. Druhý den večer byla uvedena Molièrova hra Šibalství Scapinova v režii Josefa Schettiny a třetí večer patřil právě Cirkusu Dandin. LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Rukopisy cizí, Jarmila Horáková, Zápisník divadelních rolí z let 1914-1927.

⁷⁹ Antonín Heythum žádal o zprostředkování vstupu do Devětsilu Jindřicha Honzla. Soukromý archiv rodiny Honzlovy (dále SarH) Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence přijatá, A. Heythum J. Honzlovi 19. 2. 1925.

nohře funkci dramaturga a sám byl autorem několika dramatických textů. Skutečnost, že před uvedením Gollova *Pojištění proti sebevraždě* a Molièrova *Cirkusu Dandin* přímé tvůrčí spojení s Devětsilem, které se často považuje za jediné hlavní východisko mladé divadelní avantgardy, neexistovalo, dokládá Nezvalovo povzdechnutí v dopise adresovaném Jiřímu Mahenovi 9. února 1925.

*„Dělám rozsáhlé divadlo – balet, tentokrát definitivně. Člověk musí napřed všechno, co je, poznat, aby mohl něco vynalézt. Mám přesně konstruovanou dramaturgii, estetiku a choreografii až do posledních kostýmů. (...) Až to budu mít napsáno, pošlu Vám. Chci to ostatně číst v Brně jako přednášku koncem února. (...) S Vámi bych chtěl mnoho a mnoho mluvit, pracovat a učit se. Zde v Praze prozatím krom Honzla nemá o divadlo zájem žádný z mých kamarádů, kteří mě to úplně přenechali a těší se (Teige), vyleze-li z toho co k světu.“*⁸⁰

Cirkus Dandin ve své podstatě znamenal i jistý první bod zlomu v pojetí moderního divadla, který později vyústil v známý rozpad prvního Osvobozeného divadla. Zatímco Jiří Frejka se svou skupinou plánoval, oslněn úspěchem, vznik samostatného divadla, Jindřich Honzl zvolna opouštěl své nadšení z konstruktivistického *Cirkusu Dandin* a přikláněl se k názoru, že je nutné osvobodit se od moderních metod, pokud nejsou funkční, ale mají pouze ilustrační funkci⁸¹.

Frejka se v této době intenzivně seznamoval s novými zahraničními kulturními a divadelními trendy; studoval známý holandský kulturní časopis *De Stijl*⁸², úryvky ze studie architekta a teoretika F. Kieslera (projektoval světovou divadelní výstavu v New Yorku) dokonce citoval v programu k *Cirkusu Dandin*. *„Divadlo není žádná bedna s oponou jako víkem. Jest o elastický prostor. Prostor je prostorem jen pro toho, kdo se v něm pohybuje. Pro herce, pro diváka nikoliv. Jest jen jediná možnost, jak zážitek prostorovosti sdělit opticky přesně: pohyb, který se přetváří prostorově.“*⁸³

Mladí divadelníci, potěšení úspěchem *Cirkusu Dandin*, toužili provozovat experimentální divadlo pod vlastními jmény i nadále. Skupina, která získala jakousi nálepku pražské senzace, dostala, jak je patrné z její následující činnosti, několik pozvání na

⁸⁰ Vítězslav NEZVAL, *Depeše z konce tisíciletí*, Praha 1981, s. 258-259.

⁸¹ Milan OBST, *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*, in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s- 66.

⁸² Časopis *De Stijl*, vydávaný Theo Van Doesburgem, byl periodikem stejnojmenné nizozemské umělecké skupiny. Začal vycházet roku 1917 a měl být nástrojem pro rozvoj nového estetického citu, který učiní člověka vnímavým ke všemu, co je v umění nové. Trewin Copplestone, *Moderní umění*, Praha 1965, s. 36 an. U veřejnosti toto sdružení nevzbudilo příliš velkou pozornost, a tudíž fakt, že Jiří Frejka měl o existenci této skupiny povědomí, svědčí o jeho nesmírném kulturním přehledu.

⁸³ Josef TRÄGER, c.d., s. 96.

vystoupení k příležitosti spolkových oslav či dobročinných večerů. Stále však chyběl prostor k stálé a soustředěné práci. Jediným způsobem, jak toho dosáhnout, zůstávala stále, vzhledem k mizivým prostředkům většiny a nepravděpodobnosti získání divadelní koncese, žakovská představení.

Jiří Frejka si již delší čas, zřejmě pod vlivem vlastních citových problémů, pohrával s nápadem uvést Aristofanovu hru *Ženy o Thesmoforiích*, komedii o důsledcích moci žen nad muži, která byla vydána v překladu Augustina Krejčího v roce 1914. Konkrétnější podoby tato touha nabyla někdy na počátku druhé poloviny roku 1925, kdy se Jiří Frejka spřátelil s bývalým elémem Národního divadla Jindřichem Vacínem a jeho druhy, studenty práv a statisty Národního divadla, Bedřichem Rádlem a Františkem Vnoučkem⁸⁴. Již na konci září se tato čtveřice sešla na první tajné schůzce, jejímž hlavním obsahem byly plány na zřízení scény, která měla nést název České Studio. Zda volbou názvu Frejka vědomě navazoval na kočovné divadlo Vladimíra Gamzy stejného jména, které zaniklo v létě 1925, nebo se jednalo o pouhou shodu náhod, není známo. Prvním podnikem nového divadla mělo být právě uvedení Aristofanovy hry, které bylo plánováno již na 3. 10. 1925.

Zřejmě v této době došlo k významnějším změnám v souboru obklopujícím Jiřího Frejku. Svědčí o tom i charakter lístku, jímž Frejka zval ostatní zúčastněné na schůzku a který byl opatřen hlavičkou „důvěrné“⁸⁵. Od podzimu 1925 se omezila či úplně odezněla spolupráce například s Josefem Schettinou, Jarmila Horáková již rovněž nevěnovala Frejkovým inscenacím tolik času. Naopak se postupně objevila jména Loly Skrbkové a Světlý Svozilové, které svým hereckým projevem budovaly především nový typ ženského komického herectví, prohloubena byla i spolupráce s Mirou Holzbachovou, související se vzrůstajícím důrazem na pohybovou složku představení. Tato personální proměna Frejkovy skupiny nebývá zdůrazněna, ale nespíš měla ve vývoji divadelní avantgardy značný význam. Z původně široké skupiny konzervatoristů, kteří chtěli pouze hrát, vykryštovalo jádro, zaměřující se systematicky na moderní umění. Frejkovo rozhodování získalo v nové skupině výraznější autonomii, která byla formálně vyjádřena poukazem na jeho umělecké vedení.

Z celkem pochopitelných důvodů se nepodařilo Aristofana nastudovat ve třech dnech, a tak schůzky, obohacené o nové členy Lolu Skrbkovou, Miru Holzbachovou, Stanislava Neumanna, Lídu Čtvrtníčkovou a Marii Vorlovou, která měla zastávat ad-

⁸⁴ DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.

⁸⁵ Tamtéž.

ministrativní funkci, pokračovaly⁸⁶ a zkoušeny byly s největší pravděpodobností i jiné hry. Jak je patrné podle jmen osob, skupina krystalizující okolo Jiřího Frejky se zvolna vymaňovala z konzervatorního prostředí, a měla tak tendence stát se na škole nezávislou pokusnou scénou. Někdy v době po první schůzce byl zřejmě přehodnocen i název připravované scény. Jedině takto lze vysvětlit skutečnost, že když skupina přijala pozvání Spolku pro stavbu nemocnic na Slovensku, zúčastnila se již pod názvem Osvobozené divadlo⁸⁷ dobročinného večera, uspořádaného ve vládní budově v Bratislavě 17. 10. 1925.

Bratislavský večer měl několik vzájemně ne příliš pevně souvisejících částí. Pořad byl zahájen Frejkovou přednáškou *Moderná snezibilita a moderné umenie*, která byla doprovázena světelnými obrazy, poté následovaly recitace veršů Jiřího Wolkera, Jaroslava Seiferta, Zdeňka Kalisty a Vítězslava Nezvala a taneční vystoupení Miry Holzbachové. Název divadelní skupiny a důraz kladený na pohybovou složku dokazují dosud nejvýznamnější přímé spojení s poetikou Alexandra Tairova. K večeru se navíc s největší pravděpodobností váže dochovaný program, který obsahuje i text „Jury Frejky“ *O novú senzibilitu divákov*, v němž je vytyčen hlavní význam zájezdního představení právě v souvislosti s Tairovým pojetím pohybu.

Název Osvobozené divadlo, skupina sama a ani její umělecký program nebyly krátce po svém vzniku, v polovině října 1925, nijak stabilní. Zatímco totiž Frejka proklamoval v Bratislavě zásady nového divadla, tentýž večer, tedy 17. října 1925, se uskutečnilo v Malém sále Městského divadla v Teplicích-Šanově vystoupení Umělecké scény z Prahy. Bratři Otto a Bedřich Rádlové zde s větší částí souboru⁸⁸ uvedli realisticky pojatou inscenaci *Periferie* Františka Langera. Navíc se v této době mladí herci stále účastnili pravidelných týdenních premiér v Masarykově síni na Žižkově, kde byla v této době zřízena jakási pokusná scéna, kterou využívali při výběru nového ansámblu především venkovští divadelní ředitelé.

⁸⁶ Dle vzpomínek Bedřicha Rádla se zkoušející scházeli především před Národním divadlem a samy zkoušky a přípravy probíhaly v kavárně Slavie či blízkém bytě Jiřího Frejky v ulici V Jirchářích.

⁸⁷ Názvem Osvobozené divadlo skupina dávala jasně najevo svůj příklon k divadelní poetice Alexandra Tairova, která především Jiřího Frejku oslovila již dříve. V létě 1925 však Alexandr Tairov se svým Komorním divadlem v rámci Evropského turné zavítal do Vídně a jeho představení si nenechal ujít nejeeden významný divadelník. Neexistují sice zprávy, zda Vídeň navštívil i Jiří Frejka, ale proklamace příklonu k Tairovovi a jeho letní cesta po Evropě spolu nepochybně úzce souvisejí.

⁸⁸ Podle divadelního plakátu, dochovaného v dokumentaci Bedřicha Rádla, se představení zúčastnili F. Vnouček, F. Velebný, B. Záhorský, S. Neumann, S. Svozilová, L. Skrbková, M. Makariusová, F. Fencel a F. Kurka. Inscenaci režíroval Bedřich Rádl, jeho bratr Otto byl autorem výpravy. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.

Značná překotnost provázející přípravu jednotlivých představení, nepropracovanost dílčích inscenačních složek a časté proklamace, dávající tyto pokusy do souvislosti s moderním uměním začaly vrhat na skupinu Jiřího Frejky v očích avantgardistů nelichotivé světlo. Hlavním kritikem způsobu práce mladých byl tehdy zřejmě Jindřich Honzl, jemuž ochotně naslouchal Vítězslav Nezval. V dopise z počátku listopadu 1925 tak Nezval Jiřímu Mahenovi rozhodně napsal, že „*Honzl je jediný z mladých schopen opravdu vážně a moderně divadelně pracovat. Frejka to lepší z chvatných nápadů a je mu kdejaký efekt dobrý*“⁸⁹.

Ke konci roku 1925 se Jiřímu Frejkovi a jeho přátelům konečně podařilo najít divadelní sál, vhodný pro moderní produkci. Vzdělávací spolek vyšehradský, ochotnický spolek spojený se jménem Václava Sommera – Jakuba Rydvana, redaktora oficiálního časopisu Československé divadlo, totiž od roku 1924 na pomezí Nového Města budoval nové divadlo, které mělo být „nejúčelnějším v Praze“⁹⁰. Podle návrhu architekta Josefa Barka, který zároveň přijímal žádosti o pronájem divadla veřejností, vzniklo dřevěné divadlo, jakýsi pozůstatek dřívějších dřevěných arén, vybavené pouze stáložárovými kamny, které nabízelo místa až 317 divákům⁹¹.

O možnosti využít prostory nového divadla se mohli posluchači doslechnout na konzervatoři, která začala prostory využívat k činoherním večerům. Jiří Frejka se svou skupinou v této době stále neměl koncesi a vzhledem k tomu, že toto úřední povolení se vydávalo pouze osobám, které již měly divadelní zkušenosti, nebyla ani naděje do budoucna, že by ji mohl získat. Byla tudíž uzavřena dohoda přímo s vyšehradskými ochotníky, kteří poskytli mladému divadlu záštitu vlastního spolkového jména. Vzniklo tak Divadlo mladých Vzdělávacího spolku vyšehradského. Soubor však musel být k dispozici i nově angažovanému režiséru ochotníků, Eduardu Nádvorníkovi, neboť valná většina původního souboru po roztržce, způsobené právě stavbou divadla, odešla.

První představení, na němž se mladí podíleli, byl silvestrovský komponovaný večer. Po první, ochotnické části, kde byla uvedena v režii Josefa Barka Mahenova *Ulička odvahy*, následovala tři vystoupení Divadla mladých. Hlavní pozornost návštěvníků na sebe strhla svou pohybovou skicou *Taneční orchestrion* Mira Holzbachová. Poté byla předvedena starofrancouzská farce v režii Jiřího Frejky *Fraška o mistru Miminovi* a na samý závěr nastudoval staročeskou hru *O třech Mariích* Eduard Nádvorník.

⁸⁹ V. NEZVAL, *Depeše*, s. 261.

⁹⁰ První zprávu o stavbě nového divadla přinesly divadelní časopisy již v říjnu roku 1924. Rdv, *Nové divadelní budovy*, Československé divadlo 2., 1924, s. 250.

⁹¹ A. JAVORIN, *Divadla*, s. 231.

Fraška o mistru Miminovi vycházela z dobové obliby středověkých her – na programu téměř každého většího divadla se nějaký takový titul objevil. *Fraška o mistru Miminovi* navíc svou zápletkou, založenou především na tehdy velmi oblíbeném slovním humoru, odpovídala náladě silvestrovského večera. Zpráva o průběhu večera se nedochovala v žádných novinách, a tak je nutné při jeho rekonstrukci spoléhat pouze na vzpomínky Bedřicha Rádl⁹². Scénu opět v duchu konstruktivismu navrhl tentokrát architekt Otakar Mrkvička a vertikálně ji rozčlenil žebříky a houpačkami. Frejka se s největší pravděpodobností poprvé režijně zaměřil na zvukovou stránku slova. Herce donutil k nerealistické deklamaci využívající nejen rejstřík přes prsní tón až k fistuli, ale i rytmickou modulaci, zpěv, či změnu intenzity a síly hlasu. Se slovem byla těsně propojena i scéna – houpavá řeč byla pronášena z houpačky, při lezení na žebřík byla slova fázována podle jednotlivých příček. Části souboru však toto osvobozené herectví nebylo blízké a tito herci se dostávali s nesmlouvavým Frejkou, který nebyl ochoten ze své představy ustoupit, do drobných sporů. Frejka byl ale jediným režisérem souboru, práce jiného moderního režiséra jim zatím nebyla známá, Jindřicha Honzla většina znala spíše podle jména. Ač v této době soubor procházel významnou proměnou z amatérského studentského divadélka v profesionální scénu, mezilidské vztahy stále odpovídaly přátelství.

*„Frejka nebyl však pomalý a překypoval nápady, rád se smál a osobně byl neobyčejně srdečný a roztomilý, takže všichni herci ho měli rádi a snažili se vypořádat s jeho dojemnou neobratností teoretika, nadto ještě zatíženou těžkou abstraktní dikcí.“*⁹³

Již na silvestrovský večer byla plánována premiéra dlouho připravované Aristofanovy hry *Ženy o Thesmoforiích*, přejmenované Frejkou na *Když ženy něco slaví*. Pro silvestrovský komponovaný večer se však nezdála hra být vhodná, a tudíž byla poprvé a naposledy uvedena 9. ledna 1926. Hra měla nebývalý úspěch, celé divadlo bylo vyprodáno. Důvodem byla však zřejmě především skutečnost, že němé role získaly i hlavní ikony Devětsilu, Karel Teige a Vítězslav Nezval. Obecenstvo se tak z větší míry rekrutovalo z rozsáhlých řad Nezvalových přátel a příznivců, což bylo zřejmé při jeho výstupu. Když se Karel Teige v němé roli pištce Teredona usadil společně s Nezvaletem,

⁹² DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

⁹³ Tamtéž.

oděným do trikotu a zahaleným škraboškou, na praktikábl, byli přivítáni „*důstojným řevem a radostným houkáním, v němž zaniklo básníkovy kvílení na flexaton*“⁹⁴.

Představení⁹⁵ bylo zábavné, mnozí kritici mu však vytýkali nedořešenost, absenci myšlenky, nelogičnost využití konstrukce a především neorganickou textovou montáž – Jiří Frejka totiž do Aristofanova textu, zřejmě ve snaze volně asociovat různé podoby vzájemného střetávání mužů a žen, vkomponoval několik monologů ze dvou Shakespeareových her, *Romea a Julie* a *Zkrocení zlé ženy*. Kladně hodnocena naopak byla Jarmila Horáková za svůj výkon v titulní roli Mikky, pozornost si zasloužil i tanečně laděný projev Miry Holzbachové v roli pištcy Agathona a pohybový výkon Stanislava Neumanna. Na studentské scéně se tak začaly rodit první hvězdy, které divadlu zajišťovaly příznivce i do budoucnosti, ale zároveň se objevovaly i první známky řevnivosti a hvězdných manýr.

Zajímavější než z větší míry oprávněná kritika úrovně představení je postřeh kritika Miroslava Rutteho, který snahu mladých přijímal poměrně benevolentně, jenom korigoval jejich terminologii poznámkou, že spíše než k sovětskému konstruktivismu, naplněnému řádem, inklinuje k hravosti poetismu. Ve svém referátu rovněž upozornil na skutečnost, kterou si začal uvědomovat již i Jindřich Honzl – totiž na nebezpečí, že ve snaze zbořit všechna divadelní klišé mladí svou nekoordinovanou honbou za moderností a módností vybudují klišé nová, velmi povrchní, nemající navíc v českém divadelnictví organičtější původ⁹⁶.

Hra měla být pro velký zájem veřejnosti opakována o čtyři dny později, ale jelikož konzervatoristé vystupovali bez povolení rektorátu konzervatoře, vedení se snažilo pod pohrůžkou vyloučení ze školy jejich opětovnému vystoupení zamezit. Nakonec však byla hra zakázána policejně z důvodu mnohem prozaičtějšího a postrádajícího dobrodružný rozměr – Jiří Frejka totiž opomněl autorský zákon a překladatel Augustin Krejčí se lehce domohl zákazu provozování. Policejní zákaz představení, který by vešel v platnost pouhých několik okamžiků před zahájením, Praha od dob Rakouska - Uherska nezažila, a tudíž ve společnosti vzbudil značný ohlas a zaujetí. Začaly se šířit fámy a spekulace, divadlo bylo zavaleno dotazy a chyba, vzniklá nejspíš z neznalosti či nedbalosti, zajistila souboru nebývalou reklamu. V této době vrcholila jednání Jiřího

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Vynikající rozbor jednotlivých divadelních složek představení *Když ženy něco slaví* zpracovala Andrea Jochmanová. Andrea JOCHMANOVÁ, *Frejkova inscenace Když ženy něco slaví*, Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity – řada teatrologická, Brno 2004, s. 67-90.

⁹⁶ Miroslav RUTTE, *Tvář pod maskou*, Praha 1926, s. 80.

Frejky s vedením Devětsilu o možnosti záštity mladého divadla tímto spolkem a tato „pražská senzace“ s největší pravděpodobností jednání zrychlila. Herecký soubor sice ještě 6. února 1926 odehrál v režii a rokokové dekoraci Eduarda Nádvorníka představení romantické veselohry Karla Gozziho *Rozmary lásky*, ale již v té době byly vylepeny plakáty ohlašující představení Osvobozeného divadla, divadelní sekce Devětsilu.

Na počátku roku 1926 se tak uzavírá epocha pokusných divadelních scén, úzce spojených s pražskou konzervatoří. Posluchači a absolventi konzervatoře sice stále působili v Osvobozeném divadle a jeho pozdějších mateřských scénách, rozdíl je však v tom, že tyto podniky byly již profesionální, vlastnily divadelní koncesi a jejich program byl často vypracován v součinnosti s uměleckým programem. Epocha experimentů a ověřování možností divadla spojená s jistou formou studentské divadelní recese a s výrazným vlivem oficiálního pojetí konzervatoře, které sloužilo jako hlavní diferenciální zdroj, se uzavírala, vynořily se již první problémy a limity nově vznikající poetiky a začínalo období průzkumu a přehodnocování vlastních východisek. Mladé divadelnictví se již vymezilo vůči oficiálním scénám a nyní jej čekalo důležité porozumění sobě samému.

1.2 Divadelní projekty dvacátých let - Osvobozené divadlo, Dada a Moderní studio

Jednání mezi skupinou Jiřího Frejky a Devětsilem byla svým způsobem bizarní. Ač se odehrávala především v kavárnách, nejčastěji v Národní kavárně - Nárkavu či ve Slavii, jejich průběh byl přesně podřízen stanovám Svazu moderní kultury Devětsil. Podle nich musela o přijetí nových členů rozhodovat porota, v níž bylo každé umělecké odvětví zastoupeno minimálně jedním členem. Jiří Frejka si zároveň vymínil sepsání přesně formulované smlouvy, která dávala divadlu značnou míru nezávislosti na vedení Devětsilu.

Není známo, kdy došlo ke konečné dohodě a jak intenzivní jednání jí předcházela. Faktem však zůstává, že koncesi⁹⁷ Devětsil, coby řádně zapsaný spolek s platnými stanovami, nezískal, ale prostřednictvím Jindřicha Honzla, který mohl vykázat úředně požadované zkušenosti, dostal právo provozovat svou vlastní amatérskou scénu. Honzl, člen poroty za oblast divadelních umění, si tak mohl v nově vznikajícím divadle vymínit funkci režiséra a jednoho ze správců. Jak je patrné ze smlouvy mezi Devětsilem a jeho divadelní sekci, spojení mělo pevnější charakter právě prostřednictvím osobnosti Jindřicha Honzla, který do již fungujícího souboru vstoupil jako víceméně známá osobnost s věhlasem nejlepšího teoretika avantgardního divadla, a disponující tak značnými pravomocemi. Osvobozené divadlo mělo na Devětsilu nezávislou finanční správu, která podléhala pouze hlavní revizi. V majetku divadla byl rovněž fundus. Administrativní vedení převzala Marie Vorlová, známá již ze slupského Divadla mladých, která společně s Honzlem a Frejkou byla třetí osobou ve správním triumvirátu Osvobozeného divadla.

Značnou svobodu získalo i umělecké vedení divadla, které bylo na Devětsilu víceméně nezávislé a mělo právo veta. Ve smlouvě se navíc píše, že „*ke spolupráci jsou zváni členové Ústředí v první řadě, ovšem správa Osvobozeného divadla není vázána na jejich spolupráci*“⁹⁸. Smlouva byla podepsána zřejmě počátkem února 1926 Marií

⁹⁷ Počínaje rokem 1850 zavedla rakouská státní správa systém organizace profesionálního divadla na živnostenském základě (divadlo mohl provozovat pouze držitel divadelní koncese, jednotlivé produkce podléhaly cenzuře v kompetenci místní policejní správy), který v podstatě převzal právní systém první republiky.

⁹⁸ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Složka 45 –Osvobozené divadlo, 45-V. – Smlouva mezi SMK Devětsil a Osvobozeným divadlem.

Vorlovou, Jiřím Frejkou a Jindřichem Honzlem za Osvobozené divadlo, Devětsil byl zastupován Karlem Teigem a Jaromírem Krejcarem.

Vnitřní personální situaci divadla smlouva nijak nekomentovala, byly tedy zřejmě plně v kompetenci správy. Členy divadla se tak zcela organicky stali herci Divadla mladých – kolektiv vytvořený Jiřím Frejkou. Novou tvář divadla ve funkci dramaturga, kterou dosud neprofesionální divadélka nepotřebovala, se stal Vítězslav Nezval, funkci lektora zastával Karel Teige. Mezi členy Osvobozeného divadla se v této době začal objevovat i Emil František Burian, velice talentovaný skladatel a hudebník, který měl za sebou již celou řadu úspěchů⁹⁹. Burianův příchod do Osvobozeného divadla byl ostatně jen otázkou času; znal se z konzervatoře s Frejkou a ostatními tamními studenty, práce v amatérském dělnickém divadelním souboru jej přivedla do blízkosti Jindřicha Honzla, zároveň se od druhé poloviny roku 1925 úzce přátelil s Vítězslavem Nezvalem a filmařkou Zet Molas¹⁰⁰.

Již od samého začátku však Osvobozené divadlo bylo plné osobních i uměleckých rozporů. Jindřich Honzl, který nejprve vítal pokusy mladých s nadšením, se po vydání své knihy *Roztočené jeviště* a po zkušenostech získaných zájezdem do Moskvy v listopadu 1925 začal na Frejkovo umělecké pojetí dívat s jistým despektem a přehlížením. Po osobním setkání s realitou sovětského divadla se mu začala česká představení jevit jako pouhé neznalé plagiátorství a snaha zaujmout publikum módním neotřelým trendem. Ihned po jeho příchodu do divadla docházelo dle Bedřicha Rádl k ostrým výměnám názorů mezi Honzlem a Frejkou, kdy Honzl upozorňoval, že pouhým plagiátorstvím ruských metod se česká avantgarda pouze zesměšní před oficiální kritikou¹⁰¹. Honzlovi se ostatně nelíbil ani název nového divadla; ještě tři roky po jeho vzniku tak ve své studii o moderním českém divadle podotkl: „*Osvobozené divadlo* – jméno, jehož původ náleží Tairovovi (*Das Entfesselte Theater*, název německého vydání *Zápis-*

⁹⁹ Emil František Burian měl i přes své mládí za sebou již několik významných skladatelských úspěchů. První operu *Alladin a Palomid* na text Maurice Maeterlincka rozpracoval již v roce 1923, dokončena však byla až o více než čtvrtstoletí později, roku 1949. V této době Burian rozpracoval ještě několik oper, největší úspěch pak zaznamenala opera *Před slunce východem*, která byla uvedena v Národním divadle 24. 11. 1925 za řízení Otakara Ostrčila. V této době se Burian začal, jako aktivní člen Komunistické strany (do KSČ vstoupil v roce 1923), angažovat v organizacích Proletkultu a pro Federaci proletářské tělovýchovy (FPT) složil několik scénických melodií pro symbolistické tělocvičné scény. Kolem roku 1925 se jeho zájem po vzoru Alexandra Tairova a pařížské Šestky přesune k baletní hudbě. Blíže Adolf SCHERL, *E. F. Burian divadelník (1923-1941)*, in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s. 151-155; Helena SPURNÁ, *K méně známým kapitolám hudebního divadla Emila Františka Buriana*, *Divadelní revue* 11., 2000, č. 2., s. 26-41.

¹⁰⁰ O přátelství s E. F. Burianem svědčí Nezvalův dopis, který zaslal bez přesnější datace Jiřímu Maheňovi. V. NEZVAL, *Depeše*, s. 259.

¹⁰¹ DÚK Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo Rkp.*

ků režiséra) - bylo přijato sekcí Devětsilu zase z nepříliš sympatického eklektického estétství.“¹⁰² Kontrast mladicky veselého Frejky, milujícího dadaistický humor a absurdní slovní konstrukce, a vážného, zasmušilého a existenčními starostmi zatíženého Honzla, který zpočátku humoru mladých nerozuměl, byl více než nápadný. V souboru začala postupně panovat napjatá atmosféra, kterou čas od času svým pověstným sarkasmem a nevybíravým slovníkem přiosťřil E. F. Burian.

Pro první představení pod hlavičkou nového divadla, jehož plakáty nově zdobil černý disk – znak Devětsilu, ale které stále hrálo v původních prostorách divadla Na Slupi, byla zvolena nově nastudovaná a přeobsazená¹⁰³ hra *Cirkus Dandin*. Zcela se změnila výprava Antonína Heythuma. Především z úsporných důvodů byly převzaty praktikáblý a žebříky z představení *Když ženy něco slaví*. Scéna připomínala oplocený vchod do cirkusu, nové byly dva plakáty a lampión.

Divadlo stálo na počátku února před zásadním úkolem. Po víceméně obnovené premiéře *Cirkusu Dandin* muselo totiž zvolit linii uměleckého směřování pro nadcházející období. Po každodenních vzrušených debatách a tajných či veřejných schůzkách se uskutečnilo 13. února 1926 významné setkání vedení Osvobozeného divadla s jeho dramaturgem, vycházející hvězdou pražského společenského života, Vítězslavem Nezval, v Národní kavárně. Kromě uzavření závažných provozních ustanovení došlo také k narovnání vztahu Jiřího Frejky a Jindřicha Honzla, což vedlo k pročištění atmosféry uvnitř divadla. Dále byly zvoleny hry pro zbytek sezóny¹⁰⁴ a přijato rozhodnutí, že o možnosti uvedení dalších her bude kvůli autorskému právu jednáno se svazem nakladatelů Kmen.

Právě zde se v plné podstatě projevil vliv Vítězslava Nezvala, který zastával roli dramaturga. Nezval neměl žádné předcházející zkušenosti, těžko říci, zda si vůbec dokázal v této době uvědomit vzájemnou provázanost provozu divadla a jeho zisku¹⁰⁵, a proto se jednoznačně zaměřil na repertoár, kterému se ostatní česká, ale evropská divadla vyhýbala. Zatímco dosud hry vybíral především Jiří Frejka a upřednostňoval své oblíbené antické a klasické autory a hry napsané klasickou formou, které moderně

¹⁰² Jindřich HONZL, *O modernost v českém divadle*, in: *Avantgarda známá a neznámá II.*, Praha 1972, s. 622-623.

¹⁰³ V roli Anděly se představila Míra Holzbachová, Klitandra ztvárnil Jindřich Vacín.

¹⁰⁴ Jindřich Honzl měl nastudovat hru G. Ribémonta Dessaignese *Němý kanár*, nezvalovský večer dostal za úkol připravit Jiří Frejka a Emil František Burian mohl uvést svá *Přísluví*.

¹⁰⁵ Bedřich Rádl ve svých vzpomínkách uvádí, že v průběhu vzrušené schůzky v Národní kavárně 13. 2. 1926 Marie Vorlová, starající se o administrativu a finance Osvobozeného divadla, požadovala repertoár zaměřený na diváka. DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo* Rkp.

adaptoval, Nezval začal prosazovat dramaturgii ryze moderního soudobého repertoáru. Divadelní avantgarda začala opouštět hranice formálního experimentu a sbližovala se s pojetím komplexního moderního divadla založeného především na nově pojatém dramatickém textu. Nezvalův výběr her odstranil poslední limitu, kterou představoval autorský text, a umožnil rozvinout jevištní lyrismus v celé jeho šíři.

V počátcích byl prostor ponechán především Jindřichu Honzlovi. Zatímco Jiří Frejka již měl se svým souborem několik her nastudovaných a mohl se věnovat jejich propracování, pro Honzla, ač měl již divadelní zkušenosti, byla práce s profesionálním hereckým souborem novinkou. Jeho metoda práce se od Frejkových intuitivních a často téměř nesdělitelných nápadů a postupů diametrálně odlišovala svou systematickostí, přesností a pečlivostí. Oba dva sice považovali režiséra za klíčovou osobu celé inscenace a zřídka připustili tvůrčí zásah herců, Honzl však dokázal svůj záměr lépe vysvětlit a tento přístup byl pro mnoho herců schůdnější. Kromě odlišností v pracovním přístupu a povaze se navíc již poměrně brzy začala projevovat názorová rozdílnost Frejky a Honzla v oblasti sepětí divadla s politikou. Zatímco Frejka, politicky rozkročený mezi úctou ke klasickým pravicovým hodnotám zastřešených osobností prezidenta Masaryka a intenzivní touhou po sociální rovnosti a spravedlnosti, považoval divadlo za umění, které by mělo zůstat na politice neúčastné, Honzl požadoval angažované divadlo s jasným politickým názorem. Zatímco pro Frejku byl konstruktivismus spíše hrou, námětem, prostředím, které umožňovalo rozpoutání hercova pohybu, pro Honzla se stal názorem, obecným principem, způsobem uchopení života, protivníkem klasických umění, „*leninským zápasem o organizaci hmotných základů života*“¹⁰⁶.

Po únorové schůzce a především úspěších, kterých mladá scéna na jaře 1926 dosáhla, se situace stabilizovala. Jiří Frejka a Jindřich Honzl si našli způsob, jak spolu v prostředí jedné scény vycházet, jejich vzájemná korespondence dokonce dává tušit jistou formu přátelství. Umělecké otázky se pokoušeli řešit na společných schůzkách, které se víceméně pravidelně odehrávaly dvakrát týdně¹⁰⁷. Zvolna se navíc kolem každého z režisérů začala vytvářet sympatizující skupina, o níž bylo možné se v jevištních realizacích opřít.

Stálým problémem divadelního provozu však byly finance. Divadlo nezískalo žádnou státní dotaci ani nenašlo bohatého mecenáše, provoz byl tedy financován pře-

¹⁰⁶ Jindřich HONZL, *O modernosti v českém divadle*, in: *Avantgarda známá a neznámá II.*, Praha 1972, s. 624.

¹⁰⁷ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, Složka F – Jiří Frejka – dopis bez datace (zřejmě z doby před uvedením Nezvalovy Depeše na kolečkách, tj. před 17. 4. 1925).

devším z příspěvků herců¹⁰⁸. Financí na vybudování divadelního fondu se nedostávalo vůbec, a tak představení často vznikala v improvizovaných podmínkách za vydatného přispění manuální zručnosti herců, kteří hráli téměř zadarmo¹⁰⁹.

Ze společenského hlediska však požívalo Osvobozené divadlo vzhledem k řadě úspěšných představení a realizovaných přednáškám zahraničních umělců (mj. Kurta Schwitese), značné prestiže. Na prázdniny tak odjížděl Jiří Frejka plný nových nápadů a plánů do budoucnosti, dokonce osnoval plány na výstavbu moderně pojaté divadelní budovy, kterou by navrhli architekti divadelní sekce Devětsilu, ARDEVu. Během červencového pobytu na letním bytě v Oušovci u Zruče nad Sázavou navíc společně s Lolou Skrbkovou, Marií Vorlovou, Světlou Svozilovou, Ottou a Bedřichem Rádlm Frejka vypracoval koncepci jakéhosi abonentního divadla, které bude dotováno prostřednictvím příspěvků tzv. Kruhu přátel Osvobozeného divadla¹¹⁰. Součástí letáku, který nechal Frejka na sklonku léta vytisknout, byl i plánovaný program na další sezonu. Plánován byl především původní český a francouzský moderní repertoár¹¹¹, z něhož se však nakonec realizoval pouhý zlomek.

V srpnovém čísle časopisu Reflektor Frejka na podporu svého plánu otiskl článek *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem*, v němž shrnul hlavní principy, inspirační zdroje a cíle Osvobozeného divadla¹¹². V řádcích tohoto textu se ukrývala víra ve

¹⁰⁸ Dle dochované pokladní knihy byly příspěvky herců značně rozdílné. Nejvíce – až 270 Kč měsíčně – přispívala Jarmila Horáková, která pocházela z bohaté obchodnické rodiny a byla považována za nejmajetnější. Výše příspěvků ostatních herců se pohybovala mezi 35-100 Kč. Zisky s představení se pohybovaly mezi 100-300 Kč. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 45 – Osvobozené divadlo – Hlavní kniha Osvobozeného divadla.

¹⁰⁹ Výše měsíčního honoráře záležela na ziscích, ale z počátečních 30 Kč se v dubnu zvýšila na 50 Kč.

¹¹⁰ Výše členských příspěvků byla, jak je patrné z tištěného propagačního letáku, stanovena na 100 Kč, které mohly být složeny ve dvou splátkách. V letáku se dále veřejnost žádá o příspěvky na stavbu nové budovy Osvobozeného divadla a zájemcům je nabízena možnost vstupu do elévské školy. Zajímavý je rovněž bod týkající se tzv. Inmodkultu – Instituce moderní kultury Devětsil, jejíž součástí měla být i divadelní fakulta. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo Rkp.

¹¹¹ Osvobozené divadlo pro sezonu 1926/27plánovalo uvedení následujících her: M. Achard – Marlborough jde do boje – Chcete se mnou hrát?, G. Apollinaire – Prsy Tiresiovy, L. Arragon – Libertinage, P. A. Birot – Člověk rozsekaný na kousky, J. Cocteau – Manželé z Eiffelky, G. Ribémont Dessaignes – Čínský císař, I. Goll – Methusalem, A. Hoffmeister – Nevěsta, G. K. Chesterton – Létací hostinec, A. Jarry – Král Ubu, J. Luncz – Nový pól světa, Molière – Hraběnka s Eskabarnas, V. Nezval – Muž za 18 – Podivuhodný kouzelník – Deus ex machina, W. Shakespeare – Večer tříkrálový, B. Shaw – Methusalem, F. Tetauer – Nová revue. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo Rkp.

¹¹² „Smích, odpor k patosu, fantazijní křepkost jsou znaky této scény. Smích nejprve. Smích, který je jaksi filosofickým nástrojem tohoto nepraktického století. Je projevem fantazie, velmi jasné a pozorné ke světu. Hlupák se nesměje ničemu, lépe řečeno, směje se díky své bránici sám sobě. Ale ostře postřehnout věci, vyhledávat mezi nimi absurdní spojení a smát se jim jako básnickým metaforám – což to není umění fantazie? Znamená to hledat svět nepatetický a neromantický, hledat svět jasný a lyrický, nedávat se předem ovládnout nějakou mystickou náladou, ale dát se vzrušit každou věcí jako nějakým kouzlem, jen je-li dost bezprostřední a nová.“ Jiří FREJKA, *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem* in: Avantgarda známá a neznámá II., Praha 1972, s. 265.

správnost práce a očekávání další sezóny. Podzim však přinesl mnohé komplikace, které původní Frejkovo nadšení změnily ve zcela opačný pocit.

Sezóna byla zahájena 23. října 1926 premiérou Apollinairovy hry *Prsy Tiresiovy*, kterou nastudoval Jindřich Honzl. Soubor do nové sezóny vstoupil v proměněné podobě – několik původních členů odešlo do jiných divadel, významná byla především ztráta Jarmily Horákové a Stanislava Neumanna, kteří odešli do Národního divadla, a jediného fyzicky zdatného herce Jindřicha Vacína. Vítězslav Nezval byl po mnoha odkladech donucen nastoupit alespoň krátkou formální vojenskou službu a Bedřich Rádl se v souboru objevoval vzácně, protože dokončoval studia práv. Na podzim 1925 prožíval osobní krizi, spojenou s úmrtím otce¹¹³, i Emil František Burian, který se uzavřel do sebe a potýkal se s nervovou nemocí¹¹⁴. Pod nově signovaný jednací řád se však 20. října podepsali již i noví členové – Jiří Voskovec, Jan Werich, Miloš Nedbal¹¹⁵, Hugo Slípka, Milča Mayerová, Saša Machov, Josef Trojan či Antonín Nálevka.

Jiří Frejka a Jindřich Honzl si v této době začali uvědomovat omezení nepravdělného provozu divadla, které dosud hrálo pouze ve volných dnech. Exkluzivní postavení Osvobozeného divadla coby vrcholné scény moderního divadelního projevu v očích veřejnosti částečně diskreditovala i skutečnost, že častější než jeho představení jsou Na Slupi nedělní odpolední dětská představení s Kašpárkem. Zřízení Uměleckého studia režiséra a herce Vladimíra Gamzy na téže scéně navíc znamenalo značnou konkurenci, která navíc byla podporována i kladnou kritikou.

Na podzim 1926 začal soubor Osvobozeného divadla umělecky stagnovat. Zkoušelo se sice několik her, ale žádná nebyla nakonec uvedena. Situace uvnitř souboru se zvolna stabilizovala až počátkem prosince 1926. Do souboru se vrátil i Vítězslav Nezval, kterému se podařilo vojenskou službu ukončit lékařským potvrzením, diagnos-

¹¹³ Otec Emila Františka Buriana, pěvec Emil Burian (12. 12. 1876 - 9. 11. 1926), měl nepříliš silný, příjemný, tenorově zbarvený baryton, který dokonale technicky ovládal. Proslul perfektní výslovností v češtině, němčině i italštině. Byl vynikajícím interpretem českých oper, jejichž postavám dal moderní střízlivou podobu, a vytvořil interpretační tradici. Emil Burian ukončil svůj život tragicky. V roce 1925 utrpěl na jevišti úraz, který zpočátku nevypadal nebezpečně. Vyvinul se však z něj sarkom, lékaři byli donuceni při druhé operaci k amputaci nohy a po dočasném zdánlivém zlepšení zdravotního stavu pacient nemoci podlehl.

¹¹⁴ Svědčí o tom zachovaný dopis adresovaný Jindřichu Honzlovi z 13. září 1926. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, složka B – Emil František Burian, dopis z 13. 9. 1926.

¹¹⁵ Miloš Nedbal, konzervatorista, který byl pro ledabylost propuštěn, se stal členem Osvobozeného divadla i přes odpor svého otce. V pozůstalosti Jindřicha Honzla se totiž dochoval dopis akademického malíře prof. V. Nedbala, ve kterém píše: „*Pěstuje se ve Vašem divadle úpadkové a nemravné umění francouzské. Nevychovával jsem syna, abyste z něho udělal za rok cynika.*“ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, složka N. - V. Nedbal, lístek bez datace.

tikujícím u velkého básníka psychózu. Počátek roku 1927 se tak stal pravým opakem předcházejících měsíců nečinnosti. Osvobozené divadlo vyjednalo nájemní smlouvu s Uměleckou besedou a získalo tak možnost stálého provozu. Sál na Malé Straně¹¹⁶, který byl otevřen společně s nově postaveným sídlem Umělecké besedy v roce 1926, byl sice navržený především pro koncertní účely, čemuž odpovídaly i vestavěné varhany, ale jak ukazovala dosavadní praxe Uměleckého studia, které tu našlo azyl, pro divadelní potřeby byl rovněž vhodný. Navíc byl mnohem lépe dosažitelný pro pražské publikum, neboť v jeho blízkosti byla stanice čtyř tramvajových linek¹¹⁷. Osvobozené divadlo se v sále Umělecké besedy střídalo právě s Uměleckým studiem – pro jeho produkci byly vyhrazeny čtvrtky a soboty. Pravidelný provoz umožnil Osvobozenému divadlu jistotu příjmu, z něhož mohli být podle smluvních podmínek vypláceni i herci¹¹⁸. Příмым důsledkem nově se rýsujících finančních jistot se tak stalo i založení nového účtu Osvobozeného divadla u Poštovní spořitelny, na nějž přispěla základním členským vkladem řada významných intelektuálů¹¹⁹.

V lednu byl v časopise Host, jako reakce na stagnující činnost Osvobozeného divadla, uveřejněn ostrý výpad Erika Adolfa Saudka, dramaturga Jarešova divadla Legie mladých, nazvaný *Paralýza století čili Císařovy nové šaty*. Saudkovy argumenty mnohdy postrádaly pochopení hlavních principů divadelní avantgardy, ale jeho výpad se stal první kritikou vycházející z vlastních generačních a názorových řad. Saudek Osvobozenému divadlu vytkl především absenci světového marxistického názoru, jeho produkci obvinil z povrchního měšťáctví a pouhé touhy po módnosti, kritice neunikli ani herci či publikum.

Ačkoliv text je mířen především proti Jindřichu Honzlovi, jehož jméno autor několikrát zmínil, kritika se dotkla především Jiřího Frejky, který měl k měšťáckému divadlu blíž, než si byl sám ochoten připustit. A snad i toto upozornění „hlasu veřejnos-

¹¹⁶ Dům Umělecké besedy, který se nacházel v Besední ulici na Malé Straně byl postaven v roce 1926 podle plánů architektů Františka Jandy a Čenka Vořecha. Původně koncertní sál byl přebudován pro divadelní účely v roce 1928. Alfred JAVORIN, *Divadla a divadelní sály v českých zemích I. Divadla*, Praha 1946, s. 232.

¹¹⁷ Osazenstvo Osvobozeného divadla na tuto skutečnost speciálně upozorňuje na svých plakátech, vytištěných při příležitosti zahájení stálého provozu v Umělecké besedě. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-1927. Dokumentace I.

¹¹⁸ O výši pevných platů jednali v neděli 23. ledna 1927 v Národní kavárně Jindřich Honzl, Emil František Burian a Marie Vorlová. Nemocného Jiřího Frejku zastupoval Bedřich Rádl. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

¹¹⁹ Základní vklad, který činil 180 Kč, na účet Poštovní spořitelny vložilo 33 osob, mimo jiné Artuš Černík, Karel Honzík, Roman Jakobson, Egon Ervin Kisch, Jiří Mahen, František Halas, Vítězslav Nezval, Josef Šíma, Vít Obrtel, Toyen, Jaroslav Seifert, Jaromír Krejcar aj. SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Složka 6 – Devětsil – zřízení účtu OD u Poštovní spořitelny.

ti“ na skutečnost, že je Osvobozené divadlo vnímáno jako módní měšťácký podnik, zaselo zrnko nedůvěry mezi Frejkou a Honzlem

Zahajovací představení, které bylo plánováno na čtvrtek 20. ledna 1927, bylo především prezentací díla Jindřicha Honzla. Jiří Frejka měl své režie uvést v sobotu 22. ledna, ale zdárný průběh večera poznamenala epidemie chřipky, která zasáhla Prahu. Rychlá improvizace sice rozveselila diváky, kteří se bavili především Jindřichem Honzlem v roli konferenciéra suše vyjmenovávajícího všechny onemocnělé herce, ale zřejmě pokazila radost Jiřímu Frejkovi. Představení, které se konalo začátkem února a na kterém byly uvedeny inscenace obou režisérů, navíc vyznělo spíše ve prospěch Jindřicha Honzla. Jiří Frejka, řešící v této době intenzivně svůj soukromý citový život, se po odchodu svých oblíbených herců, se kterými se již naučil pracovat téměř intuitivně, začal cítit opuštěný, ztratil svou dřívější režijní jistotu, které dosahoval v okruhu jemu blízkých herců. Navíc se v této době začalo kazit i jeho přátelství s Bedřichem Rádlem, který se začal přiklánět k Jindřichu Honzlovi. V divadle opět zavládla, tentokrát snad spíše vinou Jiřího Frejky, napjatá atmosféra. Záminkou neshod se v této situaci stal i časový rozvrh zkoušek. Jiří Frejka si v této atmosféře zapsal 23. února 1927 do svého deníku následující:

„A prostřed gaunerských Honzlů, hloupých Nezvalů, uprostřed všech těchto lidí stojím zde velmi osamocen, a najednou jako bych ztrácel chuť žítí. (...) Tohle není už dětská nemoc, to je spíše počátek stárí. Tak brzy? Bože, tak brzy? S vlky výti – kdy se naučím?“¹²⁰

Osvobozené divadlo se pozvolna stále více dostávalo jak umělecky, tak i ideologicky do područí Jindřicha Honzla. Právě on často zajišťoval představení pro Proletkult, jehož byl spolupracovníkem, či pro učitelské organizace. Divadlo tak získávalo stále větší politický podtext a začalo být veřejností vnímáno jako divadelní výspa Komunistické strany. Svědčila o tom i bližší spolupráce s Juliem Fučíkem, který zahajoval svou přednáškou 10. února *Večer moderního básnictví*. Dalším signálem veřejnosti, k jaké politické straně se Osvobození hlásí, byla i přednáška Ilji Erenburga *O moderním umění*, k níž došlo na improvizovaném večeru 14. února 1927¹²¹. Honzlovi bylo takovéto angažované divadlo blízké, skutečnost, že takto pojaté divadlo může

¹²⁰ NMd, Fond Jiří Frejka, Č 11. 308 – Zápisníky, A 17 344 – Zápisník 1925-1928.

¹²¹ Herci Osvobozeného divadla narychlo připravili recitaci části Blokovy poemy *Dvanáct* a některých básní Jesenina a Majakovského. Obecenstvo však tvořili především mladí lidé, které zajímal především Ilja Erenburg. Po skončení jeho přednášky se tak večer proměnil v jakousi autogramiádu. . DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo.Rkp.

prosperovat, si ověřil při svém zájezdu do Sovětského svazu v roce 1925. Jiří Frejka se sice v průběhu roku 1926 v několika svých studiích¹²² snažil, zřejmě pod vlivem přátelství s mladými komunisty Rádlem, Skrbkovou a Holzbachovou, s komunismem a proletářstvím vyrovnat, spojení umění a politiky mu však nikdy nebylo příliš blízké a cítil se tím příliš svázán. Vyhovovala mu dosavadní nadstranická pozice, díky níž se mohl umělecky angažovat na scéně levicově vnímaného Osvobozeného divadla a zároveň i přispívat do promasarykovsky orientovaného Demokratického středu, pro jehož rubriku Kulturní přehled byl získán Zdeňkem Kalistou.

Jiří Frejka, spřátelený s administrativní šéfkou Marií Vorlovou, si navíc začínal stále více uvědomovat uzavřenost nejen Osvobozeného divadla, ale i celého systému moderního umění proklamovaného Devětsilem veřejnosti. Očekávaný příklon proletářů k avantgardě se vzhledem k intelektuálně náročnému programu neuskutečnil a divadlo si kromě spíše přelétavých, módu sledujících zájemců nedokázalo vytvořit stálé publikum. Jiří Frejka ale byl na rozdíl od Jindřicha Honzla komerčně podnikavý a nebylo mu proti mysli využít ve prospěch divadla reklamu, uveřejněnou ve společenských časopisech¹²³. Nad reklamní prezentací Osvobozeného divadla bděla Marie Vorlová¹²⁴, která měla coby pracovnice pojišťovny bohaté zkušenosti s finančnictvím. Jelikož soubor neměl prostředky na kvalitní profesionální fotografie, které si pořizovaly prosperující scény, úlohu fotografa zastávali bratři Rádlovi. Mnohým členům souboru však tento způsob prezentace připadal příliš samolibý a navíc odpovídal spíše povrchním módním společenským trendům než profilu protispolečenského, pobuřujícího divadla, jakým se Osvobozené divadlo chtělo stát. V očích Jindřicha Honzla nebylo třeba reklamy, lidé si dle něj dokázali pravé umění nalézt sami.

V této době se začíná podle svých sympatií k hlavním režisérům diferencovat i samotný soubor a představení začínají být vnímána jako konkurenční podniky. Bitevním polem slovních přestřelek, ve kterých většinou vítězil sarkastický a uštěpačný E. F. Burian, se stala i divadelní šatna, a situace se tak pro většinu souboru stala neúnosnou.

¹²² Snaha přiblížit se k proletariátu prostřednictvím umění se objevuje mimo jiné ve studiích *Spolupracujte s Osvobozeným divadlem* (Reflektor 1926, č. 16), *Beztrždnost divadla?* (Reflektor 1926, č. 21.) a *Uspořádáme manifestační průvod* (Rudé právo večerník 26. 5. 1926). Jiří FREJKA, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004.

¹²³ Svědčí o tom především Frejkova spolupráce s aventinským Pestrým týdnem. Představení, připravovaná Frejkou, se často prezentovala ukázkami z inscenací či kostýmními návrhy. Cestou reklamní propagace vykročil Jiří Frejka i později se svým divadlem Dada. Osvobozené divadlo začalo reklamu využívat až po nástupu Voskovce a Wericha.

¹²⁴ V Rádlově dokumentaci je dochován dopis Marie Vorlové, v němž upozorňuje na nutnost dodání fotografií souboru do tisku na počátku sezóny 1926-27. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.

Rozhodný zvrat přinesl 24. březen 1926. Toho dne se měla v Osvobozeném divadle uskutečnit premiéra dlouho připravované Cocteauovy hry *Svatebčané na Eiffelce* v režii Jiřího Frejky. Představení mělo být doplněno ještě *Stínohrou* Kurta Schwitterse. Světla Svozilová o průběhu sporu informovala svého partnera Bedřicha Rádl, který krátce předtím odjel do Paříže, takto:

„Měla jsem hrát za Balcarovou, která onemocněla zápallem plic, ve „Stínohře“ a roli jsem dostala den před premiérou. (...) Roznemohla se Majerka a mezi Honzlem a jimi spor vyvrcholil, takže představení by byl dal Honzl policejně zakázat, kdyby se bylo snad dělalo. Hezké, což?!? Frejkovci vystoupili nadobro z Osvobozeného divadla.“¹²⁵

Bohužel se k této významné epizodě v dějinách české divadelní avantgardy nedochovaly materiály obou zneprátelených stran. Žádná reakce Jindřicha Honzla, kterou by prezentoval svůj pohled na vzniklou situaci, bohužel není známa¹²⁶. Je tudíž nutné pokusit se o jednostrannou rekonstrukci pouze s využitím materiálů vztahujících se k Jiřímu Frejkovi, který v této vyhrocené době zaslal Jindřichu Honzlovi dopis, v němž se snaží ještě o smírné řešení situace¹²⁷. Z Frejkova pera rovněž pochází i text *O rozštěpení Osvobozeného divadla*, v němž je za viníka rozpadu označen odlišný vztah dvou generací, pracujících v Osvobozeném divadle, k divákovi. Zatímco Jiří Frejka s Emilem Františkem Burianem usilovali o nové zpředmětnění divadla ve smyslu realistické satiry, spekulativní Honzl budoval linii nepřístupného laboratorního divadla, v němž dovedl plodné požadavky konstruktivismu ad absurdum¹²⁸. Fakt, že hlav-

¹²⁵ DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo.Rkp.

¹²⁶ Nejblíže jeho tehdejšímu vnímání rozpadu původního Osvobozeného divadla bude zřejmě názor, publikovaný roku 1934 ve studii *Situace divadelní avantgardy*. „Česká mladá režie – jaké každé hnutí mladých – nebyla ovšem jednotná. Aby se stala skutečnou avantgardou, tj. skupinou umělců, která jde za vědomím cíle, aby nebyla jen protikladem mládí a stárí, k tomu bylo třeba času a práce, která odděluje lidi i významy.“ Jindřich HONZL, *Sláva a bída divadel. Režisérův zápisník*, Praha 1937, s. 19.

¹²⁷ Dopis, uložený v Honzlově pozůstalosti, má následující znění:

„Milý Honzle,

myslím, že je lépe Ti psát. Budeš snad mít víc klidu, nebudeš se dívat na mne, ale budeš moci klidně uvážít, co píše. Prosím Tě o to.

Zdá se mi, že dochází ke Tvé nechuti vůči mne. Příčiny neznám, protože jsou hlubší, než jsi mi řekl a protože nechci věřit nějakým dohadům – zavádělo by nás to oba příliš daleko. Nechápu, proč Tvá nechuť došla tak daleko, že neříkáš mně přímo, o co jde. Věřím, že důvody jsou uměleckého rázu. Není možno o nich mluvit? Dělá-li chybu, uznám ji velmi rád, ale k čemu je to ostatní?

Domníval jsem se, že náš poměr je přátelský. Co se tedy děje, že jím nemůže být? Budu velmi rád, vyjasní-li se všechno a poctivě dohodne.

Srdečně Tvůj
Frejka“

SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, složka F, Jiří Frejka, dopis b. d.

¹²⁸ Text je uložen ve formě strojopisu ve Frejkově pozůstalosti v divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Poprvé byl otištěn v roce 1967 v Divadelních novinách, ve zvláštním dvojčísle věnovanému třicátému výročí uvedení Voskovcovy a Werichovy hry *Vest Pocket Revue*. Jiří FREJKA, *O rozštěpení Osvobozeného divadla*, Divadelní noviny 10., 1967, č. 19-20, s. 1., 9.

ním důvodem sporu se mohl stát i způsob, kterým se Osvobozené divadlo obracelo na diváka, naznačuje i názor Bedřicha Rádla v dopise Honzlovi, který zaslal bezprostředně po rozvratu uvnitř Osvobozeného divadla, napsal:

*„Všichni Ti, kdo s Frejkou opustili nyní Osvobozené, byli snad dobrými kamarády, ale kochali se příliš ve své samolibosti a nedovedli pracovat pro kolektivní věc. Pomohu Ti po svém návratu hledat nové lidi, budeme-li potřebovat.“*¹²⁹

Odchod skupiny¹³⁰ Jiřího Frejky byl tak nenadálý, že nebyly vyřešeny ani běžné provozní záležitosti. Plánovanou přednášku Bedřicha Václavka Problémy moderní poezie, která měla být doplněna reprízou *Svatebčanů* a *Stínohry*, bylo nutné nakonec zrušit. Vystoupením ze svazku Devětsilu zaniklo Frejkově skupině právo na divadelní fundus i peněžní zisky z představení. Jelikož však Osvobozené divadlo opustila s účetní knihou, s peněžními zisky za nerealizované představení a s přístupem ke kontu, zřízeném na počátku roku 1927 u Poštovní spořitelny, i Marie Vorlová, která již od samého počátku upozorňovala na finanční nerentabilitu Honzlem uváděných her, měl Frejka možnost vyjednávat. V listu datovaném 28. března 1927 tak v rámci návrhu podmínek, za jakých opustí Osvobozené divadlo, požadoval Jiří Frejka společně s Marií Vorlovou vyrovnat nedoplatky odešlým členům. Finanční nesrovnalosti navrhovali vyrovnat přenecháním výpravy k připravovaným hrám – Cocteauovým *Svatebčanům na Eiffelce* a *Stínohře* Kurta Schwitese. Skupina byla ochotná vzdát se názvu Osvobozené divadlo a ponechat jej Honzlově družině, požadovala však možnost působit dále v sále Umělecké besedy¹³¹. Střídání souborů bylo nutností, neboť Umělecká beseda byla v této době mateřskou scénou již tří nezávislých scén – po Uměleckém studiu a Osvobozeném divadle zde od poloviny února zahájili sezónu Neodvislí, občas v tisku nazýváni Neodvislé jeviště, jejichž činnost však byla spíše sporadická a kterým při představeních vypomáhali především členové Gamzova divadla.

Důležitá opatření však učinil i Devětsil. Novým předsedou Osvobozeného divadla byl zvolen Jindřich Honzl, obchodní a provozní agenda byla převzata zkušeným nakladatelem Janem Fromkem. Burianovi a Frejkovi, kteří vystoupili z Devětsilu, bylo zakázáno přejímat divadlem připravovaný repertoár, což výrazně poznamenalo jejich

¹²⁹ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, Korespondence – jednotlivci, složka R, Bedřich Rádl, dopis z 30. 3. 1927.

¹³⁰ Společně s Jiřím Frejkou Osvobozené divadlo opustili Jaroslav Ježek, Marie Vorlová, Emil František Burian, Lola Skrbková, bratři Eman a Josef Trojanové, Hugo Slípka a Ludmila Matějovská (provdaná Burianová).

¹³¹ SarH Praha, Pozůstalost Jindřicha Honzla, složka 45 – Osvobozené divadlo, 45 – X. – Návrh smlouvy ohledně podmínek, za kterých Frejka a jeho skupina opustí Osvobozené divadlo.

původní plány založit nové divadlo především na komerčně úspěšných *Veselých večerech*, kde byly předčítány především ukázky z tvorby členů Devětsilu¹³². Na většině Frejkou stanovených podmínek se tak znepřátelené skupiny neshodly. Nejdůležitější věc však Devětsil ovlivnit nemohl – pronájem sálu v Umělecké besedě, o kterém rozhodoval majitel sálu, Umělecká beseda. Ta, nezatížena osobními spory, pronájem svého sálu novému divadlu umožnila a stala se na krátký čas mateřskou scénou i nově vzniklého divadla Dada.

Zatímco Osvobozené divadlo stále ještě spoléhalo na relativní úspěšnost dosavadního repertoáru a především se mohlo opřít o již zavedené diváky a zázemí nasmlouvaného divadelního sálu Umělecké besedy, skupina Jiřího Frejky se ocitla v nezáviděníhodné situaci. Bez finančních prostředků, s úzkým repertoárem a především bez koncese a divadelního sálu stáli opět na samém počátku cesty, kterou již jednou prošli. Pouze vynikající Frejkovy kontakty s podnikatelskou vrstvou a vytěžení obchodního potenciálu senzace, kterou rozkol v Osvobozeném divadle v Praze vyvolal, umožnily otevření nového, stále však ještě amatérského divadla v době, kdy se již chýlila sezóna ke konci. Rovněž Dada se muselo vyrovnávat s novým uměleckým zaměřením, i když v případě Jiřího Frejky nebyla nutnost orientace na komerční repertoár v tak zásadním rozporu s hlavními zásadami uměleckého směřování, jak tomu bylo u Jindřicha Honzla.

Jaro 1927 tak pro český divadelní vývoj znamenalo výraznou změnu. Dosud jednotná avantgardní scéna se rozštěpila na dva tábory, které se od sebe vzdalovaly nejen lidsky, ale i umělecky. Po zkušebním, především amatérském období se avantgardní divadla, pokud skutečně chtěla vytvořit platný a z historického hlediska závažný umělecký program, musela postavit tvář v tvář ekonomické realitě a pokusit se svůj program profesionalizovat a především získat si diváka. Způsoby, jakými se snažilo vedení divadel tohoto cíle dosáhnout, se různily a různý byl i jejich účinek. Avantgardní divadla se začala významně diferencovat nejen v rovině umělecké, ale především odlišnostmi svých obchodních strategií.

Jiří Frejka začal ihned po svém odchodu z Osvobozeného divadla na konci března 1927 hledat možnost, jak v co nejkratším čase založit Osvobozenému divadlu vzdoroscénu. Hnacím motorem mu zřejmě byly především silná nenávist k Jindřichu

¹³² Jindřich Honzl informoval o těchto opatřeních Devětsilu Bedřicha Rádla, který pobýval v Paříži, prostřednictvím dopisu, jehož citace je uvedena v Rádlových Vzpomínkách. DÚk Praha, Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo. Rkp.

Honzlovi¹³³, která ostatně byla oboustranná a přetrvala až do počátku padesátých let, a zároveň i touha ukázat světu vlastní umělecké kvality.

Okolnosti vzniku divadélka Dada jsou dnes ne příliš jasné. Dochovalo se mnoho poznámek pamětníků¹³⁴ o „finančních injekcích“ z hradních kruhů či finanční pomoci dr. Jaroslava Preisse, kapitána vlajkové lodi československého bankovníctví – Živnostenské banky¹³⁵. Tyto informace je možné nalézt v materiálech publikovaných především na počátku šedesátých let dvacátého století¹³⁶, kdy začala být rehabilitována česká divadelní avantgarda jako umělecky významná epocha českých kulturních dějin. Jiří Frejka byl však stále ještě nazírán jako odpadlík, nebo spíše emisar buržoazní kultury, jehož spojení s avantgardou bylo náhodné a nevýznamné. V epoše tehdy stále ještě přetrvávajícího socialismu bylo i přes reformní snahy přiznání spojení s vysokými finančnickými kruhy skutečně zásadním argumentem. Ostatně ani přiznání závislosti levicového umění na zisku, který byl podmínkou jeho existence, nebylo téma nijak zvlášť zdůrazňované.

Žádné přímé doklady v podobě smluv či účetních materiálů, vztahující se k finančnímu zabezpečení Dada, sice bohužel nebyly nalezeny, ale spojení Frejky s politicky i finančně vlivnými kruhy je více pravděpodobné, než se na první pohled může zdát. Jiří Frejka totiž od roku 1926 přispíval do týdeníku Demokratický střed, kam jej zlákal Zdeněk Kalista. Orientace časopisu byla tehdy vnímána jako výsostně prohradní, silný vliv v něm však měli i stoupenci Jaroslava Preisse. Všechny tyto okolnosti neodradily tehdy ještě levicově orientovaného Kalistu od intenzivnější spolupráce, jejímž cílem bylo vytvořit „výraznou protiváhu proti frontě, která se zatím zformo-

¹³³ Na vzájemnou osobní nevraživost je možno usuzovat podle událostí, které následovaly v pozdějších letech. Známý je mimo jiné podíl Jiřího Frejky na zmaření Honzlova angažování Národním divadlem v roce 1935. V roce 1945, kdy se Honzl stal šéfem činohry Národního divadla, pak Jiří Frejka raději odešel do Městských divadel pražských. Spory přetrvávaly i v době společného působení na Akademii múzických umění. K době bezprostředně související s tématem této práce, tj. ke sklonku dvacátých let, se váže i výmluvná vzpomínka Ladislava Boháče na nabídku angažmá, kterou mu Frejka učinil. „*Chtěl, abych k němu šel do Studia. Na moji námitku, že mám již podepsanu u Honzla, mi odpověděl: „To je jedno, ať má vztek!“*“ Ladislav BOHÁČ, *Tisíc a jeden život*, Praha 1987, s. 68.

¹³⁴ Václav LACINA, *Co vám mám, povídat*, Praha 1966.

¹³⁵ Jaroslav Preiss (1870-1946) se společně s Aloisem Rašínem podílel na konsolidaci ekonomiky poválečného Československa. Po jejím upevnění se soustředil na posílení vlivu Živnostenské banky především prostřednictvím fúzí s průmyslovými podniky. V polovině dvacátých let organizoval Preiss také fúzi plzeňské Škodovky s automobilkou Laurin a Klement v Mladé Boleslavi. Pod patronací Živnostenské banky došlo také k fúzi Dobřanských kaolinových závodů se Západočeskými kaolinovými závody v Horní Bříze. Možná tedy říci, že jako nejsilnější banka v předválečném Československu kontrolovala Živnostenská banka asi šedesát firem, včetně největších, a ovlivňovala mnohé jiné. Současně rozvíjela styky s francouzskými a britskými bankami.

¹³⁶ Zmínka o finanční podpoře z hradních kruhů či o spojení s dr. Jaroslavem Preissem se objevuje mimo jiné ve vzpomínkách Václava Laciny. Upozorňuje na ně i Milan Obst ve své zásadní práci o režisérské práci Emila Františka Buriana, zde často citované.

vala v našem uměleckém životě pod vedením Karla Teigeho“¹³⁷. Právě tato výrazná protidevětsilská opozice snad mohla Jiřího Frejku inspirovat ke spolupráci, jejímž důsledkem s největší pravděpodobností bylo i překlenutí počátečního krizového období divadla Dada.

Prvním krokem, který Frejka, v ekonomických záležitostech podporovaný Marií Vorlovou, učinil, bylo vyřešení nájemních vztahů s Uměleckou besedou, která s ním přes nesouhlas Devětsilu uzavřela nájemní smlouvu¹³⁸. To umožnilo divadlu Dada uvést 9. dubna 1927 první samostatné premiérové představení. Praha tak po dlouhých peripetiích poprvé konečně uviděla Cocteauovu hru *Svatebčané na Eiffelce*, která byla doplněna kabaretním *Visacím stolem*. Představení bylo dlouho očekáváno celou pražskou kulturní veřejností, bavící se na první pohled malichernými osobními spory uvnitř levého šiku avantgardistů, krácejících pod hesly jednoty kolektivu. Navíc Jiří Frejka učinil několik propagačních kroků, jejichž prostřednictvím prosazoval především žánrově nový *Visací stůl*¹³⁹, revue-žurnál, koncipovaný jako fotbalový zápas pro šest hráčů, rekordně výkonných improvizátorů¹⁴⁰. I tato skutečnost byla příčinou úspěchu večera, který popsal Josef Trojan:

*„V neděli 9. dubna mělo Dada silný úspěch, neboť netoužilo po jiné lyrice než groteskní a po jiném projevu než vtipu a satíře. Malovali jsme kulisy na papír v šatně i na jiném prostranství a byla to náramná legrace v partě připravovat další nádherné představení. Diváci stáli namačkání všude a chtěli se stůj co stůj bavit. Cocteauova pantomima „Svatebčané na Eiffelce“ byla ovšem beznadějná podívaná pro toho, kdo ji chtěl rozumově ovládnout (...), ale o obsah přece nešlo – byla v tom ovšem poezie pohádky.“*¹⁴¹

Mnozí zúčastnění kritici si povšimli, že komika divadla Dada se v mnohém přiblížila absurdnímu humoru satirického časopisu Trn¹⁴². Tuto linii do divadla zřejmě vnesl společně s Emilem Františkem Burianem Eman Trojan, pražský bezstarostný

¹³⁷ Zdeněk KALISTA, *Po proudu života II.*, Brno 1996, s. 264.

¹³⁸ Podle Ladislavy Petiškové byla smlouva uzavřena zřejmě po přímlově předsedy literárního odboru Viktora Dyka, dobrého přítele Zdeňka Kalisty. Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka, básník jeviště. Život a dílo*, in: Jiří Frejka, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 20.

¹³⁹ Autorsky se na *Visacím stole č. 1* podíleli V. Lacina, E. F. Burian, J. Ježek, H. Slípka, J. Trojan.

¹⁴⁰ Jiří FREJKA, *Visací stůl. Revue – žurnál*, Rozpravy Aventina 2., 1926-1927, s. 180.

¹⁴¹ Josef TROJAN, *Divadla mladých ve dvacátých letech*, in: *Kniha o Praze*, Praha 1962, s. 219.

¹⁴² Trn byl považován za časopis studentské a trampské levicově orientované generace. Začal vycházet za redakce Karla Konráda jako hektografovaný orgán studentů Masarykovy koleje. Nahradil satirický časopis Sršatec, pod vlivem expresionistických zahraničních časopisů (především *Simplicissimus* v redakci Georga Grotze) však opustil původní realistickou věrohodnost původních secesních humoristických časopisů a nahradil ji ze zkratky a abstrakce vycházející karikaturou. Silný vliv na Trn měl rovněž komunistický časopis Avantgarda. Radko PYTLÍK, *Český kreslený humor XX. století*, Praha 1988.

bohém, známý z hospůdek i od táborových ohňů, který byl přispěvatelem satirických časopisů Trn a Tramp. Podobné inspirace jako Eman Trojan přiznal i Emil František Burian ve svém, samozřejmě ironickém profilu, uveřejněném v Rozpravách Aventina: „*Jinak projevuje sklony spíše tamtamistické než mystické a z filosofických soustav je mu nejbližší trnismus. (...) Řada jeho opusů je řada velmi neakademicky nezarovnaná, protože si – vyznávaje nedůslednost i teoreticky – dělá zásadně a programově co a jak chce.*“¹⁴³

Podle nadšené reakce publika Praze absurdní humor a satira, které se po smrti Jaroslava Haška vytratily, chyběly a Dada tento nedostatek více než vhodně odstranilo. Eman a Josef Trojanovi se ostatně postupně stali vedle Emila Františka Buriana nejzajímavějšími komiky celého divadla, kteří diváky přiváděli k výbuchům smíchu svou dětinskou prostotou a naivitou, s níž procházeli scénářem předepsanými zápletkami. Tato linie přilákala i Jiřího Voskovce a Jana Wericha, kteří pod hlavičkou Dada uvedli první dvě reprízy své veleúspěšné *Vest Pocket Revue* a podíleli se i na přípravě dalších inscenací. Spojenectví, které jim nabídl Frejka, se ostatně v době, kdy se na další představení nedostávalo z fondu absolventů dijonského lycea peněz, zdálo být velmi výhodným. Kromě dvojího uvedení *Vest Pocket Revue* Voskovec s Werichem hráli i v revuálních *Visacích stolech*, pro které napsali společně s Jaroslavem Ježkem skeč *Růže z Jericha*. Voskovec a Werich by pravděpodobně s Dada udrželi spolupráci, ale vyostřily se jejich vzájemné nesympatie s E. F. Burianem, o němž Jiří Voskovec i přes propast několika desítek let napsal: „*Buriana jsem nikdy neměl rád. To byl fouňa a vej-taha a takový zvláštní šejdír.*“¹⁴⁴ Ke konci sezóny se spory natolik vyostřily, že se Voskovec a Werich vrátili na scénu Osvobozeného divadla. Ostatně, k tomuto přestupu stačilo pouze přijít do Umělecké besedy v jiný den...

Do konce sezóny se tak repertoár divadla Dada nijak výrazně neproměnil. Ostatně mnoho večerů se již ani nepodařilo uskutečnit – před prázdninami se odehrála pouhá tři představení. Grotesknější obdoba Veselých večerů Osvobozeného divadla, kabaretní *Visací stoly*, byly součástí každého večera a lákaly návštěvníky mnohem více než málo srozumitelná Cocteauova pantomima a intelektualizovaný, ale nepříliš zábavný *Stín*, původně Stínohra Kurta Schwitterse.

¹⁴³ Jiří MAŘÁNEK, *Profil E. F. Buriana*, Rozpravy Aventina 2., 1926-1927, s. 128.

¹⁴⁴ M. SCHONBERG, *Rozhovory*, s. 65.

Jednou významnou událostí se však divadlu Dada ještě podařilo Prahu zaujmout. Emil František Burian, který si ve své jazzové opeře *Bubu z Montaparnassu*¹⁴⁵ ověřil, že jazz nedokáže spasit moderní hudební divadlo, totiž konečně zrealizoval dlouhodobě promyšlenou koncepci voicebandu, nového způsobu sborové i sólové recitace, založeného na rytmických a melodických kvalitách lidského hlasu.

Prvotní impuls ke vzniku voicebandu dal s největší pravděpodobností Jindřich Honzl¹⁴⁶, který se účastnil 7. ledna 1927 i ustavující schůze. Honzlův Dědrasbor však nebyl pro Buriana jedinou inspirací; velmi významnou úlohu v procesu vzniku voicebandu sehrály i produkce amerického jazzového vokálního kvarteta The Revellers¹⁴⁷ a lingvistické teorie Romana Jakobsona. Teoreticky své pojetí voicebandu postuloval Burian v několika odborných statích, nejucelenější výklad však přinesla jeho klíčová kniha sklonku dvacátých let – *Jazz*¹⁴⁸. První veřejné vystoupení pětičlenného¹⁴⁹ voicebandu, v jehož čele stál, dirigoval, recitoval a obsluhoval bicí nástroje Emil František Burian, se uskutečnilo pod hlavičkou divadla Dada 22. dubna 1927. Účinkující se na holém jevišti postavili za notové pulty, na nichž měli pouze rozmnožené básnické texty. Na programu byla původní česká tvorba, z níž Burian uvážlivě vybral především skladby vyznačující se silnou melodičností. Na jednom večeru tak odezněly verše Karla Hynka Máchy, Jana Nerudy, Karla Jaromíra Erbena společně s dílky Adolfa Hoffmeistera, Karla Schulze, Jindřicha Hořejšího, Jaroslava Seiferta a Konstantina Biebla. Určitým zpestřením tohoto statického obrazu, útočícího na city diváka přízvukem, časomírou, prodlužováním samohlásek i rytmem jazzových písní, či slovy nelogicky roztrženými synkopou, se stalo až závěrečné číslo. Na rytmus básně Konstantina Biebla *Varie-*

¹⁴⁵ Blíže o opeře *Bubu z Montaparnassu*, která byla znovuuvedena Státní operou v Praze roku 1999 Josef HERMANN, *Opera z let poetismu*, Divadelní noviny 8, 1999, č. 8, s. 6.

¹⁴⁶ Sám E. F. Burian k počátkům voicebandu napsal: „Jednou, po domácí debatě s Honzlem a Zorou, kdy jsme vzpomínali na dobrou funkci Dědrasboru, napadlo mne přemýšlet o zdivadelnění slova. Vznikl voice-band. Původně jsem myslel, že vznikne mezi mnou a Honzlem spolupráce v tomto směru. Náhoda tomu chtěla, že se Osvobozené divadlo rozštěpilo na Dada a nové Osvobozené. Já přešel s Frejkou k Dada a Honzl zůstal s Osvobozenými. Zdivadelnění slova jsem se tedy věnoval sám a založil jsem voice-band, který prošel s úspěchem světovým fórem a nadělal jistě v té době tolik rámusu, že netřeba na to zvlášť vzpomínat“. Emil František BURIAN, *Od divadla k politickému jevišti*, in: Bořivoj Srba (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*, Praha 1981, s. 56.

¹⁴⁷ Široká obliba The Revellers v Československu, jejíž ohlas se projevil v mnoha dobových hudebních projektech (mimo jiné jimi byly inspirováni i trampští Settleři) byla způsobena i prostřednictvím Johana Gollwella, vlastním jménem Jana Borůvky. Tento pražský rodák studoval jazz přímo v jeho kolébce, v USA. Po svém návratu založil v Praze populární kvarteto New Rewellers, ve kterém účinkoval i oblíbený operetní pěvec Jára Pospíšil.

¹⁴⁸ Emil František BURIAN, *Jazz*, Praha 1927.

¹⁴⁹ Na prvním večeru vedle E. F. Buriana vystoupili E. Trojan, J. Trojan, L. Skrbková, N. Balcarová, K. Koval-Schleiss.

té-Akord-Tango tančila Milča Mayerová se Sašou Machovem tango a za rytmu Seifer-tovy *Svatební cesty* předvedla táž dvojice charleston¹⁵⁰.

Počátkem května se konal druhý voicebandový večer, během něhož usedlo za recitační pultíky již více osob¹⁵¹ a program byl rozšířen o Apollinairovo *Pásmo* a Burianovu skladbu *Válka*, která vyšla knižně o pouhých několik dnů později. Úspěch voicebandu byl naprosto nečekaný, Československo na sklonku dvacátých let zavalila móda recitačních souborů, objevila se i první posměšná pojmenování a voiceband byl překřtěn na „kvokální soubor“¹⁵². I odborná kritika tak byla nucena E. F. Burianovi přiznat jistý význam pro vývoj divadelního umění. Nejzásadnějším projevem tohoto uznání se stalo jeho přizvání ke spolupráci na reprezentativní publikaci *Nové české divadlo*¹⁵³, která vznikla z podnětu Dramatického svazu. Ostatně přizvání Buriana k autorskému podílu reprezentativní divadelní publikace svědčí rovněž i o jistém vyjasnění vzájemných poměrů mezi oficiální kritikou a Dada. Největší zásluhu na tom zřejmě měl Jiří Frejka, který k demokraticky orientovaným tvůrcům střední generace ve skutečnosti nikdy neměl příliš daleko, a právě tyto styky mu v budoucnosti umožnily dosáhnout vysokého postavení na oficiálních scénách. Ostatně toto sblížení s pravicí, jehož průvodním znakem bylo pro mnohé ztotožnění se s konzumním městským životním stylem, bylo na sklonku dvacátých let symptomatické pro mnoho levicových intelektuálů. Většina z nich se sešla v redakci módního společenského týdeníku *Pestrý týden*, jehož profil určovali vedle odpovědné redaktorky Staši Jílovské především Adolf Hoffmeister se svou tehdejší partnerkou Milenou Jesenskou. Levičáctví a tak řečená avantgarda se zkrátka tehdy „nosily“, byly snobsky módní¹⁵⁴, a kulturní zápas se tak odehrával především v představách bigotních komunistů, kteří se začali hlásit o slovo po roce 1925.

S vědomím úspěchů, kterých Dada za pouhé dva měsíce své existence dosáhlo, se Jiří Frejka v průběhu léta 1927 pokusil nejen připravit pro nadcházející sezónu nový repertoár, ale zajistit amatérskému divadélku status profesionální scény, která by mohla

¹⁵⁰ Jan MIKOTA, *E. F. Burian a jeho voiceband*, Prolegomena scénografické encyklopedie 14, Praha 1972, s. 86.

¹⁵¹ Novými sboristy se při voicebandovém večeru, který se uskutečnil 8. května 1927, stali H. Slípka, N. Popelová a K. Mašek.

¹⁵² J. KOHOUT, *Hop*, s. 95.

¹⁵³ E. F. Burian zde otiskl svou studii *Sborová recitace a scénická hudba*. Emil František BURIAN, *Sborová recitace a scénická hudba*, in: Josef Kodíček – Miroslav Rutte, *Nové české divadlo 1927*, Praha 1927, s. 90-93.

¹⁵⁴ K vytváření této snobské módy programově přispívala právě Milena Jesenská se svou módní rubrikou v *Národních listech*. Blíže Jaroslava VONDRÁČKOVÁ, *Kolem Mileny Jesenské*, Praha 1991, s. 61.

nabídnout více jistot svým členům. V letních měsících tak uspořádal v pronajaté chatě na Svatojánských proudech tvůrčí soustředění souboru, které se podobalo spíše zábavnému trampskému táboření¹⁵⁵, během něhož bylo navázáno přátelství s členy osady Ztracená naděje, mimo jiné i s Karlem Schulzem a Jaroslavem Mottlem. Sám Frejka horečně vyjednával podmínky zrodu nové profesionální scény s okruhem Karla Čapka. V průběhu léta 1927 byla totiž ustavena společnost Nová scéna¹⁵⁶, usilující o oživení drobného scénického umění. K dohodě nakonec došlo a Frejka se začal se svou skupinou přibližovat okruhu proslulých pátečníků a avantgardisty nenáviděné Peroutkově Přítomnosti¹⁵⁷. Na konci léta tak zbývalo zařídit provozní formality - koncese byla zemským úřadem vydána Jiřímu Drémanovi, zkušenému kabaretiérovi Červené sedmy, divadlo dostalo vlastní divadelní řád¹⁵⁸ a na počátku listopadu tak mohly být v kanceláři Prager Presse, u žurnalisty Arne Laurina, podepsány právoplatné smlouvy o angažmá s členy hereckého souboru¹⁵⁹. Repertoár divadla měl být orientován na politický kabaret, satiru zaměřenou na pravicové strany. Toto zaměření se jeví v souvislosti s hlavními mecenáši divadla, rekrutujícími se z okruhu přívrženců Hradu, jako více než pozoruhodné. Dada však spíše než na vlastní politickou orientaci státu útočilo na určité

¹⁵⁵ J. TROJAN, *Divadla*, s. 227.

¹⁵⁶ Zakládajícími členy Nové scény, družstva pro jevištní umění v Praze, spol. s r. o., byli dr. Nebesář, dr. Přikryl, bratři Čapkové, J. Kopta, K. Poláček, arch. J. Dréman. –ns-, *Znovuzrozené Dada*, Československé divadlo 6., 1928, č.2., s. 25.

¹⁵⁷ Mezi přátele ředitele dr. Jiřího Drémána samozřejmě patřili jeho spolupracovníci z Červené sedmy, ředitel Ochraného sdružení autorského Karel Balling, který se dokonce autorsky podílel na repertoáru divadla Dada, či Eduard Bass, pražský redaktor Lidových novin.

¹⁵⁸ Divadelní řád Dada má v kontextu ostatních dokumentů podobného zaměření specifické postavení. Je formulován ve stylu jakéhosi hereckého jedenáctera, jehož příkazy přesně vymezují hranice svobody herců.

„Divadelní řád Dada

1. *Nepřijdeš pozdě nejen vzhledem k pokutě, ale již z kolegiality k ostatním, které tím zdržuješ;*
2. *Druhý den umíš roli;*
3. *Staráš se o rekvisity a svou upravenost na jevišti;*
4. *Herce tvoří vědomá práce, ne primadonské nároky;*
5. *Režiséru patří rozhodnouti na jevišti. Každou stížnost mu řekni a vadu připomeň;*
6. *Divadlo je kolektivní práce. Mysli a pracuj na jeho zlepšení. Každou roli a práci je možno udělat nadprůměrně dobře a nadprůměrně rychle;*
7. *Vše, co je trestné před zákonem, třeba jen jako přestupek, přináší v divadle okamžitou výpověď;*
8. *Odepření role je odepíráním práce;*
9. *Omluvou pro nedostavení se na zkoušku je pouze nemoc. Omluvenkou pouze úřední lékařské vyšetření;*
10. *Návštěvy přijímejte doma, kde se jistě před hosty nepřevlékáte. Vyhněte se stíhání pro překročení policejního zákazu;*
11. *Hrubství bude hrubě trestáno.“*

NMd, Fond Jiří Frejka, Č 11 287 – materiály Dada, A 15 755 – Divadelní řád Dada.

¹⁵⁹ V profesionalizovaném divadle Dada vedle Jiřího Frejky a Emila Františka Buriana působili bratři Trojanové, Hugo Slípka, Jiřina Šejbalová, Bohuš Záhorský, Lída Otáhalová, Lola Skrbková, Saša Machov. Smlouvy byly uzavřeny k 1. 11. 1927.

společenskopolitické stereotypy a na způsob oficiální prezentace Československa v zahraničí. Ostřejší výpad si dovolilo jen proti ultrapravicové straně Jiřího Stříbrného.

Původní plán na pronájem některého z divadelních sálů¹⁶⁰ v centru Prahy, který nabyl konkrétnější podoby při uvolnění prostor divadla Mozarteum¹⁶¹, se bohužel nepodařilo realizovat, a tak snad právě Jiří Frejka navrhl po dlouhém období hledání již osvědčené divadlo Na Slupi, které prošlo v průběhu roku 1927 rekonstrukcí¹⁶². Sál zatím neměl žádné nájemce, a tak si jej mohlo divadlo Dada pronajmout na pět dnů v týdnu. Odlehlost sálu, ač byl v dosahu tramvaje, mnohé naplňovala obavami o osud nové scény. Svědčí o tom i dochovaný text *Divadlo nadšení*, který začíná slovy: „*I v tom je velký kus odvahy, zakotvit s divadlem v tak mrtvé části Prahy. (...) Kdo by v těch místech hledal divadlo?*“¹⁶³ Mladí divadelníci však naivně důvěřovali vlastnímu umění a schopnosti přilákat diváky a nepřipouštěli si případné těžkosti, plynoucí ze značné odlehlosti scény, která divadlo Dada, ve srovnání s vysokým počtem dobře přístupných scének, již předem vyřazovala z boje o přízeň publika.

Optimisticky vyhlízející začátek sezóny tak Jiřímu Frejkovi a Emilu Františku Burianovi umožnil začít spřádat plány na rozvinutí široce koncipovaného kulturního proudu, kterým by mohlo divadlo Dada ovlivňovat, podobně jako Devětsil, kulturní dění Prahy sklonku dvacátých let. Ideálem se jim stal proslulý curyšský kabaret Voltaire, který otevřeli ve válečných letech dadaisté v čele s Tristanem Tzarou. S tímto účelem byla 31. října 1927 v kavárně Westend založena skupina D-blok (zkratka slovního spojení Dnešní blok)¹⁶⁴ odpovědná za rozvoj široce pojaté kulturní činnosti, především za vydávání časopisu Dd (Dnešní dílo), realizace teoretické edice, ale i zřízení zvláštních uměleckých oddělení¹⁶⁵. Hlavní motto uskupení komentoval Emil František

¹⁶⁰ Podle informace otištěné v časopise Československé divadlo měl být divadlu Dada pronajat nově adaptovaný sál (původně kinosál) na Národní třídě, patřící provozovateli levičáky nesmírně oblíbené kavárny Metro, panu Kleinhamplovi. –ns-, *Znovuzrozené Dada*, s. 25.

¹⁶¹ Svou činnost právě v této době ukončila Komorní scéna, založená spisovatelem Františkem Šormem. O získání Mozarteu se však začal vedle divadla Dada ucházet i bývalý dramaturg Švandova divadla J. Lébl. –k -, *V Mozarteu bude divadlo*, Československé divadlo 6., 1928, č. 13., s. 203.

¹⁶² V červnu 1926 dal Vzdělávací sbor vyšehradský tuto skutečnost na vědomí všem, kteří mohli mít o pronájem sálu zájem. AhmP Praha, fond Státní konzervatoř Praha, Konzervatoř-spisy, A1 – Dramatická škola 1921-1950, Vzdělávací sbor vyšehradský rektorátu státní konzervatoře 22. 6. 1927.

¹⁶³ NMd, Fond Jiří Frejka, Č11 287 – Materiály Dada, A – 15 757, -ad- Divadlo nadšení.

¹⁶⁴ Vedle členů souboru se ve skupině angažovali i různě orientovaní intelektuálové, jako např. Mirko Očadlík, František Kovárna, Ctibor Blatný, Karel Smrž či Jaroslav Kučera. L. PETIŠKOVÁ, *Jiří*, s. 20.

¹⁶⁵ D-blok plánoval zřízení literární sekce, v jejímž čele by stál V. Lacina, sekce výtvarně-filmové vedené K. Šourkem a divadelně-hudební, jejímž předsedou se měl stát M. Očadlík.

Burian, jeho první jednatel následovně: „*Chceme revidovat omyly, které se staly v posledních letech, a to zejména ze strany Devětsilu.*“¹⁶⁶

D-blok patří v kontextu druhé poloviny dvacátých let k poměrně ojedinělým uskupením; nebyl totiž spojen jednotným uměleckým programem, ale snahou o univerzální postižení problematiky soudobého kulturního života. Hlavním cílem skupiny se měla v květnu roku 1928 stát realizace celoevropské výstavy moderního scénického umění. Z tohoto důvodu se stal z Frejkovy iniciativy členem D-bloku i univerzitní profesor Václav Tille, který byl zvolen předsedou přípravného výboru výstavy, či filmový publicista Karel Smrž, pozdější člen Klubu za nový film.

Právě kontakty s Tillem měly na Jiřího Frejku zřejmě silný vliv. Tille byl rozemný praktik a v pražském kulturním světě měl vlivné přátele, byl navíc i protektorem a přímluvcem mnoha začínajících umělců. Jako předseda výstavního výboru začal většinou nezkušené mladíky z D-bloku směřovat ke skutečnému způsobu realizace kulturního podniku. Václav Tille přišel s myšlenkou spojit výstavní podnik s otevřením nově stavěné městské knihovny, která měla být dokončena na podzim roku 1928. Výstavě by tak bylo možné dodat ještě významný státní rozměr; pokud by se otevřela 28. října, bylo by ji možné vnímat i jako čestný dar k desátému výročí vzniku republiky a v této souvislosti by bylo možné pomýšlet na státní dotaci. Po prvotním ohledání situace a zjištění, že ze státní pokladny na projekt žádné peníze nepřítečou, se Tille začal orientovat na soukromý sektor, v jeho hledáčku uvízla především Živnobanka, v jejímž čele stál dr. Jaroslav Preiss, rodinnými vztahy sympatizující s divadlem. Tille rovněž skupinu nabádal k opatrným politickým stykům, jejichž intenzitu by bylo později možné regulovat ve vztahu k nastolené situaci¹⁶⁷.

Z odvážných plánů se nakonec podařilo zčásti realizovat pouze vydávání časopisu; v periodiku Signál, redigovaném Františkem Kovárnou, začala vycházet kulturní příloha D-blok, která však po jednom roce zanikla v souvislosti s přeměnou formátu Signálu na noviny.

Profesionální divadlo Dada zahájilo pravidelný provoz uvedením první ze série plánovaných dada-revui, kritiky i diváky rozpačitě přijaté revue *Dona Kichotka*¹⁶⁸, kte-

¹⁶⁶ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11. 682 Dokumenty, inv. č. 30. 793 – Kniha protokolů skupiny D-bloku.

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ Vynikající rekonstrukce této hry se stala tématem odborně fundované studie Andrey Jochmanové. Andrea JOCHMANOVÁ, *Zapomenutá dada-revue Dona Kichotka*, Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity, Q – řada teatrologická, Brno 2005, s. 87-117.

rá byla uvedena 26. prosince 1927. Hra, na níž se autorsky podílela široká skupina umělců¹⁶⁹, byla zřejmě rozdělená do sedmadvaceti či osmadvaceti obrazů a parodovala nejen zaběhnuté společenské stereotypy hraničící mnohdy s absurditou, ale v postavě hlavní hrdinky Dony Kichotky i slavné Honzlovo představení *Prsů Tirésiových*¹⁷⁰. Jazykovou hravostí některých výstupů, především úvodního obrazu Horoskop a girls, s výrazně akcentovanými významy jednotlivých znamení zvěrokruhu, snad mohl satirický osten divadla Dada zasáhnout i kultovní postavu Devětsilu, Vítězslava Nezvala, známého svou zálibou v okultních vědách. Nejvíce kritizovaná přílišná exkluzivnost hry, jejímž důsledkem bylo divákovo nepochopení, tak mohla být osobitým vyrovnáním se s divadelními postupy Jindřicha Honzla, které bylo tak dovedně skryto, že mu skutečně nikdo neporozuměl.

Kichotka se na repertoáru udržela pouhé dva měsíce. Divadlo Dada se začalo dostávat do stále hlubších finančních problémů, způsobených mimo jiné i odlehlostí slupského divadla, kam se chtělo v čase široké nabídky zábavních podniků v centru Prahy trmácet málokterému divákovi. Představení však bylo pro Frejku významné hned z několika důvodů; pomalu totiž začal chápat vkus průměrného účastníka divadelních představení a způsob jeho vnímání satiry a zároveň se mu podařilo navázat spolupráci s lidmi, kteří byli jeho uměleckému názoru velmi blízcí – se smyslně krásnou a talentovanou herečkou Jiřinou Šejbalovou, vycházející hvězdou českého divadla a nástupkyní Jarmily Horákové, a mladičkým, vždy odměřeně elegantním architektem Karlem Šourekem¹⁷¹, o němž Václav Lacina napsal:

*„Karel Šourek, mladík svěže zeleného obličeje, tehdy ještě bez kníru, byl dosti dlouho přezírán přes útlý věk. On si však z toho nic nedělal; celkem nemluvný, rozhovořil se, když došlo na nějakou zásadní otázku scénické výpravy, tu ohromoval vědomostmi a nápaditostí.“*¹⁷²

Karel Šourek byl Jiřímu Frejkovi - alespoň pokud lze soudit porovnáním jejich tvůrčího rukopisu, především stylu vyjadřování v zásadních studiích - velmi blízký

¹⁶⁹ E. F. Burian, J. Dréman, V. Lacina, H. Slípka a J. Trojan.

¹⁷⁰ Tomu nasvědčuje nejen úvodní Kichotčin proslav („Byla jsem víc mužem než ženou. Chtěla jsem dobývat, vládnout, ale co je to platné, jsem přece jen žena.“), ale i výstup v obraze nazvaném Vysoké učení politické, v němž Kichotka, během deklamované karikatury politického tisku a žurnalismů, vystupuje v úloze vřešticího a vrncího dítěte, přebalovaného souborem tanečnic – girls.

¹⁷¹ Ucelená monografie o Karlu Šourkovi (1909-1950) neexistuje, jistý průlom do tématu tak znamenala výstava, uskutečněná v Galerii hlavního města Prahy 26.6.-2. 9. 1990. Součástí katalogu je mimo jiné i stručná životopisná studie Marcely Pánkové a kapitola věnovaná Šourkovým scénografickým pracím z pera Marie Judlové. *Karel Šourek (1909-1950). Katalog výstavy*, Praha 1990.

¹⁷² V. LACINA, *Co vám mám povídat*, s. 78.

svým obrazným a velmi komplikovaně vyjádřitelným způsobem myšlení. Frejka tak v Šourkovi našel prvního výtvarníka, který dokonale porozuměl jeho koncepci. V době, kdy po odeznění konstruktivistického období hledala česká avantgarda nový scénický výraz, bylo toto nalezení „ideálního“ tvůrce pro zhmotnění režisérových představ velmi důležité. Bohužel spolupráce se Šourkem neměla dlouhodobý charakter, a tak byl Frejka nucen navrhnout si většinu výprav sám.

Počátkem roku 1928, kdy se Dada přestalo dostávat financí, byla zahájena, zřejmě z popudu Marie Vorlové, rozsáhlá reklamní kampaň, přinášející nejen rozhovory s tvůrci divadla, ale především záplavu atraktivních fotografií, otiskovaných především na stránkách Pestrého týdne. Nejenže byly zobrazovány záběry z představení, důraz byl kladen i na nejpřitažlivější hvězdy – vedle Jiřiny Šejbalové byl častým objektem kamer urostlý Hugo Slípka, který v Dada zastával funkci „vůdce biomechanické skupiny žonglérů, akrobatů a atletů“¹⁷³.

Dada se snažilo svým divákům nabídnout vše, co by mohlo upoutat jejich zájem, kabaretní vtip, revuální veselí, akrobatické senzace i taneční vystoupení, která zajišťovala skupina Jarmily Kröschlové. Navíc mělo oproti ostatním scénám trumf – Burianův voiceband. Přesto diváky, které v této době nejvíce vzrušovaly okultismus a rozmanitá jasnovidecká vystoupení, která se stala „šlágregem“¹⁷⁴, nezískalo. Pravdivými se tak ukázala být slova Prokopa Laichtera, ředitele zkrachovalého divadla Akropolis a recenzenta revue Naše doba, který napsal, že „obecenstvo je zhýčkané jak rozmarné děcko. Co kdysi odhodilo, k tomu se dnes vrací. Forma revuální se mu přejedla – jazzová hudba vrátila ho k šlágru a nasládlým melodiím (...) Obecenstvo pluje po povrchu a živí se v své zábavě sentimentalitou, lascivností a sensací“¹⁷⁵.

Po pokusu o závažný repertoár, dramatizaci *Hrdiny západu* Johna Millingtona Synge, jejíž premiéra se odehrála 9. února, byla dána opět přednost titulu, jehož finanční úspěšnost byla pravděpodobnější. Na samém sklonku února, v den, který se opakuje jen jednou za čtyři roky, 29. 2. 1928, byla uvedena další ze série plánovaných dada-revui – *Bim Bam Revue* autorů Karla Ballinga, Jiřího Drémána a Jindřicha Plachty,

¹⁷³ Termín skupina byl ve skutečnosti značně nadsazený. Celá „skupina“ se totiž skládala pouze ze Slípky samého a akrobata Hargena, který vystupoval se svým tříletým synem.

¹⁷⁴ Pestrý týden například od února 1928 přinášel pravidelnou diskusní přílohu, která se vztahovala k návštěvě Marie Silbertové, rakouského média. V roce 1929 pak Prahu vzrušily hypnotické seance, pořádané slavným jasnovidcem Erikem Janem Hanussenem. Jeho nebývalý úspěch měl dokonce soudní dohru, poté co jej mnozí udali za špatnou věšteckou radu v oblasti cukerního podnikání. Na tzv. litoměřický proces vzpomínal mj. i pražský Němec Bedřich Rohan. Bedřich ROHAN, *Kafka bydlel za rohem*, Praha 1997, s. 94.

¹⁷⁵ Prokop LAICHTER, *Divadelní bilance*, Naše doba 36., 1929, s. 562.

známých z Červené sedmy, kterým sekundoval Josef Trojan. Svižně napsaná revue se setkala s příznivým přijetím kritiky¹⁷⁶, ale očekávaný příliv diváků se bohužel nedostavil. Situace byla často tak tíživá, že většinovými diváky byli kromě recenzentů, účastníků se zdarma premiér, zrovna neúčinkující herci.

Snaha kombinovat závažný repertoár s kabaretním programem určila charakter dubnových premiér. Večer dramatických studií, během něhož byly 11. dubna 1928 uvedeny hry *Král Oidipus*, klasická Sofoklova trédie v přebásnění Jeana Cocteaua, *Muž, který vysedával telata*, rozmarná středověká hříčka Hanse Sachse, a *Poutník* Pier-ra Reverdyho, byl inscenován k oslavě uvedení pětadvacáté premiéry, a měl tak podobu bilančního večera. Vedle závažného Oidipa a kabaretního Sachse se objevila na scéně v Reverdyho *Poutníku* skupina Jarmily Kröschlové, která hlavní námět, pocházející z proslulého Chaplinova filmu, zachytila prostřednictvím typických buřinek. Svým způsobem se Dada takto vyrovnávalo i s konkurencí. Uvedením Oidipa reagovalo na únorovou premiéru, která se odehrála v Umělecké besedě, nikoliv však pod hlavičkou Osvobozeného divadla, ale druhého tamního souboru – Neodvislých. Jejich „zcivilnění“ Sofokla, které uvedli pod pikantním názvem *Oidipova aféra*¹⁷⁷, bylo nelítostně a jednohlasně ztrháno všemi kritiky¹⁷⁸. Pro uvedení veselé taškařice *Muž, který vysedával telata* norimberského ševce a básníka Hanse Sachse se stal vzorem *Rozpustilý večer masopustních her Hanse Sachse*, uvedený s malým úspěchem divadlem Akropolis¹⁷⁹, další scénou bojující na pražské periferii o přízeň diváků.

¹⁷⁶ Výmluvná je především kritika objektivního A. M. Píši, který představení předpovídal velký divácký ohlas: „Konečně – jestliže při *Doně Kichotce*, ignorující publikum, obecnost ignorovalo na oplátku rovněž divadélko *Na slupi*, bylo by to pochopitelné. Kdyby však měla i nyní hrát družina *Dada* před prázdným hledištěm, netrpěla by svou vinou.“ A. M. PÍŠA, *Divadelní avantgarda*, s. 11.

¹⁷⁷ Premiéra Oidipovy aféry, kterou zadaptovali Horák, Glückmann a R. Gottlieb, se uskutečnila 14. 2. 1928.

¹⁷⁸ Československé divadlo například přineslo tento názor: „Přes všechno úsilí a dobrou snahu tito experimentátoři ztroskotali tak, že se tak brzo neodváží nového pokusu. K novostem je třeba rozvahy a umění. Obé jim však schází.“ Dá se předpokládat, že představení mohlo mít úroveň odpovídající nejranějším představením Legie malých či Masarykovy zkušební síně. Experiment se však v této době stal již příliš běžným a byly na něj kladeny zvýšené požadavky. – jp -, *Neodvislí v Umělecké besedě*, Československé divadlo 6., 1928, č. 2., s. 25.

¹⁷⁹ Divadlo Akropolis bylo uvedeno do provozu v roce 1927, kdy byl dokončen podle návrhů architekta Svobody dům, jehož vlastníkem byl spolek pro pohřbívání žehem Krematorium. Poloha divadla na rozhraní Žižkova a Vinohrad, kde byla převaha lidového obyvatelstva, vyvolávala v mnohých otázky po jeho životnosti. Od ledna 1928 zde zahájil pod vedením Prokopa Laichtera sezónu soubor ze zaniklého divadla Komedia, mezi jehož členy patřili mimo jiné konzervatoristé z okruhu Zkušební scény Jaroslav Tumlíř, nyní zastávající funkci dramaturga, a Václav Trégl. Divadlo nabízelo vhodný repertoár pro lidové publikum, jako problematičtější však mnohým jevila režie a podprůměrné herecké výkony. Divadlo tak v létě 1928 zaniklo a do nové sezóny získalo nového ředitele. *Dějiny českého divadla IV.*, Praha 1983, s. 163-164.

Poslední revuí sezóny bylo společné dílko Karla Melíška a Josefa Trojana *Gaučo a kráva* (*Revue pro studenty, trampy a politiky včetně*), uvedené 27. dubna 1928. Touto revuí dala skupina Jiřího Frejky nejjasněji najevo své nové politické zaměření, které bylo vzhledem k tradičně levicově chápané avantgardní minulosti divadelníků dlouho přehlíženo.

„Divadlo Dada vyhouplo se z této politicky indiferentní linie úseky své nové revue *„Gaučo a kráva“* a přesunulo se úplně k politickému nástupu. Říkalo-li se, že Dada jako literárně divadelní skupina společnosti „Scéna“ je vlastně ve službách určité politické falangy, neměl nikdo valné chuti tomu věřiti, třebaže některé znaky ustavení společnosti tomu nasvědčovaly stejně jako nebyly tyto zprávy dementovány. Přesto však Dada svým uměleckým programem, svou snahou projíti výhnní nových cest divadelního projevu nutilo k pozornosti i kriticky upřímné účasti, neboť je-li novému divadlu dán výhradně umělecký úkol, nutno respektovati takovou pomoc podnikatele, ať je jím kdokoli.“¹⁸⁰

Slupské divadélko si začalo pomalu získávat okruh příznivců, jejich premiéry dokonce byly považovány za společenskou událost a účastnila se jich pražská smetánka ve večerních róbách. Bohužel vzrůstající zájem přišel příliš pozdě. Divadlo začali opouštět herci, které zlákal finančně výhodnější nabídky, a Dada se tak ke konci sezóny ocitlo před finančním krachem. Vzpomínka Václava Laciny¹⁸¹, že věnec buřtů, rekvizita z revue *Gaučo a kráva*, byl často jediným pořádným jídlem herců, vypadá jako ironická nadsázka, ale pravda nebyla zřejmě zase tak vzdálená. Jedinou prosperující složkou se tak v zásadě stal Burianův voiceband, v jehož režii byla vůbec poslední premiéra divadla Dada, středověká hra *Mistr Ipokras, mastičkář drkolenský*, uvedená 23. května 1928.

Emil František Burian začal ostatně Jiřího Frejku zastiňovat i v oblasti odborného uznání. Voiceband totiž nadchl Aloise Hábu, pedagoga pražské konzervatoře a evropsky uznávaného objevitele nových tónových systémů. Ten jej nejen přesvědčil o možnosti spolupráce s konzervatoří¹⁸², ale také jako jednatel československé sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu Burianovi nabídl možnost zúčastnit se

¹⁸⁰ Ej. (Emanuel Jánský), *Politické divadlo*, Československé divadlo 6., 1928, č. 8., s. 1.

¹⁸¹ V. LACINA, *Co vám mám povídat*, s. 77.

¹⁸² Emil František Burian podal na Ministerstvo školství a národní osvěty, zřizovatele konzervatoře, žádost na zřízení jazzového a voicebandového oddělení. Počátkem září byl jeho návrh zredukován na šestitýdenní jazzový kurz s dvouhodinovou týdenní dotací. Ani tento návrh nebyl ministerstvem přijat, neboť jazz je „věcí časovou a efemérní“. AhmP Praha, Fond Státní konzervatoř Praha, Konservatoř – spisy, A1 – Dramatická škola 1921-1950, složka Jazzové oddělení.

s voicebandem mezinárodního hudebního festivalu v Sieně¹⁸³. Burian nabídku přijal a strávil společně se členy rozrůstajícího se voicebandu¹⁸⁴ nadcházející léto přípravami na tuto prestižní událost. Ctižádostivý Burian se totiž rozhodl připravit mezinárodní program – přednes básní v italštině, němčině, francouzštině a angličtině¹⁸⁵. Na festivalu v Sieně působilo voicebandové představení, které se odehrálo 12. září 1928 v raně odpoledních hodinách, jako zjevení; zahraniční noviny se naplnily zprávami¹⁸⁶ o nové hudební metodě, objevily se nadšené i odsuzující reakce. Voiceband však každopádně obhájil svou pověst ryze moderního, avšak plně funkčního hudebně dramatického útvaru. Voicebandová skupina uzavřela exkluzivní dohodu s uměleckou agenturou Ente italiano del concerto, která jí zprostředkovala finančně zajímavé zimní turné po italských a evropských velkých městech¹⁸⁷.

Italský úspěch samozřejmě našel svou odezvu i v Československu, kde byla uzavřena řada smluv na pohostinská vystoupení¹⁸⁸. Emil František Burian se tak částečně osvobodil od mateřského divadla Dada a vyšší příjmy mu umožnily několikrát si pronajmout oblíbený a divácky navštěvovaný sál Umělecké besedy pro voicebandová představení. Vedle repertoáru uvedeného na sienském festivalu byl pro I. komorní večer nastudován *Křest svatého Vladimíra*¹⁸⁹ Karla Havlíčka Borovského, který byl obohaten i o vizuální rozměr – pantomimickou akci, zprostředkovanou skupinou Jarmily Kröschlové. K režijní spolupráci byl přizván v té době divadelně zahálějící Frejka, hlavní atrakci večera, voiceband, řídil však Burian sám. Do konce roku 1928 pak Burian ještě inscenoval, opět s pomocí Jiřího Frejky a s choreografickým podílem Milči

¹⁸³ Bezprostředně po ukončení první světové války byla ustavena Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu, jejímž předsedou se stal profesor cambridgeské univerzity Edvard J. Dent. Projevem její činnosti bylo především pořádání mezinárodních festivalů soudobé hudby. První se konal v roce 1924, při festivalu uskutečněném v následujícím roce v Benátkách dosáhl značného úspěchu Leoš Janáček. V roce 1927 se stala místem konání dalšího festivalu italská Siena. Organizátoři se rozhodli na program zařadit zvláštní Matinée cecoslovacco, jehož organizaci převzal právě Alois Hába. První polovinu programu tak tvořila čtvrtónová hudba, ke spolupráci na druhé pak Hába přizval právě Buriana, čerstvého absolventa mistrovské kompoziční školy (absolutorium v roce 1927). J. MIKOTA, *E. F. Burian*, s. 88.

¹⁸⁴ Členy voicebandu, kteří se zúčastnili mezinárodního festivalu v Sieně byli M. Hlávka, J. Mikota, J. Kučera, B. Záhorský, L. Skrbková, A. Franclová, M. Staňková a L. Burianová-Matějovská, Burianova první manželka, která soubor doprovázela hrou na klavír.

¹⁸⁵ Jednalo se o francouzsky přednesené básně *Il pleut* G. Apollinaire a *Chanson* P. Soupeulta, *The Python* H. Bellocka v angličtině, německou báseň *Der arme Peter* Heinricha Heina a konečně italsky přednesenou skladbu *Con fuoco* A. Curcii.

¹⁸⁶ Přepisy zahraničních recenzí uvádí ve svém textu Jan Mikota. J. MIKOTA, *E. F. Burian*, s. 89-93.

¹⁸⁷ Během prosincového turné navštívil voiceband Milán, Turín, Benátky, Palermo, Bratislavu, Vídeň, Záhřeb, Lublaň, na začátku roku 1929 pak bylo sjednáno měsíční angažmá v Londýně.

¹⁸⁸ V průběhu října a listopadu 1928 voiceband vystoupil v Brně, Olomouci, Plzni, Hradci Králové i Českých Budějovicích. LA PNP Praha, Kabinet E. F. B. – Výstrižkový archiv, V 163-182 – články o voicebandu.

¹⁸⁹ Večer voicebandu se sienským repertoárem se uskutečnil v Umělecké besedě 9. 10. 1928, I. komorní večer, jehož hlavní náplní byl právě *Křest svatého Vladimíra*, o měsíc později, 14. 11. 1928.

Mayerové, parafrázi *Písně písní*¹⁹⁰, uvedenou v rámci druhého komorního večera voicebandu. Biblickému textu dodal překlad Maxe Broda mnohem civilnější vyznění. V tomto představení navíc voiceband dosáhl vysoké divadelnosti, neboť vedle samotného hlasového projevu a tanečních čísel byly funkčním způsobem využity i kostýmy a dekorace.

Náročnost podzimního programu u členů Burianova voicebandu zastínila starosti, kterými procházel Jiří Frejka, jehož scéna zvolna upadala. Iniciativní Frejka se snažil založit nové divadlo, v jeho představách se mělo jednat o skutečně profesionální scénu, která by sdružovala všechny mladé divadelníky a fungovala by po vzoru moskevských studií jako divadelní dílna. V době Burianovy nepřítomnosti však zůstalo pouze u plánů, neboť k založení nového souboru chyběli herci. Nejistota, pramenící z nedostatečného existenčního zajištění, tak na podzim roku 1928 Jiřího Frejku donutila zapsat se na nově zřízenou Knihovnickou školu, oblíbenou mnoha absolventy Filozofické fakulty, strachujícími se o své uplatnění. Její absolvování mohlo posluchači zajistit místo koncipisty ve vědecké knihovně¹⁹¹. K výběru této školy jej snad mohl inspirovat i osud herce a dramaturga Jaroslava Tumlíře, spolužáka Jarmily Horákové z konzervatoře, který si po mnoha neúspěšných divadelních pokusech našel seriózní zaměstnání v městské knihovně¹⁹². Nepříznivý vývoj jeho umělecké dráhy a osamělost na Frejku intenzivně doléhaly. Začal se zabývat hledáním příčin nepředvídaně špatného ohlasu dada-revui a některé jeho závěry svědčí o jistě ne výjimečných pocitech venkovského člověka, přemístěného do organismu velkoměsta. Frejka tak na stránkách časopisu Signál, jehož součástí byla dadaistická příloha d-blok, nevědomě shrnul základní paradox poválečné městské civilizace, na který upozorňovali i sociologové – její vnitřní nezakořeněnost, neschopnost akceptovat nový životní rytmus a jeho dynamicky se proměňující mravní rámec a z těchto skutečností plynoucí rostoucí odcizení a izolace městského anonymního člověka¹⁹³.

„Přišli jsme nešťastnou náhodou do dnů, které bylo tak lehké dobýt. A dobyli jsme je tedy. Ale náhle panoráma nekonečnosti se stalo kulisou, a skutečnost, relativní a odporná, vztahuje ruce nějak neočekávaně skutečné. A tak my, kteří se zdáme překo-

¹⁹⁰ II. komorní večer voicebandu proběhl v sále Umělecké besedy 15. 12. 1928.

¹⁹¹ Vzpomínky na Knihovnickou školu zaznamenal ve svých pamětech Mirko Novák. Mirko NOVÁK, *Úsměvné vzpomínání*, Praha 1998, s. 91.

¹⁹² O osudu dramaturga divadla Akropolis, Jaroslava Tumlíře, referoval ředitel divadla Prokop Laichter. Prokop LAICHTER, *Divadelní bilance*, Naše doba 36., 1929, s. 564.

¹⁹³ Mimo jiné na kritický dopad městského konzumního způsobu života upozornil Ferdinand Fried. Ferdinand FRIED, *Sociální revoluce. Proměna hospodářství a společnosti*, Praha 1943.

povati výboji a silou, jsme konec konců smutni pod svou smavou maskou. Smích je dav, uprostřed něhož toužíme po úsměvné samotě.

*My venkované, kteří jsme přišli do měst, domnívali jsme se, že jsme je dobyli, znajíce jejich plán. Ale zatím jsme neznali a nikdy nepoznáme životní, přírodní zákony těchto měst a jejich civilizace, která nás zaskočila a má nás.*¹⁹⁴

Na sklonku dvacátých let začal Jiří Frejka podobně jako mnoho jeho dalších generačních souputníků, pociťovat prázdnotu a neperspektivnost uměleckého směru, jehož apoštolem se snad spíše nevědomky stal. Krátkodechost avantgardy, respektive riziko jejího uzavření se vůči divákům, které s sebou umělecký experiment logicky přináší, si Jiří Frejka uvědomil i během letních studijních pobytů, které absolvoval v roce 1927 a 1928. První jej zavedl na dva dny (18.-19. července 1927) do Dessavy, centra školy Bauhaus. Bauhaus (1919 – 1933) založil Walter Gropius s programem jednoty všech umění, zrušení hranic mezi monumentálním a dekorativním a spojením umělecké tvorby a řemesla za určujícího vlivu architektury¹⁹⁵. Divadlo v původním programu Bauhausu nebylo, nemělo ani zvláštní oddělení, ale věnovali se mu téměř všichni. Nejdůležitější však bezesporu je činnost Oskara Schlemmera, který od roku 1912 připravoval zcela nové abstraktní baletní představení, které nazval Triadický balet. Ten byl poprvé uveden ve Výmaru roku 1923 a jeho podstatou byl tanec geometrické abstrakce lidského těla, často za použití kostýmu, který herce přeměnil na zcela nový objekt¹⁹⁶. Právě toto představení Jiří Frejka v létě 1927 při zkoušce navštívil. Zanechalo na něm hluboký dojem; nedá se říci, že by jej okouzlo, spíše mu zadalo četné podněty k přemýšlení o využití pohybu v divadle. Do zápisníku nadšeně popsal styl Schlemmerova vyučování, skeptický však byl k míře abstrakce, která byla v představení užita. Frejka nabyl dojmu, že takto jednostranně orientované představení neodpovídá jeho požadavku divadla¹⁹⁷.

V létě roku 1928 pak odjel Jiří Frejka do Paříže, kam byl pozván významným divadelníkem Firminem Gémierem na letní divadelní festival Sociétés universales du Théâtre, který začínal již 22. července. Zde se zúčastnil představení vrcholného díla sovětské divadelní avantgardy, Vachtangovova nastudování hry Carla Gozziho *Turandot*, ale i jiných představení avantgardních režisérů, mimo jiné Louise Jouveta. O zážit-

¹⁹⁴ Jiří FREJKA, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 148.

¹⁹⁵ Radislav MATUŠÍK, *Bauhaus*, Bratislava 1965, s. 13 an.

¹⁹⁶ Magdalena DROSTE, *Bauhaus*, Berlin 1991, s. 251 an.

¹⁹⁷ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign č. Č – 11. 308 – Zápisníky, inv. č. A – 17 345 – Zápisník na rok 1928.

cích Frejka nadšeně referoval¹⁹⁸ na stránkách Národního osvobození, jehož byl v letech 1926-27 hlavním referentem. Sama Paříž však v něm příliš silný dojem nevyvolala. Frejka nabyl dojmu, že v tomto městě umění již degeneruje a celé francouzské umění je přebujelé¹⁹⁹.

Unavovala jej navíc i smršť večírků, jimž dominoval výmluvný Vítězslav Nezval, a které kromě nespoutané zábavy nepřinášely žádné nové myšlenkové či umělecké impulsy, ale nebylo zde možné ani navázat významné společenské konexe. Frejka nikdy do bohémské společnosti nezapadl, ale na sklonku dvacátých let se jí začal téměř záměrně vyhýbat.

Kromě obecně pociťované únavy však Jiřího Frejku silně zasáhla i událost, jejíž dopad na generaci roku 1900 snad ještě nebyl plně objasněn. Po krátké nemoci, invazivním očním tumoru, totiž 20. ledna 1928 zemřela v necelých čtyřiaadvaceti letech Jarmila Horáková, talentovaná herečka, jeden ze symbolů avantgardně pojatého „nového“ ženství, sestřička básníků. Její smrt znamenala pro generaci Devětsilu určité vystřízlivění z opojností života, ale s ním související bezradnost a hledání nové cesty. Jiřího Frejku navíc k Jarmile Horákové poutala dávná láska a hluboké přátelství. Bezprostředně po její smrti tak zkontaktoval hereččinu sestru, Miladu Čálkovou, a pokusil se s ní vyjednat vydání Jarmiliných deníkových záznamů²⁰⁰. Milada Čálková po delším váhání svolila a deník Jarmily Horákové Jiřímu Frejkovi věnovala. K jeho edici sice došlo až o více než desetiletí později, v roce 1928 v Aventinu vyšel pouze pamětní sborníček²⁰¹, pro Frejku však Jarčiny zápisky znamenaly významný impuls v pojetí vnímání úlohy herce v moderním divadle²⁰². Právě do této doby je možné datovat počátky práce na jeho první knižní publikaci, útlé knížečky *Člověk, který se stal hercem*, která vyšla v Melantrichu o rok později²⁰³.

Od roku 1928 je tak možné u Jiřího Frejky možné nalézt významný myšlenkový posun. Přes stálé sympatie k levici, především jejímu důrazu na společenskou rovnoprávnost, se jeho názory začínají přibližovat prohradnímu, demokraticky orientované-

¹⁹⁸ Blíže viz Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka, básník jeviště. Život a dílo*, in: Jiří Frejka, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 21.

¹⁹⁹ Tamtéž.

²⁰⁰ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11 065/I. – Korespondence A-L, inv. č. A 14 229-32- Milada Čálková.

²⁰¹ Jiří FREJKA (ed.), *Jarmile Horákové. Památník*, Praha 1928.

²⁰² Frejka si do jednoho ze svých diářů poznamenal následující: „*Jarčina smrt se měla stát ukazatelem cesty. Život, který byl zlomen na počátku své pracovní dráhy. (...) Smrt má v sobě vždy cosi impozantního, ať tedy tato smrt je celé naší generaci ukazatelem, symbolem, strážným ohněm.*“ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11 308- Zápisky, inv. č. A 17 346- Zápisky 1928-29.

²⁰³ Jiří FREJKA, *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929.

mu politickému středu. Výrazem tohoto směřování byly jednak žurnalistické příspěvky do Peroutkovy Přítomnosti, ale i vstup do Společenského klubu na Příkopech a navázání styků s šéfredaktorem státem podporovaného, německy tištěného deníku Prager Presse, Arne Laurinem. Jiří Frejka se tak nenápadně zapojil do vlivné, z větší míry českožidovské skupiny, vzniknuvší kolem Peroutkovy Tribuny, která právě v druhé polovině dvacátých let vytvořila páteř pražského veřejného života a ovlivňovala veřejné mínění ve prospěch masarykovské demokratické koncepce.

Podle Frejkových deníkových záznamů je však pravděpodobné, že k podobnému názorovému úkroku jej motivovala i špatná zkušenost, související se způsobem financování české kultury, konkrétně divadelnictví, které bylo dotováno z prostředků soukromých provozovatelů, případně výjimečně ze státní dotace. Vnímavý Frejka pochopil, že slevit alespoň formálně z uměleckých a politických požadavků bývá někdy paradoxně jedinou možnou cestou k jejich naplnění. O této pragmatické filozofii, kterou pak úspěšně zastával až do druhé poloviny čtyřicátých let, si Frejka v létě 1927, kdy dostávalo jasnější obrysy jeho první skutečné divadelní angažmá, poznamenal do jednoho ze svých deníků následující:

*„Ad divadlo. Nyní, když je sjednáno divadlo Kolotoč – mé první stálé divadlo, mám dojem, že jsem koupen. (...) Zaručuje to život, ale bohužel i jistotu prodejnosti. Je to strašné, klepeta peněz a buržoazních magnátů jsou všude. Oč raději bych dělal modrou bluzu.“*²⁰⁴

Frejka se však i přes narůstající pocit osamění a touhu zakotvit v rodinném životě s kunsthistoričkou Olgou Vaňkovou²⁰⁵, jehož předpokladem však bylo solidní hmotné zabezpečení, stále pokoušel uplatnit se v divadle. S pomocí věrné Marie Vorlové, hospodářky všech dosavadních divadel, se pokusil na sklonku roku 1928, kdy se mu podařilo získat vlastní divadelní koncesi, založit nové divadelní družstvo, do jehož čela se sám postavil. Nové divadlo tak mělo být organizováno na principu úpisů, které se Frejka pokusil nabídnout bankám a významným osobnostem kapitálového světa. Tentokrát již Frejka počítal s politickou protekcí a sestavil si velmi přesný seznam osobností, které měly být s nabídkou členství v družstvu oslovené. Mimo jiné na tomto seznamu figurují jména Václava Tilleho a Arne Laurina, které Frejka plánoval oslovit z důvodu jejich vlivné pozice v bohatém Rotary Clubu, redaktor Tribuny Hlaváče, ná-

²⁰⁴ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11 308- Zapisníky, inv. č. A 17 344 – milostný deník.

²⁰⁵ Viz poznámky ve Frejkových denících. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11 308 Zapisníky, inv. č. A 17 360 – Deník 1929.

rodně-socialistického politika Jaroslava Stránského, či Frejkovy bývalé intimní přítelkyně Věry Fisherové, působící na československém konzulátu v New Yorku²⁰⁶. Zřejmě opět zapůsobily Frejkovy dobré styky²⁰⁷, neboť se mu prostřednictvím úpisů podařilo shromáždit potřebný kapitál a na počátku února zahájila činnost nová profesionální divadelní scéna – Moderní studio. O skutečnosti, že Frejka sice začal ovládat diplomacii a vybudovával si systém vlivných protektorů, ale nijak vlivnou osobností v soukolí pražského kulturního života dosud nebyl, svědčí poznámka šéfredaktora Prager Presse Arne Laurina. Ten si v souvislosti s častou dezinterpretací významu a bujícími intrikami posteskl v dopise Václavu Tillemu: „*Doufám, že si pamatujete, jak jsem Vám vypravoval, s jakými trampotami jsem stloukal dohromady peníze, aby se udrželo to divadlo „Na Slupi“.* Za pár měsíců po jeho neslavném konci, když kde kdo viděl, že shánět nové peníze je oslovství, mně vypravoval Hilar, že Frejka režíruje na Národním proto, protože na nejvyšších místech je o to zájem. Konstatuju, že nejvyšší místa nemají ani ponětí, že nějaký Frejka existuje.“²⁰⁸

Osobnost Arne Laurina je zřejmě s kariérou Jiřího Frejky velmi úzce spjata. Drobné pracovní styky, iniciované zřejmě ze strany Jiřího Frejky, navázali - jak je patrné z korespondence - zřejmě již před polovinou roku 1926. Od té doby byl jejich kontakt kontinuální, Arne Laurin se snažil dotovat divadelní podniky mladých umělců²⁰⁹, o nichž nechával na stránkách Prager Presse referovat své přispívatele.

Moderní studio představuje v dějinách české avantgardy scénu, k níž s výjimkou divadelních recenzí, odkazujících především k proměnám uměleckých poetik, neexistuje téměř žádný pramenný materiál. Rouškou tajemství jsou zahaleny finanční zdroje, na jejichž původ lze usuzovat pouze ze svědectví vzpomínek. Ostatně již samé poslání Moderního studia odpovídá nárokům, které představitelé oficiální politické linie vznášeli na oficiální divadelnictví.

Konec dvacátých let je totiž dobou intenzivních jednání o budoucnosti Národního divadla. Divadlo mělo být vyňato z pravomoci Zemského úřadu, pod který od roku 1918 spadalo, a funkci přímého správce, rozhodujícího především o finančních otázkách

²⁰⁶ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11 308- Zázpisníky, inv. č. A 17 345 Zázpisník 1928-1929.

²⁰⁷ Vzpomínky E. F. Buriana opět svědčí o finanční účasti dr. Jaroslava Preisse. Adolf SCHERL, *E. F. Burian divadelník (1923-1941)*, in: Milan Obst – Adolf Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s. 163.

²⁰⁸ LA PNP Praha, Fond Václav Tille, Korespondence přijatá, Arne Laurin, Dopis z 30. 1. 1931.

²⁰⁹ O finanční podporu jej žádala mimo jiné i spolupracovnice Jiřího Frejky Jarmila Kröschlová, fotky do Prager Presse zasílal kvůli finančnímu přilepšení i tajemník Osvobozeného divadla Jan Mikota, o možnosti vydání Tairovových Zázpisů režiséra s Laurinem v roce 1926 jednal i Jindřich Honzl. LA PNP Praha, Fond Arne Laurin, Korespondence přijatá, Jindřich Honzl, Jarmila Kröschlová, Jan Mikota.

kách, měl zastávat přímo stát. Vyjasnění finanční situace, které by odstranilo dosavadní vázanost scény na finanční výnosnost, dávalo naději na zisk finančních prostředků pro provoz experimentálního studia, pokusné scény Národního divadla, o němž Karel Hugo Hilar uvažoval již před polovinou dvacátých let. Jiří Frejka v době nejvypjatějších jednání založil na družstevní formě organizovanou Všenárodní koalici pro nové divadlo mladých umělců, jejíž proklamované směřování k založení nepolitické tribuny mladého českého divadelního umění, de facto jakési herecké školy, dramaturgicky nevyhraněné, jejímž jediným cílem je experimentální hledání nového jevištního výrazu²¹⁰, bylo s představami vedení Národního divadla v nápadné shodě. V této souvislosti pak působí Frejkou inspirovaná anketa o možnosti zřízení Studia Národního divadla, publikovaná na podzim roku 1928, více než výmluvně²¹¹.

Je velmi pravděpodobné, že Frejka plánoval otevřít Moderní studio k počátku roku 1929²¹², mohl snad dokonce uvažovat i o uvedení silvestrovského večera, který vždy přinesl jeho souboru štěstí. Zahájení sezóny mu však zhatilo lednové měsíční londýnské hostování Burianova voicebandu, jehož členové, mimo jiné i nový dramaturg, romanista Miloš Hlávka, s nímž se Frejka sblížil při práci ve skupině D-bloku, byli páteří nového divadla. To vedlo k prvním vážnějším sporům mezi Burianem a Frejkou, o čemž svědčí Burianův dopis datovaný k 3. lednu 1929. Na vině zřejmě však byly i rozcházející se názory obou ohledně Frejkova politického směřování, jehož důsledkem byl právě i vznik Moderního studia. Umělecky Frejka spolupracoval stále s týmiž lidmi, a tak je snad možné Burianovu poznámku - „*nikdy bych nevěřil, že se tak dalece zapomeneš a obrátíš se proti mně a proti sobě se stranou, která nezná než nízkost a podlost života*“²¹³ - směřovat především na Frejkovy nové přátele, jejichž politická příslušnost mohla skutečně na komunistu Buriana dělat dojem podlosti a nízkosti.

Moderní studio se nakonec podařilo otevřít k počátku února 1929. Již 1. února opakoval Emil František Burian v sále Umělecké besedy úspěšný *Křest svatého Vladimíra*. Pravidelný provoz divadla, zaměřujícího se dle v novinách proklamovaného vyjádření na zpěv, tanec a herectví, byl zahájen k 10. 2. 1929 a měl pokrýt šest večerů

²¹⁰ ej. (Emanuel Jánský), *Všenárodní koalice pro nové divadlo mladých umělců*, Večerní list Praha 18. 10. 1928.

²¹¹ K anketě blíže *Soupis publikovaných textů Jiřího Frejky*, in: Jiří Frejka, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 672.

²¹² Na tuto skutečnost poukazuje fakt, že herečce Národního divadla Marii Hübnerové odeslal 21. 12. 1929 jménem Moderního studia přání k Vánocům. Ljuba KLOSOVÁ, *Život za divadlo*, Praha 1986, s. 212.

²¹³ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, Č 11. 682 – Rukopisy, A 30. 813 – Dopis E. F. Buriana J. Frejkovi z 3. 1. 1929.

týdně²¹⁴. První premiérou se stala nově nastudovaná hra *Mastičkář*, vědomě navazující na poslední představení divadla Dada a využívající opět především sílu Burianova voicebandu. Jiří Frejka se však v Moderním studiu, věren jeho proklamovanému experimentálnímu profilu, snažil zkoušet i nové, dosud neprozkoumané cesty, a to jak v oblasti dramaturgie, tak i scénických postupů. Naprostou novinkou se tak stalo uvedení titulu *Hra o Asagao*, který pocházel z pera japonského autora Yamady Kakašiho. S největší pravděpodobností se jednalo o vyrovnání se s Evropou procházející vlnou zájmu o orientální divadlo, které podlehl při hledání nového hereckého výrazu i Vse-vold Mejerchold či Jevgenij Vachtangov. Zájem o kulturní hodnoty Orientu byl ostatně příznačný pro celé evropské poválečné myšlení. Mohutný nárůst zájmu o buddhismus či indickou filosofii byl přirozenou reakcí na hledání nových východisek z krize, kterou způsobil válečný zážitek. Právě v této době Evropa objevila Rabindranatha Thákura, který jasnými slovy objasnil odlišnost Evropy a Asie²¹⁵.

Vykrystalizování této dramatické linie při volbě repertoáru Moderního studia zřejmě umocnila Frejkova letní návštěva pařížských divadel²¹⁶, při které zhlédl i zpracování Gozziho hry *Princezna Turandot*²¹⁷, kterou proslavil v době premiéry v roce 1922 již umírající Jevgenij Vachtangov. Frejka zhlédl představení v nastudování Louise Jouveta, které však nepostrádalo základní kvality ruského originálu. I zde se na jevišti uskutečnilo dokonalé prolnutí hudby, pantomimy, tance, barev a světla, jehož nositeli byli především herci, přetělesnění do typů komedie dell'arte. Z Francie si Jiří Frejka kromě intenzivních divadelních zážitků přivezl i francouzský překlad Kakašiho hry. Do češtiny ji pak převedl Miloš Hlávka.

Zatímco první autorský večer Moderního studia byl přijat kritiky s laskavostí, velký rozruch a nevoli způsobila další únorová premiéra – klasická Shakespearova hra

²¹⁴ *Divadlo Moderní studio zahajuje svou činnost*, České slovo 27. 1. 1929; *Divadlo Moderní studio*, Národní listy 27. 1. 1929.

²¹⁵ Na poválečný trend silného příklonu k Orientu upozornil ve své studii *Tvář století* jeden z hlavních představitelů brněnské Literární skupiny a pozdější lektor činohry Národního divadla; František Götz. František GÖTZ, *Tvář století*, Praha 1930, s. 84.

²¹⁶ Jiří Frejka byl pozván francouzským divadelníkem Firminem Gémieřem k účasti na druhém ročníku festivalu Sociétés universelle du Théâtre, o němž referoval v Národním osvobození. J. FREJKA, *Divadlo*, s. 149-152.

²¹⁷ Hra Carla Gozziho *Turandot* byla často inscenována na scénách především italských divadel již od svého prvního uvedení v roce 1762 a nepřekračovala nijak výrazně dobovou produkci divadelních her. Zcela nové režijní pojetí, které zdůraznilo především její blízkost s prvky orientálního divadla a kořeny v neapolských povídkách a figurách komedie dell'arte oživil před polovinou dvacátých let až Jevgenij Vachtangov. Právě jeho pojetí se stalo určujícím i pro pařížskou adaptaci této hry, kterou navštívil Frejka.

Blíže o historii uvádění Gozziho hry *Turandot* a jejích lingvistických a metaforických charakteristikách Carla Chiara PERRONE, *Introduzione*, in: Carlo Gozzi, *Turandot*, Padova 1990, s. 7-29.

Romeo a Julie, uvedená 28. února 1929. Hru upravil Miloš Hlávka a výsledná podoba připomínala Shakespeara jen vzdáleně, neboť byla seškrtána téměř na polovinu, některé postavy se dokonce úplně vytratily. Okleštěná dějová linie byla doplněna pohybovými kreacemi skupiny Jarmily Kröschlové, zásadní význam měla nejen černobíle laděná scéna, kterou vytvořil Otakar Mrkvička, ale i hudba a světlo.

Vizuálně krásné a do nejmenších detailů propracované představení však způsobem, jakým zpracovalo shakespearovské téma, považované od dob uvedení na scéně Národního divadla na počátku dvacátého století za téměř posvátné, vyděsilo diváky i kritiku. Pražané sice již byli zvyklí na nejrůznější módní experimenty, ale v jejich podvědomí byl stále zakódován seznam hodnot, jejichž tradiční pojetí sverpě hájili. Na Frejkovu hlavu se tak sesypala vlna kritiky a podle mínění mnohých právě *Romeo a Julie* Modernímu studiu, jinak reklamně velmi obratnému, nejvíce uškodilo. Přitom patří *Romeo a Julie* zřejmě k nejucelenějšímu projevu Frejkova divadelního myšlení. Společně s Alexandrem Tairovem hledal v divadle možnost, jak diváku ukázat základní témata života, která se však projevují v nekonečné mnohosti variant. Shakespeareova hra pro něj byla svým obecně známým tématem ideální volbou. Divák do divadla vstoupil s přesnou vědomostí základního dějového konfliktu, což Frejkově režii umožňovalo ve výrazně seškrtném textu aktualizovat jedno ze základních témat – vztah muže a ženy, který se tak proměnil v nadpozemské mystérium čistoty lásky. Neporozumění této základní ideji je patrné i z referátu Jindřicha Vodáka, který se nesnažil tento nový koncept pochopit a bránil Shakespeara jako autora textu před jeho divadelním zpodobněním. V podstatě zde Moderní studio opět narazilo na základní problém divadla, který byl diskutován již od devadesátých let devatenáctého století, na přílišnou podřízenost divadla literárnímu textu a nedoceníání básnických možností samotných divadelních prostředků, které nepotřebují oporu básnického slova.

Vývoj dalšího repertoáru nasvědčuje tomu, že Frejka s Hlávkou se z chyby při inscenaci *Romea a Julie* poučili. Začali nasazovat čísla poplatná mnohdy vkusu průměrného diváka, která byla v přímém rozporu s proklamovanou experimentální a objevitelskou linií Moderního studia. Prázdnou zející sál se dařilo zvolna naplnit po nasažení titulu *Kocour Felix v Čechách*, dětského představení, které spojovalo českého kocourka v botách a Felixe, americké filmové hvězdy. Burianův voiceband tuto hru nastudoval pouze ve spolupráci s tanečnicemi Jarmily Kröschlové Úspěch mělo i představení *To se řekne – Charleyho nová teta*, jazzová parafráze staré Brandonovy frašky

Charleyova teta. S menším nadšením diváků se setkala hra *Pod mostem wechémským* a dramatizace románu Julese Romainse *Kumpáni*²¹⁸.

Ostatně v dobách existence Moderního studia se zajímavým způsobem proměnil pohled kulturních recenzentů na tuto scénu, který snad mohl mít souvislost právě s podprahově vnímanou vládní podporou. Pozoruhodný je především přístup agrárního listu *Venkov*, dosud většinou stíhajícího malá divadélka pouze posměchem. Jeho recenzenti totiž již od roku 1928 cíleně budovali v představách čtenářů hranici mezi Honzlovým Osvobozeným divadlem, zástupcem mladé generace, a Frejkovými družinami, nazývanými nejmladšími. Pro většinu kritiků nepřijatelné provedení *Romea a Julie* tak *Venkov* ohodnotil s téměř mateřskou shovívavostí. „Díváme se na ně, jako se díváme na naše děti, které se právě počinají uplatňovati v životě: máme radost z jejich snažení a věříme v jejich budoucnost“²¹⁹. V počátcích divadla Dada *Venkov* nikdy takovouto velkorysou kritiku nepřinesl - stále zde byl akcentován především posměch umělecky neschopnému levičáctví, které se snaží halasným experimentem zakrýt vlastní nemohoucnost. Až Moderní studio, formálně i personálně přímý následník Osvobozeného divadla a divadla Dada, začalo být nahlíženo s velkorysostí. Jiří Frejka společně s dramaturgem Milošem Hlávkou se tomuto zařazení příliš nebránili. Jejich základní touhou bylo především oslovení diváka a nastolení základních životních otázek, vizualizovaných divadelními prostředky. Tato tendence organicky vycházela z dosavadní české divadelní tradice, kterou však významným způsobem modifikovala. Příznivé přijetí kritiků se tak v očích hlavních představitelů Moderního studia stalo hlavní cestou, jak si diváka získat. Cesta Emila Františka Buriana se již v této době začala natolik výrazně odklánět od programového směřování Jiřího Frejky, že toto nové vnímání Moderního studia již Burian nemohl a snad ani nechtěl prosazovat. Vytvářel tak vlastní linii divadla, na Frejkovi víceméně nezávislou, a o vnější prezentaci divadla se v náporu nové práce zpočátku příliš nezajímal. U výbušného Buriana byla však přímá konfrontace pouze otázkou času.

Situace se vyhroutila na jaře 1929. Přímý střet, podobný průběhu rozpadu Osvobozeného divadla, byl nakonec zažehnán především zásahem zvnějšku. Emil František Burian totiž nakonec situaci vyřešil odchodem z Moderního studia a pokračováním

²¹⁸ Erckmann-Chatrianova hra *Polský žid*, uvedená pod názvem *Pod mostem wechémským*, měla premiéru 16. 3. 1929. Následovalo uvedení *Kocoura Felixe v Čechách*, napsaného Václavem Lacinou, 20. 3. 1929, *To se řekne* T. Brandona 6. 4. 1929 a *Kumpáni* J. Romainse 29. 4. 1929.

²¹⁹ J. H., V „Moderním studiu“ *Romeo a Julie*, *Venkov* 27. 2. 1929.

v samostatné, dosud úspěšné linii komorních večerů voicebandu²²⁰, během kterých se začínal ujímat i role režiséra, dosud svěčované výhradně Jiřímu Frejkovi.

Důvod Burianova odchodu z Moderního studia byl v zásadě velmi prostý a vzhledem k nebývalému nárůstu popularity jeho voicebandu se dal víceméně dříve či později očekávat. Na jaře 1929 dostal E. F. Burian nabídku z Brna, kde nové vedení tamního divadla, rekrutující se z řad bývalé Literární skupiny, usilovalo o zřízení avantgardního studia. Burian tak do Brna následoval Jindřicha Honzla a společný pobyt v dosud neznámém městě oba dříve zneprátené umělce částečně usmířil²²¹. Přesun avantgardního centra z Prahy do Brna nalákal mnohé herce, kteří opustili nejistotu poloamatérských pražských scének s jepičím životem a podepsali řádnou smlouvu s brněnskou činohrou.

Moderní studio formálně zaniklo až na sklonku léta 1929. Frejka se pokusil uvolněné místo hudebního dramaturga obsadit svým přítelem Miroslavem Poncem, ale vzhledem k dalšímu vývoji událostí to byl zřejmě jen formální krok, který Poncovi pomohl získat státní stipendium²²². Angažování Ponce však mohlo být i projevem drobné mstivosti, kterou byl Frejka proslulý, neboť Ponc podobně jako Burian experimentoval se scénickým využitím lidského hlasu.

Po neúspěchu Moderního studia se Frejka ocitl ve velmi tíživé finanční situaci. Začal pro něj v pravém slova smyslu boj o přežití. Nejprve se obrátil na svého dřívějšího zastávce Arne Laurina s nabídkou psaní filmových recenzí pro Prager Presse²²³, pokusil se navázat i uměleckou spolupráci se smíchovskou Arénou, zároveň však stále doufal v angažmá u studiové scény Národního divadla. Po smrti Vladimíra Gamzy, který byl právě pro podobný studiový projekt angažován, se v Národním divadle uvolnilo místo režiséra a Frejka nejspíš prostřednictvím svých politických přátel postřehl možnost jeho obsazení. Snad i krátká epizoda Moderního studia měla být pro vlivné protektory možností, jak mladého režiséra zbavit přídechu avantgardního revolucionáře a uhladit mu cestu na oficiální scénu. Gamzova smrt tuto možnost otevřela snad až příliš brzy. S počínající sezónou 1929-1930 sice Jiří Frejka skutečně do Národního divadla vstoupil, ale nečekala jej režiséřská sláva, pouze vyčerpávající práce ve funkci asistenta

²²⁰ V rámci IV. komorního večera byl 15. 5. 1929 uveden Máchův *Máj*, V. komorní večer byl věnován tvorbě Jiřího Wolкера (1. 6. 1929).

²²¹ Svědčí o tom korespondence z léta 1929, uložená v Honzlově pozůstalosti. SarH Praha, Pozůstalost Jindřich Honzl, Korespondence přijatá - jednotlivci, složka B – E. F. Burian.

²²² J. PACLT, *Miroslav*, s. 113.

²²³ LA PNP Praha, Fond Arne Laurin, Korespondence přijatá, Jiří Frejka, dopis z 15. a 23. 6. 1929

Karla Hugo Hilara. K obsazení Frejky do funkce režiséra tak zřejmě neuzrála politicky vhodná chvíle, jeho pověst bývalého avantgardisty donutila jeho patrony, mezi něž patřil vedle Karla Hugo Hilara i Ferdinand Peroutka²²⁴, v době převratu uvnitř Komunistické strany k opatrnějšímu postupu.

²²⁴ Julius FIRT, *Knihy a osudy*, Brno 1991, s. 221.

Intermezzo první – publikační činnost

V době stálého angažování v Národním divadle a upevnění pozic mezi divadelními teoretiky, jehož projevem se mimo jiné stalo i členství v zájmových organizacích jakými byl divadelní odbor Umělecké besedy či Československý dramatický svaz, Jiří Frejka začal systematicky rozvíjet teoretickou činnost, jejímž praktickým důsledkem se stala nejen celá řada časopisecky publikovaných studií, ale i několik knižních publikací, sevřených svorníkem jednotného námětu a myšlenkové ucelenosti.

Teoretická činnost, kterou Frejka vnímal jako jeden z předpokladů režijního i obecně divadelního hledačství, však nebyla jedinou, jejímž vyvrcholením se staly knižní publikace. Frejka od dětství inklinoval ke krásné literatuře, výmluvným svědectvím tohoto faktu jsou básnické sbírky a drobné povídky z gymnaziálních a univerzitních let. Jeho pozdější doménou se pak na poli krásné literatury staly osobité úpravy poznámek a deníkových záznamů jiných – opět tedy přišel ke slovu režisér v něm, který mnohdy strohá svědectví opředl hávem poezie.

První ostruhy divadelního teoretika, nebo přesněji recenzenta, si Jiří Frejka jako mnozí jeho generační souputníci vydobyl na stránkách novin, časopisů a kulturních revue. Svou vůbec první divadelní kritiku, věnující se Čapkově Věci Makropulos, otiskl na stránkách Studentského časopisu v roce 1922. V této době u něj stále ještě převládala tendence k psaní lyrických přírodních črt a intimní poezie¹. Plný příklon k ryze divadelně-kritické tvorbě je možné vztahovat až k době aktivního působení na scénách studentských divadélek, tedy přibližně do počátků roku 1925. Ve Frejkově publikační činnosti se v tomto období objevuje především celá řada programových prohlášení, která často trpí jistou formulační nejasností a neobratností. Publikační tribunou se mu stávají umělecké revue avantgardistů Host, Pásmo, Avantgarda, Tam-tam či Stavba.

V polovině roku 1926 se stal zásluhou Zdeňka Kalisty přispívatelem časopisu Demokratický střed, který se právě v této době začal ostře vymezovat vůči nacionální politice, především k příklonu k fašismu, k níž část národně-demokratické strany začala inklinovat. Noviny začaly být v této době jistou nepolitickou tribunou, což Frejkovi, oscilujícímu mezi komunismem a politikou středu nepochybně vyhovovalo. Demokra-

¹ O této skutečnosti svědčí především dochovaný soubor básní *Vznícený plamen*, či krátké lyrické povídky s přírodní tematikou, otiskované ve společenských časopisech. Např. Muzeum Antonína Sovy (dále MAS) Pacov, Fond Jiří Frejka, rukopisy vlastní, sbírka *Vznícený plamen*, rkp.; *Kdosi v sadech*, Lidové noviny 20. 11. 1924; *Píseň. Samoten vyjdu. Sestra rybička*, Proletkult 3, 1924, s. 167; *Příběh lásky*, Apollon 1, 1923, č. 4, s. 67-69.

tický střed se však pro Frejku stal důležitým pro formulování vlastních uměleckých požadavků. Právě na jeho stránkách otiskoval podstatné studie, v nichž teoreticky formuloval svůj divadelní program.

Jasnější vyjádření politické orientace dal Frejka najevo svým angažováním v deníku Národní osvobození, jehož se stal od léta 1926 pravidelným kulturním referentem. V této době se v podstatě uzavírá Frejkův politický vývoj a on se definitivně přiklání na stranu Masarykova pojetí humanitní demokracie, jehož byl tento deklamačně nezávislý list, oficiální tribuna realistické, učitelské a legionářské skupiny, představitelem. Pravidelné publikování v Národním osvobození je však nutné nahlížet i z hlediska ekonomického – obhospodařování rubriky v zavedeném deníku znamenalo pro začínajícího umělce vždy určitý pocit existenčního zajištění. Navíc měli referenti zajištěno v divadlech v rámci propagačního systému stálé místo na premiérách, což znamenalo pro mladíka, hledajícího vlastní režijní poetiku, nemalé výhody. Z četnosti jeho recenzí je patrné, že skutečně nevynechal žádnou podstatnou premiéru a v divadle se tak vyskytoval prakticky neustále.

Referentem Národního osvobození zůstal Frejka do počátku roku 1929, kdy začal navazovat kontakty s Peroutkovou Přítomností a Prager Presse Arne Laurina. Období kulturního referentství přerýly pouze dvě významnější okolnosti, znamenající výraznější posun na poli teoretického uvažování o divadle. Tím prvním bylo založení výše zmiňovaného sdružení D-bloku, které vydávalo časopis Signál. Charakter textů, v Signálu otištěných, odpovídá stylu, publikovanému v Demokratickém středu. I zde převládá mnohdy klopotná snaha o formulaci uměleckého programu, v němž se nově začíná objevovat i touha propojit svět divadla s reálným světem a jeho společenskými proměnami. Druhou, mnohem závažnější událostí byla smrt Jarmily Horákové. Na její památku Jiří Frejka okamžitě zorganizoval vydání sborníku² v nakladatelství Aventinum Otakara Štorcha Mariena. Horákové smrt a práce s jejími deníkovými záznamy však podstatným způsobem přeorientovala i cíle Frejkových teoretických východisek, do jejichž centra se dostala osobnost herce a způsob uchopení role.

Výsledkem těchto nových teoretických úvah se stala pod hlavičkou koncernu Melantrich v roce 1929 vydaná útlá kniha *Člověk, který se stal hercem*, která je v českém kontextu v podstatě prvním obsáhlejším pojednáním o hereckém umění, ještě před pozdějšími studiemi strukturalistů nebo knihou Miroslava Rutteho *O umění herec-*

² Jiří FREJKA (ed.), *Památník Jarmily Horákové*, Praha 1928.

kém z roku 1946, ale i před Pujmanovým *Hereckým tvaroslovím* z roku 1931, s nímž má i něco společného³. Frejka ve své knize bezpochyby využívá poznatky, které získal při studiu na filosofické fakultě, konkrétně na přednáškách Otokara Zicha. Frejkova pozornost se však v knize upírá spíše k niterné podstatě herectví, tj. hledá jeho psychologickou podstatu. Ve své knize popisuje Frejka nejprve genezi herce a poté analyzuje jeho zápas s postavou. Nesouhlasí s názory, že herectví pramení jen z dětské hravosti, je podle něj založeno na dramatickém *boji instinktu s inhibicí*, čili na tom, co je budoucímu herci vrozené, organické, ještě předrozumové a co je následně vědomě formováno.

„*Herec nového divadla dává znovu ožít staré radosti ze hry, již nahrazuje hlubokomyslné pasivní vžívání se do stavu fiktivních osob. Neboť vžívání do duševního stavu lze nahradit lepším: tvořením těchto stavů na základě vlastních i odpozorovaných zkušeností o nich.*“⁴

Vydání této studie stojí na počátku jeho systematické teoretické činnosti, nikoliv pouhých proklamací a programových prohlášení. Praxe v Národním divadle a členství v rozmanitých zájmových organizacích Jiřího Frejku přivedla do okruhu mladých divadelních teoretiků, jejichž publikační platformou se staly od roku 1934 vydávané melantrišské *Listy pro umění a kritiku*, jejichž šéfredaktorem se stal Frejkův blízký přítel Josef Träger. Ještě před založením tohoto kritického měsíčníku Frejka publikoval řadu studií, postřehů a připomínek v *Peroutkově Přítomnosti*, do níž vstoupil v roce 1928 v souvislosti s anketou o vzniku *Studia* při Národním divadle. Celou řadu studií pak publikoval i pod hlavičkou *Divadelního studentského ústředí*, jakési dceřiné organizace pravicově orientovaného Svazu československého studentstva.

K významnějším, knižně publikovaným studiím z třicátých let je možné zařadit pojednání *Hilar v práci*, jež se stalo součástí vzpomínkového sborníku *K. H. Hilar, čtvrt století české činohry*. Frejka se v ní zaměřuje především na podrobný rozbor Hilarova režijního vedení, jehož zdroje vidí, podobně jako u sebe, ve třech *pramenech* – v přírodě, lidech a knihách. V roce 1936 knižně vychází i jeho studie o souvislostech sociálních a politických proměn a proměny divadelní poetiky a herectví *Živé divadlo*. Valná většina podstatných studií Jiřího Frejky z třicátých let se stala na začátku osmdes-

³ Pro rozbor Frejkovy práce využito Jan HYVNAR, *Herec v divadle Jiřího Frejky*, Disk 5, 15., 2006, s. 110 an.

⁴ Jiří FREJKA, *Člověk, který se stal hercem*, Praha 1929, s. 85.

sátých let dvacátého století součástí výboru *Režie jako projev průbojného ducha*⁵, který vyšel jako 3. svazek edice České divadlo, vydávané pod vedením Jiřího Hájka pražským Divadelním ústavem.

V polovině třicátých let se navíc Jiří Frejka aktivně zapojil do projektu, který bohužel zůstal nenaplněný. Jednalo se o vydání encyklopedie zaměřené na dějiny světové divadelní avantgardy, jejíž vznik inicioval Frejkův blízký spolupracovník Miloš Hlávka. Ten do projektu zapojil celou řadu uznávaných osobností tehdejší divadelní teorie a kritiky, mimo jiné Václava Tilleho, E. F. Buriana, Václava Sommera, Vladislava Vančuru či Josefa Trägera, ale i členy pražského lingvistického kroužku, mj. Miloše Weingarta⁶. Encyklopedie měla velmi ambiciózní cíle, neboť v plánu bylo mimo jiné i zpracování dějin orientálního či afrického divadla, tance i hudby. Sám Hlávka cíle a podobu knihy popsal takto: „*Dnešního čtenáře a divadelního milovníka vábí však právě dnešek, jeho různost a mnohost v nových pokusech, nebývalý rozkvět režisérství, rozličné styly atd., a to vše hojně dokumentováno materiálem obrazovým. Také jiným, mnohem živějším způsobem redakčním, jenž by vedl spolupracovníky k zajímavým montážím ze vzpomínek, dopisů, polemik, kritik, zákulisních aktů, drobných faktů politikých, kulturních a technických, by se mohl vzbudit o dílo takový zájem, že by se pravděpodobně mohlo počítati i s překladem do cizích jazyků.*“⁷ V jedné publikaci tak měla být pohledem odborníků rozmanitého uměleckého směřování nahlédnuta celá problematika soudobého divadelního výrazu a jeho hlavních inspiračních zdrojů. Za vydavatele Miloš Hlávka zvolil nakladatelství Sfinx Bohumila Jandy, realizátora monumentálního projektu Československé vlastivědy, jejíž provedení mu bylo zadáno Masarykovou akademií věd a probíhalo mezi léty 1929-1936. K uzavření dohody bohužel nedošlo a ambiciózní projekt tak nebyl ke škodě české kulturní veřejnosti, která na podobné dílo dosud čeká, naplněn.

Publikačně nejplodnější období, které se později již nijak nerozvíjelo, představovala v životě Jiřího Frejky doba protektorátu. V tomto období vychází Jiřímu Frejko-

⁵ Jiří FREJKA, *Režie jako projev průbojného ducha*, Praha 1980

⁶ Kompletní seznam spolupracovníků se zachoval v podobě rukopisu v pozůstalosti Václava Tilleho a je tvořen následujícími jmény: Tille, Fischer, Horák, Bartoš, Wollmann, Vočadlo, Píša, Träger, Heidereich, Flajšhansová, Hlávka, Mathesius, Orůšek, Mahen, Müller, Sommer, Honzl, Frejka, Burian, Dostal, Feuerstein, Wachsmann, Heythum, Úlehla, Weingart, Očadlík, Němec, Mrkvička, Tetauer, Vydra, Weil, Bie, Siblík, Rey, Kröschlová, Srbová, Ritter. LA PNP Praha, Fond Václav Tille, Autoři světových dějin avantgardního divadla.

⁷ Tamtéž, Dopis Miloše Hlávky Bohumilu Jandovi z 27. května 1935.

vi pět knižních publikací, které se diametrálně odlišují jak zvoleným tématem, tak i způsobem zpracování.

První linii Frejkovy válečné literární tvorby tvoří opět jeho teoretické úvahy o poslání divadla v celku společnosti. Projevem těchto myšlenek se stala publikace *O divadlo vskutku národní*, vydaná v nakladatelství Václav Petr, kam jej zřejmě nasměroval editor František Kovárna, bývalý spolupracovník z D-bloku. František Kovárna ostatně stál u zrodu této knihovny dvouarchových sešitů, které vycházely dvakrát až čtyřikrát do měsíce⁸. Obsah eseje je podstatný pro Frejkovo následné teoretické směřování; zabývá se v něm problematikou obecnstva, nutností vytvářet divadlo aktuální a divácky přitažlivé, ale i otázkami organizace divadelnictví v Československu a to i na její nejnižší úrovni.

V roce následujícím Jiří Frejka vydal knihu, jíž se vracel nejen do doby svého mládí, ale opět i k tématu uchopení postavy hercem. V nakladatelství Československý kompas totiž vyšel za redakce J. M. Kvapila *Deník Jarmily Horákové*, kniha, o jejímž vydání uvažoval již od roku 1928, kdy mu byly sestrou Jarmily Horákové, Miladou Čálkovou, svěřeny část korespondence a herecký deník. Jiří Frejka při tvorbě knihy využil metody, která se mu osvědčila i později, totiž propojení autentického textu s vlastním komentářem. Východiskem se mu stala vedle intimního deníku, zachycujícího niterné proměny mladé herečky, především korespondence, kterou si Horáková psala se svou přítelkyní, spolužačkou z konzervatoře a pozdější členkou Gamzova Českého studia, Emou Hráskou. V komentářích k textu se pak Frejka navrácí k původním východiskům uchopení postavy hercem, které formuloval ve své knize z roku 1929. *Deník Jarmily Horákové* se setkal s vřelým přijetím u odborné i laické veřejnosti, v roce 1941 tak muselo nakladatelství Československý kompas připravit druhé vydání. Tato skutečnost mimo jiné souvisela i se značným vzrůstem zájmu o osudy především ženských hereckých hvězd v době protektorátní.

V této době se však vrátil i do dob svého dětství a sepsal již zmiňovanou půvabnou knihu vzpomínek nazvanou *Outěchovice*. Kniha byla tvořena podobně jako *Deník Jarmily Horákové* jako jisté symbolické dovršení dějů minulých. Při psaní *Outěchovic* Frejka vyšel z poznámek svého otce, které si nechal zaslat matkou na sklonku roku 1939⁹. Otcovy poznámky, které zůstaly v původní podobě, jsou zářmovány vlastními vzpomínkami na léta strávená uprostřed jihočeských lesů. Celá kniha má strukturu od-

⁸ Blíže Václav ČERNÝ, *Křik koruny české. Paměti 1938-45*, Brno 1992, s. 98.

⁹ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11 313 – Outěchovice, inv. č. A 18 824-18 846.

povídající kalendářnímu roku; každý měsíc obsahuje poznámky otce, časově se vztahující k danému období, a text Frejky. Ten se zaměřuje především na koloběh venkovského života, velké svátky, slavnostní události, ale i každodenní starosti, jako je třeba cesta do školy nebo problémy se zaměstnanci. Ilustracemi knihu opatřil Jiří Trnka, v přílohách jsou publikovány fotografie Frejkových rodičů, rodné myslivny a blízkého okolí. Kniha byla vydána nakladatelstvím Vyšehrad, ale i vydavatelstvím Přemysla Plačka v Pacově roku 1942¹⁰ a získala si nebývalý ohlas mezi širokou veřejností. O téměř dvacet let později se k tomuto malebnému Frejkovu dílku vrátilo zásluhou Roberta Saka českobudějovické nakladatelství Růže a *Outěchovice* byly vydány tentokrát bez válečných cenzurních zásahů¹¹.

Ve stejném roce, kdy vyšly *Outěchovice*, spatřila světlo světa další útlá knížka, v níž Frejka bilancoval svůj vztah ke komediálnímu divadlu a podstatě smíchu vůbec. Kniha měla titul *Smích a divadelní maska*¹² a vyšla v nakladatelství Josefa Vilímka. Frejka v souvislosti se svou inscenační tvorbou, promýšlel především typologii komických postav, vycházející z tradic komedie dell'arte. Principy typizace se ostatně staly pro jeho tvorbu typické již od avantgardních počátků a tato studie tedy byla jakýmsi teoretickým završením této linie Frejkovy divadelní poetiky.

Frejkovi však byl v protektorátním období nabídnut i podíl na několika kolektivních pracích věnujících se divadlu. Počátkem roku 1944 ho architekt Miroslav Kouřil požádal o spolupráci na vlastní edici Knihovny divadelního prostoru¹³. Jiří Frejka měl pro tento podnik společně s Františkem Trösterem vypracovat svazek o oficiální scénografii. K realizaci tohoto projektu sice došlo, ale jelikož se jednalo o podnik poloilegálního charakteru, Kouřilova edice nedoznala většího ohlasu. Druhým kolektivním podnikem, jehož se Frejka účastnil, bylo vydávání Bačkovského slovníku všeobecných znalostí podle oborů. Profesor Rudolf Bačkovský Frejku oslovil až počátkem roku 1945 na doporučení Viktora Roubala a žádal jej o převzetí redakce patnáctého dílu této encyklopedie, věnovaného divadlu¹⁴.

¹⁰ Kniha pak byla ještě několikrát vydána v poválečném období, vydání pro Moravský kruh spisovatelů v roce 1947 realizoval Václav Renč a Frejkovi vyneslo zálohu 30 000 korun. Tamtéž, sign. Č – 11. 101 – Korespondence (institute), inv. č. A – 14 657.

¹¹ Blíže k okolnostem vzniku myšlenky na vydání *Outěchovis* a její následné realizaci Robert SAK, *Outěchovice*, in: Robert Sak, *Co čte a nač myslí historik*, České Budějovice 2007, s. 13-16.

¹² Jiří FREJKA, *Smích a divadelní maska*, Praha 1942.

¹³ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 065/I. – Korespondence A – L, inv. č. A – 14 336 – Dopis Miroslava Kouřila.

¹⁴ Tamtéž, inv. č. A – 14 199 – 200 – Korespondence Rudolfa Bačkovského.

V průběhu druhé světové války je z hlediska Frejkovy teoretické činnosti důležité jeho systematické působení v Umělecké besedě. K tomuto sdružení, založenému již v šedesátých letech devatenáctého století, měl Frejka vždycky blízko, v sále Umělecké besedy mimo jiné zahajovala svou činnost první avantgardní divadla – Osvobozené i Dada. V roli teoretika se s Uměleckou besedou sblížil ve třicátých letech, kdy publikoval několik textů ve výtvarné revue *Život*, jejímž redaktorem byl mimo jiné i Karel Šourek. Vzájemná spolupráce pak vyvrcholila při realizaci výstavy *Pražské baroko*¹⁵ v roce 1938, kdy byla Frejkovi svěřena péče o divadelní program. Frejka se stal i realizátorem jedné ze společenských akcí Umělecké besedy, které byly velmi oblíbené, a to konkrétně tzv. vodní bitvy na Vltavě. Při výtvarném odboru vzniklo za války i „důvěrné“ Sdružení pro dramatickou tvorbu, v němž se vedle Alberta Pražáka, Ferdinanda Pujmana, Josefa Trägera a Zdeňka Kalisty nejagilněji prosazoval právě Jiří Frejka. Sdružení, profilující se především na teoretické bázi, pořádalo časté přednášky a diskuse, jejichž závěry byly alespoň dílčím způsobem využity v transformaci divadelnictví, především pak divadelního školství, v poválečném období.

Pod hlavičkou Umělecké besedy vydal Jiří Frejka v roce 1944 knihu, věnující se zákonitostem verše a jejich přednesu, nazvanou *Jevištní řeč a verš tragédie*. Svou přednáškovou činnost v Umělecké besedě pak Jiří Frejka zakončil vydáním jejich výboru, nazvaným *Železná doba divadla*. Vydavatelským domem se stal Melantrich, kde zastával funkci hlavního redaktora po suspendování Bedřicha Fučíka Josef Träger. Právě jemu Frejka knihu věnoval. *Železná doba divadla* byla připravována k vydání v posledních dnech protektorátu, vyšla však až v době po proběhnutí červnových dramatických změn v organizaci divadelnictví, jež v mnohém předjímala. Kniha se stala zásadní pro nově nastupující generaci divadelníků, která se seskupila především kolem divadla DISK a jejímiž hlavními osobnostmi se stali Jaromír Pleskot a Radovan Lukavský. V sedmi studiích se Frejka vyjádřil ke všem oblastem divadelnictví, které po celou předcházející dobu intenzivně promýšlel. První esej, nazvaný *Nedobožovaný boj o českou režii*, bilancuje hlavní podstatné vývojové tendence v divadelnictví, pojmenovává

¹⁵ Výstava *Pražské baroko* patřila k jednomu z nejmonumentálnějších podniků třicátých let. Podílely se na ní významné osobnosti české kultury, mimo jiné Zdeněk Kalista, Josef Čapek, Václav Palivěc, či V. V. Štech. Výstavu instaloval Frejkův blízký spolupracovník, architekt František Tröster. Jiří Frejka byl Uměleckou besedou pověřen vedením divadelní sekce tohoto projektu, na němž se mělo podílet Národní divadlo. Jiří Frejka předložil Otokaru Fischerovi ambiciózní projekt inscenování tří her v prostorách Valdštejnské zahrady, pro kterou se mu zdálo vhodné uvedení her *Valdštejn*, *Zdravý nemocný*, *Zkrocení zlé ženy* a *Romeo a Julie*. Kromě vystoupení Národního divadla Jiří Frejka angažoval i soubor E. F. Buriana. Blíže viz ÚAND Praha, Fond Jiří Frejka, sign. K 921 P – Korespondence, Korespondence s O. Fischerem v záležitosti *Pražského baroka*.

tendence konvenční a snaží se postihnout i hlavní směry v divadle první republiky. Východiskem z určité bezradnosti se Jiřímu Frejkovi stává nový divadelní pathos, jakési zživotnění divadla, jeho přiblížení soudobému člověku a jeho pocitům. Studii *Nedobojovaný boj o českou režii* je tak v konečném výsledku možné vnímat jako určité umělecké prohlášení, dávající Frejkově válečné i poválečné tvorbě jasné teoretické zakotvení. Podobný obsah, směřující však k poslání režiséra v divadelním celku má i druhá studie *Režie jako projev průbojného ducha*. V *Železné době divadla* se však Frejka poprvé komplexně vyslovil i k problematice scénografie (*Smysl scénického návrhu v celku inscenace*), tématem se mu znovu staly jevištní řeč (*K verši tragedie*) a divadelní školství (*Divadelní škola*). Z hlediska následného uměleckého směřování Jiřího Frejky jsou však podstatné dvě poslední studie, *Divadlo patří těm, kteří je po duchu vytvářejí* a *Železná doba divadla*. Zatímco první se věnuje především vizi institucionálního zakotvení divadelnictví v poválečné době, v druhé Frejka citlivě reagoval na palčivé problémy protektorátního divadla, jejichž projevem se staly především rozklad pevné dramaturgické linie, nekvalitní repertoár neoprávněné kritiky. Frejka v těchto tendencích spatřoval společenské konotace a dával do souvislostí nejen divadelníky samé, ale i morální stav publika. Frejka ve studii načrtnul vizionářskou představu nového směřování divadla, působícího novým patosem na formování myšlenek a mravních postojů diváctva, která se zdála být v době vydání *Železné doby divadla* naplňována intenzivním příklonem kulturní veřejnosti k otázkám divadelnictví. Naplňování této vize však bohužel nepřežilo rok 1948.

Po polovině roku 1945, kdy získal ředitelské místo v divadle na Vinohradech, se Frejka plně věnoval vlastní divadelní tvorbě a teoretickou činnost odsunul do pozadí. Nijak výrazně se nepodílel ani na formulacích divadelního zákona, završena byla pouze jeho představa o vzniku komplexního systému divadelního školství. Jeho umělecké i teoretické směřování je tak v této době nejlépe čitelné z pečlivě připravovaných projevů k souboru, v nichž se mnohdy objevují i aktualizace politické.

K vlastní literární činnosti se Jiří Frejka vrátil až v době svého nuceného odchodu z Městských divadel pražských. Napsal několik povídek s mysliveckou tematikou, jednu z nich, *Zakletého myslivce*, se pokusil publikovat v nově ustavených Literárních novinách, ale byl jejich redaktorem Františkem Branislavem odmítnut z důvodu příliš-

né rozsáhlosti textu¹⁶. Soubor povídek, nazvaný *Myslivecké povídačky*, tak vyšel až péčí Josefa Trägera v Mladé frontě roku 1964. Součástí výboru se stala i *Povídka pro mého chlapce*, kterou Frejka napsal v roce 1945 jako bezprostřední reakci na prožitek pražského květnového povstání a zůstává jediným dokladem jeho účasti na těchto událostech¹⁷.

V souvislosti s Frejkovou publikační činností je nutno zmínit i jeho zájem o adaptaci a aktualizace divadelních her, k nimž se po prvním koketování ve dvacátých letech, kdy adaptace sloužila především formálnímu experimentu, navracel ve čtyřicátých letech. Podstatné jsou především jeho adaptace klasických českých her, jejichž prostřednictvím se do českého kontextu vrátila třeba opomíjená dramatika V. K. Klicpery. Právě Frejkova úprava *Zlého jelena* z této hry na dlouhý čas učinila jedno z nejoblíbenějších představení, uváděných na ochotnických scénách. Častého vydání a uplatnění na scénách se dočkala i Frejkovy adaptace *Strakonického dudáka* J. K. Tyla, *Paní Marjánka*, *matka pluku* a *Fidlovačka* od téhož autora.

Z časopisů a publikačních plánů nakladatelství se jméno Jiřího Frejky po jeho smrti vytratilo. Teprve od počátku šedesátých let se Jiří Frejka coby autor a teoretik navrátil do kulturního povědomí a především v teatrologických časopisech začaly být otiskovány archivní dokumenty, vztahující se k pozadí jeho „odklizení“ v padesátých letech. Tento trend souvisel i s činností rehabilitačních komisí, která právě v této době vrcholila. V sedmdesátých letech byl Frejka opět na oficiálních místech zapomenut, zásluhou Divadelního ústavu se však připravovaly edice jeho teoretických prací a v roce 1980 tak spatřil světlo světa již zmiňovaný výbor *Režie jako projev průbojného ducha*. Nový reprezentativní výbor z jeho teoretických prací byl však vydán téměř o čtvrtstoletí později, roku 2004, na památku jeho stých nedožítých narozenin. Výbor sestavila Ladislava Petišková, fundovaná znalkyně Frejkovy osobnosti, která se studiem tohoto tématu zabývá od sedmdesátých let, a nesl název *Divadlo je vesmír*.

¹⁶ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11 101 – Korespondence-institute, inv. č. A 14 602 – dopis Františka Branislava ze 17. 9. 1952.

¹⁷ Blíže k této problematice v kapitole, vztahující se k Frejkovým uměleckým a politickým postojům v období protektorátu.

2. Národní divadlo

(1929-1945)

2.1 Léta 1930 – 1935

V roce 1930 prošlo Národní divadlo, jak již bylo uvedeno, výraznými proměnami. Podle zákona z 12. června 1929¹ bylo počátkem roku 1930 vyňato z pravomoci zemského úřadu a podřízeno státu. Oficiální charakter divadla se tímto krokem výrazně posílil, nespornou výhodou však bylo financování, jehož garantem se do budoucna stal stát a bylo tak čerpáno ze státního rozpočtu. Vrchní správu nad Národním divadlem od této doby vykonávalo ministerstvo školství a národní osvěty, ředitel, šéf opery a šéf činohry však mohli být do svých funkcí dosazeni pouze se souhlasem ministerstva financí. Vedení Národního divadla sice mělo jistou právní samostatnost v personální oblasti, neboť mohlo uzavírat bez dozoru ministerstva pracovní smlouvy, tyto však musely být finančně pokryty ze zisků a nesměly přesáhnout lhůtu jednoho roku². Právní změna statutu Národního divadla znamenala i personální změnu na ředitelském postu; dosavadního ředitele Jaroslava Šafařoviče vystřídal ministerský úředník a dramatický spisovatel Stanislav Mojžíš Lom. Umělečtí šéfové (opera Karel Kovařovic a činohra Karel Hugo Hilar) byli ve svých funkcích potvrzeni³. Novou institucí, která vznikla v souvislosti s novým právním statutem Národního divadla, se stal tzv. poradní sbor Národního divadla v čele s Jaroslavem Kvapilem, mezi jehož členy patřil mimo jiné i Karel Čapek, jenž se v těchto letech divadlu začal poněkud vzdalovat. Poradní sbor Národního divadla však nebyl vybaven žádnými podstatnými kompetencemi a jeho funkce tak byla víceméně formální.

Ve funkci uměleckého šéfa činohry působil od roku 1921 Karel Hugo Hilar, který spolu s dramaturgem Františkem Götzem určoval umělecký profil Národního divadla. Pamětníci jej často popisují jako svéráznou, téměř despotickou osobnost⁴, proti jejímž režisérským metodám se dokonce roku 1931 zvedla stávka hereckého souboru. Hilar se však vyznačoval naprosto neomylným instinktem při hledání divadelních talentů. Po umělecké stránce od počátku desátých let prosazoval ve funkci šéfa činohry Městského divadla na Královských Vinohradech zcela nové inscenační postupy. Jeho

¹ Zákon ze dne 12. VI. 1929 o Národním divadle v Praze, Sbírka zákonů a nařízení státu československého 1929, částka 32, s. 603.

² LA PNP Praha, Fond Miroslav Kouřil, neuspoř. – Statut Národního divadla.

³ *Dějiny českého divadla*, s. 241.

⁴ Mezi spolupracovníky nebyl příliš oblíbený, byl považovaný za podivína, který na své herce často bezdůvodně křičí. Byl osobností velmi konfliktní, známý je především jeho spor s hercem a režisérem Václavem Vydrou.

tvorba ovlivněná počátkem dvacátých let výrazně variantou německého expresionismu⁵, byla vnímána jako vrchol modernistických snah a poutala pozornost mnoha mladých lidí. Jednalo se, slovy Bedřicha Rádl, o „*generaci návštěvníků vinohradských představení*“⁶. Nadšení z představení tyto studenty gymnázií přivedlo k četbě literatury s divadelní tematikou a kolem roku 1920 do zákulisí vinohradského divadla, kde rozšířili řady statistiků. Právě v zákulisí Vinohradského divadla se v souboru statistiků začaly vytvářet první přátelské vazby, na nichž byly později vybudovány první samostatné divadelní pokusy nejmladší generace. V zákulisí se setkali mimo jiné bratři Rádllové, Otto a Bedřich, se studenty Jiráskova klasického gymnázia v Resslově ulici Josefem Schettinou a Jiřím Frejkou. Po roce 1924, kdy Karel Hugo Hilar prodělal první záchvat mrtvice, byla především ze zdravotních důvodů sice oslabena jeho linie výrazně režisérského divadla expresionistického zaměření a nemocný režisér se zvolna začínal přiklánět k civilistnímu pojetí divadla, jeho výrazná osobnost však přesto charakter Národního divadla určovala až do smrti v roce 1935. Již od poloviny dvacátých let se Hilar zaměřoval na vyhledávání nových hereckých talentů, z nichž by bylo možné vychovat nástupce. Ke konci dvacátých let se zaměřil především na malé scény, snažící se hrát moderní divadlo. Právě zde našel velké množství talentů, ať už se jednalo o Jarmilu Horákovou, Jiřinu Šejbalovou, Jiřinu Štěpničkovou nebo Stanislava Neumanna, Jana Pivce či Ladislava Boháče. Jeho postřehu neunikl ani režisér Jiří Frejka.

Pro charakteristiku směřování Národního divadla ve třicátých letech je však podstatná ještě jedna osobnost – jedná se o Františka Götze, zakládajícího člena brněnské Literární skupiny, nejprve lektora, od roku 1927 dramaturga a v době Hilarovy nepřítomnosti společně s režisérem a občasným hercem Karlem Dostalem nepotvrzeného uměleckého vedoucího Národního divadla, a především člověka s mnoha vlivnými kontakty a schopnostmi nalézt v mnoha komplikovaných situacích vyhovující kompromis.

Vedle hlavní scény, kde se realizovaly především umělecky hodnotné hry pro náročného diváka, patřila k Národnímu divadlu i pobočná scéna ve Stavovském divadle. Zde převládal po raných pokusech o uvedení náročnějších her zejména kasovní reper-

⁵ K proměnám inscenační tvorby K. H. Hilara i k jeho osobnosti více např. *Hilarovská vigilie. Sborník vzpomínek a rozjímání k šedesátému výročí narozenin dr. K. H. Hilara*, Praha 1946; K. H. Hilar. *Čtvrt století české činohry*, Praha 1936.

⁶ DÚk Praha, Bedřich Rádl, *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. Rukopis (dále Rkp.).

toár konverzačních veseloher a her bulvárního charakteru⁷. Toto konvenční zaměření vyvolávalo v řadách divadelníků rostoucí kritiku. Právě první polovina třicátých let je ve znamení rozsáhlých časopiseckých kampaní proti dramaturgii Národního divadla⁸.

První kontakty s Národním divadlem - pomineme-li korespondenci s Karlem Hugo Hilarem⁹ z roku 1923, jejímž cílem byla možnost navštěvovat zkoušky - Jiří Frejka navázal v roce 1928, během svého působení v divadle Dada. Mezi Frejkou, snícím o realizaci svých nápadů na zavedené scéně, a Karlem Hugo Hilarem probíhala čilá korespondence, již od roku 1928, kdy byl Frejka vyzván k nastudování Aristofanových *Ptáku*¹⁰. Konkrétnějším výsledkem jednání se pak stalo domluvení pohostinské režie hry *Život je krásný* Marcela Acharda. Tento podnik se však nakonec realizoval jen s obtížemi, na vině byly Frejkovy přemrštěné požadavky¹¹.

První Frejkova režie v Národním divadle, zatím pohostinská, se tedy uskutečnila 29. 11. 1929. Hilar, který miloval intriky a nabyl dojmu, že Frejka je vzhledem ke svým kontaktům s Ferdinandem Peroutkou¹² významnou osobou¹³, v té době vyvíjel značné úsilí, aby byl Frejka přijat nastálo. Jelikož nebylo možné mimo jiné i vzhledem k finanční politice Národního divadla, které své členy platilo zčásti z výnosů z představení, pětadvacetiletého mladíka angažovat ihned na post režiséra, byl počátkem roku 1930 na zkušební dobu tří měsíců¹⁴ přijat do funkce korepetitora¹⁵, která se uvolnila. Tato práce

⁷ Blíže František GÖTZ, K. H. Hilar v Národním divadle, in: K. H. Hilar. Čtvrt století české činohry, Praha 1936, s. 221-252.

⁸ Tribunou kritiků se staly zejména Listy pro umění a kritiku, jejichž šéfredaktorem byl kritik Josef Träger. Právě na jejich stránkách byl v roce 1934 veden rozsáhlý boj s publicisty pravicových deníků a členy oficiálního Dramatického svazu, kteří obhajovali dosavadní dramaturgii, a naopak brojili proti „nezřízeným nájezdům nekvalifikovaného mládí“. Listy pro umění a kritiku 2, 1934.

⁹ ÚAND Praha, Fond Jiří Frejka, sign. K-921-P-Korespondence- Dopisy K. H. Hilara.

¹⁰ Tamtéž, Dopis K. H. Hilara z 25. 6. 1928.

¹¹ Frejka požadoval vyšší finanční ohodnocení a zároveň se dožadoval stejných výsad, kterými disponovali řádní režiséři. Tamtéž.

¹² Ferdinand Peroutka a jeho Přítomnost se často zastávali Hilarovy umělecké práce a těšili se tak režisérovi přízni. Blíže viz Julius FIRT, *Knihy a osudy*, Brno 1991, s. 221.

¹³ O tom, že skutečnost byla trochu jiná a Hilar poněkud přecenil politický význam Frejky, ale i Peroutky, svědčí již citovaná poznámka Arne Laurina: „Konstatuji, že nejvyšší místa nemají ani ponětí o tom, že nějaký Frejka existuje. Stejně je tomu tak s Peroutkou. Nejvyšší místa sice vědí o tom, že Peroutka existuje, ale už nejméně pět let se neběří nic tragicky, co se v Přítomnosti píše. Peroutka je velmi nadaný člověk, ale politického rozumu nemá co by se za nehet vešlo. A je to jako s uděláním, že vždycky tam, kam šlápne Peroutka, vyroste hromádka hnoje.“ LA PNP, Fond Václav Tille, Korespondence přijatá- jednotlivci, Arne Laurin, dopis z 30. ledna 1931.

¹⁴ Po třech měsících mu byla smlouva prodloužena.

¹⁵ Místo korepetitora se uvolnilo odchodem dosavadního Gabriela Harta. ÚAND Praha, Fond Jiří Frejka, sign. K-921-P-Korespondence- Dopisy K. H. Hilara

znamenal být nerudnému Hilarovi stále po ruce a obstarávat pro něj úřednické záležitosti, pod které spadala i práce v archivu, kde Frejka často strávil celé dny.

Jeho vstup do divadla byl velmi tichý, mnoho umělců si přítomnosti nenápadného, šedě oděného mladíka v brýlích ani nevšimlo. Poměrně kuriózní bylo Frejkovo uvedení mezi režiséry. Svérázný Hilar jej představil podle vzpomínek Stanislava Mojžíše Loma takto: „*Můj asistent – režisér Jiří Frejka! Dada se mu rozpadlo – ale není to jeho vina. Co je režie, ví – a já ho potřebuji, aby roznášel mé rozkazy, kam nedohlédnu. Ostatní se uvidí.*“¹⁶

Pro nesmělého Frejku byly počátky v Národním divadle velmi obtížné. Tato scéna byla plná vyzrálých hereckých osobností, které však velmi často trpěly pocity vlastní výlučnosti. Hilar jako nepříteli oblíbený šéf činohry těmito individualistickým tendencím nijak nečelil, což byl také důvod toho, že stylová čistota jeho představení nebyla z hlediska hereckých výkonů nikdy dokonalá. V divadle nepanovala atmosféra souhry a společného zájmu o vznik nového představení, ale ovzduší soupeření a nevraživosti¹⁷. Zavedení herci na nově angažované jedince pohlíželi jako na kohosi méněcenného, což hrdého, ale citlivého Frejku nesmírně zraňovalo. Svou roli sehrála navíc i skutečnost, že v čase počínající hospodářské krize byl Frejka jmenován pouze na zkušební dobu, která byla sice pravidelně prodlužována, ale pocit existenční jistoty nepřinášela. Svůj stud a plachost začal Jiří Frejka v této době zakrývat ironií, sarkasmem a mírně přezíravým pohrdáním, čímž si samozřejmě lidi příliš nenaklonil.

V této době se velmi často utíkal ke vzpomínkám na šťastné dětství, strávené na venkově. Dopisoval si s mladičkou studentkou Jarmilou Pfeiferovou¹⁸, se kterou se v létě seznámil v Jičíně. V listech především hovořil o literatuře, o své touze po venkově a o rozčarování z městského života. Rok 1930 pro něj musel být kritickým obdobím a zřejmě jen díky své vrozené houževnatosti v Praze vytrval. V jednom dopise najdeme i poznámku o jeho situaci v divadle: „*Je večer, sedím v klubu, dnes už mne snad nikdo nebude štvát, žádná primadona a žádný Hilar, mám se sejít s příjemnými lidmi.*“¹⁹

¹⁶ Stanislav MOJŽÍŠ LOM, c. d., s. 15.

¹⁷ Antonín DVOŘÁK, c. d., s. 113 an.

¹⁸ Jarmila Pfeiferová, provdaná Weinfeldová, pocházela ze Starého Cetna u Mladé Boleslavi. S Frejkou se seznámila v září roku 1930 na sjezdu Divadelního studentského ústředí v Jičíně a během podzimu 1930 si vyměňovali velmi rezervované dopisy. S rokem 1931 se intenzita korespondence snižovala a omezila se na občasné pohlednice z výletů a přání k svátkům. S létem 1931 ustává docela. Do pozůstalosti Jiřího Frejky se několik odeslaných dopisů dostalo po smrti paní Weinfeldové péčí rodiny zesnulé.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 725 – Drobné rukopisy, inv. č. A – 31 072 – 31 088.

¹⁹ Tamtéž, inv. č. A – 31 074 – Dopis z 6. 10. 1930.

Frejkovy dny byly v té době nesmírně jednotvárné. Většinu času, často až do pozdních nočních hodin, strávil v divadle, pouze v poledne si dopřál hodinový odpočinek v tradiční kavárně herců, ve Slavii. Večery pak trávil osaměle ve svém malém bytě v Jirchářské ulici, který měl přeplněn knihami²⁰. Jindy zašel s přáteli, většinou mladými herci²¹ Národního divadla, do některého společenského podniku. Mezi umělci byl oblíbený i Mánes, v jehož Ateliéru se společnost často bavila i po zavírací hodině. Frejka však v této době dával přednost konzervativnějšímu Společenskému klubu na Příkopě, což vedlo mnohé přátele z řad avantgardy k závěru, že se vzdal původního uměleckého směřování. Samozřejmě, že ve Společenském klubu mohl navázat kariéře výhodnější známosti, ale Frejkovy důvody byly zřejmě niternější. Mezi veselícími se lidmi ještě palčivěji prožíval své pocity osamělosti. Sám jeden večírek u velmi společenského Vítězslava Nezvala komentoval slovy: „*To je strašné. Taková bujná zábava, a mně je strašně. Když piju jako dneska, cítím, že mě neposlouchají ruce a nohy, ale řeč a mozek zůstává bezvadný. Jako by se nic nedělo.*“²² Pro mladé herce rovněž organizoval výlety za sportem do Jevan. Sám sice sportovcem nikdy nebyl, ale vždy si zde odpočinul od života v Praze. Na smysl volného času měl Frejka poměrně netradiční názor: „*Civilizovaný člověk dnešních dnů, žijící ve stroji jménem město, čas od času v sobě objevuje pradávné pudy, jimž podléhá. Proto byl stvořen week – end, aby se bankovní úředník nezakl v tomto světě beze vší lidskosti.*“²³

Třicátá léta jsou ve Frejkově osobním životě do určité míry zlomová. V roce 1932 umírá jeho otec Josef Frejka a matka Kateřina opouští hájovnu v rodných Outěchovicích a stěhuje se k synovi Otovi na Zvíkovské Podhradí. Pro Frejku byla ztráta domova velmi bolestná. Outěchovice vždy chápal jako svět, kterému rozuměl, do kterého se mohl vrátit z velkoměsta. Po roce 1932 proto omezil styky s matkou, neboť k novému prostředí, ve kterém žila, neměl žádný osobní vztah. Do jejího nového bydliště téměř nezajížděl, nenavštěvoval ji ani o prázdninách a velkých svátcích a také kore-

²⁰ Na interiér jeho bytu vzpomíná Ladislav Pešek: „*Všude, až ke stropu, knihy, knihy, knihy.*“ Ladislav PEŠEK, c. d., s. 71.

²¹ Přátelil se zejména s bývalými členy Osvobozeného divadla Stanislavem Neumannem a Ladislavem Boháčem, blízký vztah si však záhy vytvořil i k Ladislavu Peškovi, mladému herci přicházejícímu do Prahy z Brna.

²² Ladislav PEŠEK, c. d., s. 30.

²³ MMAS Pacov, Fond Jiří Frejka, sign. č. I F 1/1 K 4 – Rukopisy, inv. č. 1150 – Week – end.

spondence byla velmi řídká²⁴. Ztrátu rodiště zřejmě Jiří Frejka pochopil jako vývojový mezník svého života, neboť právě v této době se usadil.

Již v této době se však u něj, patrně vlivem pracovního přetížení, začaly objevovat úporné bolesti hlavy, které se stupňovaly především před premiérou. Frejka je zpočátku přičítal angíně, protože často trpěl i záchvaty kašle. Od roku 1931 pravidelně docházel na Českou polikliniku k doktoru Karlu Pernerovi²⁵. Ten mu předepisoval tisíce léky, především Saridon, a většinou jednou ročně ozdravný pobyt v sanatoriu Svaté Anny poblíž Vlasce v jižních Čechách. Jeho špatného zdravotního stavu si všimli i sami herci, například Olga Scheinpflugová, s níž se Frejka přátelil a občas ji navštěvoval na Strži, vzpomíná: „*Nikdy neutrácel, leda za prášky, dovedl jich spolykat třeba krabičku za den, protože ho pořád bolela nesnesitelně hlava. Prožil většinu života ve stavu lehkého útlumu.*“²⁶

Na počátku svého působení v Národním divadle se Jiří Frejka - vzhledem ke svému pracovnímu zařazení - režii nemohl plně věnovat. Na divadelních představeních se sice mohl podílet jako pomocník, v této funkci byl navíc často zneužíván, což jej však zcela logicky neuspokojovalo po umělecké ani osobní stránce. Uvítal tedy možnost pohostinské režie v divadle Uranie, kde počátkem roku 1930 připravil pro jedno představení nastudování Thákurova *Poštovního úřadu* a dramtizaci *Šakuntaly* středověkého indického básníka Kálidáasy.

Z popudu kvapilovského kritika Jindřicha Vodáka a za přičinění Jiřího Frejky, který již od roku 1928 apeloval pro věc na stránkách Přítomnosti, byl v Národním divadle připravován plán na zřízení Studia činohry Národního divadla. Idea studiových scén navazovala na podobné projekty, realizované v ruském divadelnictví již od desátých let dvacátého století. V českém prostředí byla snaha o vznik zkušební, studiové scény, patrná již od doby působení Jaroslava Kvapila na Národním divadle, studiovému typu divadla se podobalo i několik scén, realizovaných pod vlivem německého expresionismu, či bezprostředně ruského psychologického herectví. Teprve transformace Národního divadla, jeho vyjmutí z pravomocí zemského úřadu a zastřešení jeho provozu státními financemi, ale i proměna vládního politického kurzu, však tento projekt umožnily

²⁴ Kateřina Frejková si často stěžuje, že kdyby nebylo novinových divadelních kritik, ani by o svém synovi nevěděla.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 206 – Korespondence, inv. č. A – 15 011 – 29 – Dopisy Kateřiny Frejkové.

²⁵ Tamtéž, sign. č. Č – 11. 305 – Zápisníky, inv. č. A – 17 345 – Zápisník z roku 1931.

²⁶ Olga SCHEINPFLUGOVÁ, c. d., s. 140 an.

alespoň částečně realizovat. Již v polovině roku 1929, v době těsně předcházející přijetí zákona o zestátnění Národního divadla, tak Karel Hugo Hilar adresoval ministerstvu školství a národní osvěty první dopis, nastiňující koncepci budoucího Studia, „vedlejší, zkušební, experimentální scény, jejímž účelem měly být především výchova herců a režisérů, omlazení ansámblu a upotřebení soudobých českých her“²⁷.

Výsledek projektu však neuspokojil Hilarovu²⁸ původní představu samostatné instituce s vlastní budovou. Studio nikdy nezahájilo pravidelnou činnost, pod jeho hlavičkou byly realizovány v nepravidelném pořadí pouze tři večery, navíc během téměř dlouhého období tří let. I přesto se stalo Studio významným projevem nové kvality Frejkovy režisérské práce. Jako první avantgardní divadelník zde totiž začal programově syntetizovat avantgardní stylizační postupy s tradiční českou hereckou školou²⁹. Zároveň u něj byla dovršena změna, započatá již v Moderním studiu; ve svých inscenacích přestal poezii stavět do kontrastu s realitou, jak to požadoval ve svých prohlášeních z dvacátých let. V jeho nových inscenacích se totiž poezie stávala součástí všedního života³⁰.

Studio bylo podstatným mezníkem i ve Frejkově kariérním růstu. Pod hlavičkou této elévské scény začal být vnímán jako skutečný režisér působící ve „zlaté kapličce“, což umožnilo Hilarovi učinit další kroky v jeho následném angažování. Souběžně s činností Studia tak byly Frejkovi svěřovány režie i na scéně Národního divadla. Frejka, uvyklý ve svých divadlech režirovat šest až osm her ročně, se nyní musel smířit s průměrně dvěma premiérami za rok. Rovněž se musel přizpůsobit předem danému dramaturgickému plánu, který nemohl sám ovlivnit a který mu často zadával neatraktivní úkoly. Byla to pro něj uřednická práce, neboť si musel osvojit především formální a technické aspekty Hilarova režijního stylu. „Vědomě se podřizoval tradici. Učil se ze všeho, co Národní divadlo vytvořilo.“³¹ Tento jeho návrat k tradicím byl údajně jakýmsi obranným reflexem před tíživou situací v divadle. Frejka se snažil pečlivým studiem nalézt vlastní uměleckou dráhu, která nebude v rozporu s oficiální scénou a nepopře jeho umělecké názory³². V této době však ani nemohl jednat jinak. V Národním divadle

²⁷ Parafrázováno dle LA PNP Praha, Fond Stanislav Mojžíš Lom, Korespondence-přijatá, K. H. Hilar, Dopis MŠANO z 6. 6. 1929.

²⁸ Hilar dokonce ministerstvu pro tyto účely navrhoval pronajmout prostory U Nováků ve Vodičkově ulici. Tamtéž.

²⁹ František ČERNÝ, *Měnivá tvář*, s. 215.

³⁰ *Dějiny českého divadla*, s. 218.

³¹ Ladislav PEŠEK, c. d., s. 74.

³² Josef TRÄGER, *Dvojí osobnost režisérská*, Listy pro umění a kritiku 3, 1935, s. 487.

získával smlouvy na dobu určitou, která zpočátku nikdy nepřesáhla dobu šesti měsíců, tudíž si nemohl z existenčních důvodů dovolit žádný experiment. O tomto faktu jej přesvědčil i osud Emila Františka Buriana, angažovaného na scéně Studia Zemského národního divadla v Brně, který právě přílišným ulpíváním na vlastních uměleckých zásadách slibné místo ztratil a po určitý čas se ocitl ve vážných existenčních problémech. Svůj praktikistní postoj, typický dle jeho názoru pro celou poválečnou generaci, Frejka snad nejlépe charakterizoval ve svém textu Kulturní politika, v němž píše: „*Ale nejmladší generace je generací Babittů – prostoupených jakýmsi česko-bratrským strachem z prázdna. Všechno nesmírně rychle nabývá v ní takových praktických podob. Je to generace stádná a podléhá velmi předchozím. Ale zároveň je v ní dobyvatelství a není to vždycky jen dobyvatelství stáda krys, které vítězí počtem.*“³³ Pravdou však zůstává, že umění sjednávání kompromisů, které si Frejka v této době přes jistý vnitřní odpor osvojil, technika adaptace, byly typické nejen pro poválečnou nastupující uměleckou generaci. Na těchto principech byla vystavěna i politická praxe meziválečného Československa a jakýmsi jejím reprezentantem se stal premiér Antonín Švehla, mimo jiné oblíbenec Frejkova příznivce Ferdinanda Peroutky. Svůj příklon k tradici Frejka potvrdil i vstupem do organizace, jež byla avantgardními divadelníky vnímána jako kolébka zpátečnictví; byl jí Československý dramatický svaz³⁴, jehož nejvlivnější osobností byl jednatel Miroslav Rutte, někdejší nesmlouvavý kritik avantgardních scének.

Nastávající léto roku 1931 si Jiří Frejka naplánoval jako studijní³⁵. Uvažoval o návštěvě západoevropských scén a žádal od Národního divadla finanční příspěvek³⁶. Ten mu byl zamítnut, a Jiří Frejka si tudíž celou cestu financoval sám. Proti původním plánům se kvůli financím značně zkrátila. Zbytek léta pak strávil u rodičů a koncem srpna se s přáteli vypravil do Karpat³⁷, odkud pokračoval na Ukrajinu.

³³ Jiří FREJKA, *Kulturní politika*, in: Jiří Frejka, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 534-535.

³⁴ Řádným členem Československého dramatického svazu se Frejka stal k. 3. 10. 1932. K jeho povinností tak začaly patřit pravidelné schůze, konající se každé první pondělí v měsíci v Husenském restaurantu v Praze II. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11. 682 – Dokumenty, inv. č. A 30. 654 – Dopis z 3. 11. 1932.

³⁵ Studijní cestu do Německa a Francie podnikl již v předcházejícím roce. Cestu financovalo částkou 3000 Kč Ministerstvo školství a národní osvěty, neboť Jiří Frejka vyhrál vypsání stipendium pro mladé spisovatele. Z kontrolních účelů ministerstva se musel při své cestě hlásit na československých zastupitelstvech, která mu však byla v případě zájmu povinná zprostředkovat kontakty na divadelníky. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11. 682 – Dokumenty – Korespondence-institute, inv. č. A 30 775 – Dopis MŠNO z 27. 5. 1930.

³⁶ Frejka ve své žádosti plánoval navštívit Koloniální výstavu v Paříži, ale i Rumunsko, kde jej zajímala tamní originální kultura. ÚAND Praha, Fond Jiří Frejka, sign. K 921 P – Jiří Frejka – osobní spis.

³⁷ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11. 725, Drobné rukopisy, inv. č. A – 31 082 – Pohlednice.

V Národním divadle v této době vrcholil spor K. H. Hilara a F. X. Šaldy o uvedení *Zástupů*³⁸, dramatu druhého ze jmenovaných účastníků sporu. Šalda hru napsal již počátkem dvacátých let jako reakci na evropský politický vývoj. Dramaturgie Národního divadla hru odmítala uvést pro její příliš knižní charakter, což samozřejmě Šaldu pobuřovalo³⁹. Rozhodl se domoci práva na uvedení soudní cestou a několikaletý spor skutečně v roce 1932 vyhrál. Hra tedy měla být v Národním divadle uvedena, ale vynořil se nový problém; nikdo z řádných režisérů se jí nechtěl zhostit. Volba tudíž padla na Jiřího Frejku. Urychleně mu byla vystavena nová pracovní smlouva na místo řádného režiséra Národního divadla⁴⁰, a *Zástupové* se tak staly první hrou, inscenovanou na jevišti Národního divadla samého. Do té doby byla všechna představení uváděna ve Stavovském divadle. Frejku tento profesní postup nesmírně nadchl a do práce na Šaldově hře se vrhl s nesmírným elánem a činorodostí.

Frejka však neměl kvůli pozdnímu zadání příliš času na dokonalé prostudování dramatu. Spolupracoval s F. X. Šaldou a přesvědčoval jej o nutnosti jevištně oprávněných škrtů. Jinak si přizval osvědčené tvůrce; scénické zpracování vytvořil Bedřich Feuerstein a hudbu zkomponoval Miroslav Ponc. Problém však nastal s herci; Václav Vydra v hlavní úloze Lazara odmítal poslouchat mladičkého Frejku a svou úlohu ztvárnil podle vlastních představ. Touto svou iniciativou však úplně rozbil stylovou jednotu a čistotu představení.

I přes neúspěch představení u publika znamenaly *Zástupové* pro Frejku významný profesní předěl. Upevnil si své pozice nejen v hierarchii Národního divadla, kontakty z F. X. Šaldou mu však otevřely i cestu k novým známostem především z oblasti umělecké kritiky, ale i k autorům divadelních textů, kteří mu začali své nové texty zadávat. Před polovinou třicátých let je tak možné zaznamenat zvýšenou Frejkovu aktivitu na poli divadelní teorie, ale i jeho podíl v rozmanitých podnicích souvisejících s dílčí přestavbou divadelního systému v Československu. Kolem poloviny třicátých let se tak

³⁸ Šalda neměl s Hilarem dobré vztahy nikdy a neuvedení *Zástupů* jeho negativní postoj ještě posílilo. Dokonce se uchýlil k vyložení demonstrativním krokům, jako bylo založení Dramatického klubu. Hilar byl totiž předsedou Dramatického svazu, oficiálního divadelního sdružení. Toto jeho výsadní postavení mnohé pobuřovalo, a tak byl právě z iniciativy F. X. Šaldy v roce 1930 založen opoziční Dramatický klub. Jeho předsedou se stal Šalda, místopředsedou Arnošt Dvořák, jednatelem Jan Bartoš. Členy výboru byli: E. F. Burian, Jiří Karásek ze Lvovic, Jaromír Krejcar, Jaroslav Seifert a Vladislav Vančura. Jiří Frejka, který v této době již koketoval s Národním divadlem, členem klubu nebyl, přispěl však několika články do časopisu *Nová scéna*. Antonín DVOŘÁK, c. d., s. 71.

³⁹ Tamtéž, s. 116.

⁴⁰ Přednáška Ladislavy Petiškové *Divadelní jazyk u Jiřího Frejky*, uskutečněná 10. 4. 2002 v posluchárně Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v rámci přednášek pořádaných Kruhem přátel českého jazyka.

Frejka postupně dostává prostřednictvím důležitých kontaktů do pozice významného mluvčího oficiálního proudu divadelnictví. V roce 1935⁴¹ byl příkladem zvolen členem výtvarného sdružení Mánes⁴². Tento jeho tichý postup mu později umožnil pomýšlet v poměrně mladém věku na významné pozice v systému Národního divadla, jejichž dosažení by nebylo v případě šťastné souhry okolností nereálné.

Před polovinou třicátých let se však Frejka významně vyprofiloval i v oblasti angažovanosti divadelní tvorby, což je pro jeho další umělecké směřování podstatné. Tato skutečnost souvisela s upevněním jeho pojetí divadla coby aktivního činitele kulturního divadla, jehož úkolem je specifickými prostředky spoluvytvářet moderního člověka. Této koncepci se Frejka již do konce svého aktivního života nevzdal. V čisté formě po dílčích pokusech, realizovaných již na scénkách avantgardních divadel, tato koncepce vykryštovala ve Frejkově nastudování klasické Aristofanovy hry *Ptáci*, uvedené 21. 6. 1934, již dodal aktuální politický rozměr.

Frejka původní text společně s Václavem Lacinou upravil a učinil z něj satirickou narážku na soudobý politický vývoj v Německu a v Itálii⁴³. Sám Frejka k tomu řekl: „*Angažujme se! Je nezbytné říci z divadelní scény své slovo k tomu, co se kolem nás děje. Konkrétně a aktuálně. Měl jsem dvě možnosti: ponechat starý text, který je pro dnešního diváka prakticky nesrozumitelný a měl by tedy jen formální, úzce estetický význam. Tedy fakticky rezignovat na obsah. Nebo zůstat věrný obsahu, smyslu Aristofanovy komedie a změnit slova. Obnovit funkci, kterou původně měla.*“⁴⁴ Frejka nezůstal pouze u textu, politickou demonstraci vytvořil i z inscenace samotné. Děj komedie zasadil do soudobé Itálie. Hlavní úlohu, tyrana Pisthetaira, svěřil Ladislavu Peškovi, který svým přednesem dokonale kopíroval proslovy fašistických politiků. Tvář měl Pešek nalíčenou tak, že z hlediště připomínal Benita Mussoliniho.

Byl to zlomový počín, neboť Národní divadlo zůstávalo až do této doby politicky nevyhraněné. Je tedy pochopitelné, že ze strany vedení byly v textu ještě provedeny

⁴¹ Členem sdružení Mánes byl Jiří Frejka řádně zvolen 17. 8. 1935.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 206 – Korespondence, inv. č. A – 17397 - Zvolení.

⁴² Spolek výtvarných umělců Mánes bylo umělecké sdružení výtvarníků, založené v roce 1887 z iniciativy studentů. Proslulo zejména počátkem dvacátého století pořádáním výstav evropského umění a vydáváním časopisu *Volné směry*. *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích* 7, Praha 1999.

⁴³ Frejka politický vývoj v Německu a jeho vliv na umění komentoval už v roce 1933 ve své článku *Divadlo řádu*. Německému umění vytýkal, že je poplatné politice, která svou ideologii založila na sentimentální mystice moci. Tato myšlenka je podle Frejkova názoru v naprostém rozporu s divadlem, které by mělo být záležitostí ryze racionální. Jiří FREJKA, *Divadlo řádu*, Listy pro umění a kritiku 1., 1933, s. 151 – 153.

⁴⁴ Ladislav PEŠEK, c. d., s. 102.

cenzurní škrtý⁴⁵. Představení i přes tato dílčí opatření zaujalo radikálně pravicový tisk⁴⁶. Ten na inscenaci ostře zaútočil. Národní divadlo se tak ocitlo ve velmi ožehavé situaci, kdy bylo osočováno z vměšování se do politiky. Hra totiž byla uvedena krátce po květnových volbách, při nichž především pravicově orientované strany zneužívaly pro svou agitaci kulturu. Satira o zneužití moci se tak stala pro poražené pravičáky ještě dráždivější.

Národní divadlo tento střet výrazně zastrašil. Více než kdykoliv předtím začala být zdůrazňována jeho reprezentativní funkce státem dotované scény, která má zachovávat politické dekorum a nevměšovat se do sfér státní diplomacie. Do budoucna Národní divadlo od uvádění politicky angažovaných her upustilo. Frejka, který si již v této době musel být jist svou pozicí v Národním divadle, toto napjaté období bral podle Jana Pivce s nadhledem a okomentoval je jedním ze svých vtipů: „*Baví se kuň s volem. Vůl říká, že nákladní auta koně vytlačí a že bude po koních. Kuň namítá, že vůl je rovněž tažné zvíře a že bude také konec volů. ‚Ba ne‘, říká vůl, ‚volové budou vždycky!‘*“⁴⁷

Uvedením *Ptáci* se Jiří Frejka vyprofiloval druhou rovinu své umělecké a společenské aktivity, která se stává alfou i omegou jeho pozdějšího působení a předznamenává i jeho následný pád. Touto rovinou je míra kooperace umění a politiky, respektive aktuálního společenského a politického kontextu doby v uměleckém zpracování. Pro generaci, jež se často nazývá generací na rok 1900, je toto spojení klíčové. Vedle odmítání služebnosti umění ve věci národní se paradoxně přiklání k tezi služebnosti umění ve smyslu všeobecného společenského poslání, respektive věří v klíčovou roli uměleckých složek coby hybatele těchto procesů. Skutečnost, že hranice mezi angažovaností a služebností je v tomto případě velmi tenká, si ve třicátých letech uvědomoval málokdo.

N počátku nové sezóny, na přelomu srpna a září 1934 zamířil Jiří Frejka společně s Josefem Trägerem, Karlem Dostalem, Frankem Tetauerem, Ludvíkem Veverkou, E. F. Burianem, Janem Borem, Zdeňkem Štěpánkem a Stanislavem Mojžíšem Lomem prostřednictvím cestovní kanceláře Travena, specializující se na cesty do SSSR, na Moskevský divadelní festival. Na sovětském divadle v této době Frejku již tak intenzivně nepřitahovaly avantgardní experimenty, ale něco zcela jiného; totiž propojení divadla s divákem, posílení jeho společenské funkce a upevnění jeho významu v systému kultu-

⁴⁵ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 10. 998, inv. č. A – 10 962 – Režijní kniha hry *Ptáci*.

⁴⁶ Například: Nesign., *Národní divadlo jako agent provokatér*, Polední list 22. 6. 1934. Nesign., *Ptáci a nový majestát*, Pondělní list 25. 6. 1934.

⁴⁷ Bohumil BEZOUŠKA, c. d., s. 83.

ry. Ve své pozdější studii, kterou věnoval přínosu sovětského divadelnictví, doslova píše: „*Je to divadlo, kde stát dal divadlo do rukou umělcům a umožnil vstup do divadla opravdu všemu lidu. A toto spojení lidu s divadlem pokládám dnes za avantgardní a nejsilnější popud, kterým našemu divadlu ukazuje popud divadlo ruské.*“⁴⁸

Zájezd do Sovětského svazu Jiřího Frejku okouznil⁴⁹ a navíc jej utvrdil ve správnosti jeho nové divadelní linie, totiž dramatizace vycházející z dobové situace a určené pro nejširší diváckou základnu. Zájezd měl, alespoň pro časopisecké titulky, vliv i na dramaturgii Národního divadla; ta na podzim roku 1935 zařadila premiéru Katajevovy hry *Cesta květů*, kterou nastudoval právě Jiří Frejka. Uvedení této hry bylo dobovou senzací, neboť Národní divadlo na své scéně poprvé uvedlo dílo současného sovětského autora. V širších politických souvislostech však uvedení sovětské hry na scéně oficiálního, státem dotovaného divadla, znamenalo potvrzení změněného kurzu československé zahraniční diplomacie, jehož stvrzením byl pakt o vzájemné pomoci ČSR a SSSR, uzavřený v květnu roku 1935. Ostatně i podíl divadelníků oficiální scény na moskevském festivalu byl podmíněn směřováním československé diplomacie k této události – účast na moskevském festivalu nebyla v roce 1934 v žádném případě manifestací levičáctví, jak ji později interpretovala marxisticky pojatá historie, ale manifestací státních zájmů. Zájezd marxisticky orientovaných divadelníků se totiž konal až o rok později; druhého moskevského divadelního festivalu se v roce 1935 účastnili Václav Vydra, Jaroslav Průcha, František Vnouček, Jiří Voskovec a Jan Werich.

⁴⁸ Jiří FREJKA, *Sovětský vliv*, s. 202.

⁴⁹ Patrně je to především z korespondence. Františku Göovi například napsal: „*Viděl jsem až moc krásných věcí, Mejercholda především*“ Na jiné pohlednici pak stojí: „*To zde je jako injekce. Budu Vám moc povídat.*“ LA PNP Praha, Fond František Götz, Korespondence přijatá-jedmnotlivci, Jiří Frejka, pohlednice z 3. a 8. 9. 1934.

2.2 Národní divadlo v druhé polovině třicátých let

Karel Hugo Hilar zemřel 6. března 1935 na následky mozkové mrtvice. Ač byla tato skutečnost do určité míry předvídatelná, Hilar se po prvním záchvatu mrtvice již nikdy zcela neuzdravil a jeho stav se zhoršoval, přesto toto úmrtí vyvolalo v divadelní veřejnosti úlek především v souvislosti s dalším směřováním Národního divadla. V tisku se dokonce objevila na toto téma anketa, nazvaná příznačně *O budoucnost Národního divadla*, v níž se významné osobnosti k této problematice vyjadřovaly. Za logického Hilarova nástupce mnozí považovali Jiřího Frejku a ten se tomuto označení nijak nebránil. Právě naopak. Když se blížilo pětadvacáté výročí nástupu K. H. Hilara do Národního divadla, horečně připravoval vzpomínkový sborník ultrakonzervativního Dramatického svazu *K. H. Hilar – čtvrt století české činohry*. K tomuto výročí rovněž připravil obnovenou premiéru slavné Hilarovy inscenace - Sofoklova *Oidipa*. O dva roky později Frejka dokonce projevil zájem získat Hilarova autorská práva⁵⁰.

Ministerstvo školství a národní osvěty, pod které Národní divadlo od roku 1930 spadalo a které vedl na tento post nově dosazený národní socialista dr. Emil Franke, o němž Šalda tvrdil, že *byl ozdobou každé vlády*, se ocitlo před obtížným problémem Hilarova nástupnictví. S definitivním řešením proto nijak nespěchalo a funkci šéfa činohry prozatímně pověřilo dosavadního ředitele Stanislava Mojžíše Loma. Ten měl sice vzhledem ke své předcházející kariéře na uměleckém odboru Ministerstva školství a národní osvěty řadu vynikajících kontaktů, ale jeho nevýhodou pro funkci vedoucího činohry bylo přílišné vměšování se do kompetencí uměleckých šéfů, kterým nerozuměl. Jeho prioritou byla navíc především ziskovost, nikoliv primárně umělecký vývoj. Veškeré pravomoci tak byly de facto převedeny na dosavadního dramaturga Františka Götzze. Toto prozatímní řešení vyvolalo u veřejnosti nesouhlas, a s počátkem roku 1935 je tudíž spojena bouřlivá polemika⁵¹ o dalším směřování Národního divadla. Götzovo pro-

⁵⁰ NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 065/I. – Korespondence A – L, inv. č. A – 14 201 – 2.

⁵¹ Diskuze započala Götzovou statí *Divadelní sloh*, na níž reagoval Josef Träger. Nejprve se jí účastnili pouze tito dva muži na stránkách rozmanitých periodik, později své stanoviska zaujali F. X. Šalda, M. Rutte a F. Peroutka. Do diskuze se vmísila i široká veřejnost poté, co byla o osudu Národního divadla uspořádána v *Literárních novinách* anketa. František GÖTZ, *Divadelní sloh*, Národní divadlo 12, 1934 – 35, s. 1 an; Josef TRÄGER, *Tažení proti režisérství*, Čin 7, 1935, s. 166 an; František Xaver ŠALDA, *O budoucnost Národního divadla*, Šaldův zápisník 7, 1934 – 35, s. 300 an; Ferdinand PEROUTKA, *Jak to říci zdvořile?* Přítomnost 12, 1935, s. 646 an; Miloš HLÁVKA, *Na pět minut, pane...*, Literární noviny 7, 1934 – 35, s. 1 an.

zatímní vedení bylo kritizováno zejména z důvodu jeho nedostatečného zájmu o řešení režisérské otázky, který se projevoval i nezájmem o angažování avantgardních režisérů. Ředitel Lom veřejnosti v důsledku této veřejné polemiky slíbil, že do Národního divadla přizve Jindřicha Honzla a E. F. Buriana. Splněním slibu však nespěchal, neboť tyto osobnosti veřejnost mírně dráždily svými otevřenými levicovými postoji.

V úvahách, kdo by se mohl stát novým uměleckým šéfem, se objevovala jména dosavadního vinohradského ředitele, příznivce již překonaného realistického stylu Jana Bora a režisérů Národního divadla Karla Dostala a Jiřího Frejky⁵². Pro tuto funkci byl ministrem Frankem navrhován i Karel Čapek, tato varianta se údajně zdála vhodná i Jiřímu Frejkovi, který Čapka pro přijetí této funkce přemlouval⁵³. Čapek však tuto funkci odmítl. Každý z dalších kandidátů měl své příznivce, ale i kritiky. Veřejnost byla tímto stavem stále pobouřenější a ministerstvo tudíž 1. listopadu 1935 přistoupilo k rozhodujícímu kroku - novým šéfem činohry jmenovalo profesora Otokara Fischera, dramaturga Národního divadla v letech 1911-12 a od roku 1930 ředitele germanistických studií na pražské české univerzitě.

Dosazení osobnosti, jejíž vztah k divadlu byl pouze literární, zpočátku způsobilo rozčarování a kritiku. Zklamalo především Karla Dostala a Jiřího Frejku, kteří o místo šéfa činohry sami usilovali. O kandidatuře na tento post Frejku přesvědčili především mladí herci⁵⁴. Rovněž kritici v čele s Josefem Trägerem považovali jeho dosazení za nejlepší možné řešení, neboť právě on byl dle jejich názoru představitelem pravého divadelního pokroku. Později se stalo jeho straníky i celé sdružení SVÚ Mánes. Frejka proto začal vyvíjet snahu funkci získat, ale velmi pečlivě ji před okolím tajil. Ve svých vzpomínkách Stanislav Mojžíš Lom popisuje scénu, kdy mu Frejka oznámil svůj úmysl ucházet se o uvolněné místo. Údajně pronesl pouze větu „Já bych to teda vzal“ a více o svých pohnutkách nemluvil⁵⁵.

Zvolení Otokara Fischera se nakonec ukázalo být pro Národní divadlo velkým přínosem⁵⁶. Při tvorbě repertoáru uplatnil nejen své rozsáhlé literární znalosti, ale i své přesvědčení o povinnosti divadla vyjadřovat se k dobové životní problematice. Do re-

⁵² Josef TRÄGER, *O Hilarova nástupce*, Listy pro umění a kritiku 3, 1935, s. 122 an.

⁵³ Jiří Frejka údajně Čapkovi nabídl, že mu bude ochotně dělat asistenta i tajemníka, „aby ho to nestálo moc času, když už sloužil literatuře a novinám“. Citováno z František ČERNÝ, *Premiéry bratří Čapků*, Praha 2000, s. 321.

⁵⁴ Bohumil BEZOUŠKA, c. d., s. 88.

⁵⁵ Stanislav Mojžíš LOM, c. d., s. 20.

⁵⁶ Ze současníků pozitivní přínos Otokara Fischera vystihl zejména Josef Träger. Josef TRÄGER, *Hilarův nástupce a dědic*, Listy pro umění a kritiku 3, 1935, s. 525.

pertoáru často zařazoval hry současných českých dramatiků, ale i díla světových klasiků, která umožňovala dobovou aktualizaci. Nepříliš kvalitní konverzační veselohry pak nahradil klasickými komediemi, aniž by došlo k ztrátě publika.

Fischer dával režijní příležitosti všem dosavadním režisérům Národního divadla (Karel Dostal, Jiří Frejka, Vojta Novák), z jeho popudu byl z Brna angažován ještě čtvrtý režisér, Aleš Podhorský. Všichni čtyři se stali členy nově založené Komise pro vedení činohry Národního divadla⁵⁷, která byla Fischerovým poradním orgánem. Komise zásadním způsobem ovlivňovala nejen dramaturgické směřování Národního divadla, ale vliv měla i na problematiku personální. Tato instituce byla praktickým projevem Fischerova přesvědčení o nutnosti syntetického divadla, jehož dobré fungování zajišťuje spolupráce všech tvůrců⁵⁸.

Uvedení Otokara Fischera do funkce znamenalo pro Jiřího Frejku umožnění plodného tvůrčího vývoje. V Národním divadle se ale tehdy objevily pomluvy, že Frejka s Fischerem nevychází, protože sám chtěl být šéfem. Pravda je, že jejich představy o divadle byly rozdílné⁵⁹ a ctižádostivému Frejkovi vadila Fischerova preference Karla Dostala⁶⁰ coby hlavního režiséra, ale jejich vzájemný vztah nikdy neopustil hranice slušnosti a vzájemného respektu. Často spolu sice o smyslu jednotlivých her bouřlivě diskutovali, ale vždy se jednalo spíše o spory ideové než o osobní zášť. Právě Fischer Frejku vymanil ze specializace na oblast zájmů mladé generace, kterou mu určil Hilar, a umožnil mu realizovat všechny druhy představení. O skutečnosti, že mnohými byly jejich vztahy vnímány jako napjaté, ve skutečnosti se však jednalo pouze o profesní neshody, nikoliv osobní nevraživost, svědčí i Frejkův dopis Otokaru Fischerovi, v němž píše: „*Rád bych, abyste mi věřil, že chovám pocity upřímné loyality k Vaší správě, že Vás mám rád a že Vám věřím. Píši to proto, že vidím, že kolem chodí mnoho štěkalů a*

⁵⁷ NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 309 – Dotazníky a životopisy, inv. č. A – 17 390 – Jmenování.

⁵⁸ Podle vzpomínek A. M. Píši se Fischer dokonce vyjádřil, že syntetičnost bude určující pro spolupráci jednotlivých složek divadelního účinku. *Památce Otokara Fischera*, Praha 1948, s. 14.

⁵⁹ Fischer tvrdil, že stavebními kameny divadla je autor, text, smysl dramatu a mluvené slovo, Podle Frejky, který koncepčně vycházel z Hilara, je to pohyb, gesto, tanec a hnutí v prostoru. Bohumil BEZOUŠKA, c. d., s. 90.

⁶⁰ Karel Dostal byl Otokaru Fischerovi blízký generačně i světonázorově. Fischer jej považoval za nejpopulanější osobu pro vytvoření a stmelení inscenační koncepce, a proto jej jmenoval náměstkem šéfa činohry. *Dějiny českého divadla*, s. 340.

možná, že Vám otravují život všelijakými pohádkami o mně. Dovolte mi to tedy říci hezky od srdce dříve, než se k Vám takové dostanou – nebo snad se už dávno dostaly“⁶¹.

Frejkův repertoár Fischer vytvořil v souladu s vlastní dramaturgickou koncepcí, ale přizpůsobil jej i požadavkům režiséra. Tematicky všechny hry vycházely z Frejkovy oblíbené problematiky, často totiž pojednávaly o lidové vzpouře, generačních sporech, vztahu člověka k řádu a o moderním pojetí hrdinství⁶².

Období Fischerova vedení znamenalo pro Frejku definitivní upevnění pozic v Národním divadle. O této skutečnosti svědčí i proměna finančního ohodnocení. Zatímco v roce 1936 jeho roční čistý výdělek činil 41. 239, 85 korun, v roce 1938 to již bylo 48. 187, 50 korun⁶³. Vzhledem k dobrému finančnímu zabezpečení Jiří Frejka opustil v polovině třicátých let maličký byt v Jirchářích a najal si byt na tehdejší Ná-
břeží legií na Smíchově. Usadil se zde s přítelkyní Olgou Vaňkovou, která byla jeho partnerkou až do jara roku 1942. S Olgou, svou budoucí ženou, se seznámil v divadle. Byla rodinnou přítelkyní herečky Jarmily Kronbauerové, zajímala se o divadlo, vystu-
dovala na Karlově univerzitě dějiny umění, v červnu roku 1937 vykonala rigorózní zkoušku a v listopadu získala doktorský titul.

Frejka si však neupevnil své pozice nejen jako režisér, získal si v rámci činoher-
ní komise i významné postavení v oblasti rozhodování o dalším směřování Národního
divadla. Začátkem roku 1936 se v Národním divadle diskutovalo o žádosti Jindřicha
Honzla o přijetí na místo režiséra, které se právě Hilarovou smrtí uvolnilo. Tato žádost
navíc byla ještě důsledkem činnosti Stanislava Mojžíše Loma, který při bojích o Hilaro-
va nástupce veřejnosti slíbil angažování avantgardních režisérů. Otokar Fischer se necí-
til být v otázce rozhodnutí dostatečně kompetentní, a proto projednání přenechal svému
poradnímu orgánu – činoherní komisi. Ta Honzlovu žádost zamítla s vysvětlením, že
Honzl „*představuje princip, nesrovnatelný s hereckými metodami Národního divadla,
(...) a jeho pozvání by způsobila nelad, ba zmatek.*“⁶⁴ Takového rozhodnutí je z odstupu

⁶¹ ÚAND Praha, sign K 921 P – Fond Jiří Frejka – Korespondence, Dopis Otokaru Fischerovi z 10. 9. 1936.

⁶² Tamtéž.

⁶³ Frejka od svého nástupu do Národního divadla, kdy měl ve funkci korepetitora plat 1200 Kč měsíčně, své finanční ohodnocení neustále zvyšoval. V sezóně 1932/33 jeho roční hrubý plat bez příplatků za premiéry a reprízy podle pracovní smlouvy činil 24 000 Kč, v sezóně 1933/34 26. 000 Kč, v sezóně 1934/35 30 000 Kč, v sezóně 1935/36 36 000 Kč, v sezóně 1936/37 48 000 Kč, v sezóně 1937/38 54 000 Kč, od sezóny 1938/39 se mu plat ustálil na 54 000 Kč ročně. Další růst mzdy nastal od sezóny 1943/44, kdy obdržel 60 000 Kč a v sezóně 1944/45 dokonce 79 800 Kč. ÚAND, Fond Jiří Frejka, sign. K 921 P – Jiří Frejka – osobní spis.

⁶⁴ Antonín DVORÁK, c. d., s. 90.

let pochopitelné, neboť Honzl by se se svými radikálními uměleckými názory, které nechtěl měnit, nedokázal na rozdíl od Frejky zařadit na tradiční kamennou scénu a oslovit jejího diváka. Dlužno však podotknout, že na negativním postoji měl výrazný vliv Jiří Frejka, který především zdůrazňoval Honzlovo odlišné pojetí. Do jeho konání se tehdy s největší pravděpodobností odrazila osobní zášť, kterou k Honzlovi již téměř deset let pociťoval.

Fischerovo období, kdy se Národní divadlo profilelo jako důležitá scéna s jasným dramaturgickým směřováním a progresivní tvůrčí práce, oscilující mezi tradicí a tvarovou průbojností, bylo ukončeno 12. března 1938, kdy v důsledku zpráv o anšlusu Rakouska hitlerovským Německem podlehl Otokar Fischer infarktu. Národní divadlo se již podruhé v krátké době ocitlo bez uměleckého vedení, což mělo na jeho směřování neblahý vliv. Do popředí se opět dostal dramaturg František Götz, který činohru de facto řídil.

Téměř rok bez šéfa činohry byl ukončen 25. ledna 1939, kdy byl do této funkce dosazen kandidát agrárníků Jan Bor⁶⁵. Dosazení Bora bylo v politicky velmi ošemetné situaci pro mnohé vhodným řešením. Jan Bor se nikdy výrazněji politicky neprofiloval, jeho režie ve vinohradském divadle postrádaly aktualizační rozměr a vycházely z klasických realistických tendencí. Umělecký rozvoj divadla jeho angažování sice neslibovalo, ale tato skutečnost ani nebyla brána na ministerstvu školství do úvahy.

Frejka opět usiloval získat místo uměleckého šéfa pro sebe, a proto v září roku 1938 čile korespondoval s Rudolfem Beranem⁶⁶. V dopisech jej především žádal o prosazení své záležitosti u ministra školství a národní osvěty, který za Národní divadlo odpovídal. Ve Frejkově věci údajně Beran zakročil u prozatímního ministra školství a národní osvěty Stanislava Bukovského⁶⁷. Když se však Rudolf Beran dostal počátkem prosince do čela nové politicko-odborné vlády, záležitosti politicky problematického Jiřího Frejky odsunul do pozadí a rozhodnutí o novém šéfu činohry se uskutečnilo bez jeho zásahu.

Jan Bor nastoupil na post šéfa činohry v nezáviděníhodné době. Než stačil uvést premiéru svého nástupního představení, Dykova *Posla*, bylo toto představení novou

⁶⁵ Jan Bor působil dlouhá léta jako šéf činohry Městských divadel pražských. Od třicátých let však nestačil držet krok se soudobými uměleckými trendy a jeho dramaturgie se většinou rovnaly uměleckým prohrám. O jeho angažování do funkce šéfa činohry Národního divadla se uvažovalo již po smrti K. H. Hilara v roce 1935, tehdy však především kritici jeho obsazení zabránili.

⁶⁶ NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 682 – Rukopisy, inv. č. A 30. 811 – Dopis z 10. 9. 1938.

⁶⁷ Tamtéž, inv. č. A – 30 812 – Dopis z 7. 10. 1938.

protektorátní správou zakázáno. Borovo působení ve funkci šéfa činohry Národního divadla je tak bezprostředně spjato s obdobím výrazného znesvobodnění uměleckého projevu a nemohlo tak do profilu Národního divadla otisknout výraznější stopu.

2.3 Protektorát Čechy a Morava

Období protektorátu bylo pro českou kulturu dobou bohatou na prudké strukturální změny, jež do určité míry poznamenaly – obzvláště v divadelnictví – i vývoj poválečný. Kultura, vnímaná totalitním režimem tradičně jako jeden z podstatných ideologických činitelů, byla z oficiálních míst podřízena tzv. „říšské myšlence“, v důsledku jejíž realizace měl český národ ztratit národnostní a kulturní identitu a asimilovat se s říšským obyvatelstvem, jehož součástí dle vulgarizovaných historických aspektů vždy byl⁶⁸.

Prostředkem prosazení říšské myšlenky se staly za časů Konstantina von Neuratha nejprve výzvy, po příchodu Reinharda Heydricha kategorická nařízení. V Úřadu říšského protektora byla pro kulturní potřeby zřízena zvláštní Gruppe Kulturpolitische Angelegenheiten, později modifikovaná na Abteilung – Kulturpolitik. K usměrnění české kultury pak byla volena především kombinace politického tlaku a otevřené perzekuce s drobnými ústupky. K realizaci této linie byl využit zejména policejní a byrokratický systém⁶⁹.

Divadla si zachovala v systému nacistického dohledu do určité míry svobodnější postavení, neboť se celou řadou příkazů a rozhodnutí dostala pod přímý státní vliv. Kromě této úřední cesty nacisté často volili i přímá perzekuční opatření, jejichž výsledkem byla likvidace některých profesionálních i ochotnických scén, nové rozdělení divadelního majetku mezi Čechy a Němce⁷⁰ a v neposlední řadě i zatýkání a věznění samotných divadelníků⁷¹. Lze však konstatovat, že v Neurathově éře nebylo divadlo nikterak prostorově omezené, počet českých scén za protektorátu dokonce stoupl.

⁶⁸ Blíže k této problematice Jiří DOLEŽAL, *Česká kultura za protektorátu*, Praha 1996.

⁶⁹ František ČERNÝ, *Divadlo na třech frontách*, in: František ČERNÝ (ed.), *Theater – Divadlo*, Praha 1965, s. 345.

⁷⁰ Tzv. česko – německé vyrovnání bylo uskutečněno hned v roce 1939. Jeho výsledkem byly rozsáhlé zábory divadelních budov a sálů, mimo jiné i odebrání scény Stavovského divadla Národnímu divadlu.

⁷¹ Zatčeno a uvězněno bylo asi 150 profesionálních divadelních tvůrců a umělců jiných profesí, kteří s divadlem spolupracovali. *Dějiny českého divadla*, s. 442.

Z hlediska ideového ovlivnění českého kulturního, a tedy i divadelního života patřila k nejúčinnějším nástrojům cenzura⁷². Bylo vydáno několik cenzurních zákazů, které vyrazovaly celé velké skupiny divadelních her. První skupinou byly hry komunisticky a protifašisticky smýšlejících autorů, přičemž některá díla z této skupiny byla zakázána již v období druhé republiky. Druhý cenzurní zákaz se týkal dramatiky židovských autorů. Třetí, poslední zákaz se vztahoval na hry autorů pocházejících z nepřátelských států. Od léta 1940 tak byli z repertoáru vyřazeni angličtí a francouzští autoři s výjimkou Williama Shakespeara, George Bernarda Shawa a Georgese Bizeta. Ti z repertoáru zmizeli na podzim 1941, společně s některými hrami německých klasiků. Uváděny nesměly být ani hry polské, řecké, jugoslávské a ruské. Další dramata pak mizela z repertoáru metodou individuálních zákazů. Častým krokem cenzurních úřadů byly i rozsáhlé škrty v povolených dílech, či dokonce cenzurní zásahy do vlastního hereckého ztvárnění role.

Německá cenzura tak nezasahovala pouze do textů, výraznou mírou ovlivňovala i scénické ztvárnění. Omezeno bylo metaforické vyjádření, typické především pro moderní umění, naopak podporu si získaly obecně srozumitelné inscenace ve stylu dávno překonaného realismu, naturalismu, impresionismu a civilismu⁷³. I při jejich realizaci však museli policejní úředníci sledovat a vzápětí zakázat všechna gesta, slova, scénické narážky, na něž obecnost reagovala z politického hlediska nežádoucím způsobem.

Nacisté měli rovněž vyhraněný názor na osobu režiséra. Princip režiséřského divadla, který získával význam od dvacátých let, byl považován za výplod avantgardy. Opět se tudíž prosadily herecké režie společně s principem režiséra spolupracujícího s herci. Tato násilná proměna měla pro budoucnost značný význam, neboť vyrovnala obě do té doby soupeřící tendence⁷⁴.

⁷² Na základě pokynu říšského protektora Karla von Neuratha vypracovala protektorátní vláda nové předpisy o povolování a cenzuře divadelních her. Tato nařízení zachovala původní trojinstanční cenzurní systém, rozdělující výkonnou pravomoc mezi úřady okresní, zemské a vládní, jejich vliv však byl na nižších stupních omezen. Všechny výkonné cenzurní orgány samozřejmě podléhaly přímé kontrole okupantů. Ministerstvo vnitra tak bylo povinno předkládat úřadům říšského protektora seznamy povolených a zakázaných her, přímý dozor nad českou repertoárovou politikou pak vykonávalo Goebbelsovo ministerstvo propagandy a lidové osvěty prostřednictvím cenzurního pracovníka kulturně politického oddělení úřadu říšského protektora. Tamtéž.

⁷³ Bořivoj SRBA, *O nové divadlo*, Praha 1988, s. 95.

⁷⁴ Bořivoj SRBA, c. d., s. 99.

Čeští divadelníci v této době stáli před dvojí volbou - na svou dosavadní práci rezignovat, nebo v ní pokračovat i vzhledem k jasným rizikům a omezením⁷⁵. Zvolena většinou byla druhá varianta, a české divadlo proto začalo realizovat program národní rezistence. Zaměstnanci divadel zastávali v té době stanovisko, že i přes četná omezení je nutno vytvářet divadlo co největších uměleckých kvalit, které bude zároveň schopno ovlivňovat názory a postoje českého diváka. Prostředkem tohoto ovlivňování se staly zejména záměrně vytvářené politické jinotaje, které měly diváka podnítit k boji proti okupaci.

Tento postup vyvolal ohlas mezi nejširšími společenskými vrstvami, což výrazně zvýšilo návštěvnost. Lidé vnímali divadlo jako prostředek morální posily a povzbuzení a s nadšením dešifrovali rozmanité, většinou velmi široce pojaté divadelní náznaky. Autory těchto náznaků byli především režiséři, kteří pracovali se zdůrazněním určitých postav, členěním vět, intonací, ale rovněž usměrňovali hercovu mimiku a gestiku. Politický podtext velmi často získávaly i výtvarné prostředky jako maska, kostým a scéna⁷⁶.

K 1. září 1944 byla uzavřena všechna česká divadla. Národnímu divadlu však byla po kratší době učiněna výjimka; K. H. Frank totiž v souvislosti s vývojem na Slovensku, kde vypuklo Národní povstání, nařídil, aby Národní divadlo zahájilo k výročí vzniku Slovenského štátu opět svou činnost. Obstrukcemi administrativního a zejména technického personálu se ke stanovenému datu 15. 3. 1945 obnovení provozu neuskutečnilo, nakonec se však začalo od 1. dubna hrát v nouzovém Prozatímním divadle v Karlíně. Jako jediné divadlo na území nacistické říše hrálo Národní divadlo pravidelně ještě po pádu Berlína a smrti Adolfa Hitlera, a to až do posledního dne před vypuknutím pražského povstání, 4. května 1945⁷⁷.

Důležitou roli začala v tomto období sehrávat dramaturgie. Vzorem pro ostatní scény se stal zejména opatrný postup Národního divadla. Nebývale často začala být uváděna díla autorů ze „spřátelených zemí“ (Itálie a Španělska) a dále díla z neutrální Skandinávie. Divácky nejúspěšnější se staly dva typy her - díla zobrazující surovce zneužívajícího moc a na druhou stranu člověka charakterního, humánního, který se vzhledem ke svému charakteru ocitl v neřešitelné životní situaci⁷⁸. Typickým rysem okupač-

⁷⁵ Pokud se rozhodli pokračovat v divadelní činnosti, museli opět volit; mohli dělat divadlo špatné, dobově poplatné, věnovat se pouze zábavnému programu nebo naopak učinit ze scény protinacistickou tribunu. Blíže toto základní dělení rozvedeno František ČERNÝ, *Divadlo*, s. 343 an.

⁷⁶ František ČERNÝ, *Divadlo*, s. 352.

⁷⁷ *Dějiny českého divadla*, s. 462.

⁷⁸ Tamtéž, s. 349.

ního repertoáru byl také jeho historismus⁷⁹, který umožňoval daleko větší volnost projevu než dramatika čerpající ze současnosti.

Program divadelní rezistence se dařilo nejúspěšněji prosazovat v prvních letech okupace. S nástupem nového říšského protektora Reinharda Heydricha se plnění této linie zproblematizovalo. Ale již po uvolnění teroru následkem heydrichiády se situace zlepšila. Karl Hermann Frank totiž pod vlivem válečných událostí zavedl tzv. postalin-gradskou politiku usmířování a rezignoval na ovlivňování českého kulturního života a prosazování říšské myšlenky, což znamenalo návrat k programu divadelní rezistence.

Na první pohled by se mohlo zdát, že oficiální divadla si v nové politické situaci upevnila své pozice, neboť jim přestaly konkurovat malé avantgardní scény⁸⁰. Ve skutečnosti však byla i tato divadla výrazně omezována. Jednalo se o byrokratické zásahy, existenční nejistotu, omezování personálního stavu a donucování významných umělců účastnit se propagandistických zájezdů, vystupovat na pronacistických manifestacích, vyjadřovat se v různých anketách kolaborantského tisku. Politicky nejzávažnější byla manifestace Slib českých divadelníků německé říši, kterou pořádala vláda po atentátu na Heydricha 24. června 1942. Pod pohrůžkou smrti se v hledišti Národního divadla sešlo 1800 divadelníků, kteří byli nuceni vyslechnout holdovací projevy, s nimiž posléze vyjádřili potleskem souhlas⁸¹.

Národní divadlo nepoznalo nejtěžší formy perzekuce, neboť bylo podřízeno přímo Háchově loutkové vládě. Ta zodpovídala za jeho financování a ministerstvo školství a národní osvěty⁸² jej podrobovalo přímému dohledu a řízení.

Vlivem okupace byla výrazně proměněna organizačně-provozní struktura Národního divadla. Říšský protektor von Neurath donutil již v květnu 1939 navrátit Němcům v rámci tzv. česko-německého vyrovnání budovu Stavovského divadla. Němci tak Čechům oplatili jejich dramatický zábor této scény, k němuž došlo v počátcích existen-

⁷⁹ Problematikou zvýšeného podílu historických her v repertoárech divadel se ve studii *Dějepis a divadlo* zabýval i František Červinka. František ČERVINKA, *Česká kultura a okupace*, Praha 2002, s. 85-94.

⁸⁰ Mnohdy dokonce oficiální divadla získala po avantgardních scénách prostory. Například Národní divadlo po ukončení činnosti Burianova D využilo získaných prostor k založení pobočné scény, Divadla Na Poříčí. Podobně postupovala i další divadla, například České divadlo moravskoostravské nebo Městské divadlo v Plzni.

⁸¹ Účast byla kontrolována, neúčast byla považována za schvalování atentátu a trestána smrtí. Holdovací projev četl ministr Emanuel Moravec, ředitel Národního divadla Ladislav Šíp a herec Rudolf Deyl starší. Další menší manifestace se konaly v Obecním domě 18. června a 12. července 1942. Bořivoj SRBA, c. d., s. 93.

⁸² V průběhu války došlo ke změnám v struktuře ministerstev. Někdejší prvorepublikové ministerstvo školství a národní osvěty, řízené za protektorátní vlády generála Eliáše v letech 1939 – 1941 prof. Janem Kaprasem, se vyvinulo v ministerstvo lidové osvěty. To bylo přímo kontrolováno nacisty, kteří do jeho čela dosadili kolaboranta Emanuela Moravce.

ce samostatného Československa. Jako náhradu Národní divadlo získalo budovu karlínského varieté, kde bylo po zběžné adaptaci otevřeno v září 1939 Prozatímní divadlo.

Další výrazný zásah do provozu Národního divadla se odehrál počátkem roku 1944. Frank a Moravec totiž reorganizovali pražský divadelní život tak, že opeře a baletu byla vyhrazena hlavní scéna v historické budově a činohra byla přesunuta do Městského divadla na Královských Vinohradech⁸³.

Velké změny se odehrály na postu ředitele Národního divadla. Stanislav Mojžíš Lom, který divadlo vedl od roku 1930, byl v létě 1939 odvolán a do jeho funkce byl dosazen jeho dosavadní první náměstek Karel Neumann. Jeho činnost ukončilo vytvoření nové protektorátní vlády v lednu 1942, která ředitelem Národního divadla ustavila Ladislava Šípa. Ten v této funkci působil až do května 1945.

Ve funkci šéfa činohry zůstal v lednu 1939 jmenovaný Jan Bor. Jeho jmenování bylo přijato hereckým i režisérským kolektivem spíše chladně, neboť bylo ztotožňováno s politickými proměnami. Bor navíc nebyl ceněn příliš ani umělecky, bylo poukazováno na jeho eklekticismus a malou znalost soudobého divadelního dění. Uvedení Jana Bora do funkce bylo však především odrazem jeho dobrých politických kontaktů, jež nebyly primárně orientovány na demokratický střed, určující podobu kultury v meziválečném období, a jež mu přinesly poněkud uštěpačnou přezdívku mnohoživelník. Jak poněkud ostře napsal Jaroslav Maria, „dostal se do popředí, protože praskla forma pro tvůrčí režiséry a toho krásného koření je stále méně. Pokud stačí poctivost a hrubé zvládnutí hry, tedy průměr a jakás takás solidnost, je on pro zkušenosti a poctivý zájem o divadlo na svém místě“⁸⁴. Bor se negativním přijetím příliš nezabýval. Věnoval se především vlastní režijní tvorbě a na potřeby tehdejšího diváka příliš nepřihlížel. Tuto funkci tudíž začaly zastávat hlavní režisérské osobnosti, Karel Dostal a Jiří Frejka, a především dramaturg František Götz.

Vlivem zostřujícího se politického tlaku, jehož reprezentantem byl hlavně nový říšský protektor Heydrich, Jan Bor pod záminkou zdravotních problémů⁸⁵ počátkem roku 1942 požádal o zdravotní dovolenou. Tu trávil v jižních Čechách⁸⁶ a posléze, aniž by se do divadla vrátil, rezignoval. Jeho nástupcem byl ustanoven dlouholetý dramaturg

⁸³ Tamější soubor se přestěhoval do Prozatímního divadla v Karlíně, které se vlivem této změny přejmenovalo na Divadlo J. K. Tyla.

⁸⁴ Jaroslav MARIA, *Hilar*, Praha 1935, s. 39.

⁸⁵ Trpěl těžkou srdeční chorobou.

⁸⁶ František GÖTZ, *Zlověstný stín nad protektorátním divadlem*, in: František ČERNÝ (ed.), *Theater – divadlo*, Praha 1965, s. 60 an.

František Götz. Götzovo vedení nepřinášelo nějakou novou dramaturgickou linii, pokračoval ve své představě zprostředkování nejrůznějších dobových principů a zásad. K jeho největším zásluhám tak patřilo opatrné politikaření, v jehož důsledku se snažil potlačit mimo jiné hry Františka Zavřela, který jej nechal z pocitů křivdy několikrát povolát k ministru Emanuelu Moravcovi. Götz zařazoval především klasické české tituly a rovněž hry klasických i soudobých autorů, kteří pocházeli ze spřátelených zemí. Některé dobře zvolené tituly umožňovaly v duchu Götzova hesla „s Němci proti Němcům“⁸⁷ dobovou aktualizaci, která Národnímu divadlu zajistila v této době vysokou návštěvnost.

Ve své funkci Götz setrval až do března 1944, kdy ministr Moravec v důsledku své dlouhodobě připravované divadelní reformy Götze přeložil do vinohradského divadla a na jeho místo dosadil někdejšího avantgardistu Miloše Hlávku. Ten byl již od 1. září 1939 lektorem činohry.

I přes tato omezení se okupační období paradoxně stalo nejvýznamnější etapou Národního divadla; podobného významu hlavní scéna opět dosáhla až za působení Alfréda Radoka. Národní divadlo se totiž vrátilo ke své původní funkci strážce kultury, která nebyla ve třicátých letech aktuální.

Pro Jiřího Frejku bylo období protektorátu dobou bohatou na protiklady. Musel být opatrný kvůli své pověsti avantgardního režiséra, která v době odsuzování „entartete Kunst“ jeho pozici na stabilitě nepřidala. Politicky se Frejka v období Protektorátu nijak neprofiloval, stal se pouze členem Národního souručenství⁸⁸, projektu reorganizace českého politického života, uskutečněného z iniciativy prezidenta Emila Háchy, jehož cílem bylo omezit vliv českých fašistických organizací. Přihlášení se k Národnímu souručenství bylo dobově vnímáno jako akt odporu proti nepříteli, vyjadřovalo zároveň i touhu po národní jednotnosti⁸⁹. Tento krok, v roce 1939 ostatně typický pro velké procento českého obyvatelstva, Frejka v poválečném období komentoval slovy, „že se řeklo, že hromadným vstupem se anuluje hodnota členství“⁹⁰.

⁸⁷ Bohumil BEZOUŠKA, c. d., s. 111.

⁸⁸ Blíže viz Jan GEBHART - Jan KUKLÍK, *Počátky Národního souručenství*, Český časopis historický 91, 1993, s. 417-439.

⁸⁹ Jan GEBHART - Jan KUKLÍK, *Dramatické i všední dny protektorátu*, Praha 1996, s. 32.

⁹⁰ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11 309 – Dotazníky, životopisy, inv. č. A 17 361 – Dotazník ministerstva školství, věd a umění z 11. 5. 1950.

Opatrné chování v době protektorátu, které nikdy nepřekročilo legální hranici možností české kultury, bylo v případě Jiřího Frejky motivováno i změnami v rodinném životě. Počátkem čtyřicátých let do Národního divadla nastoupila jako choreografka Dagmar Vondrová. Dagmar⁹¹ se narodila 1. ledna 1909 v Satalicích⁹², malém městečku východně od Prahy. Frejku tato žena okouzlovala nejen půvabem, ale i vzdělaností, výbornými choreografiemi a touhou po zlepšení situace v současném divadelnictví. Společně začali pracovat od roku 1941 a záhy se mezi nimi vytvořil milostný vztah. Stanislav Lom k úloze Dagmar ve Frejkově tvorbě podotýká: „*Netvořila ani nepodmiňovala Frejku v jeho divadelní dramatičce, ale bez jejích rytmických pohybů nezůstala snad žádná Frejkova hra.*“⁹³ Frejka v té době ještě žil s Olgou, ale počátkem roku se s ní rozešel. Rozchod byl dost bouřlivý, bývalí partneři se přetahovali o vybavení společného bytu⁹⁴. Frejka si raději najal nový byt v Hradecké ulici, kam se s ním přestěhovala i Dagmar, které říkal Titi.

Jiří Frejka se s Dagmar Vondrovou oženil 29. června 1942. V době, kdy zažíval na scéně Národního divadla těžké okamžiky, se mu stal rodinný život vítanou jistotou. Na podzim 1942 se dokonce rozhodl vystavět si rekreační chatu, kde by mohl se ženou a budoucím potomkem (Dagmar tehdy byla v pátém měsíci těhotenství) trávit volné dny. Vhodným místem se mu jevil okolí rybníka ve Vráži u Písku. Do stavby Jiří Frejka investoval nemalé finanční prostředky; realizace totiž stála téměř 10 000 korun⁹⁵. Vráž se pak Frejkovi stala druhým domovem⁹⁶ a to i přes rozsáhlé vojenské zázemí okolních pozemků. „*My tedy žijeme životem dřevorubců, ale líbí se nám tu*“⁹⁷, napsal Frejka o době, strávené ve Vráži, příteli Trägerovi.

Jedním z nejšťastnějších dnů Frejkova života se stal 9. únor 1943. Tehdy se mu totiž v půl jedné odpoledne narodil po těžkém porodu syn. Frejka byl jeho narozením natolik unesen, že si ještě téhož dne zařídil deník, do něhož si vypisoval své úvahy o zázraku zrození. Z 9. února se tak dochoval zápis svědčící o Frejkově úžasu nad tím, že

⁹¹ Vlastním jménem Drahomíra Šretrová.

⁹² NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 309 – Dotazníky a životopisy, inv. č. A – 17. 360 – Kádrovací dotazník.

⁹³ Stanislav Mojžíš LOM, c. d., s. 22 an.

⁹⁴ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 065/II. – Korespondence M – Z, inv. č. A – 14. 387 – 90 – Dopisy Olgy.

⁹⁵ Tamtéž, inv. č. A – 14 384 – 6 – Korespondence Antonína Nymburského.

⁹⁶ Frejky se velmi dotklo zejména obsazení jeho chaty Rudou armádou, která ji obsadila na celé léto až do svého stažení na podzim 1945.

Tamtéž, inv. č. A – 14. 494 – Dopis Františka Vyhnálka z 22. 10. 1945.

⁹⁷ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá, Jiří Frejka, Dopis z 3. 7. 1943.

je otcem: „Víme o něm jen tolik, že je plodem lásky a vzájemného odevzdání pro celý život.“⁹⁸ Chlapec byl za přítomnosti kmotrů – Josefa Trägera a Frejkovy neteře Máji, pokřtěn jménem Jiří Jaromír. Frejka však svému synovi již od jeho narození říkal Dědek. Vznik této nezvyklé přezdívky komentoval takto: „A ujalo se jméno Dědek, protože mi tak připadal, hned jak se narodil, vrásčitý a bručivý.“⁹⁹ Malý „Dědek“ se tak stal skutečným centrem domácnosti manželů Frejkových. Bylo to dítě zádumčivé, ale nesmírně bystré a inteligentní. „Otec Frejka žil s ním a v něm jako na divadle.“¹⁰⁰

Přelom let 1942/43 však pro Frejku nebyl jen šťastným rodinným obdobím. V této době jej totiž zasáhla dvě úmrtí; v prosinci 1942 zemřel bratr Oto a nedlouho po něm, 27. ledna 1943, i maminka Kateřina.

Frejkovou skutečnou zbraní, nikoliv politickou, ale s velkým společenským dosahem, se tak v čase protektorátu stala jeho umělecká tvorba. Politicky nejaktuálnější a divácky oblíbenou se stala zejména adaptace klasické Aristofanovy hry *Lišák Pseudolus*. Premiéra *Lišáka Pseudola* se uskutečnila 11. dubna 1942 a ihned byla napadena fašistickým tiskem. Frejku si nechal předvolat samotný ministr Emanuel Moravec a jeho náměstek pro otázky divadelnictví A. von Hoope dokonce v této době o Frejkovi a představiteli hlavní role Ladislavu Peškovi vznášel „těžké pochybnosti z důvodů uměleckých a politických“¹⁰¹. Frejku tato politicky motivovaná schůzka pobouřila a údajně tehdy začal uvažovat o protestní dramatizaci *Strakonického dudáka*¹⁰².

Vzhledem k závažnosti politické situace po atentátu na Heydricha se Frejkova situace ještě více zproblematizovala. Jiří Frejka musel tehdy činit četné ústupky, neboť nejen jeho soudobé umělecké činy, ale i avantgardní původ jej neustále vystavovaly nebezpečí perzekuce, o čemž svědčí i zápis Julia Fučíka v *Reportáži*, že na gestapu se uvažovalo o popravě Neumanna, Halase, Olbrachta, na programu byl i Nezval, Seifert, oba Vydrové, Dostal „a z důvodů mě neznámých dokonce i Frejka a takový mnohoživelník jako Bor.“¹⁰³

Frejka měl mnoho příznivců mezi ministerskými úředníky, neboť se odjakživa přátelil s politicky vlivnými osobami. Ti mu v nejvypjatější době, hojně na perzekuce

⁹⁸ Tamtéž, sign. č. Č – 11. 308 – Zápisníky, inv. č. A – 17 355 – Album syna Jiřího.

⁹⁹ Tamtéž.

¹⁰⁰ Stanislav Mojžíš LOM, c. d., s. 23.

¹⁰¹ Rudolf STRÁNSKÝ, *Očima svědka*, in: František ČERNÝ (ed.), *Theater – divadlo*, Praha 1965, s. 28.

¹⁰² Ladislav PEŠEK, c. d., s. 174.

¹⁰³ Ve starých vydáních *Reportáže* se tyto údaje neobjevovaly. Uvedeny byly až v kompletním kritickém vydání nakladatelství Torst z roku 1995. Julius FUCÍK, *Reportáž psaná na oprátce*, Praha 1995, s. 90.

levicově orientovaných intelektuálů, poradili, aby otiskl několik novinových článků alespoň zdánlivě sympatizujících s nacisty. Frejka rovněž na jejich doporučení inscenoval politicky angažované hry, které byly dramaturgii Národního divadla vnuceny nacisty. Problematickou inscenací se stal *Nebeský sňatek* Hermanna Heinze Ortnera, jehož premiéra se odehrála 18. září 1942. Představení se tehdy účastnila celá protektorátní vláda s premiérem v čele. Obsah hry byl poměrně nevinný, ale politicky zneužitý. Ortner byl totiž oblíbeným Heydrichovým dramatikem a celé představení bylo tudíž koncipováno jako vzpomínka na zesnulého protektora. Frejka navíc v časopise Národní divadlo publikoval k tomuto představení článek *Vyšší pojetí politického dramatu v Říši*¹⁰⁴. Realizace této hry byla v poválečném období Frejkovi nejvíce vytýkána, po roce 1948 byla často využívána jako důkaz Frejkovy nespolehlivosti a neloajálnosti.

V roce 1942, symbolicky 17. listopadu, byla ve Frejkově režii přes dlouhodobý odpor Františka Götze uvedena problematická hra českého židobijce Františka Zavřela *Caesar* z cyklu *Polobozi*, vyjadřující obdiv ke kultu silných jedinců. Zavřel byl dramaturgii Národního divadla nařízen přímo protektorátním ministrem Moravcem a nacistickými úřady. Jeho uvedení podporoval i Miloš Hlávka.

Pod dojmem těchto ústupků byl Jiří Frejka v roce 1942 dokonce nominován za kandidáta národní ceny za umění. Nejružnější ocenění, řády a ceny nacisté udělovali umělcům zejména proto, aby si je zavázali a zdiskreditovali v očích veřejnosti. Z ocenění Frejky však nakonec právě kvůli jeho avantgardním kořenům k jeho štěstí sešlo. Náměstek ministra Moravce pro otázky divadelnictví A. von Hoope údajně tehdy na Frejkovu adresu poznamenal: „*Udělití cenu Frejkovi bylo by jako udělití cenu nějakému emigrantu a lá Voskovec a Werich. Je to okruh Mánesa a jeho klubových idejí. Frejka byl vždy salónním komunistou a nelze u něho mluvit o přizpůsobení novým poměrům, natož o nějaké aktivní činnosti.*“¹⁰⁵

Frejka tyto dvě inscenace považoval za osobní ponížení. Vinu přičítal zejména lektoru činohry Miloši Hlávkoví. Jeho vztah k bývalému spolupracovníkovi z Moderního studia proto výrazně ochladl. Téměř s ním nemluvil a vzájemné styky

¹⁰⁴ Frejka ve svém článku píše: „*Ale také politika sama není bez nejhlubšího zájmu o umění, a divadlo pak zvlášť. V roce 1937 mluví vůdce v Munchen o umění, které neslouží okamžiku, ale věčnosti. Říšský vedoucí B. V. Schirach se zabývá podrobně problémem umění a skutečnosti a píše tak v podstatě komentář k řeči vůdcově. Říšský ministr J. Goebbels se ustavičně vrací k otázce vztahu mezi státem a uměním, protože nový typ státu, jímž je Říše, není liberalistickým ústrojím administrativním, ale organizovanou národní pospolitostí, kde zájem o člověka jest opravdu niterný.*“ Jiří FREJKA, *Vyšší pojetí politického dramatu v Říši*, Národní divadlo 20, 1942 - 43, s. 1 an.

¹⁰⁵ Bořivoj SRBA, c. d., s. 152.

omezil pouze na pracovní záležitosti. A i ty nejraději řešil formou dopisu. Hlávka, který si byl vědom svého vlivu v Národním divadle, Frejkovi adresoval popuzený dopis následujícího znění: „*Frejko, poslední dobou se opět ke mně chováš dočista nemožně. Ujišťuji tě, že tentokrát je vina v odtahování jen na tvé straně a že také tentokrát ti snadno neprominu. Žádám tě ještě o návštěvu a o přímý, mužný rozhovor, protože stále nevěřím, že by tvá povaha byla tak ničemná, jak se někdy doslechnu. S mnoha lidmi jsem skoncoval i v jiných případech. Dokázal bych to i s tebou.*“¹⁰⁶ Postupně se sice vztahy obou neutralizovaly, Frejka přestal dávat Hlávkovu najevo své pohrdání. Jako důkaz proměny svého postoje inscenoval Frejka s malou chutí¹⁰⁷ ještě téhož roku původní Hlávkovu hru *Kavalír Páně*. Pravdou zůstává, že předválečné přátelství těchto dvou mužů Frejkovi hodně pomohlo. Miloš Hlávka totiž svého přítele chránil a stál i za svěřováním her, které jsou z hlediska Frejkova režisérského vývoje v tomto období nejdůležitější.

Frejka však nebyl vystaven jen politickým tlakům, vycházejícím z vedoucích postů. Jeho představení se totiž stala vděčným terčem kritiky ultrapravicových tiskovin, které své útoky vedly i proti Frejkovi samému a jeho oblíbeným hercům¹⁰⁸. Frejka k tomuto nepříznivému vývoji zastával poměrně klidný přístup, což je vzhledem k jeho neustálým obavám o vlastní postavení poměrně pozoruhodné. Těžko již dnes budeme odhadovat, zda důvěřoval v ochranu svých vlivných přátel, anebo jeho odvaha¹⁰⁹ byla projevem pevného charakteru, který se projevil v nejkritičtějších obdobích. Ladislav Pešek ve svých memoárech vzpomíná v souvislosti s Frejkovou odvahou na jednu rozmluvu, která se týkala právě této problematiky. Frejka na jeho obavy tehdy odpověděl: „*Nech to plavat. Budeme to ignorovat. Chtějí nás vyprovokovat. Přece si nebudeme něco začínat s fašistickými novinami.*“¹¹⁰

¹⁰⁶ NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 065/I. – Korespondence A – L, inv. č. A – 14 285 – Dopis Miloše Hlávky z 26. 6. 1943.

¹⁰⁷ V dopise Josefu Trägerovi Frejka ke zkouškám Hlávkovy hry poznamenal, že se jich raději i přes svůj špatný zdravotní stav zúčastní, neboť „*nechce zdržet premiéru zatraceného Kavalíra*“. LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá, Jiří Frejka, dopis b. d.

¹⁰⁸ Volání po čistkách v Národním divadle, zejména po odstranění Václava Talicha, Stanislava Mojžíše Loma, Františka Götze, napadání Václava Vydry, Karla Dostala a Jiřího Frejky, se stalo takřka pravidelnou rubrikou zejména Árijského boje. Útoky tohoto časopisu počínají již politickými změnami z podzimu 1938, v roce 1942 se však mnohonásobně stupňovaly. Útočné články však otiskly i další časopisy: Vlajka a Nástup červenobílých.

¹⁰⁹ Frejka se ve válečném období věnoval kromě režie aktualizovaných her i dalším činnostem, které nepatřily k nejbezpečnějším. Více se budeme těmto jeho aktivitám věnovat později.

¹¹⁰ Ladislav PEŠEK, c. d., s. 157.

Frejka byl především Árijským bojem sledován i po zklidnění politické situace počátkem roku 1943. Společně s dalšími významnými osobnostmi byl koncem února kontaktován šéfredaktorem tohoto listu Rudolfem Novákem. Bylo po něm žádáno, aby napsal článek podporující Říši. Tato „žádost“ byla samozřejmě opatřena i nezbytnou zmínkou o tom, že „*jména oslovených budou zveřejněna*“¹¹¹.

V době okupace, která byla pro Jiřího Frejku obdobím nebývale vysokého pracovního nasazení, se systematicky věnoval nejen divadelnictví, ale i dalším kulturním podnikům, které si v kontextu jeho uměleckých i občanských postojů zasluhují pozornost. Pomáhají navíc i pochopit význam Jiřího Frejky v systému tehdejšího uměleckého světa. Frejka v této době zintenzívnil svou spolupráci s hudebním nakladatelstvím Ultraphon, s nímž spolupracoval již od poloviny třicátých let na periodické sbírce desek Divadelní profily. Cílem této edice bylo uchování výrazných projevů jednotlivých herců v rolích z repertoáru divadel. Jiří Frejka odpovídal za výběr ukázek z inscenací Národního divadla vhodných k nahrání. Kromě této ediční řady pak ještě Jiří Frejka prosazoval myšlenku vydávat na zvukových nosičích i jednotlivé skladby z představení. Tento nápad se ukázal být velmi výnosným, a tudíž téměř každé Frejkovo představení, které bylo vždy opatřeno kvalitní hudbou, bylo provázeno vydáním desky s ústřední písní.

Když byla začátkem září 1944 uzavřena divadla, Jiří Frejka se totálnímu nasazení vyhnul právě zásluhou vedení nakladatelství Ultraphon. Jelikož Frejka o plánovaném zrušení provozu Národního divadla věděl, byla mezi ním a nakladatelstvím právě k 1. září 1944 uzavřena pracovní dohoda, podle níž měl zastávat funkci redaktora a uměleckého vedoucího sbírky Divadelní profily¹¹².

Kromě rozhlasu se Jiří Frejka pokoušel prosadit i ve filmovém průmyslu. Nabídky začal dostávat od poloviny třicátých let. První příležitostí se mu měl stát film *Pacientka doktora Hegla*. Při jeho přípravě byl totiž kontaktován Leontinou Saganovou, která se ho snažila získat pro film jako scénáristu. Tuto funkci Frejka odmítl, mnohem lákavější se mu však zdála nabídka, která přišla později; uvažovalo se totiž o něm jako o režisérovi romantického filmu *První políbení*. Frejka si sice uvědomoval plytkost filmového příběhu, ale velmi jej lákala možnost zkusit si zcela nový typ práce. A režisérská hodnost mu jako jediná u filmu zaručovala relativní svobodu v rozhodování. Frejka si již plánoval, jak film režisérskými nápady osvěží, ale jeho návrhy se u investorů nese-

¹¹¹ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11. 101 – Korespondence (institute), inv. č. A – 14 583 – Dopis z 22. 2. 1943.

¹¹² Tamtéž, inv. č. A – 14 651 – Korespondence Ultraphon.

tkaly s úspěchem. Režie zmíněného filmu byla proto raději svěřena divácky osvědčenému Slavinskému¹¹³.

S počátkem okupace se Frejka snažil u filmu prosadit odlišným způsobem než dosud. Majiteli filmové společnosti Lucernafilm Miloši Havlovi navrhl, že by bylo v současné politické situaci přínosné natočit film podle jedné z nejklasičtějších českých knih – *Babičky* Boženy Němcové. Havel s jeho nápadem souhlasil, Frejku pověřil napsáním scénáře a vyplatil mu zálohu. Jiří Frejka se ale neomezil pouze na scénář, začal vybírat i představitele hlavních rolí. Pro úlohu babičky se mu zdála nejvhodnější Leopolda Dostalová. Své představy konzultoval s Havlem, který ale s jeho obsazením nesouhlasil. Frejka, jako vždy ve svých uměleckých představách nesmlouvavý, tudíž začal dělat Lucernafilmu problémy. Ač mu byl scénář již zaplacen, odmítal k němu povolit autorská práva¹¹⁴. Vypjatá situace, která hrozila vyústit až v soud, byla však zažehnána z nečekané strany. Celého projektu se totiž zmocnila fašistická *Vlajka* a zasloužila se o jeho zrušení. Frejka měl ještě několikrát snahu prosadit se u filmu¹¹⁵, ale všechny jeho pokusy skončily neúspěchem. Jedinou realizovanou adaptací jeho scénářů se tak stal animovaný film Jiřího Trnky *Zakletý myslivec*, který byl natočen roku 1948 podle Frejkova scénáře¹¹⁶.

Jiří Frejka nezahlédl ani v letních měsících. Ve válečných letech nemohl uskutečňovat studijní zahraniční cesty, léto tak trávil většinou ve své nově zbudované chatě v lázeňském městečku Vráž u Písku. V Písku byl pro rok 1941 tamějšími kulturními aktivisty a ochotníky plánován velkolepý podnik *Prácheňské léto*. Jiří Frejka převzal patronát nad divadelními snahami píseckých ochotníků a jako vrchol této akce přislíbil nastudovat hru Václava Renče *Marnotratný syn*. Frejka tento podnik bral jako vhodnou příležitost k uvedení této inscenace, která neměla na oficiálních scénách šanci¹¹⁷.

¹¹³ Pavel TAUSSIG, *Národní divadlo před kamerou*, Záběr 12, 1984, s. 9.

¹¹⁴ Situace se vyhrotila na přelomu května a června 1940. V té době docházelo mezi Frejkou a Lucernafilmem k četné korespondenci, jejíž proměny od korektního tónu k prostému vyhrožování jsou dostatečným důkazem závažnosti sporu. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 101 – Korespondence (institute), inv. č. A – 14 603 – 10 – Záležitosti Lucernafilmu.

¹¹⁵ Napsal scénář pro filmovou verzi Zlého jelena a pro potřeby filmu upravil i Jiráskovu Marylu, uvažoval o adaptaci Outěchovic..

¹¹⁶ Realizaci tohoto scénáře prosadil na Státní výrobě kresleného a loutkového filmu právě Jiří Trnka. Jiří Frejka za svou adaptaci získal honorář ve výši 5000 korun. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 065/II. – Korespondence M - Z, inv. č. A – 14 650–2 – Korespondence Jiřího Trnky.

¹¹⁷ Bořivoj SRBA, c. d., s. 176.

Pro podnik jej získal mladý konzervatorista Antonín Dvořák, který v Písku vyrůstal¹¹⁸. Frejka, který vždy sledoval činnost mladé generace, si cenil jeho režijních výbojů v Divadélku ve Smetanově muzeu i přesto, že tato scéna byla pod vlivem Jindřicha Honzla. Protože Dvořák nebyl na povolovacích úřadech pro své komunistické přesvědčení příliš úspěšný, celou akci svým jménem zastřešil Martin Voráček¹¹⁹. V *Marnotratném synovi* hráli hlavní úlohy profesionálové – Jiří Dohnal, Věra Sedláková, Marta Fričová a Bedřich Vlský, epizody a kompars byly obsazeny píseckými ochotníky¹²⁰. Frejka nebyl s nastudováním hry spokojen, i když u obecnstva měla její premiéra na nádvoří torza píseckého přemyslovského hradu nebyvalý úspěch. Z důvodu vlastní nespokojenosti tudíž Frejka nepřislíbil účast na druhém ročníku této akce¹²¹.

S uzavřením českých divadel se Jiří Frejka začal živěji než dosud zajímat o soudobou politickou situaci. Ne že by před tím o ní neměl představu, ale práce jej pohlcovala natolik, že neměl detailní přehled o protiněmecké činnosti. Dokonce byl některými jedinci kvůli svému výše citovanému článku o říšském umění a přátelství s ministerským předsedou Jaroslavem Krejčím považován za kolaboranta. Tato tvrzení se však nezakládala na pravdě. V roce 1944 byl totiž kontaktován odbojářskou skupinou Františka Halase a Boženy Půlpánové¹²², která by musela o jeho případném kolaborantství vědět. Členství v odbojářské organizaci Jiřího Frejku opět výrazněji přiblížilo k politické levici. Božena Půlpánová, členka činohry Národního divadla, se v odboji angažovala již od jeho počátků, patřila v květnu 1942 dokonce mezi zatčené z okruhu Julia Fučíka, tj. z okruhu Národně revolučního výboru české inteligence, do jehož čela byl postaven lékař a spisovatel Vladislav Vančura, který převzal vedení už v září 1941¹²³. Zřejmě prostřednictvím této skupiny, v roce 1945 především Františka Halase, se Jiří Frejka v květnu 1945 dostal do centra květnového povstání. František Halas, jako člen Národního výboru inteligence, se totiž od podzimu 1944 aktivně podílel na vzniku

¹¹⁸ Otakar BRŮNA, *Ten čtvrtý*; Antonín DVOŘÁK, c. d., s. 233.

¹¹⁹ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 065/II. – Korespondence M – Z, inv. č. A – 14 480–84 – Korespondence Martina Voráčka.

¹²⁰ Antonín DVOŘÁK, c. d., s. 214.

¹²¹ Ta se však stejně nakonec kvůli heydrichiádě nekonala.

¹²² NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 309 – Dotazníky a životopisy, inv. č. A – 17. 360 – Kádrovací dotazník.

¹²³ Členy Národně revolučního výboru české inteligence byli kritik Bedřich Václavěk, filmový kritik a historik Lubomír Linhart, lékaři Miloš Nedvěd a Zdeněk Štich, sochař Zdeněk Dvořák, herečka Národního divadla Božena Půlpánová, filmový pracovník Jindřich Elbl, Ivan Olbracht, František Halas, snacha Aloise Jiráka Anna Jirásková, Pavel Kropáček, Miloš Krásný a Václav Černý.

České národní rady¹²⁴ a společně s Albertem Pražákem a Václavem Černým se účastnil slavnostního uvítání generála Rybalka.

O Frejkově účasti na květnovém povstání neexistují žádná přímá svědectví, je tudíž nutné vycházet pouze z údajů v jeho dotaznících a životopisech, a pak také z textu určeného pro syna Jiřího. Ten Frejka zapsal do synova alba, později upravil a rozšířil a časopisecky otiskl¹²⁵. Jedná se o Frejkovu úvahu nad významem květnového povstání, povahou Němců¹²⁶, ale zmiňována je i Frejkova osobní účast: „*Já také nevěděl, co jsou barikády, dokud jsem je sám nepomáhal stavět.*“¹²⁷ Frejka, coby zdatný střelec a vlastník zbraně, se výstavby barikády na v tomto ohledu nejaktivnějších pražských Vinohradech¹²⁸ účastnil v místě svého bydliště společně s Karlem Konrádem.

Období druhé světové války je z hlediska Frejkova uměleckého vývoje jednou z nejdůležitějších etap. Zatímco ve dvacátých letech hledal vlastní umělecké vyjádření a v letech třicátých se pak pokoušel zabudovat výsledky avantgardy do repertoáru Národního divadla, válečné období je dobou tvorby vyhraněného uměleckého programu, který předchozí impulzy zpracovával a vytvářel z nich zcela novou kvalitu s ohledem na potřeby soudobého diváka. Z osobního hlediska však léta okupace tak úspěšná nejsou. Frejka sice založil rodinu a vytvořil si tak stabilní zázemí, ale jeho postoj k nacistům byl velmi problematický. Jiří Frejka podle získaných informací nekolaboroval, ale ze strachu o sebe a své blízké se angažoval v několika velmi diskutabilních akcích. Ve válečném období, bohatém na umělecké příležitosti, začínal Jiří Frejka pociťovat i psychické potíže, které byly v úzké souvislosti i s častými nemocemi fyzickými. Určitým mementem tohoto období, ale předzvěstí událostí následujících se tak mohou stát slova, která Jiří Frejka napsal v roce 1943: „*A je to hrozné, jak je život krátký na to, co člověk chce poznat a dělat. Zmocňuje se mne někdy tak nepříjemný chvat z toho všeho, že sotva dýchám. Snad je to nemoc čtyřiceti let a hrozím se, bude-li se to stupňovat.*“¹²⁹

¹²⁴ Blíže Albert PRAŽÁK, *Politika a revoluce*, Praha 2004, s. 131 an.

¹²⁵ Jiří FREJKA, *Povídka pro mého chlapce*, Literární noviny 1., 1952, s. 7.

¹²⁶ Frejka o Němcích píše: „*Němec není člověk, má snad lidskou podobu, i zvyky a řeč se podobají lidským, ale něco na tom národu je nakaženého a zruďného.*“ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 308 – Zápisníky, inv. č. A – 17 355 – Album syna Jiřího.

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ Podle údajů Stanislava Kokošky vznikl právě na Vinohradech rekordní počet barikád – konkrétně 223. Stanislav KOKOŠKA, *Praha v květnu 1945. Historie jednoho povstání*, Praha 2005.

¹²⁹ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá, Jiří Frejka, Dopis z 3. 7. 1943.

2.4 Režisérem Národního divadla (1930-1945)

Frejkovy režisérské počátky na scéně Národního divadla byly velmi skromné, soustředěně se mohl režii přes dílčí režie konvenčních her věnovat až v souvislosti se vznikem výše zmiňovaného Studia Národního divadla. První večer Studia se konal 15. května 1930 a na programu byla Blatného *Černá noc*, *Lásky hra osudná* bratří Čapků a Klicperova *Veselohra na mostě*. Repertoár vybral Jiří Frejka po domluvě s dramaturgem Františkem Götzem. O výpravu se postaral Antonín Heythum společně s Josefem Matějem Gottliebem, hudební aranžmá zajistil Miroslav Ponc¹³⁰. Mladí herci představení zkoušeli ve svém volném čase vedle svých běžných činoherních rolí. Inscenace mnohé zklamala, neboť v ní Frejka zřetelně opustil linii tvůrčího experimentu a navázal na linii tvůrců Národního divadla, především K. H. Hilara. *Černou noc* inscenoval v expresionistickém stylu světelnou modulací prostoru a aranžováním sošných postavů na schodech. V *Lásky hře osudné* zvýraznil lyrické složky a z *Veselohry na mostě* vymodeloval svěží staročeský obrázek. Představení nadchlo kritiku, ale diváky si nezískalo; konaly se pouhé tři reprízy.

Na programu druhého večera Studia byla Neveuxova hra *Julie aneb Snář*, realizovaná 13. října 1932. Zkoušky této hry neměly specifika prvního večera Studia; zkoušelo se v normálním čase a hry se účastnili i starší herci. Záhloví Studia zřejmě posloužilo jako alibi, neboť hlavní scéna by si těžko mohla dovolit uvést francouzskou surrealistickou hru¹³¹.

Neveuxova hra pojednává o poezii snu. Její hlavní hrdina, námořník Michal, slyší zpívat dívku Julii, do níž se zamiluje. Stále se mu o ní zdá, a tak se jí vypraví hledat. Ocitne se ve městě, kde si nikdo nic nepamatuje, vzpomínky si lidé buď vymýšlejí, nebo kupují od Otce mladosti. Julie Michala rovněž nepozná a ten ji v zoufalství zastřelí. Následuje celá série proměn, při níž si Michal uvědomí, že se ocitl v zemi snů. Odmítá se vzbudit zpět do skutečnosti a zešílí. S realizací děje byly zpočátku problémy, neboť

¹³⁰ Miroslav Ponc (1902 – 1976) patřil ke stálým Frejkovým spolupracovníkům. Po studiích v Brně se přestěhoval do Prahy, kde začal v roce 1929 spolupracovat s Moderním studiem. Po rozpadu této scény se podílel na představeních Národního divadla. Po Alexandru Podaševském se stal dirigentem činohry a z jeho souboru vyšla řada znamenitých muzikantů, např. Josef Vlach se svým kvartetem. Frejka si u něj především cenil postřehnutí funkce hudby a zvuku na jevišti. Po avantgardních začátcích se Ponc začal plně věnovat divadelní a později i filmové hudbě. Jaromír PACLT, c. d.

¹³¹ Blíže viz Ladislav BOHÁČ, c. d., s. 96; Eduard KOHOUT, c. d., s. 139.

vedení divadla se domnívalo, že divák nepochopí, že se jedná o sen, a přikázalo na scénu postavit postel¹³².

Tato hra je první z linie lyrického básnického proudu, který se stal pro Frejku v Národním divadle vedle společensky angažovaných her klíčovým. *Julie* je hrou zásadního významu, protože právě na ní si ozkoušel všechny možnosti scénické poezie. Dojem neviditelné tesknosti, kterým bylo představení současníky charakterizováno, umocnila hudba Miroslava Ponce a scéna Bedřicha Feuersteina¹³³. S tímto výtvarníkem pak Frejka pracoval téměř pokaždé. Feuerstein patřil k špičkovým scénografům, jeho dílo bylo vyzrálé a dokonale vystihovalo Frejkovu počáteční nejasnou představu. Zároveň s ním bylo možné vést tvůrčí dialog, nevadilo mu Frejkovo puntičkářství a vždy se snažil vyhovět jeho pojetí hry.

Pro hru *Julie aneb snář* byly důležité i vynikající herecké výkony Eduarda Kohouta v roli Michala, Jiřiny Šejbalové jako Julie a Ladislava Peška v roli Otce mladosti.

Veřejnost hra moc neoslovila, takže byla poměrně brzo stažena z repertoáru. Kritika však byla nadšena a osloveni byli i umělci; František Halas napsal ke hře báseň a Bohuslav Martinů zkomponoval pod jejím vlivem operu *Julietta*.

Na třetím a posledním večeru Studia činohry Národního divadla byla uvedena Tomanova hra *Svět bez oken* a Cocteauův *Milovaný hlas*¹³⁴. Premiéra představení se uskutečnila v roce 1933 a rovněž diváky příliš neoslovila. Právě nezájem publika byl jednou z příčin konce činnosti této nezávislé scény. Důvodem však byl i fakt, že mladí herci se již plně začlenili do chodu činohry Národního divadla.

V roce 1931 byla v režii Jiřího Frejky uvedena Nezvalova adaptace klasické Calderónovy hry *Schovávaná na schodech*. Nezval se na představení nepodílel jen jako autor textu, ale též coby skladatel scénické hudby¹³⁵. Hra měla premiéru 18. dubna, což ovlivnilo délku jejího setrvání na repertoáru Národního divadla. Bylo plánováno jedenáct repríz, pět z nich však bylo uvedeno jako nedělní a sváteční odpolední představení,

¹³² Eduard KOHOUT, c. d., s. 138.

¹³³ Bedřich Feuerstein (1893 – 1936) vstoupil do uměleckého světa před první světovou válkou ve skupině Tvrdšíjní jako malíř. Od počátku dvacátých let se začal podílet na architektonických návrzích (Nymburské krematorium, Vojenský zeměpisný ústav v Bubenči). Přátelství s bratry Čapky jej přivedlo k prvním scénografickým pracím. Scénu navrhoval i pro francouzská a japonská divadla, od roku 1925 spolupracoval především s Osvobozeným divadlem (navrhoval pro Frejku i Honzla). Od počátku třicátých let však začal trpět nervovou chorobou, která nakonec vyústila v sebevraždu. Jaroslav GILLAR, *Bedřich Feuerstein (1893 – 1936)*, Divadlo 17, 1966, s. 36 an.

¹³⁴ *Dějiny českého divadla*, s. 218.

¹³⁵ Vítězslav NEZVAL, *Z mého života*, s. 237.

což samozřejmě mělo velký vliv na počet diváků. S koncem sezóny 1930/31 pak končí i tato hra.

I přes brzké stažení z repertoáru zaznamenala *Schovávaná na schodech* ohlas především u mladého publika, a proto dramaturg František Götz vyzval ještě před létem 1931 Vítězslava Nezvala, aby napsal podobnou hru¹³⁶. Právě takto na objednávku vznikly *Milenci z kiosku*, výrazně poetistická komedie se secesně kostýmovanými a ironicky pojednanými postavami. Režie se ujal Jiří Frejka, který Nezvalovi opět svěřil hudební doprovod, scénu navrhl osvědčený Bedřich Feuerstein. Premiéra se uskutečnila 10. března 1932.

Prestižní záležitostí se pro Jiřího Frejku stalo přidělení režie hry F. X. Šaldy *Zástupové*, jejímuž uvedení předcházela tuhá soudní boj. Na nastudování sice nebylo příliš času, spojení s výtvarníkem Bedřichem Feuersteinem a hudebníkem Miroslavem Poncem však představovalo zajímavý krok na cestě k syntéze všech složek divadelního výrazu. Premiéra *Zástupů* se uskutečnila 29. dubna 1932. Šalda se kvůli ní vrátil z léčení v Poděbradech, ale ohlasem u publika byl velmi zklamán. Hra se dočkala pouze tří repríz a po prázdninách, v nové sezóně, byla na žádost autora stažena z repertoáru¹³⁷.

V další sezóně na scéně Národního divadla nastudoval dvě zajímavé inscenace pro děti. Na sklonku roku 1932 to byl *Tlustý pradědeček* Josefa Čapka s hudbou Petra Křičky, na jaře 1933 pak vlastní úprava Volkenštejnovy dramatizace¹³⁸ Kiplingovy *Knihy džunglí* nazvaná *Mauglí*.

Sezóna 1933/34 byla pro Frejkovu práci důležitá; byla mu svěřena režie Giraudouxovy hry *Isabella na rozcestí*, dramatické básně o životě a smrti. Tato hra byla podobného ražení jako *Julie aneb Snář*. Hlavní hrdinkou byla učitelka Isabella, jejíž mocí ožívá přízrak mrtvého. S tím pak za noci rozmlouvá o tajemství smrti, která se v závěru ukáže být slabší než život.

Frejku tato hra doslova okouzila, dlouhý čas věnoval studiu textu, který značně seškrtal. Scénu svěřil svému osvědčenému spolupracovníkovi Bedřichu Feuersteinovi, choreografii pak Milče Mayerové. Frejka v této hře přišel se zajímavým pojetím; komponoval ji totiž ve stylu své oblíbené komedie dell'arte, s výjimkou postav Isabelly a Stínu. Každého herce zcela přesně instruoval, mnoho času věnoval vysvětlování posta-

¹³⁶ Vítězslav NEZVAL, *Z mého života*, s. 237.

¹³⁷ Antonín DVOŘÁK, c. d., s. 116.

¹³⁸ Tato dramatizace byla v Čechách poprvé uvedena v roce 1931 na scéně Divadla mládeže. Toto divadlo je spojeno se jménem bývalého Frejkova spolupracovníka z Legie mladých, Miloslava Jareše (1903 – 1980). *Dějiny českého divadla*, s. 189.

vy. Právě v tomto představení poprvé použil své známé rekvizity, kterými chtěl herce inspirovat. Premiéra se uskutečnila v lednu 1934. U kritiky opět vzbudila nadšení. Josef Träger například hovořil v superlativech o dokonalém vyrovnání hudby, tance a hereckého projevu¹³⁹. Diváky však představení téměř nezaujalo. Vyžadovalo totiž výrazný smysl pro poezii, který nebyl u tradičního publika Národního divadla příliš vyvinut.

V roce uvedení *Isabelly*, nejvýraznějšího představení linie lyrického básnického proudu, začíná Jiří Frejka pracovat na hře, která se stala určující pro druhou linii jeho práce – divadlo vycházející z dobové situace.

Dramaturgie Národního divadla připravila pro sezónu 1933/34 klasickou Aristofanovu hru *Ptáci* a její realizaci zadala právě Frejkovi. Scénu tentokrát Frejkovi navrhl významný scénograf Hilarovy éry a jeden z prvních realizátorů konstruktivistické scény u nás, Vlastislav Hofman. Hudbu složil opět Miroslav Ponc, kterému při aranžmá pomáhal Iša Krejčí.

Ptáci byly dílo jednoznačně tendenčně zaměřené. Ve Frejkově pojetí však bylo této tendenčnosti dosaženo ryze režijními prostředky, nestala se tudíž samoúčelnou. Nesmírně působivá byla v tomto ohledu velká holdovací scéna na počátku druhého dějství.

Frejka navázal na Burianovu práci s voicebandem, když některé jeho postupy využil ve sborových scénách. Nedílnou součástí představení byly i taneční scény. Všechny tyto složky společně s hereckými výkony Frejka dokonale skloubil tak, že se nepřekrývaly. Jednolitost představení byla umocněna i hereckými výkony, které nevybočovaly z Frejkovy představy. Právě při tomto představení se definitivně vytvořila pracovní skupina, kterou Frejka využíval až do konce svého působení v Národním divadle. Tvořili ji především stejně staří a názorově velmi podobní herci, s kterými Frejka většinou spolupracoval již při svých avantgardních začátcích¹⁴⁰.

Premiéra se uskutečnila těsně před ukončením sezóny, 21. června 1934. U publika tato hra příliš velký zájem nevyvolala. Lidé si zřejmě neuvědomovali její aktuálnost, které si byli naopak vědomi přední kritici. Ti však na hře docenili i její vysoké umělecké kvality, zejména výše zmíněnou stylovou čistotu. Právě v tomto kuse byla poprvé dovršena Frejkova představa syntetického divadla, kterou rozvíjel až do konce života.

¹³⁹ Josef TRÄGER, *Dobrodružství snu*, Právo lidu 11. 1. 1934.

¹⁴⁰ V *Ptácích* hráli téměř všichni představitelé této skupiny: Ladislav Boháč, Josef Gruss, Stanislav Neumann, Ladislav Pešek, Jan Pivec, Jiřina Šejbalová, Jiřina Štěpničková. *Dějiny českého divadla*, s. 219.

Sezóna 1934/35 byla pro Národní divadlo i vývoj Jiřího Frejky zlomová. Zemřel totiž šéf činohry K. H. Hilar, který přední české scéně udával po celých čtrnáct let ráz. Jiří Frejka režíroval do této doby v Národním divadle celkem 26 večerů (v nich 29 her), z nichž mu pouze jedenáct (14 her) dramaturgicky plně vyhovovalo. Jeho nejvýznamnější zásluhou z této doby je, že vytvořil z umělecky nesourodého kolektivu skupinu s jednou uměleckou vůlí, což bylo dovršeno právě v Aristofanových *Ptácích*.

V době působení Otokara Fischera ve funkci šéfa činohry se Jiří Frejka věnoval především dobovým aktualizacím klasických textů. Prvním počinem této linie (z hlediska dramaturgického se však jednalo o zásluhu Františka Götze) bylo zpracování klasického španělského národního dramatu Lope de Vegy *Vzbouření na vsi* (*Fuente Ovejuna*), které nově přebásnil právě Fischer. Tuto inscenaci někteří kritici označovali za vůbec nejlepší Frejkovo dílo na scéně Národního divadla. Premiéra se konala již 3. října 1935 a hra byla brzy vnímána jako připomínka občanské války ve Španělsku. Inscenace se velmi líbila publiku, které živě reagovalo na myšlenky o svobodě a bylo zaujato barvitým, napínavým dějem¹⁴¹. Některé části představení se do dnešních dnů dochovaly na zvukových nosičích, neboť Jiří Frejka ve spolupráci s hudebním vydavatelstvím Ultraphon usiloval o zachycení výkonů významných herců¹⁴². Z dnešního hlediska má tento počín nesmírný význam - je cenným studijním materiálem pro vývoj herectví.

Příprava na nastudování byla opět velmi pečlivá. Frejka jako vždy hru velmi důkladně prostudoval, vytvořil si plastickou představu o vzhledu scény, hudbě a hereckých výkonech, prostudoval historické souvislosti, a teprve pak svolal herce na první čtenou zkoušku. Ta byla zcela výjimečná, neboť dostala podobu přednášky. Frejka totiž pozval Otokara Fischera, který hercům vyprávěl o autorovi, době a hře. Mezi herci tento postup vyvolal velkou nevoli, ohrazovali se, že není jejich úkolem znát historii, ale vytvořit uměleckou fikci, a Národní divadlo bylo tudíž opět plné úsměšků a pomluv, vztahujících se k osobnosti nejmladšího režiséra¹⁴³.

Vzbouření na vsi nadchlo po režisérské stránce zejména kritiky. Například A. M. Píša, který mimochodem Frejku neměl příliš v oblibě, v kritice pro Právo lidu napsal: „*Jest uznati Frejkův cit pro přednes verše. Zejména však rozradostňovala vynalézavost této básnické reže, jež měla řadu svěžích a rafinovaných, půvabných i silných nápadů,*

¹⁴¹ Bohumil BEZOUŠKA, c. d., s. 93.

¹⁴² Této činnosti se Frejka věnoval především v období protektorátu a tomuto tématu se tudíž budeme blíže věnovat v některé z následujících kapitol.

¹⁴³ Eduard KOHOUT, c. d., s. 154.

*necht' v průpletech milostné hry nebo ve světelném poplachu krvavé revolty; v zvukových efektech výhružně znějícího bubnu nebo mstivě praskajících dutek; ve scéně, kde král dává pokyn k hudbě a věšení zároveň, nebo v mocně odstupňované scéně závěrečné s promítaným obrazem mučení a davem vrženým do hlediště.*¹⁴⁴

Hra byla uvedena ještě o sezónu později v rámci týdne podpory španělské revoluci, který byl organizován po celé Evropě levicovými stranami.

Ke spolupráci na této hře Frejka poprvé přizval mladého architekta a scénografa Františka Tröster¹⁴⁵, který pro inscenaci vytvořil otáčivou scénu. Tröster přišel do Prahy z Bratislavy, kde spolupracoval s divadlem a zároveň přednášel na tamní Škole uměleckých remesií. Podle pamětníků byl Tröster Frejkovým protikladem - byl zastáncem optimistického životního postoje. V názorech na umění si však oba byli velmi blízcí a Trösterův optimismus prý v této době začal na Frejku pozitivně působit.¹⁴⁶

Další Frejkovou premiérou nebyla klasická hra, ale dílo jeho současníka, Vladislava Vančury. Drama *Jezero Ukereve*, výrazně protikolonialistické a protirasistické dílo Frejku oslovilo myšlenkou solidarity lidí bez rozdílu ras. Premiéra se odehrála na scéně Stavovského divadla 8. února 1936, jen krátký čas po italském vpádu do Habeše.

Zhruba o měsíc později připravil Jiří Frejka pro Národní divadlo další adaptaci klasické hry, Jiráskova *Gera*. Frejka text hry upravil tak, že se významově jednoznačně zaměřoval proti fašismu a nacismu. Inscenace, které dominoval Václav Vydra v roli Gera, poprvé v dějinách Národního divadla prolomila kukátkový prostor a rozšířila hrací plochu až do jeviště.¹⁴⁷ Premiéra se uskutečnila v den vstupu hitlerovského vojska do Sársky, 6. března 1936.

Poslední Frejkovou premiérou sezóny 1935/36 byl Shakespearův *Julius Caesar*. Frejka, který se cítil být přímým Hilarovým nástupcem, představení připravoval jako odkaz tohoto režiséra. Zkoušky začaly počátkem května stručnou Frejkovou přednáškou o hře, o Saudkově překladu a o tom, co pro něj hra znamená. Jeho pojetí bylo zajímavé,

¹⁴⁴ Antonín DVOŘÁK, c. d., s. 120.

¹⁴⁵ František Tröster (1904 – 1968) byl velmi výbojným scénografem, a několikrát dokonce jeho scénické ztvárnění na sebe strhávalo více pozornosti než hra samotná. Již ve svém bratislavském působení na sebe upozornil zřetelným odklonem od konstruktivismu a návratem k reálnému tvaru. Ve svých scénických řešeních často využíval významové a emotivní funkce materiálu, barev a pohybu scénických prvků. Ve spolupráci s Jiřím Frejkou především významným dílem přispěl k inovaci scénografických postupů, důležité jsou zejména jeho novátorské dynamizace scény (např. významotvorná točna ve *Vzbouření na vsi*, náklony plošin v *Juliu Caesarovi*, pohyb dekorací v *Revizorovi* atd.). Trösterova scénografie se mohla pozitivně rozvíjet i díky technické vybavenosti Národního divadla a ve své době patřila k nejlepším dílům soudobé světové scénografie vůbec. *Dějiny českého divadla*, s. 351.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 119.

¹⁴⁷ Tamtéž.

ale dobově nepříliš aktuální, neboť Frejka nehodlal vytvořit alegorii současnosti, ale demonstrovat „*pratyty politických povah, povah tak dnešních, že jejich historický kostým se bude zdát směšnou náhodou*“¹⁴⁸. Tehdejší divák však netoužil po nadčasovém zobecnění, ale po konkrétní politické demonstraci, tudíž se inscenace *Julia Caesara* nesetkala s příznivým diváckým ohlasem. Premiéra se konala 6. června a poslední představení bylo sehráno ještě týž měsíc, 26. 6. 1936.

Inscenace však byla velmi inspirativní zejména z výtvarného hlediska. Scénu opět navrhl František Tröster, který se zaměřil hlavně na kontrast černé a bílé barvy a na vysunutí jevištního prostoru směrem k divákům. Scénu zdobily velké bílé plastiky, které těsně před premiérou způsobily vážnou nehodu - jedna z nich těsně po zkoušce spadla¹⁴⁹. Z celé hry byla nejpůsobivější scéna domlouvání vraždy, která se odehrávala ve volném prostoru před černými závěsy. Velké působivosti bylo docíleno pohybem závěsů. Byly polity vodou a výrazně osvětleny. Těmito scénickými prostředky bez použití zvuku Frejka velmi plasticky znázornil probíhající bouři.

Ač hra nepatřila k nejúspěšnějším, přesto vymanila Jiřího Frejku ze zavedené pozice režiséra komorních her lyrického ladění a ukázala, že tento tvůrce dokáže zpracovat i velké tragické inscenace. Davová scéna v *Juliu Caesarovi* dokonce podle dobových kritiků patřila k jedné z nejdokonaleji komponovaných na českém jevišti.

Z herců zaujal tehdejší kritiku především Ladislav Boháč v roli Marca Antonia. Působivý byl zejména jeho proslov nad mrtvým Caesarovým tělem, který strhl obecenstvo k potlesku na otevřené scéně.¹⁵⁰

Vedle nesporných úspěchů však tato sezóna Frejkovi přinesla i celou řadu režii konvenčních her. Příkladem může být veselohra anglického dramatika Mertona Hodge *Vítr a déšť*, pojednávající o nevázaném studentském životě. Frejka však z představení s pomocí svých oblíbených herců Ladislava Peška, Stanislava Neumanna, Jana Pivce a Jiřiny Šejbalové dokázal vytvořit inscenaci demonstrující zcela nový herecký projev.¹⁵¹

V nové sezóně 1936/37 dostával Jiří Frejka od Otokara Fischera stále závažnější inscenace. První premiérou se stal 10. listopadu v Národním divadle Gogolův *Revizor*. Toto představení se Frejkovi příliš nepovedlo, neboť v něm dohromady spojil nesluči-

¹⁴⁸ Jiří FREJKA, *Slovo k diváku Julia Caesara*, Národní divadlo 13, 1935 – 36, s. 2.

¹⁴⁹ Bohumil BEZOUŠKA, c. d., s. 94.

¹⁵⁰ Ve svých pamětech Ladislav Boháč uvádí několik výňatků ze soudobých kritik, např. článek A. M. Brousila ve *Venkovu*, Josefa Trägersa v *A-Zetu* či Jindřicha Vodáka v *Českém slově*. Ladislav BOHÁČ, c. d., s. 129 an.

¹⁵¹ *Dějiny českého divadla*, s. 360.

telné – expresionistickou grotesku a Mejercholdovu biomechaniku¹⁵². Režisér v tomto představení toužil „vysledovat Gogolův postup od humorného vzestupu až k děsivé vizi závěru.(...) Neustále se vracím k tomu tíživému měšťáctví, které je mi *tertium comparationis* mezi Gogolem a naší dobou“¹⁵³. Inscenace působila nedotaženým dojmem, i když z ideového hlediska dobře zachytila „spodní tragickou notu Gogolovy jevištní anekdoty“¹⁵⁴. Tento fakt však diváci nedocenili a po skončení premiéry nikdo netleskal¹⁵⁵.

Pozoruhodné však byly herecké výkony a vynalézavé scénické ztvárnění. Proslulou se stala zejména chůze opilého Chlestakova (hrál jej Ladislav Pešek) mezi roztačenými dveřmi.

V roce 1937 se v Československu připomínalo puškinovské výročí. Podílelo se na něm i Národní divadlo, když 27. ledna 1937 uvedlo na scéně Stavovského divadla Puškinova *Borise Godunova* ve Fischerově překladu a Frejkově režii. Na představení se Jiří Frejka opět velmi důkladně připravoval i po teoretické stránce. Shromažďoval informace o historickém pozadí hry i o tehdejších ruském umění¹⁵⁶. Touto inscenací se Frejka po řadě politických inscenací opět vrátil ke své koncepci lyrického divadla, zachycujícího především psychickou kresbu postavy. Celé představení bylo tudíž zintimněno, všechny scény byly koncipovány jako oživené básnické obrazy. Na scéně opět Frejka pracoval s Františkem Tröstrem.

Premiéra představení byla několikrát odložena kvůli nemoci představitele hlavní role, Eduarda Kohouta. Nakonec bylo nutno učinit netradiční opatření -role byla svěřena Jaroslavu Průchovi¹⁵⁷, který se ji musel naučit za pouhé tři dny a na jeviště vystoupil po jediné zkoušce. Výsledek byl však natolik dobrý, že právě touto rolí se Průcha zařadil mezi první herce činohry.

Jevištní lyrismus je příznačný i pro další Frejkovu inscenaci, Hsiungovu *Paní Studánku* (premiéra v dubnu 1937), což byla adaptace staré čínské látky o vítězství manželské lásky ženy. Frejka dal ve spolupráci s Františkem Tröstrem, choreografem Joe Jenčíkem a skladatelem Jaroslavem Ježkem představení podobu syntetické jevištní

¹⁵² Frejka se tímto představením otevřeně hlásil k Mejercholdovu zpracování této hry, které shlédl před rokem na moskevském divadelním festivalu. Zároveň však otevřeně navazoval i na Hilarovu koncepci, neboť nechtěl porušit tradici Národního divadla, a tento protiklad pojetí způsobil neúspěšnost hry.

¹⁵³ Ladislav PEŠEK, c. d., s. 142.

¹⁵⁴ Josef TRÄGER, *Gogol a Tolstoj na našem jevišti*, Listy pro umění a kritiku 4, 1936, s. 408 an.

¹⁵⁵ Ladislav PEŠEK, c. d., s. 146.

¹⁵⁶ NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 10. 936 – Režijní kniha Boris Godunov.

¹⁵⁷ Jaroslav Průcha za tuto roli dokonce dostal státní cenu.

básně. Hlavní roli ztvárnila Olga Scheinpflugová, která svým lyrizovaným projevem výsledný účinek ještě umocnila.

Na sklonku sezóny, v červnu 1937, uvedlo Stavovské divadlo klasickou Shakespearovu komedii *Jak se vám líbí*. Frejka hru koncipoval jako návrat člověka do přírody. Tomuto pojetí odpovídala i Tröstrova výprava, kterou tvořily zvětšeniny listů stromů, a scénická hudba Išky Krejčího.

Sezóna 1936/37 je z hlediska režijní tvorby Jiřího Frejky zajímavá. Na žádost dirigenta Václava Talicha totiž inscenoval Mozartovu operu *Divadelní ředitel*. Do této doby nebylo příliš obvyklé, aby činoherní režisér vedl operní představení. Talich si ale Frejku vymínil, neboť si cenil jeho citu pro hudbu, který se projevoval ve všech inscenacích.

Další poetickou hrou, kterou Frejka uvedl ve Stavovském divadle v nové sezóně 1937/38 byl Cocteauvův *Očarováný život*. Hra pojednávala o rytířích Artušova kulatého stolu a zobrazovala základní hrdinské ctnosti – odvahu, čistotu, dobro a lásku. Svou snovostí a zálibou v hrůzostrašnosti se však blížila surrealistickému pojetí. Významnou úlohu na působivosti hry sehrála opět Tröstrova scéna s rafinovaným využitím světla. Důležitá však byla i choreografie Milči Mayerové, která oživovala a dynamizovala celé představení.

Na počátku této sezóny byly Frejkovi většinou svěřovány inscenace, které zcela neodpovídaly jeho režisérskému založení. Patřila k nim Vachkova dramatická anekdota o českém zajatci v Rusku, nazvaná *Pec*, dramatizace Balzacovy *Paní Bovaryové*, divácky nesmírně atraktivní představení s Olgou Scheinpflugovou v hlavní roli, či nepříliš zdařilá hra *Most Jaroslava Němečka*. Frejka sice opět režíroval s maximálním nasazením, ale tyto nepatří z hlediska uměleckého vývoje mezi jeho nejdůležitější režisérské počiny.

Počátek roku 1938 je poznamenán úmrtím Otokara Fischera, který zemřel 12. března 1938 na následky infarktu myokardu poté, co se dozvěděl o anšlusu Rakouska. Do funkce prozatímního šéfa činohry byl opět dosazen ředitel Národního divadla Stanislav Mojžíš Lom, který spolu s dramaturgem Františkem Götzem pokračoval až do konce sezóny ve Fischerově divadelní linii. Pro novou sezónu však již neexistovaly Fischerovy podklady a repertoár Národního divadla se vyznačoval všedními hrami, které nespojovala žádná teoretická koncepce.

Z Frejkových režii je v této době zajímavá další adaptace Shakespearova *Romea a Julie*¹⁵⁸. Toto představení souviselo s výstavou *Pražské baroko*¹⁵⁹, která byla doprovázena celou řadou divadelních a hudebních představení. Premiéra se odehrála v červnu 1938 v areálu Valdštejnské zahrady, na podzim bylo představení přeloženo do Stavovského divadla.

Frejka se tehdy cele ponořil do práce, a tak mu unikaly politické události, týkající se tehdejšího Československa. Společně s Františkem Tröstrem využil pro představení prostory sály terreny, ale i samotného parku. Frejka se snažil ve hře objevit „*tragické rozpětí člověka mezi skutečností a absolutnem*“¹⁶⁰. Toto hledání měly herecky podpořit Olga Scheinpflugová¹⁶¹ a Ladislav Boháč v hlavních úlohách. Představení se však nepovedlo, stejně jako Frejkova adaptace stejné hry před devíti lety.

Nová sezóna 1938/39 se vzhledem k absenci promyšlené dramaturgické linie a omezenosti uměleckého vyjádření kvůli soudobé politické situaci nevyznačovala významnými představeními. I Jiřímu Frejkovi byly zadávány především konvenční dramatické kusy. Výjimku tvoří pouze adaptace Ostrovského *Lesy*, jejíž premiéra se uskutečnila na počátku roku 1939.

V období Borova působení si Jiří Frejka výrazně upevnil svou pozici režiséra, citlivě reagujícího na potřeby soudobého diváka. Herecký soubor se v této době víceméně rozdělil na Frejkovy a Dostalovy příznivce podle toho, kterého tvůrce daný člověk považoval za větší autoritu uměleckou i morální. K Frejkovým sympatizantům patřila již od druhé poloviny třicátých let zejména skupina jeho generačních druhů, kteří začínali být divadelní terminologií označováni za „frejkovské herce“. S režisérem je pojila souhra názorová, ale především umělecká; zkoušky s těmito herci se většinou odehrávaly beze slov, pouze v náznacích, které laik nebyl schopen pochopit.

V pojetí divadla se Frejka snažil zachovat avantgardní postupy především proto, že podle jeho názoru zabraňovaly rozšíření konzervativizmu v divadle. Zůstával věrný i svému lyrickému vidění světa, jehož projevem byla především scéna.

¹⁵⁸ Frejka si tuto hru vynutil, Národní divadlo totiž počítalo s uvedením her *Valdštejn*, *Zdravý nemocný* nebo *Zkrocení zlé ženy*. ÚAND, Fond Jiří Frejka, sign. K 921 P – Jiří Frejka – osobní spis.

¹⁵⁹ Jiří Frejka byl dramaturgií hry pověřen již počátkem dubna 1938. NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 101 – Korespondence (institute), inv. č. A – 14 625 – Pověřovací listina.

¹⁶⁰ Jiří FREJKA, *Romeo a Julie*, Národní divadlo 15, 1937 – 38, s. 2.

¹⁶¹ K jejímu výkonu v této roli se váže jedna úsměvná historka. Orson Wells, který se premiéry účastnil a nevěděl, že je Olga uznávanou herečkou hlavní scény, prý Karlu Čapkovi výkon jeho partnerky pochválil v tom smyslu, že se jedná o velmi zručnou ochotnici. Eduard KOHOUT, c. d., s. 169.

Pro vlastní dramatizace si Frejka v období nepevné dramaturgické koncepce Borova období s oblibou vybíral básnivé drama, které, na rozdíl od předchozího přístupu, pojímal jako prostředek soudobého působení.

Tomuto pojetí divadla, které teoreticky vymezil v několika spisech¹⁶², v letech 1939 – 1941 odpovídalo pouze několik inscenací, neboť cenzura lyrické hry připomínající avantgardu zakazovala. Ještě před zpřísněním cenzurních nařízení byla ve Frejkově režii uvedena poetická hra soudobého dramatika M. Acharda *Korzár* (1939) a Faltisova balada *Veronika*¹⁶³ (1941).

V této době však Frejka intenzivně rozvíjel i odkaz klasické komedie dell'arte, která jej již od mládí fascinovala svou všeobsažnou, ale přesto živoucí typologií. Tento druh dramatiky měl rovněž výhodu v tom, že pocházel ze spřátelené Itálie. Fašisté totiž hry italských autorů povolovali, aniž by je podrobovali přísným cenzurním zásahům. Právě z tohoto důvodu se tyto hry stávaly hlavním prostředkem aktualizace. „*Komedie dell'arte mu (Jiřímu Frejkovi – pozn. aut.) byla trójským koněm, s jehož pomocí propašoval na scénu opět český humor, parodii, satiru, groteskní gag, všechno, co tvořilo v komediální poloze podstatu poetického stylu českého avantgardního divadla.*“¹⁶⁴

Předchůdcem klasické komedie dell'arte byla komedie typů. Odpovídaly jí zejména antické komedie a středověké frašky. K tomuto žánru se vztahují dvě Frejkovy inscenace. V roce 1939 nastudoval anonymní středověkou *Frašku o paštyce a dortu*, ve stejném pojetí byla realizována i Moliérova veselohra *Amfitryon*¹⁶⁵. V roce 1940 Frejka ještě v tomto duchu uvedl Sheridanovu *Školu pomluv*.

Důležitá a žánrově zcela průkazná je ale především Hlávkova adaptace Goldoniho veselohry *Lhář*, kterou Národní divadlo uvedlo 20. února 1941 pod názvem *Benátská maškaráda*. Tato hra sklídila nebývalý úspěch, na repertoáru vydržela až do uzavření divadel v roce 1944. Eduard Kohout se vyjádřil, že „*Jiří Frejka učinil z textu zázrak, z konzumního vína šumivé a opojné šampaňské*“¹⁶⁶. Zasloužila se o to zejména vynikající hudba Miloslava Ponce. Proslulost si získala zejména barkarola, kterou zpíval Eduard Kohout. Záslohou Frejky totiž vyšla na gramofonové desce.

¹⁶² Podrobněji se Frejkovou teoretickou koncepcí divadla budeme zabývat v samostatné kapitole.

¹⁶³ Hra pojednává o zázračné konverzi zločnicka Janka, kterou vyvolá nevinnost a добрota Veroniky. V ústřední pašijové scéně této hry se Frejka pokusil rekonstruovat české lidové barokní divadlo, které považoval za jeden ze základů soudobé dramatiky. *Dějiny českého divadla*, s. 474.

¹⁶⁴ Bořivoj SRBA, c. d., s. 174 an.

¹⁶⁵ Tato hra je zajímavá z hlediska scénického zpracování; jednalo se totiž o poslední jevištní práci Zdeňka Rykra před jeho sebevraždou. Eduard KOHOUT, c. d., s. 169.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 175.

Velmi pozoruhodné bylo scénické ztvárnění. Frejka v této době již nemohl spolupracovat s Františkem Tröstrem, který byl z divadla vypovězen. Přizval si tedy začínajícího výtvarníka Jiřího Trnku¹⁶⁷, s nímž později několik let spolupracoval. Ten stvořil okouzlující výpravu s mnoha scénickými nápady. Scéna měla podobu půlkruhového horizontu s kresbami architektury, karnevalu a pro Benátky typických motivů. Její části se při proměnách otáčely nebo otvíraly, což zvyšovalo dynamiku celé hry. Nejpůsobivější byl zejména příjezd Eduarda Kohouta (ztvárnil hlavní roli romantického snílka a lháře Lélia) na gondole orchestřištěm za zpěvu výše zmíněné barkaroly¹⁶⁸.

Všechny tyto inscenace mají společné rysy; postavy většinou Frejka zbavoval vlastností, které neodpovídaly typologii komedie dell'arte. Představení stylizoval tak, že působilo dojmem mistrné improvizace a v ději často odkrýval původní komické situace¹⁶⁹, které svým ztvárněním ještě stupňoval do polohy nespoutaného veselí. Tento dojem Frejka ještě upevnil využitím scénického řešení, které vždy vyvolávalo dojem divadla na divadle, a rovněž hudbou, často využívající parodistických a karikатурních postupů.

V tomto období Jiří Frejka samozřejmě inscenoval i celou řadu her nesouvisejících s jeho programem dell'arte a také mnoho nevýznamných her, které se však vždy podle svého vzniku snažil maximálně zkvalitnit celou řadou režisérských nápadů. Do první skupiny patří především Shakespearova *Zimní pohádka*, uvedená ještě před zákazem uvádění Shakespearových her na jevištích protektorátu 2. dubna 1941. Frejka děj posunul do pozdní antiky a zaměřil se zejména na kontrast básnivosti a pastorální lehkosti lidových výjevů s patetičností královských výjevů. Celé představení bylo koncipováno jako hold české vlasti, zvláštní důraz byl tudíž kladen na české scény, jejichž ideová zaměřenost byla upevněna zmínkami o mocném království českém¹⁷⁰. Scénu

¹⁶⁷ Jiří Frejka s Jiřím Trnkou (1912 – 1969) poprvé spolupracoval již v roce 1936 při adaptaci nezdařilé hry Zdeňka Štěpánka *Kamaráde kde jsi?*. Trnka byl však tehdy zaujat vlastním Dřevěným divadlem a o další spolupráci neuvažoval. V roce 1941 se však snaží odpoutat od pouhého ilustrátorství a právě jevištní výtvarnictví považuje za nový tvůrčí problém. Spolupracuje především s Jiřím Frejkou, který velmi citlivě usměrnil jeho talent. Na scéně Národního divadla společně připravili devět her. Ve svých scénách se Trnka snažil sblížit malířský a architektonický scénický přístup; jeho scéna byla akčním prostorem hry, postihovala atmosféru, ale i citový a dramatický ráz představení. Toto pojetí bylo naprosto odlišné od Tröstrovy koncepce, který scénu pojímal jako prostor hereckého jednání, který pouze naznačuje prostředí děje. Trnka byl výjimečný také tím, že pro všechna svá představení navrhoval i kostýmy a rekvizity. Jaroslav BOČEK, *Jiří Trnka*, Praha 1963, s. 45.

¹⁶⁸ Eduard KOHOUT, c. d., s. 175.

¹⁶⁹ Hlavními znaky byly především převleky, masky, záměny osob (metoda „kuklení“), herecké improvizace a vtipy.

¹⁷⁰ Bořivoj SRBA, c. d., s. 161.

opět navrhl Jiří Trnka, v jehož pojetí se střetával kontrast černobílých sicilských scén s barevností českých výjevů¹⁷¹.

Do druhé skupiny nepříliš povedených her patří hry soudobých autorů - komedie Jana Melka *Mistrův mistrovský kus*, Vachkův *Prsten* nebo první z Frejkových klasických klicperovských inscenací, *Lhář a jeho rod* v úpravě Miloše Hlávky.

Po úmrtí Jana Bora a opětným posílením vlivu Františka Götze se styl Frejkových režii příliš nezměnil. Ve zbytku sezóny 1941/42 dokonce režíroval své nejlepší představení válečného období – Plautovu klasickou komedii *Lišák Pseudolus* v překladu Vladimíra Šrámka. Frejka o nastudování tohoto představení věděl dlouho dopředu, a proto si koncepci hry dokonale promyslel¹⁷².

Hru Frejka koncipoval jako výsměch nacistickému ideálu hrdinství. Představení zdůrazňovalo význam přechytračení nepřítele jakýmkoli způsobem, i s pomocí nečestného jednání. Hlavní postava, otrok Pseudolus, reprezentovala typ člověka zotročeného, který nevěří ve velikášská hesla, je schopen se v zájmu vlastní existence i přizpůsobit, ale pokud se jedná o správnou věc, dokáže i velmi lstivě bojovat¹⁷³. Frejka sám představiteli Pseudola, Ladislavu Peškovi, k jeho charakteru řekl: „*Je lstivý, moudrý, chytrý, mazaný, prisprostlý, tragický, komický, zženštilý. Ale ty mu musíš dát ještě jeden rys. Optimismus. To je pro nás dneska strašně důležité.*“¹⁷⁴

Scénu opět navrhl Jiří Trnka. Hlavní myšlenkou se mu stal reliéf na antické váze. Podle tohoto klíče Trnka celou scénu zakryl tmavým obloukem, do něhož byl vyřiznut tvar amfory. Jevištní prostor se měnil pomocí pohybu sufitové opony a různě obměňovaných prospektů, zavěšených do třech linií¹⁷⁵. Celá scéna byla provedena pouze v černé, hnědé a bílé barvě, totéž platilo i o kostýmech herců.

Hudbu složil Miloslav Ponc, který jí dal břesknou a posměvačnou podobu, napodobující primitivismus lidové hudby. Jeho skladby se neuplatňovaly pouze v předehrách, dohrách, jako doprovod písní, tanců a pantomimy, ale do inscenace hudba vstupovala i v podobě drobných hudebních žertů, pointujících scénickou akci¹⁷⁶.

¹⁷¹ Jaroslav BOČEK, c. d., s. 46.

¹⁷² Dokonale připravená inscenace rozhodně nepatřila k levným. Celkem stála výprava 11 840 Kč, mezi nejdražší položky patřily kostýmy. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 101 – Korespondence (institute), inv. č. A – 14 630 – Rozpočet.

¹⁷³ *Dějiny českého divadla*, s. 478.

¹⁷⁴ Ladislav PEŠEK, c.d., s. 173.

¹⁷⁵ *Dějiny českého divadla*, s. 509.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 513.

V tomto představení sehrála důležitou roli i choreografie. Tu připravil Joe Jenčík společně s novou choreografkou Dagmar Vondrovou. Právě taneční čísla vyvolávala v divákovi dojem poetické hravosti a improvizace a ztotožňovala tuto hru s pojetím komedie dell'arte.

Vynikající herecký výkon podal zejména Ladislav Pešek v titulní roli Pseudola. Kritiky se nadšeně rozhovořily o životním výkonu. Slavnou se stala zejména Pseudolova chůze, jejíž nastudování bylo pro Peška největším problémem. Frejka totiž inspiraci k tomuto představení hledal, jak u něj bylo typické, v přírodě a vzorem se mu tentokrát stala kachní chůze¹⁷⁷.

Sezóna 1942/43 však pro Jiřího Frejku nebyla jen obdobím uměleckých proher a politického stíhání. Kromě změn v osobním životě je také toto období spjata s několika vynikajícími inscenacemi.

Počátkem prosince 1942 (2. 12.) mělo premiéru Frejkovo nastudování klasické Klicperovy hry *Zlý jelen*. Toto představení mělo zahajovat rozsáhlý dramaturgický plán Národního divadla, jehož cílem bylo uvedení ucelené řady českých klasických her. Frejka již trochu zastaralý původní text upravil do současné podoby a vtiskl mu podobu jihočeské myslivecké idyly. Text obohatil především o mysliveckou terminologii, úsloví a anekdoty, ale přidal i monolog o cechovní hrdosti svobodného myslivce. Příprava tohoto představení byla pro Frejku tudíž jednou z nejpříjemnějších, neboť právě v této hře mohl plně využít své znalosti lesnického prostředí, z něhož sám pocházel. Navíc Václav Kliment Klicpera patřil k jeho oblíbeným autorům, „byl jeho nerezavějící laskou“¹⁷⁸. Oceňoval u něj dramatizační lehkost a přirozenou komiku, vycházející z lidového divadla a klasické komedie typů.

Frejka svým pojetím veselohry rozvinul jakousi osobitou variantu *Snu noci svatojánské*. Tento dojem byl vyvolán kouzelnou atmosférou typicky českého lesa. Ta byla vytvořena s pomocí scény, kterou opět stvořil Jiří Trnka. Navrátil se k tradičnímu malířskému ztvárnění scény. Navrhl totiž výpravu v duchu klasických loutkářských kulis, které vyobrazil s laskavou ironií. Právě tato starosvětská scéna dodávala představení výraz poklidných venkovských ochotnických divadel.

Velmi důležitou roli však měla i taneční složka. Choreografii připravila Dagmar Vondrová. Nejznámějším tanečním číslem tohoto představení se stal její jelení balet.

¹⁷⁷ Na nastudování této hry a dlouhé období příprav, spojené s četnými rozhovory s Frejkou, vzpomíná detailně Ladislav Pešek. Ladislav PEŠEK, c. d., s. 172 an.

¹⁷⁸ Bohumil BEZOUŠKA, c. d., s. 122.

Hudbu k tomuto představení, inspirovanou klasickými lesáckými písněmi, složil Frejkův spolupracovník z divadla Dada Václav Trojan¹⁷⁹. Ten svou hudbu komponoval v duchu tzv. hudebního lyrismu, což je modernistický směr snažící se přizpůsobit hudební výrazivo citovému založení soudobého člověka a často se navracející k pramenům české lidové hudební tvořivosti¹⁸⁰.

Na atmosféru přípravy tohoto představení vzpomínal Karel Höger takto: „*Rád si vzpomínám na Zlého jelena, tady Frejka zanechal vší divadelní profesionality, vrátil se do svých outěchovických let mládí a s onou úpornou vášnivostí, se kterou lpíme na dětském okouzlení jako na jediné spolehlivé a nestárnoucí hodnotě, se snažil vytvořit divadlo jako sen o dětství. A podařilo se mu touto klukovskou naivitou nakazit i ostatní, včetně Jiřího Trnky.*“¹⁸¹

Citlivým skloubením všech divadelních prostředků vzniklo jedno z nejharmoničtějších představení na českém divadle ve válečném období. Bylo nadšeně přijato kritikou, která vyzdvihla zejména jeho uměleckost a vynikající herecké výkony. Nebývalý ohlas ale vzbudilo i u publika, které oceňovalo zejména jeho idyličnost, hravost a optimismus. *Zlý jelen* se tak stal jednou ze stálíc repertoáru Národního divadla.

Dalším úspěšným představením této sezóny se stala inscenace Hebbelovy klasické hry v úpravě Václava Renče, *Gygův prsten*, která měla premiéru 6. března 1943. Jednalo se o hru spíše komorního charakteru, který byl podpořen i citlivou Trnkou architektonickou výpravou a nevtrivou Poncovou hudbou. Představení neusilovalo o vnější monumentalitu, soustředilo se zejména na psychologii jednajících postav. V titulních rolích vystoupili nově obsazení mladí herci Karel Höger a Marie Glázrová¹⁸².

Sezónu 1943/44 Frejka zahájil velkolepou inscenací Tylova *Strakonického dudáka*. Tuto hru Frejka již dlouhý čas upravoval zejména v rovině významové. Z původního textu odstranil valnou část jevištních akcí, potlačil jeho mentorský přízvuk a významově upravil celou poslední scénu¹⁸³. Kouzelná báchorka se tak stala hrou o

¹⁷⁹ Václav Trojan (1907 – 1984) studoval u Suka, Nováka a Hály, působil jako dirigent Pražského dětského divadla Míly Mellanové. Právě Jiří Frejka objevil jeho talent na komponování scénické hudby a prosadil jeho pohostinské angažmá v Národním divadle.

¹⁸⁰ *Dějiny českého divadla*, s. 513.

¹⁸¹ Karel HÖGER, *Pochopili jsme nenávratnou hodnotu života*, Divadelní noviny 11, 1967, s. 10.

¹⁸² Bořivoj SRBA, c. d., s. 160.

¹⁸³ V Tylově originále zázračné dudy, které svou moc ztratily Švandovou negativní morální proměnou, ukradne na konci hry Vocilka. Frejka závěr koncipoval ve zcela jiném duchu; v jeho závěrečné scéně vrátí Dorotčina upřímná láska dudám kouzelnou moc.

obecné problematice ztráty vlastního já na cestě k úspěchu. Nejvíce se Frejka soustřeďoval na symbolickou funkci Švandových dud, které vnímal nejen jako čarodějný nástroj, který dokáže každého roztančit, ale především „jako symbol české písně, výraz lidového ducha, lidového génia projevujícího se uměním“¹⁸⁴.

Frejka vycházel ze znění hry, které vydal roku 1923 profesor Václav Tille a opatřil jej předmluvou. V té Frejku především zaujala zmínka o tom, že Tylovým vzorem byly vídeňské hry založené na výpravných benátských pohádkách¹⁸⁵. Frejka z této myšlenky při vlastní inscenaci vyšel, ve hře však rozpoznal i vlivy barokní obraznosti, která se projevovala lidovým epickým podáním a pohádkovými scénami.

Výprava hry byla opět svěřena Jiřímu Trnkovi. Ten se tentokrát nechal inspirovat lidovou barokní malbou na sklo, lidovými betlémy a hracími kartami.¹⁸⁶ Tradiční malířská výprava byla provedena ve snovém duchu a společně se scénou *Zlého jelena* patří mezi Trnkovy nejlepší jevištní práce.¹⁸⁷ Hru složil opět Václav Trojan, který se inspiroval jihočeskými lidovými písněmi ze Strakonicka a lidovým hudebním barokem. Dominantní úlohu v celé hudbě samozřejmě sehrály dudy.

Ve zbývající části sezóny Frejka uvedl několik her soudobých autorů, které však přinesly pouze nevýrazné výsledky. Uvedl Faltisovu hru *Stanice Gordion* a Lomova *Člověka Odyssea*. Tomuto průměru se však zcela vymklo nastudování původního dramatu Václava Renče, které se jmenovalo *Císařův mim*. Frejka s Renčem dlouhodobě spolupracoval, připravili spolu několik her, z nichž byla v Národním divadle uvedena jen výše jmenovaná. Renč se volně inspiroval náboženským dramatem Lope de Vegy, jehož jméno umožnilo uvedení hry.

Hra byla svou tematikou velmi současná, neboť pojednávala o konfliktu despoticke moci a svobody, ale i o zápasu o mravní hodnoty. Tato ústřední myšlenka byla rámována koloritem antického Říma, v němž herec Genesisius, oblíbenec císaře Diokleciána, je konfrontován skrze svou milenkou Pamelu s křesťanstvím. O síle nového náboženství jej přesvědčí až Pamelina dobrovolná mučednická smrt. Přímo před Diokleciánem pak sehraává představení o jejím osudu. Dioklecián pak nechá svého nejlepšího přítele popravít, neboť nemá sílu zasáhnout do systému, který sám stvořil, ale nad nímž již ztratil moc.

¹⁸⁴ Ladislav PEŠEK, c. d., s. 207.

¹⁸⁵ Tamtéž.

¹⁸⁶ Bořivoj SRBA, c. d., s. 164.

¹⁸⁷ Jaroslav BOČEK, c. d., s. 49.

Scénu k tomuto představení opět navrhl Jiří Trnka, v kontrastu k předchozím hrám však v přísně architektonickém pojetí. Představení se průměru vymykalo zejména výbornými hereckými výkony. V roli Diokleciána se objevil Jaroslav Průcha; nešťastného vladaře ztvárnil jako parodii Adolfa Hitlera. Ústřední role se zhostil Eduard Kohnout. Hra měla premiéru 12. února 1944 a patří k posledním výrazným představením, které Jiří Frejka inscenoval na Národním divadle v době fašistické okupace.

Patnáctileté působení na scéně Národního divadla bylo klíčové pro genezi Frejkova uměleckého názoru o podstatě divadla ve společnosti a o způsobu, jakým má dosahovat divadelní představení nejsilnějšího účinku. Jeho režijní rukopis se tak od této doby prakticky nezměnil a jeho následné působení na scénách vinohradského a karlínského divadla pouze rozvíjelo jeho dílčí aspekty.

Intermezzo druhé - Jiří Frejka a divadelní školství.

Válečné a raně poválečné období lze jistě z mnoha příčin řadit mezi dobu Frejkovy nejhouževnatější činnosti, a to nikoliv jen na poli režijním, ale i teoretickém. Není však možné opominout ani jeho vliv na podobu nově konstituovaného divadelního školství. Tato jeho aktivita, jejíž počátky je možné datovat do první poloviny dvacátých let, do doby, kdy Frejka sám studoval na dramatickém oddělení konzervatoře, prochází kontinuálně celým Frejkovým životem, vrcholí v jeho funkci rektora Akademie múzických umění, a jeho odstranění z pedagogických pozic v roce 1952 je i předzvěstí jeho pozdějšího osudu. Tuto stránku Frejkovy činnosti proto není možné přehlížet, její specifičnost však vyžaduje zpracování ve zvláštní, uzavřené kapitole.

K otevření dramatického oddělení na pražské konzervatoři hudby došlo téměř bezprostředně po ukončení první světové války roku 1919. V září 1919 začala škola přijímat první adepty studia herectví a vyučování bylo definitivně zahájeno k 6. říjnu 1919¹. Důvodem poměrně rychlého otevření nového oddělení konzervatoře, která fungovala již od počátku 19. století², byla nejen vhodná politicko-společenská situace v nově zrozeném Československu, jejímž důsledkem bylo mimo jiné i zestátnění³ této původně německé školy a její následné přidělení pod přímou správu Ministerstva školství a národní osvěty⁴, ale především systematická přípravná práce a především kampaň v tisku, za níž stály dvě vlivné osobnosti pražského divadelního života prvních desetiletí dvacátého století – Jindřich Vodák a Marie Laudová Hořicová. První ze jmenovaných novou školu zaštitil svým jménem uznávaného kritika, funkcí správy divadelních věcí

¹ Informace především ve výročních sbornících konzervatoře a v tisku. Srov. Václav HOLZKNECHT (ed.), *150 let pražské konzervatoře. Sborník k výročí ústavu*, Praha 1961; –os- ml- *Do dvacetiletí dramatické školy*, Naše divadlo a zákulisí 3., 1940.

² Moderní syntetické dějiny pražské konzervatoře dosud nebyly uceleně zpracovány. Pro orientaci v historii této školy před utvořením samostatného Československa je možné využít práci dlouholetého pedagoga konzervatoře a pozdějšího správce Jana Branbergera. Pozdější zpracování dějin školy se vztahuje k rozmanitým jubileím a jejich charakter je reprezentační a obecně informativní. Výjimku tvoří sborník, připravený za redakce Václava Holzknechta ke 150 výročí vzniku. Jeho součástí je mnoho fundovaných studií z dějin jednotlivých oddělení konzervatoře. Jan BRANBERGER, *Konzervatoř hudby v Praze. Pamětní spis k stoletému výročí založení ústavu*, Praha 1911; V. HOLZKNECHT, *150 let; 175 let pražské konzervatoře. Sborník k výročí ústavu*, Praha 1986.

³ Činnost k tomuto účelu zřízené Komise pro zestátnění konservatoře hudby koordinoval především Karel Jonáš, šéfredaktor deníku *Venkov*.

⁴ Funkci na Ministerstvu školství a národní osvěty v této době zastával režisér Jaroslav Kvapil, jehož vliv pro vznik dramatického oddělení nelze rovněž podceňovat.

na Ministerstvu školství a národní osvěty a vypracováním prvních osnov⁵, herečka Marie Laudová Hořicová pak nabídla praktické zkušenosti s výukou mladých umělců⁶, nepolevující energii a množství popularizačních článků v tisku⁷.

Marie Laudová Hořicová v příhodné době po vzniku republiky dokázala původně pouze pomocné dramatické oddělení proměnit na samostatný studijní obor. Stala se rovněž jeho první učitelkou a roku 1920 byla Ministerstvem školství a národní osvěty jmenována profesorkou⁸. Druhou, v historickém kontextu zrání avantgardní generace mnohem významnější postavou, se stal Jaroslav Hurt, praktik odchovaný kočovným divadlem i scénou Národního divadla. Jeho postavení však bylo problematictější než u Laudové. V roce 1919 byl sice stejně jako ona jmenován docentem, v roce následujícím ale pouze mimořádným profesorem. Jeho neustále se opožďující definitivita tak nakonec vyústila v rozchod s dramatickým oddělením v roce 1928⁹. Dobrý zvuk škoře zajišťovala i jména Zdeňka Nejedlého, Otakara Fischera, Miloslava Hýska, Alberta Pražáka či Antonína Frinty.

Škola měla v systému československého školství specifické postavení. Otevřena byla pro studenty, kteří dosáhli patnácti let, ale věkově se neuzavírala nikomu. Zakončena nebyla maturitní zkouškou, nýbrž u uměleckých škol běžným absolutoriem. Organizační strukturou i titulaturou pedagogů se pak konzervatoř rozkročila mezi střední a

⁵ Jindřich Vodák vycházel především z dostupných konceptů dramatických škol a z praxe divadelního semináře při operním oddělení konzervatoře. Osnovy tak byly zbytečně zatíženy hudebními disciplinami. Hodinovou dotací osnovy posílily především vliv fonetiky a praktické výslovnosti, důraz byl kladen i na všeobecné vzdělání, znalost historie divadelních stylů i dramatických textů. Pozornost byla rovněž věnována cizím jazykům. Pohybová průprava byla zastoupena hodinami tance a šermu. Nejúplněji o vývoji učebního plánu a osnov a jejich problémových bodech v Milan SVOBODA, *Vývoj učebné osnovy dramatické konzervatoře pražské*, Divadlo a hudba 20. 11. 1941.

⁶ Po pracovním úraze, který jí znemožnil práci v divadle, byla Marie Laudová Hořicová povolána v roce 1916 na operní oddělení konzervatoře, kde vyučovala deklamaci, mimiku a jevištní studium operních rolí.

⁷ Marie Laudová Hořicová byla od roku 1916 poměrně pravidelnou přispívatelkou deníku agrární strany Venkov, v němž publikovala i své postřehy vztahující se k nutnosti otevření dramatické školy. K nejdůležitějším článkům s touto tematikou patří *Výchova hereckého dorostu*, Venkov 12. 1. 1918; *Divadelní škola*, Venkov 4. 1. 1919; *Z ovzduší divadla a hudby*, Venkov 11. 10. 1919; *Příspěvek k dějinám české dramatické školy*, Venkov 12. 6. 1920. Na kampani podporující otevření dramatického oddělení konzervatoře se rovněž podílel již uvedený Jindřich Vodák příspěvky v Čase a Hanuš Jelínke v Národní Politice.

⁸ Marie Laudová Hořicová byla pověřena vyučováním deklamace a mimiky. Archiv hlavního města Prahy (dále AhmP) Praha, Fond Státní konzervatoř, Osobní spisy profesorů, Marie Laudová Hořicová, Jmenování z 14. 9. 1920.

⁹ Jaroslav Hurt byl s oddalováním své definitivy nespokojený již od roku 1924. Ač vedení rektorátu jeho definitivní profesuru ministerstvu navrhovalo, ministerstvo bylo vůči politicky poměrně konfliktnímu Hurtovi velmi obezřetné. Jaroslav Hurt od této doby téměř každý rok vyhrožoval demisí, k níž se nakonec definitivně uchýlil v červenci 1928. Mimiku, deklamaci a studium rolí po něm převzal Rudolf Deyl. AhmP Praha, Osobní spisy profesorů - Jaroslav Hurt, Korespondence s MŠANO 1924-1928.

vysoké školství. Snad i tato okolnost bezprostředně po druhé světové válce umožnila rychlou transformaci této umělecké školy v Akademii múzických umění.

Dramatické oddělení konzervatoře, jak se záhy projevilo, nedokázalo plně uspokojit požadavky svých studentů. Největší problém byl především v učební metodě a pedagogích samých. Postupem dvacátých let rostlo obecné povědomí kulturní veřejnosti o soudobých zahraničních trendech, vzrůstající zájem poutalo zejména divadlo sovětského Ruska. Divadelní škola však na tyto změny nedokázala reagovat. V jejích osnovách stále byly v samostatných předmětech zastoupeny obory jako mimika, deklamace a studium divadelní role, do roku 1926 dokonce naprosto chyběla ansámblová souhra. Posluchač prošel školením stupňující se obtížnosti; zatímco v prvním ročníku se učil pouze recitovat báseň, od druhého ročníku se začaly studovat role, jejichž úroveň se stupňovala dle škály snazší, větší, vrcholná. Ani ostatní předměty, vztahující se zejména k ve dvacátých letech tak často skloňovanému tanečnímu a pohybovému umění, se neoprostily od odstupňování technické úrovně jednotlivých ročníků. Od rytmiky v prvním ročníku se student na konci studia propracoval až k základům baletu a šermu. Posluchač tak tímto školením získal pouze základní povědomí o možnostech svého hlasového projevu, těla a individuálního prožití role. Ve vyšších ročnících byly zařazeny i hodiny kabaretního a filmového herectví¹⁰, jejichž jednosemestrální dotace však tyto předměty již předem odsuzovala do role pouhého úvodu. Posluchači, kteří se snažili již v průběhu studia uplatnit u divadel, záhy zjistili, že průprava, kterou jim dává konzervatoř, je pouze prvním krůčkem k osvojení si profese herectví a že od amatérů je odlišuje pouze schopnost kultivovaného mluvního projevu, kterou si osvojili v prvních dvou ročnících. Mnozí z nich proto školu nedokončili a zkušenosti získávali přímo na scénách divadel.

Celkově konzervatoř ve studentech vyvolávala dojem obřadné ztuhlosti, problémem byla i malá profesionalita většiny vyučujících a jejich odtrženost od praktických problémů divadla. Sám princip školy, na níž chyběly učebnice, však profesionalitu pedagogů, jejich souhru a důkladnou propracovanost hodin vyžadoval. Již v prvních letech existence školy se projevila problematičnost osnov, v nichž byly naddimenzovány teoretické předměty, a praxe naopak byla dotována poměrně malým počtem hodin. Do širšího povědomí se rovněž začaly v této době dostávat informace o způsobu studia role v ruských divadlech, s jejichž praxí se zejména po politickém uznání Sovětského

¹⁰ Údaje o hodinové dotaci předmětů a jejich rozvržení čerpány z M. SVOBODA, *Vývoj*.

Svazu v roce 1924 začalo prostřednictvím studijních cest seznamovat stále více lidí. Ač byly osnovy několika zásahy revidovány, stále kopírovaly schéma výuky poplatné počátku dvacátého století. Studentům tak škola dokázala dát především solidní řemeslné vzdělání, které absolventy do určité míry zvýhodňovalo v očích divadelních ředitelů před ostatními zájemci o herectví. Slovy Jiřího Frejky: „*Absolvent odcházel připraven – podle svých vloh – jako více méně dobrý řadový voják.*“¹¹

Situace na konzervatoři se stala především koncem dvacátých let častým tématem časopiseckých polemik střední i nově nastupující generace divadelníků. Po desetileté existenci, kdy nejcennější plody přinesli divadlu absolventi, kteří se vydali vlastní uměleckou cestou, začala být zdůrazňována nutnost revize školních plánů a učebních metod. Bilancování bylo posíleno i desetiletým výročím založení školy. I přes dílčí revize však konzervatoř neopustila své původní učební schéma a po celá třicátá léta konzervatoř setrvala na z pedagogického i metodického hlediska dávno překonaných základech, vytvořených v roce 1919. Většina pronikavých inovativních změn ve způsobu systematického vzdělávání herců či režisérů se tak uskutečňovalo mimo tuto oficiální státem dotovanou instituci.

Coby frekventant dramatického oddělení konzervatoře a následný svědek pronikavých změn, vedoucích k emancipaci hereckého projevu, která byla součástí „avantgardní divadelní revoluce“, měl Jiří Frejka k problematice divadelního školství velmi blízko. Sám se sice nikdy hercem nestal, vždy jej fakt zajímaly důvody inklinace k divadelní múze u svých kolegů a přátel. Určitým vyvrcholením tohoto spíše psychologicky a filosoficky motivovaného přejímání se stala Frejkova první knižní publikace *Člověk, který se stal hercem*, znatelně ovlivněná vitalistickou filosofií Henri Bergsona, ale i znalostí teorií divadelního školství Konstantina Sergejeviče Stanislavského.

Frejka poměrně záhy rozpoznal pro začínající herce klíčový význam zkušební scény. A právě tímto směrem se začaly ubírat jeho teoretické i praktické aktivity z období třicátých let. Již v roce 1928 vyvolal v časopise Přítomnost kampaň, podporující vznik Studia při činohře Národního divadla, a když se tento projekt o tři roky později realizoval, stál při něm ve funkci režiséra¹². Ještě předtím však uvažoval o zřízení speciální školy, která by vychovala herce nového typu, na půdě Ústředí svazu československého studentstva, jehož součástí se v roce 1930 stalo Divadelní studentské ústředí. Tato organizace měla na počátku roku 1931 rozsáhlé plány na zřízení jakéhosi

¹¹ Jiří FREJKA, *Železná doba divadla*, Praha 1945, s. 111.

¹² Viz pasáž v kapitole věnované Frejkově činnosti ve třicátých letech dvacátého století.

pracovního studia, dílny, v níž by vznikalo moderně pojaté divadlo. Frejka na ustavující schůzi načrtl svou představu komplexně pojaté divadelní aktivity, která byla jeho snem již od počátků divadla Dada. Dle jeho představy mělo sdružení pracovat na vytvoření nejen divadelní školy, ale i akademického uměleckého divadla či divadelních klubů. Všechny tyto aktivity měly být založeny na amatérské bázi, ale dohlížet na ně měli protektoři z řad profesionálních divadelníků. Již na sklonku roku 1931 se však ukázaly být naděje, vkládané do Divadelního studentského ústředí, plané a Jiří Frejka kontakty s tímto spolkem omezil.

Od počátku třicátých let se však Frejka mimo jiné v souvislosti se situací v Národním divadle kriticky vyjadřoval k situaci na konzervatoři, upozorňoval na nedostatek osobností na ní působících, ale i na nulové studentské sebevědomí a jasné programové vymezení dalšího směřování školy. V roce 1932 pak dokonce na stránkách oficiálního časopisu Divadlo otiskl článek *Což myslit na školu?*¹³, ve kterém předkládá vlastní návrh na reformu dramatické konzervatoře.

Žádná z těchto odvážných představ nebyla naplněna, očekávání zklamalo i otevřené Studio při Národním divadle, které nezajistilo v žádném případě systematické školení hereckého dorostu a mělo spíše funkci jakéhosi zastíracího manévru, který měl vytvořit zdání, že na půdě státem financovaného divadla je pečováno o jeho budoucnost. Podstatnou změnu ve vývoji českého divadelního školství tak přinesla až doba protektorátní, omezující sice svobodu uměleckého projevu, ale přející rozvoji teoretických koncepcí.

Právě v období druhé světové války se mnoho umlčených divadelníků realizovalo v divadelním školství. Významné divadelní školy si otevřeli především příslušníci meziválečné avantgardy. Ti jednak působili na oficiální státní konzervatoři, ale většinou jim toto přímé ideologické ovlivňování nastupující generace nebylo dovoleno, a tak si otevírali školy soukromé¹⁴.

Nejvýznamnější z tehdejších soukromých divadelních škol byla Herecká škola divadla D 40 – D 41. E. F. Burian ji otevřel k 1. lednu 1940 při divadle a získala status školy s řádnou celotýdenní výukou. Burian se svými spolupracovníky¹⁵ vypracoval tříletý studijní plán, který by studenty dokonale připravil nejen na herectví, ale i scéno-

¹³ Jiří FREJKA, *Což myslit na školu?*, Divadlo 11., 11., 1932, s. 3-4.

¹⁴ Bořivoj SRBA, c. d., s. 14.

¹⁵ Burian školu otevřel společně se svými kolegy z divadla – scénografem Miroslavem Kouřilem, choreografkou Ninou Jirsíkovou, herečkou Lolou Skrbkovou. Přizval i další spolupracovníky, ale právě s výše jmenovanými připravil školní osnovy a společně se finančně podíleli na provozu.

grafii a režisérství. Protože po studentech byly požadovány zhruba stejné všeobecné znalosti, což neodpovídalo praxi, neboť adepti herectví pocházeli z velmi rozdílných sociálních poměrů, byla do osnov zařazena i výuka základů vzdělanosti.

Zajímavým přínosem této školy byl fakt, že nevychovávala mladé divadelníky pouze teoreticky, ale pro jejich herecké pokusy bylo zřízeno zvláštní divadélko d 41, určené svým repertoárem pro děti a mládež. Uměleckým šéfem této scény se stal Václav Vaňátko, který se snažil tuto scénu rozvíjet víceméně nezávisle na Burianovi.

Kvůli vývoji politické situace se Divadelní škole nepodařilo ukončit celý tříletý vzdělávací cyklus. Existovala totiž pouhých čtrnáct měsíců, do března 1941¹⁶, ale přesto z ní vzešlo mnoho mladých absolventů, kteří v poválečném období tvořili významnou složku českého divadelního i filmového herectva¹⁷.

V soukromém bytě paní Čondlové v Praze na Starém Městě v Dušní ulici byla na počátku roku 1944 otevřena ilegální divadelní škola, za jejímž vznikem stáli především členové české meziválečné avantgardy. Škola vznikla z aktivity burianovců M. Kouřila a J. Pokorného, ale vyučujícími se stali například Jindřich Honzl, Josef Mukařovský, Karel Teige, Antonín Dvořák či Jindřich Plachta.

Na rozdíl od Burianovy školy neměla tato instituce pevnou strukturu zakotvenou v osnovách, podobala se spíše cyklu přednášek, zaměřujících se na teoretické a politické školení mladých, kteří již nějakou divadelní školu a praktickou průpravu absolvovali¹⁸.

Na rozdíl od těchto soukromých škol bylo působení dramatického oddělení Státní konzervatoře, sídlící v Trojanově ulici, systematické. Přerušilo je až uzavření škol v září 1944. Dosavadní vývoj konzervatoře nebyl příliš radostný. Po odchodu uznávaného profesora Jaroslava Hurta se vedení konzervatoře ujal režisér Milan Svoboda, který zde začal pěstovat dávno překonanou tradici scénického realismu. Jiří Frejka v dopise Josefu Trägerovi popsal situaci školy na počátku čtyřicátých let následovně: „*Ta škola chcípá na nedostatek pořádných učitelů (mezi nejlepších, jak jsem shledal, patřil vlastně Lébl, tak si to dovedeš představit)*“.¹⁹

¹⁶ Bořivoj SRBA, c. d., s. 19.

¹⁷ Ke studentům Burianovy Herecké školy mimo jiné patřili: V. Brodský, J. Dítětová, S. Zázvorková, G. Heverle, Z. Míka, J. Kubát, Z. Kočová.

¹⁸ Posluchači těchto přednášek se stali zejména členové bývalého Honzlova souboru z D pro 99 a z Divadélka ve Smetanově muzeu. K absolventům tohoto kursu patřily např. A. Hegerlíková, M. Motlová, R. Pochová. Bořivoj SRBA, c. d., s. 19.

¹⁹ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá, Jiří Frejka, dopis z 3. 7. 1943.

Tato situace se změnila až v roce 1941, kdy byl za ředitele povolán Václav Holzknecht a vedoucím profesorem se stal Miroslav Haller. Ten měl kontakty se střední generací divadelníků, sdružených při pražské Umělecké besedě v Sdružení pro divadelní tvorbu, kteří s ním začali spolupracovat nejen na nových osnovách konzervatoře, ale vytvořili i nový profesorský sbor²⁰. Podíl Jiřího Frejky na nové koncepci školy, která však vědomě navazovala na předchozí rozměr osnov, je nesporný. Sám Frejka k důvodům, jež jej vedly k přijetí místa na konzervatoři, napsal: „*Přiznám se, že jsem přijal profesorské místo na dramatické konzervatoři proto, že mi bylo jasno, jak velice je potřebí trpce a dlouhodobě znovu budovat naše divadelnictví.*“²¹

Jiří Frejka místo přijal, jak bylo jeho zvykem, i z praktických důvodů. Již dlouhý čas před svým angažováním konzervatoří o zřízení divadelní školy uvažoval. Uvědomoval si totiž, že připravenost českého herectva není příliš valná, a proto považoval za důležité vychovat ve speciální instituci „*pracovníky moderní, sugestivní, nesmlouvavé, vědomé cíle, proto i bojovné.*“²² Jeho cílem však především bylo vychovat nové adepty divadelnictví prakticky, teorie byla pro něj pouze nutným předstupněm praxe. Již v říjnu 1941 tudíž se svými přáteli²³ podal na zemský úřad v Praze žádost o povolení založení soukromého divadla²⁴. Nová scéna měla nést jméno Činoherní studio a sídlit měla na tehdejší Praze 3, v ulici Jakuba Handla. Divadlo mělo být součástí „*soukromé školy pro výchovu hereckou a obecně divadelní*“²⁵. Žádost byla podložena detailně zpracovanými studijními plány, učebními osnovami a seznamem vyučujících²⁶. Právě seznam vyučujících²⁷ je z dnešního hlediska zajímavý: Frejka totiž do svého projektu divadelní školy zaangažoval osoby, které kvůli nacistickým perzekucím nemohly působit na oficiálních scénách – Václava Renče, Františka Tröster, Jarmilu Kronbauerovou.

²⁰ Jednalo se o Aleše Podhorského, Františka Salzera, Jiřího Plachého, Miloše Nedbala, Ladislava Peška, Joe Jenčíka, Františka Tröster, Lolu Skrbkovou a Jiřího Frejku.

²¹ Jiří FREJKA, *Železná doba*, s. 106.

²² Tamtéž, s. 110.

²³ Jeho spolupracovníky byli: Dagmar Vondrová, Ladislav Pešek, Josef Träger, Jan Kučera.

²⁴ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 295 – Divadelní školství, inv. č. A – 17 087 – Žádost z 20. 10. 1941.

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Tamtéž, inv. č. A – 17 088 – 17 091.

²⁷ Divadelní architekturu a jevištní výtvarnictví vyučoval L. Kubeš, F. Tröster, J. Trnka, smysl dramatu v životě národů V. Renč, J. Träger, A. M. Brousil, jevištní češtinu B. Mathesius, hereckou práci L. Pešek, choreografii D. Vondrová, divadelní, filmovou a rozhlasovou režii J. Frejka, J. Kučera, V. Sommer, zpěv a hudbu v divadle V. Černý, M. Očadlík, M. Ponc, líčení J. Hašek. Součástí byly i nepravdivé přednášky J. Kronbauerové a O. Srbové. Tamtéž, inv. č. A – 17 091 – Seznam vyučujících.

Vstup do školy měl být podmíněn úspěšným složením přijímacích zkoušek. Vyučování mělo probíhat dva roky, každý ročník se členil na tři období. Výuka se konala večer a odpoledne asi tři hodiny a studium mělo být zakončeno diplomem. Jelikož se jednalo o soukromý ústav, jeho provoz měl být zajištěn zápisným a poplatky. Vyučování mělo obsáhnout čtyři základní tematické okruhy: historii divadla, smysl dramatu v životě národů, techniku a scénický projev²⁸.

Jelikož otevření tohoto podniku nebylo Jiřímu Frejkovi a jeho spolupracovníkům umožněno, přijal nabídku Miroslava Hallera. Právě jeho zásluhou²⁹ získala konzervatoř celou řadu pedagogů, s nimiž původně Frejka počítal pro vlastní školu. Opět prosadil, i když často jen externě, perzekvované kolegy, pro něž se staly hodiny na této škole jediným zdrojem obživy. Jarmila Kronbauerová³⁰, vypovězená z Národního divadla kvůli manželství se židem, o tehdejší poměrně nebezpečné pomoci ze strany konzervatoře ve svých vzpomínkách napsala: „*Jiří Frejka, profesor konzervatoře Haller a můj dobrý kamarád Ladislav Pešek pro mě našli skulinu. Začali mi posílat adepty a adepty ke zkoušce na konzervatoř. Vyučování začalo mírnit mé finanční těžkosti.*“³¹

Na konzervatoři Frejku však zpočátku neuspokojovala absence jakékoliv zkušební studentské scény. Jiří Frejka byl již od počátků své vlastní divadelní činnosti přesvědčen především o nutnosti zřízení zkušební scény pro pedagogické účely. Společně s Miroslavem Hallerem tudíž přesvědčili vedení konzervatoře, že je třeba pronajmout pro školní účely zkušební scénu. Především Miroslav Haller navštěvoval české referenty ministerstva školství a snažil se je přesvědčit o nutnosti zřízení této scény. Od sezóny 1943/44 tedy vedení konzervatoře pronajalo Divadlo Na Slupi, ovšem pod podmínkou, že pravidelný provoz dokáže uhradit samo dramatické oddělení ze svého hrubého výdělku. Na Slupi se tedy od října 1943³² konala dvakrát týdně představení konzervatoristů vyšších ročníků. Právě tato scéna byla jakýmsi prazákadem poválečné Divadelní scény studentů konzervatoře – Disku³³.

²⁸ Tamtéž, inv. č. A – 17 088 – Organizační statut.

²⁹ Významný vliv Jiřího Frejky na konečnou podobu profesorského sboru konzervatoře je patrný z jeho korespondence s Josefem Trägerem. Blíže viz LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá, Jiří Frejka.

³⁰ Jarmilu Kronbauerovou Jiří Frejka chránil i kvůli osobnímu přátelství; právě ona jej seznámila s jeho dlouholetou přítelkyní Olgou. S tou se sice v době okupace rozešel, ale společné přátele i ji samu podpořoval neustále.

³¹ Jarmila KRONBAUEROVÁ, c. d., s. 192.

³² Provoz zkušební scény zahájilo nastudování Goldoniho hry *Zvědavé ženy*, které režíroval Jaromír Pleskot.

³³ Miroslav HALLER, *Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře*, in: 150 let pražské konzervatoře, Praha 1961, s. 15 an.

Jiří Frejka se po vzniku zkušební scény zaměřil především na výběr metodicky vhodného školního repertoáru a výuku práce s dramatickým textem. Posluchače nutil docházet na zkoušky v kostýmech, trval na rozkládání her až do nerozborné části. Pokud se žák do hodiny dostavil nepřipravený či neprojevoval dostatečný zájem o vzdělání, dokázal jej vykázat z učebny nebo zbavit role³⁴. Frejkovy nároky na studenty byly velmi přísné, požadoval vždy dokonalou znalost zadaných úkolů. V opačném případě byl schopen nepřipraveného žáka zasypat sarkastickými poznámkami nebo jej dokonce vykázat z učebny. Když však u někoho objevil talent a píli, často s ním navázal tvůrčí spolupráci, která mnohdy trvala i po skončení studia. Podle jeho žáka Jiřího Šotoly, pozdějšího asistenta na Vinohradech, „byl Frejka ideální učitel. Už proto, že nevyučoval. Nezkoušel, nepředváděl, nepřednášel. Provokoval. Nutil myslet. Ptal se. Všímal si. Vysmíval se. Ukázal (komu chtěl) celou svou režiséřskou kuchyň. Nechal (ba nutil) mě chodit vedle sebe i —s odpuštěním na záchod. Nejzajímavější věci začínal vykládat večer, kdy se mu nechtělo jít z divadla.“³⁵

Nejen v systému divadelního školství však stále chyběl jeho nejvyšší stupeň a i jisté teoretické ukotvení divadelní problematiky ve struktuře vědních oborů. Právě tato problematika se stala častým tématem odborných diskusí, probíhajících v období okupace v rozmanitých skupinách divadelníků. Konkrétní podobu zřízení vysokoškolského ústavu, specializujícího se na komplexní, teoreticky fundovaný systém výchovy, zaměřený i na dosud nevyučované obory (divadelní režie, dramaturgie, scénografie, loutkářství), začala vytvářet opět právě skupina kolem Umělecké besedy.

Návrh na zřízení vysoké školy pro výchovu operních, činoherních a filmových režisérů a dramaturgů, divadelních výtvarníků a herců, která v Československu dosud na vysokoškolské úrovni neexistovala, začal vypracovávat Miroslav Haller, vedoucí profesor pražské konzervatoře, již od roku 1942. Hned po skončení války jej předložil na několika poradách Václavu Holzknechtovi, Jiřímu Frejkovi, Františku Trösterovi, Josefu Trägerovi a Františku Salzerovi. Po drobných úpravách pak Haller plán předložil referentům ministerstva školství a osvěty Kannovi a Pelikánovi³⁶. Po právních úpra-

³⁴ Miroslav HALLER, *Pedagog Jiří Frejka*, Divadelní noviny 11, 1967, s. 10.

³⁵ Jiří ŠOTOLA, *Památce Jiřího Frejky*, in: Josef TRÄGER (ed.), *Jiří Frejka. K nedožitým šedesátinám*, s. 11.

³⁶ V té době se Haller spojil i s Jindřichem Honzlem, což se Jiřího Frejky dotklo a na chvíli s Hallerem přerušil styky. Haller ve svém dopise doslova píše: „Tröster mi vyřizoval cosi o Tvé zlobě z doby, kdy jsem byl vyzván jednat za filmovou školu s Honzlem.“

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 065/II. – Korespondence, inv. č. A – 14 276 – Dopis Miroslava Hallera.

vách a meziministerských poradách byl návrh schválen ministrem Zdeňkem Nejedlým a uzákoněn dekretem prezidenta republiky dne 27. října 1945³⁷. Nová škola dostala název Akademie múzických umění (dále AMU)³⁸. V počátcích měla AMU tři obory – dramatický, hudební a filmový, které se záhy zformovaly do tří samostatných fakult. V červnu 1946 byl dekret doplněn organizačním statutem a v učebním roce 1946/47 zahájila AMU svou činnost. Prvním rektorem AMU se stal v období 1946-1948 člen Českého kvarteta Ladislav Zelenka.

Jiří Frejka se stal členem profesorského sboru dramatického odboru³⁹ (dále DAMU) k 30. 10. 1946.⁴⁰ Od 13. 12. 1946 pak vykonával funkci prvního děkana DAMU⁴¹. Divadelní fakulta byla zpočátku strukturována na katedru herectví, vedenou Boženou Půlpánovou, katedru režie a dramaturgie v čele s Jiřím Frejkou a katedru scénografie (v čele František Tröster). Později, v akademickém roce 1951/52, byla vytvořena katedra loutkářství, vedená Josefem Skupou.

V roce 1948 se Jiří Frejka stal rektorem AMU. V této funkci však dlouho neseřval, neboť v roce 1950 byly podle nového zákona o vysokých školách, vydaného 18. 5. reorganizovány vysoké školy. Novým rektorem se stal A. M. Brousil, děkanem DAMU František Götz. Frejkova pozice byla v souvislosti s jeho odvoláním z MDP velmi nejistá, a tudíž jemu naklonění funkcionáři DAMU začali přemýšlet, jak jej na škole udržet. Frejka sám, inspirován prací v hudebním divadle, přišel s návrhem na založení katedry hudebně-dramatického oddělení AMU⁴², na jejímž provozu by se společně podílely HAMU a DAMU. Po mezifakultních jednáních byly pro školní rok 1951/52 schváleny Frejkovy osnovy pro nově vznikající katedru hudební komedie⁴³ a

³⁷ Jednalo se o výnos číslo A – 139.739 – V.

³⁸ Ministr Nejedlý nejprve v souladu s Hostinského tříděním jednotlivých druhů umění požadoval název Akademie výtvarných umění, Miroslav Haller pak navrhl název Akademie múzických umění.

Miroslav HALLER, *Dějiny*, s. 25.

³⁹ Vedle Jiřího Frejky patřily k zakládajícím osobnostem DAMU František Salzer, Jindřich Honzl, František Tröster a Božena Půlpánová.

⁴⁰ Frejka byl pověřen výukou divadelní režie.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11 309 – Jmenování, pověření legitimace, inv. č. A – 17 376 – Pověření AMU.

⁴¹ Tamtéž, inv. č. A – 17 377 – Uvedení do funkce děkana.

⁴² Frejka nejprve svůj plán diskutoval se svým přítelem, profesorem hudebního oddělení (dále HAMU) Antonínem Sychrou, později jednal na dramatickém oddělení s Lubomírem Poživilem.

⁴³ Návrh počítal s jedenácti řádnými a šesti externími studenty prvního ročníku a malým pedagogickým sborem, který měli tvořit: Zora Šemberová, Lubomír Poživil, Václav Trojan, Ludvík Žáček, Oldřich Nový a Štefa Petrová.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 295 – AMU, inv. č. A – 17 094 – 17 102 – Osnovy a učební plány.

3. 12. 1951 se konaly první přijímací zkoušky. Celou záležitost však ukončil nesouhlas ministra Zdeňka Nejedlého.

Frejkovou pozicí na DAMU nakonec otřásl výše článek Jaroslava Šoustala *Za vyšší úroveň pražského divadelnictví*. Celá událost se dostala na pořad zasedání vedení DAMU, neboť Šoustal byl studentem dramaturgie. Zde se objevil názor, že viníkem článku je Šoustalův učitel Frejka, protože Šoustal ve své výpovědi tvrdil, že zmíněný text napsal na Frejkovu žádost podle jeho rukopisných poznámek, aniž by mu bylo známo, že je určen k uveřejnění⁴⁴. Podle tehdejšího proděkana DAMU Antonína Dvořáka „*porada reklamovala nejtvrdší energické opatření proti zneužití pedagogického poslání*“⁴⁵. V důsledku rozhodnutí děkana byl Jiří Frejka od následujícího školního roku exkomunikován. Frejka si uvědomoval další křivdu, která se mu stala, neboť, jak sám píše, „*v jiných případech posluchačů (Josková, Urbanová a mnozí jiní) nebyly vyvozovány žádné důsledky z psaní posluchačů pro profesory*“⁴⁶.

Proti rozhodnutí nebylo odvolání, zvrátit by je mohl jedině rektor, který však na záchranu Frejky neměl žádný zájem. Po šesti letech, kdy pomáhal tuto školu budovat, ji musel Jiří Frejka potupně opustit.

⁴⁴ Tamtéž, sign. Č 11.101- Korespondence(Institute), inv. č. A 14 581- Šoustalova výpověď.

⁴⁵ Antonín DVOŘÁK, c. d., s. 230.

⁴⁶ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č – 11. 101 – Korespondence (institute), inv. č. A – 14 581 – Zápis ze schůze.

3. Divadlo nové doby

(1945-1952)

3.1 Svazování českého divadla. Divadlo a předúnorová kulturní politika

Období vymezené květnovými dny roku 1945, kdy byla v českých zemích ukončena druhá světová válka, a 25. únorem 1948, který již znamenal jasné vymezení následného politického i společenského kurzu Československa, je v dlouhodobém dějinném kontextu velmi specifické a svou vzrušenou atmosférou, slepou orientací na Sovětský svaz a šťastnější budoucnost, která se zdála být na dohled, částečně připomíná optimismus raně popřevratového období roku 1918, neseném ve znamení revoluce a sociálního řádu. Celou společností pulzovaly silný optimismus a víra v novou obrodu společnosti, vystavěnou na zcela nových základech. Výlučnost doby ostatně podporoval i nový politický kurz, k němuž se přiklonil prezident Edvard Beneš. Navázal na jeho předválečnou diplomatickou snahu orientovat Československu k užším stykům se Sovětským svazem, který by se stal novým garantem jeho samostatnosti. Naivnost tohoto plánu se zdá být v optice dnešních dnů neuvěřitelná, ale v čase poválečné euforie se kurz specifické československé socialistické cesty, podpořené i tezí J. V. Stalina z roku 1946, že je možné dosíci socialismu různými cestami, nikoliv jen sovětskou, zdál být ideálním řešením.

Generace Jiřího Frejky, která dosáhla v tomto období vrcholu svých tvůrčích sil, však tuto dobu vnímala jako vhodnou pro konkrétní realizaci plánů, jejichž uskutečnění nebylo v době první republiky možné. Období 1945-1948 je tak nesené ve znamení horečné činnosti a organizačních změn, jejichž politickou podvázanou si uvědomoval málokdo. Byla to doba nového patosu, kterému podlehl celá společnost, proklamující sounáležitost s národem i komunistickou stranou, jež se zdála být garantem budoucnosti. Novému, svěžímu větru změn nastavilo jako první svou tvář české divadlo. To čekalo na svou reformu již od roku 1850, kdy vešel v platnost zákon, upravující podmínky jeho zřizování, který přes četné protesty a dílčí návrhy nejrůznějších zájmových organizací stále platil. Ihned po květnovém osvobození Československa tak začala být realizována tzv. divadelní revoluce, rychle provedený soubor změn, které daly českému divadelnictví, organizačně téměř sto let konzervovanému na principu soukromých koncesionářů, zcela novou, jak však ukázal následný vývoj, velmi životaschopnou tvář.

Česká divadla zahájila provoz velmi brzy, již v druhé polovině května hrály již téměř všechny soubory, které přestaly fungovat od sezóny 1944/45. Uváděna byla především národně zaměřená představení a díla českých klasiků¹. Svou činnost však obnovily i některé scény zlikvidované v počátcích okupace a vznikala i celá řada divadel zcela nových². Toto rychlé oživení divadelního života však nebylo otázkou spontánnosti, bylo totiž dlouhodobě připravováno divadelníky, kteří se této problematice věnovali v nucené přestávce po uzavření divadel.

Důležitou roli sehrála zejména Revoluční odborová rada divadelníků (RORD)³, která se v posledních dnech války, po přijetí Košického vládního programu, který její vznik legitimoval, rozšířila aktivními zásahy svých členů i o zástupce dalších zájmových sdružení českých divadelníků⁴. Revoluční odborová rada divadelníků navazovala na dlouholetou činnost prokomunisticky orientovaných umělců mladší generace, kteří vycházeli především z divadelní praxe kolektivně koncipovaného divadla D. E. F. Buriana. Po jeho násilném uzavření 12. března 1941 a zatčení Emila Františka Buriana, tanečnice a choreografky Niny Jirsíkové a Antona Straky, jednatele Kruhu přátel divadla E. F. Buriana⁵, přešla část souboru pod křídla konzervativních Městských divadel pražských, odkud však nejdůležitější osobnost souboru Miroslav Kouřil společně

¹ V Praze jako první divadlo hrál operetní „Tyláček“ v Nuslích Piskáčkovu Slovanskou princeznu, v Plzni byla stejného večera uvedena Smetanova Prodaná nevěsta, v níž pohostinsky vystoupili Eduard Haken a Jára Pospíšil. Opera Národního divadla v Praze pak tutéž operu uvedla ve dvou mimořádných představeních 13. a 14. května 1945 pro bojovníky z barikád a sovětské vojáky. Pravidelný provoz začal v Národním divadle však až 27. Května novým nastudováním Smetanovy Libuše. Intimní divadlo Jana Škody, přejmenované na Malé realistické divadlo se otevřelo divákům 26. Května premiérou Šaldovy hry Dítě. Městská divadla pražská uvedla 8. Června na své dočasné scéně v karlínském Varietě hru Husité od Arnošta Dvořáka, na 9. Červen pak na domovské scéně nastudoval Bohuš Stejskal Kornejčukovu Zkázu eskadry. Blíže viz Jan PÖMERL, *Před první svobodnou sezónou (K reorganizaci českého divadelnictví v roce 1945)*, Divadelní revue 3., 4, 1995, s. 55.

² Známá je především aféra kolem budovy Neues Deutsches Theater, o níž měli zájem herci divadla Uranie, díky konexím s hlavním představitelem odborového hnutí Antonínem Zápotockým však ředitelský dekret získal Antonín Kurš a vytvořil zde Divadlo 5. května. To záhy získala vedlejší scénu i v prostorách bývalé Kleine Bühne. Dalším nově vzniklým divadlem bylo v prostorách Mozarteu rozhodnutím Velitelství revolučních gard zřízené Revoluční divadlo, vedené prokomunisticky orientovaným Antonínem Dvořákem. Diskutabilní byl i vznik Divadlo kolektivní tvorby, jež bylo založeno v prostrách „zrekvírovaného“ Divadla Vlasty Buriana. Tamtéž, s. 56.

³ Tato organizace byla ustavena v první polovině dubna 1945 především aktivitou levicově orientovaných divadelníků Miroslava Kouřila, Jaroslava Pokorného, Oldřicha Kozáka, Zdeňka Podlipného a Bohuše Machníka. Skupina navázala na starší snahy komunistických divadelníků rekonstruovat v průběhu okupace ilegální divadelní síť, především pak pozavření divadel a nasazení českých levicových umělců do těžkého průmyslu na podzim 1944. Blíže např. Miroslav KOUŘIL, *Divadlo před Vítězným únorem*, Praha 1981, s. 9; Miroslav KOUŘIL, *Nedobrovolná přestávka*, in: František Černý (ed.), *Theater-Divadlo*, Praha 1965, s. 145-146.

⁴ Svaz českého herectva (jeho členem byl od roku 1942 Jiří Frejka), Klub sólistů Národního divadla v Praze, Klub sólistů Městských divadel pražských.

⁵ Klub přátel divadla E. F. Buriana vznikl roku 1938 z podnětu Bohumila Mathesia jako družstvo s nevypověditelnými podíly, organizující návštěvy divadelních představení a související, především přednáškovou a divadelně-kritickou činnost.

s Jaroslavem Pokorným brzy odešli a po zákazu činnosti v roce 1942 se začali systematicky věnovat nejen redakci divadelně teoretické Knihovny divadelního prostoru, ale i teoretické koncepci reformy českého divadelnictví, později se navíc zapojili i do organizace komunistické inteligence. Nejdůležitějším důsledkem této organizace byl vznik ilegálních komunistických závodních výborů v řadě divadel, poboček Revoluční odborové rady divadelníků, zřizovaných na základě tajně šířené Směrnice Odborové rady divadelníků⁶. Závodní výbory se v květnu 1945 ukázaly být nejúčinnějším, práce schopným a legitimně vnímaným vykonavatelem připravených teoretických konceptů.

Záslouhou Kouřila, který vlastní jádro skupiny nazýval řídicí buňkou konspirace, byla RORD nejlépe připraveným radikálně komunisticky orientovaným kulturním sdružením, jehož činnost byla v divadelnictví velmi brzo patrná. Hlavním důvodem úspěchu její činnosti byla skutečnost, že v první fázi byly její požadavky v souladu s přáními většiny divadelníků, kteří se zříkali tvorby komerčně úspěšného repertoáru a snažili se divadlo povznést na patřičnou uměleckou úroveň i s rizikem případných finančních ztrát. Proklamované státní financování a propagované zřízení kvalitního divadelního školství byli pro všechny divadelníky lákavou představou. Dalším palčivým okruhem, na nějž dávaly dokumenty připravované RORD vítanou odpověď, bylo mnohdy obtížné ekonomické a sociální postavení zaměstnanců divadel, a to především v kamenných divadlech na menších městech a ve venkovských divadelních společnostech. Reorganizace koncesního systému, fungujícího od roku 1859, a s ním související zestátnění divadelního podnikání byly tudíž vítané a schvalované. Skutečnost, že otázky reformy divadelnictví byly skutečně aktuální, dosvědčuje i fakt, že se podobnými otázkami zabývalo také Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě, vzniklé kolem ing. Josefa Fuksy, Jiřího Frejky, Josefa Trägera a Ferdinanda Pujmana. Dlužno však podotknout, že tento spolek byl zaměřený především na teoretickou podstatu problematiky a specifikaci moderních divadelních trendů, v neposlední řadě se na sklonku války aktivizoval i v problematice reformy dramatického oddělení Státní konzervatoře hudby a její následné transformace v umělecky orientovanou vysokou školu.

RORD, především pak Miroslav Kouřil, vypracovala ještě za okupace Generální projekt poválečné přestavby československého divadelnictví⁷, rozšířený v dubnu 1945, který vycházel ze sovětského dekretu o znárodnění divadel z 26. srpna 1919, kombinovaného s návrhem Jaroslava Průchy a Jana Škody, týkající se reorganizace a decentrali-

⁶ Text Směrnice v Miroslav KOUŘIL, *Divadlo před Vítězným únorem*, s. 9 an.

⁷ K počátkům Generálního projektu blíže Miroslav KOUŘIL, *Nedobrovolná přestávka*, s. 146-147.

zace československého divadelnictví. Hlavní myšlenky tohoto projektu byly pak zveřejněny v tzv. Rámcové osnově divadelního zákona. V nepříliš pozměněné podobě pak tento Kouřilův návrh vstoupil po únoru 1948 v platnost.

Prostřednictvím Ústřední rady odborů, která se ustavila na konci dubna 1945 a v níž bylo jedno místo vyhrazeno i zástupci divadelníků⁸, bylo 13. května 1945 postoupeno nejprve Národní radě a později vládě Memorandum o řešení otázky českého divadelnictví v nové Československé republice (program socializace českého divadelnictví) jako manifest jednotné revoluční vůle divadelníků⁹.

V kanceláři Svazu československého herectva na Smíchově se již 22. května 1945, za přítomnosti 42 zástupců závodních rad divadel, tzv. divadelních výborů, konala schůze, na níž byla dosavadní práce RORD v prohlášení zveřejněna. Došlo k manifestačnímu přihlášení se k požadavkům Košického vládního programu, zdůrazňován byl především jeho požadavek povolání příslušníků inteligence do procesu „výstavby nového života v osvobozené vlasti“¹⁰. Zaslouhou Miroslava Kouřila pak byly legitimizovány i dvě základní ikony nově pojatého divadla – stali se jimi Jindřich Honzl a Emil František Burian. Kouřilovým přičiněním, především jeho statí *Dejte nám divadlo*, tak bylo vybudováno i zdání pevné kontinuity současné situace s minulým vývojem. V divadlech převzaly iniciativu jednotlivé závodní rady odborových hnutí, které postupovaly podle výše zmíněné Směrnice pro jednání závodních výborů ROH¹¹.

Iniciativa RORD nebyla však na sklonku května 1945 jedinou, která vzešla ze strany divadelníků. Cyklostylovaný oběžník, jakési instrukce pro divadelní podnikatele, vydal 25. května 1945 Svaz divadelních ředitelů, jehož platnost však vzhledem ke státnímu zásahu do systému divadelního podnikání trvala jen krátce.

Do řešení nejzávažnějších divadelních problémů se totiž záhy vložil v součinnosti s RORD stát, konkrétně komunisty ovládané ministerstvo školství a národní osvěty, a ukončil tak živelnou etapu označovanou často jako první fáze divadelní revoluce. Po dohodě s ministerstvem vnitra Václavem Noskem vydal 6. června 1945

⁸ Členem ilegální ÚRO se za divadelnictví stal podle rozhodnutí Miroslava Kouřila a Jaroslava Pokorného Oldřich Kozák, člen Národního divadla.

⁹ Návrh vycházel z terminologie Košického vládního programu a v souladu s ním požadoval divadlo jako veřejný kulturní ústav, zrušení soukromopodnikatelského provozního systému, státní kontrolu nad řízením divadelnictví, jednotné, státem garantované pracovní podmínky, vznik odborové organizace divadelníků a veřejné vlastnictví divadelních budov.

¹⁰ Parafrázováno dle *Program československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků, přijatý na prvé schůzi vlády dne 5. dubna 1945*, s. 19.

¹¹ V každém divadle měla být zvolena podle velikosti souboru 9-ti, 6-ti nebo 3členná Revoluční závodní rada. Její třetina musela být tvořena technickým personálem, členem navíc nemohl být umělecký a hospodářský šéf divadla.

ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý několik výnosů¹², které s okamžitou platností rušily divadelní koncese a produkční licence a do 31. července 1945 svěčovaly správu divadel závodním radám, zvoleným dle směrnic Ústřední rady odborů, a ustanovily Divadelní radu¹³, „umělecký a kulturně politický sbor pro základní otázky divadelnictví“, která měla být poradním orgánem ministra. Jejím úkolem bylo zkoumat základní otázky divadelnictví, urychleně vypracovat konkrétní návrhy pro připravovaný nový divadelní zákon a formulovat návrh restrukturalizace československého divadelního systému a jeho decentralizace. Divadelní rada, která zahájila svou činnost 22. června 1945, však nebyla vzhledem k nesourodosti složení orgánem nijak stabilním, vůdčí postavení na sebe navíc začali systematicky strhávat radikální komunisté, především její tajemník Miroslav Kouřil, což značně omezovalo její operativnost a akceschopnost. Problematické bylo i předsednictví Jaroslava Kvapila, který byl zřejmě do funkce jmenován pouze z důvodu uklidnění konzervativní divadelní veřejnosti, obávající se přílišného radikalismu komunistů. Z krátkého působení tohoto orgánu jsou podstatné dva návrhy. Jeden vypracoval Miroslav Kouřil a jedná se o širší seznam vhodných kandidátů do funkce uměleckých ředitelů a uměleckých šéfů¹⁴. Druhý návrh se týkal rozmístění pražských i mimopražských stálých divadel. Oba však návrhy se však potýkaly s nedostatečnou úrovní zpracování a často i jejich neakceptováním ze strany divadelníků samých – nová divadelní síť nebyla dobře přizpůsobena lokálním kulturním a společenským požadavkům a navrhovaní ředitelé divadel často nechtěli opustit stávající místo. Mluvčím Divadelní rady a po jejím zániku i ministerstva školství a kulturní osvěty se stal právník Oldřich Koblížek, který později na stránkách Trägerova časopisu *Divadelní zápisník* pravidelně publikoval detailní rozbor jednotlivých návrhů. Protože Zdeněk Nejedlý nejevil o Divadelní radu přílišný zájem, s jejím předsedou Jaroslavem

¹² Jednalo se o výnos č. j. B – 150 001/45 – II. o rušení divadelních koncesí a produkčních licencí a výnos č. j. B – 150 002/45 – II. o ustanovení Divadelní rady.

¹³ Tato organizace byla zřízena dekretem ministra školství 12. června 1945. Do čela Divadelní rady byl jmenován spisovatel a režisér Jaroslav Kvapil, jejími členy se stali E. F. Burian, Jan Kopecký, Miroslav Kouřil (přes výsadní postavení Kvapila měl právě on hlavní slovo), Jiří Kroha, Stanislav Neumann, Josef Träger, Jan Škoda, Jiří Kupka (tajemník Ústřední rady odborů) a úředníci ministerstva školství a národní osvěty Karel Novotný, Vladimír Šrámek a Karel Votápka.

¹⁴ Tento návrh byl přednesen hned na první schůzi Divadelní rady 22. 6. 1945. Pro oblast činohry je uvedena pestrá škála divadelníků procházejících napříč generační i politické spektrum, v zápisu ze schůze, který cituje Jiří Pommerl, jsou uvedena jména J. Frejky, J. Kvapila, B. Stejskala, E. F. Buriana, F. Salzera, V. Nováka, G. Harta, A. Podhorského, K. Jerneka, R. Waltera, A. Kurše, J. Škody, J. Novotného, J. Hurta, A. Dvořáka, A. Klimeše, Z. J. Vyskočila, J. Jahna, J. Šmídy, M. Svobody, J. Burdy, K. Jičínského, A. Langer, M. Holuba, J. Lébla, J. Škrdlanta, T. Šeřínského, J. Myrona, K. Palouše, V. Šulce, J. Vasmuta, J. Fišera, M. Dismana, M. Melanové, K. Nováka či N. Prokešové-Bártové. Konečné slovo v těchto otázkách však měl Zdeněk Nejedlý. Jan POMERL, c. d., s. 32.

Kvapilem se i přes jeho žádosti ani jednou nesetkal¹⁵, Divadelní rada ukončila na konci září 1945 dobrovolně svou činnost, aniž by dosáhla nějakých výrazných výsledků.

Veškerý divadelní život byl až do sklonku července kontrolován závodními radami Ústřední rady odborů, zdánlivě politicky nezávislou a demokratickou silou, ve skutečnosti převodní pákou Kouřilovy skupiny kooperující s nově ustaveným Kulturním a propagačním oddělením¹⁶ Ústředního výboru Komunistické strany Československa (ÚV KSČ), které na 26. července, jen pár dní před uplynutím jejich správního období, svolaly na popud kulturní komise¹⁷ do Divadla 5. května schůzi, na níž přednesl hlavní referát Miroslav Kouřil. Jeho podstatou byla specifikace zřizovatelů divadel, ale i poněkud krkolomný pokus prosadit komunisty vypracovaný návrh divadelního zákona mezi dekrety prezidenta republiky. Z Kouřilovy předem plánované akce vzešel i další výnos MŠO (datovaný 27. července 1945), který stanovil prozatímní organizaci profesionálních divadel a za jejich provozovatele určil tyto právnické osoby: „stát, zemi, československou armádu, ÚRO, Svaz české mládeže, města, družstva měst a družstva divadelníků a návštěvníků.“¹⁸

Již v první poválečné sezóně 1945/46, která byla nazvána „zkušební“ a jež nevykazovala vzhledem k návštěvnické krizi příliš uspokojivé ekonomické výsledky, se však mezi socialisticky orientovanými divadelníky objevily rozpory, související se směřováním divadla. Podílel se na nich především Miroslav Kouřil se svými příznivci¹⁹, který od roku 1946 zastával funkci na odboru kultury sekretariátu ÚV KSČ a z této pozice prosazoval radikální tendence. Komunistická strana navíc na svém VII. sjezdu (konal se mezi 28. a 31. březnem 1946) zpřesnila své pojetí kulturní politiky a prostřednictvím Kulturního a propagačního oddělení systematicky řídila strukturální změny v systému české kultury.

Ve zkušební sezóně se stalo hlavním cílem strany dostat repertoárovou podobu českého divadla explicitně pod jednotné, státem kontrolované řízení. Z popudu ministrů Václava Kopeckého a Zdeňka Nejedlého tak bylo na sklonku roku 1945 navrženo zří-

¹⁵ Stálé odmítání bylo příčinou Kvapilovy rezignace na vedoucí post této instituce.

¹⁶ Blíže k činnosti Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ a k osobnosti jeho předsedy Gustava Bareše Jiří KNAPÍK, *Kdo spoutal naši kulturu. Portrét stalinisty Gustava Bareše*, Přerov 2000.

¹⁷ Kulturní komise Ústřední rady odborů vznikla v květnu 1945 a jejím cílem byla koordinace kulturní politiky odborů a organizace kulturního života pracujících. V čele divadelního referátu stál Jiří Kupka. Blíže viz Jiří POKORNÝ, *Kulturní komise Ústřední rady odborů*, in: Blanka Zilynská – Petr Svobodný (edd.), *Věda v Československu v letech 1945-1953*, Praha 1999, s. 225-232.

¹⁸ Věstník MŠO, I., 1945, sešit 6., 25. 8. 1945, s. 62-63.

¹⁹ Kouřilova skupina měla poměrně velký vliv i kvůli skutečnosti, že měla blízký vztah k ministru informací Václavu Kopeckému.

zení Distribučního sboru dramaturgů²⁰ při ministerstvu informací. Oblast jeho působnosti však byla nejasná, hlavní motivací totiž bylo především omezit vliv soukromých divadelních agentur na dramaturgické plány divadel, a proto jeho zřízení nevedlo k uklidnění poměrů. Distribuční sbor dramaturgů se měl i přes zdánlivě demokratické, pestré složení měl stát především pákou kulturní politiky strany. Tento fakt podtrhla i jeho přeměna, motivovaná spoluprací Kopeckého s Nejedlým, na Státní dramaturgickou komisi s rozsáhlými cenzurními a dramatickými kompetencemi²¹, která však byla později zrušena zásahem nového ministra školství a národní osvěty Jaroslava Stránského.

Miroslav Kouřil a jeho věrní se však snažil centralistickým opatřením zvrátit i neradostně se vyvíjející situaci v oblasti malého zájmu návštěvníků o poválečnou divadelní produkci. V součinnosti s ministerstvy školství a osvěty, informací, průmyslu, ústřední radou odborů a ústředním svazem družstev plánoval zřízení obce divadelních návštěvníků a pracovníků Lidové divadlo²². Kouřil se tak v návrhu z 22. března 1946 vědomě navracel k starému abonentnímu systému, který však měl být aplikován na celé společenské spektrum. V roce 1946 sice nebyl tento návrh kompletně prosazen, ale stal se základem pozdější velmi problematické návštěvnické organizace Umění lidu.

Na jaře 1946 se všichni divadelníci i další kulturní činitelé sjednotili v podpoře voleb, připravovaných na květen. Většina z nich, a to včetně těch, kteří donedávna komunismus spíše kritizovali, otevřeně podporovala KSČ, což dala najevo podpisem *Májového poselství kulturních pracovníků českému lidu*²³, akcí řízenou Kulturně propagačním oddělením ÚV KSČ. To bylo poprvé publikováno ve stranickém kulturním týdeníku Tvorba, řízeném S. K. Neumannem²⁴, 15. května 1946, a podepsalo se pod něj 100 kulturních pracovníků. Ti, kdo jej nesignovali, byli vyzváni k oznámení souhlasu

²⁰ Distribuční sbor dramaturgů byl zřízen úředním listem č. 39 z 16. 2. 1946. Ústředním dramaturgem se stal Bohumil Mathesius a Ferdinand Pujman, jednotlivá pražská divadla zastupoval A. M. Píša (Národní divadlo), Jiří Frejka (MDP), Jaroslav Pokorný (D 44), E. A. Saudek (Realistické divadlo), Jan Kopecký (Divadlo 5. května). Zastoupení byli i tři členové z venkovských divadel a úředníci z ministerstva informací a školství.

Oldřich KOBLÍŽEK, *Úprava provozu divadel*, Divadelní zápisník 1, 1945 – 1946, s. 553.

²¹ Ke schůzce Z. Nejedlého s V. Kopeckým došlo 21. 6. 1946. Komise mohla zakazovat umělecky a politicky špatné hry na stálých i ochotnických scénách, kontrolovat texty her při reprízách, mezi její kompetence patřil i dohled nad bezúhonností divadelníků atd. Blíže viz Jindřich ČERNÝ, 1946, *Divadelní revue* 4., 12., 2003, s.

²² Text návrhu na zřízení Lidového divadla v M. KOUŘIL, *Divadlo před Vítězným únorem*, s. 31-32.

²³ *Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu*, Tvorba, 15., 1946, s. 303 an.

²⁴ Vedle S. K. Neumanna, jehož funkce byla spíše prestižní, tvořili redakční kruh Tvorby především představitelé tvrdého kurzu stranické kulturní politiky Gustav Bareš, Lumír Čivrný, Karel Konrád, Jiří Hájek, Zdeněk Novák, Marie Pujmanová, Josef Novák, Ladislav Štoll a Jiří Taufer.

s otištěním jejich jména na kulturně propagačním oddělení. V následném čísle tvorby pak byl na úvodní stránce otištěn kompletní seznam signatářů, jejichž počet dosáhl 843. V podobném duchu jako Májové poselství se nesl i další projekt podpory politiky KSČ ze strany inteligence, knižní publikace *Můj poměr ke KSČ*.

Volby byly alespoň v českých zemích jednoznačným vítězstvím KSČ. Přesto však komunisté ztratili v nově ustavené vládě několik významných pozic, mimo jiné i důležité ministerstvo školství a národní osvěty, do jehož čela se dostal národní socialista dr. Jaroslav Stránský, vydavatel Lidových novin a majitel nakladatelství Borový, řadící se v meziválečném období do okruhu příznivců Hradu.

Ministerstvo školství a kultury, bylo jediným místem, kde byl kladen odpor proti komunisty prosazované etatizaci kulturních zařízení. Jeho působením tudíž došlo k právní etatizaci kultury až po únoru 1948, i když prakticky proběhla na základě protatimních administrativních opatření většinou již v roce 1945.

Po zvolení nového Ústavodárného shromáždění začali divadelníci usilovat o legalizaci revolučních dekretů ministra Nejedlého. Kouřilova skupina ostatně již mnohem dříve, v lednu 1946, navštívila se svým raným, velmi naivním návrhem zákona neúspěšně prezidenta Edvarda Beneše. Prezident dokonce následně přenesl právo sestavení návrhu divadelního zákona z Kouřilovy skupiny na politicky nevyhraněnou divadelní sekci Státního úřadu plánovacího. Ani nově zvolená poslanecká sněmovna však předložený text nepřijala a z podnětu nového ministra Stránského byl vypracován bývalým ředitelem Národního divadla Karlem Neumannem na sklonku roku 1946 protinávrh, tzv. Návrh osnovy divadelního zákona. Tento dokument rozpoutal ostrou diskuzi nejvlivnějších divadelních představitelů²⁵, která se odehrávala především na stránkách časopisů a trvala až do roku 1948. Odpor vyvolalo především proklamované zpětné zavedení soukromopodnikatelského modelu a zrušení finanční povinnosti státu či obce vůči divadlům. Podstatným rysem Stránského návrhu bylo však i omezení státních cenzorských zásahů, plánovaných prostřednictvím Státní dramaturgické rady ze strany ministerstva informací. Podporovatelé (většinou komunisté a socialisticky orientovaní jedinci) nového modelu nesoukromého divadelnictví se však sdružili do neoficiální, opoziční Divadelní jednoty²⁶, proti národně-socialistickému návrhu se vyjádřilo

²⁵ Protestní dopis zaslal ministru Jaroslavu Stránskému i Jiří Frejka. Hovoří v něm o nepřípustnosti zásahů do základních uměleckých svobod divadel. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č - . 065/II. – Korespondence M – Z, inv. č. A – 14 454 – Protestní dopis z 30. 9. 1947.

²⁶ Členy tohoto sdružení byli: F. Götz, M. Kouřil, J. Pokorný, J. Honzl, E. F. Burian a J. Frejka.

v Umělecké besedě na sklonku ledna 1947 i nekomunistické Sdružení pro divadelní tvorbu.

Důvodem odporu, který se zvedl proti činnosti ministra Stránského, bylo i nepopulární opatření, které bylo vyprovokováno ze strany odborů, ale realizovat jej musel svým výnosem právě ministr. Odborová organizace se stala podle výnosu ministra Nejedlého z července 1945 jedním z možných zřizovatelů divadel. Po první, zkušební finančně nevýnosné sezóně se však odbory tohoto svého privilegia vzdaly. Důsledkem tohoto kroku se však stala reorganizace pražského divadelnictví, a s ní související zrušení několika nadějných scén, realizovaná právě z popudu Stránského.

Nechť většiny divadelníků ke Stránského opatřením využili komunisté ve svůj prospěch. Na sklonku roku 1946 byla totiž zahájena tzv. „pozitivní kulturní politická kampaň v souvislosti s obranou proti autoritativním zásahům min. Stránského“²⁷. Na sklonku roku 1947 byla jako výraz nesouhlasu se Stránského politikou diskutována možnost založení nestranický Svazu uměleckých správců a dramaturgů v Praze. Ještě před únorovým převratem tak spatřila světlo světa Divadelní jednota, v jejíž čelo byl postaven dramaturg Národního divadla dr. Jan Kopecký a po únorovém převratu se stala důležitou základnou centrálního podchycení divadelního života stranou.

Tato skutečnost souvisela se změněnou strategií KSČ, řízené prostřednictvím v září založeného Informačního byra komunistických stran přímo z Moskvy. Moskva přestala být shovívavá k na její vkus příliš poklidné politice „specifické československé cesty k socialismu“ a vlivem zostřující se mezinárodní situace požadovala rozhodnější kroky vedoucí k získání monopolu moci. Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ tak dostalo za úkol vyhledávat mezi umělci, napříč politickým spektrem, sympatizanty komunistické politiky. Z těchto důvodů vznikla speciální komise, později začleněná do nově vzniklého Informačního oddělení ÚV KSČ, řízeného Bedřichem Geminderem²⁸.

Nakonec byl po rozsáhlých diskusích vypracován nový návrh divadelního zákona, který se vracel k podobě ministerského dekretu z roku 1945, avšak s jednou podstatnou výjimkou – dramaturgická rada ztratila svou cenzorskou pravomoc. Ministerstvo školství tak vyšlo požadavkům divadelníků v otázkách demokratizace divadla maximálně vstříc, přesto nebyla osnova zákona přičiněním komunistů, konkrétně Klementa Gottwalda, na podzim roku 1947 přijata.

Jan POMERL, c. d. s. 27.

²⁷ Parafráze referátu Lumíra Čivrného, předneseného 15. ledna 1947 na zasedání divadelní komise při kulturněpropagačním oddělení sekretariátu ÚV KSČ. M. KOUŘIL, *Divadlo*, s. 51.

²⁸ Blíže viz Jiří KNAPÍK, *Kdo spoutal naši kulturu*, s. 60 an.

Všechna byrokratická omezení samozřejmě narušila logický vývoj, ke kterému české divadelnictví po válce směřovalo. Tendence slučovat divadelní dění se zájmy politickými (skrývané často pod hlavičkou kulturních komisí odborových rad), byla patrná už v roce 1945 a v dalších letech sílila. Prvotní úmysl regulovat divadlo státní mocí a posílit tak jeho společenský význam postupem času ústí do úmyslné ideologické manipulace, jejímž cílem je divadlo zcela podřízené cílům politickým. Snaha divadlo ovládnout a využít jako agitační prostředek a zároveň redukovat jakékoli ideologicky škodlivé vlivy, které by mohly posloužit k posílení vlivu oponentů KSČ, se zrcadlí ve výše citovaných usneseních i výnosech zcela jasně.

Ačkoli se zpočátku zdálo, že změna organizační struktury samotnou podobu divadla nijak neovlivňuje, nejpozději ve druhé polovině roku 1947 se situace počala měnit. Do té doby se na prkna divadel dostávala prakticky všechna dramata bez ideologického filtrování a ještě větší počet divadelních her vycházel tiskem (nakladatelství byla stále v soukromých rukou). Rok 1947 však předznamenal další vývoj směrem k přísně ideologicky regulované dramatice. Ačkoli tedy bylo československému divadlu poskytnuto několik poválečných měsíců relativně svobodného a nerušeného rozvoje, další dění jasně naznačilo, že i to, co původně sloužilo levicovým (až komunistickým) ideám, nemusí být nutně chápáno jako ideologicky čisté a kontrolovatelné. A právě ideologická čistota a kontrolovatelnost staly se v „novém“ socialistickém divadle kritérii klíčovými. Většina divadelníků, kteří se stále pokoušeli syntetizovat umělecké výsledky předcházejících období s novou politickou situací, byla umlčena a divadelní praxe byla násilně vrácena o několik desítek let zpět.

Převratných změn, které zasáhly divadelnictví bezprostředně po skončení války, se Jiří Frejka aktivně neúčastnil. Skupina Miroslava Kouřila mu nebyla i přes několik spoluprací na edici Knihovny divadelního prostoru politicky, umělecky ani lidsky blízká. Ani on nebyl samozřejmě lhostejný k palčivým otázkám financování, které divadlo tížily, ale tuto problematiku diskutoval především v okruhu Umělecké besedy, kde se divadelní sekce sdružovala kolem divadelního kritika a ředitele Melantrichu dr. Josefa Trägera. Navíc pro něj bylo léto roku 1945 důležité pro vyřešení vlastního uměleckého a pracovního směřování a obnovení na několika místech zpretrhané sítě vlivných přátel a přímluvců. Výsledkem Frejkových snah se stalo angažování v druhé nejvýznamnější

pražské scéně – v divadle na Královských Vinohradech, které bylo součástí pražským magistrátem spravovaného kolosu Městských divadel pražských.

Po skončení války přešla bývalá Městská divadla pražská (dále jen MDP), krátkodobě omezená pouze na vinohradskou scénu, v souvislosti s výše zmíněnými organizačními změnami československého divadelnictví z rukou soukromě hospodařícího Spojeného družstva Národního divadla v Praze²⁹ k 1. 8. 1945 pod správu pražského magistrátu. Funkci primátora v té době zastával do návratu před válkou zvoleného primátora, národního socialisty Petra Zenkla, komunista dr. Václav Vacek, redaktor Rudého práva a jedna z ustavujících osobností KSČ v roce 1921. Za správu městem řízeného divadla odpovídal na kulturním referátu magistrátu divadelní intendant, komunista Václav Jaroš. Protože minulé vedení MDP³⁰ bylo zdiskreditováno svou loajalitou (ne však kolaborantstvím) s okupanty, začal magistrát uvažovat o novém řediteli. V úvahu přicházel Bohuš Stejskal, bývalý umělecký šéf, odstraněný z tohoto postu roku 1942. V divadle pak z milosti pracoval jako skladník a většina zaměstnanců by mu bývala post ředitele přála. Ve hře byl i bývalý dramaturg Národního divadla František Götz, který byl do³¹ Městských divadel pražských převeden kvůli rostoucím sporům dosavadních ředitelů Salzera a Plachého rozhodnutím Emanuela Moravce k 1. 4. 1944, a to konkrétně na post ředitele a šéfa činohry. Götz tuto funkci vykonával i po osvobození, kdy na jeho bedrech ležela odpovědnost za obnovu dubnovými nálety částečně poškozené divadelní budovy, tudíž i v době magistrátních jednání.

Magistrát však rozhodl poměrně nečekaně. Rozhodnutím ministra školství a osvěty Zdeňka Nejedlého a pražského primátora V. Vacka se novým uměleckým ředitelem stal 23. 8. 1945³² Jiří Frejka. Dosazením Frejky si magistrátní úředníci slibovali konsolidaci a umělecký vzestup této scény. Okolnosti dosazení Jiřího Frejky do této funkce se však v divadelním zákulisí staly po dlouhý čas častým tématem polopravd a pomluv, většina členů souboru jej podezírala z kariérismu a přílišné ambicióznosti. Tentokrát však Jiří Frejka přimluv svých vlivných známých zřejmě příliš využívat ne-

²⁹ Toto družstvo spravovalo MDP již v předválečném období a zajišťovalo poměrně značnou samostatnost vůči oficiálním místům. V únoru 1940 však byla Spojenému družstvu vnucena nová smlouva o pronájmu budovy, která znamenala přímou správu magistrátu nad MDP. Na konci okupace, při Moravcově reformě českého divadelnictví, se do čela dostalo opět družstvo, vzniklé násilným sloučením Spojeného družstva Národního divadla a Sboru pro zřízení Druhého Národního divadla.

Dějiny českého divadla, s. 478.

³⁰ Uměleckým šéfem byl v době protektorátu herec Jiří Plachý, později jej nahradil František Götz.

³¹ František GÖTZ, *Zlověstný stín nad protektorátním divadlem*, in: František Černý (ed.), *Theater-Divadlo*, Praha 1964, s. 65.

³² NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11 309 Jmenování, dotazníky, životopisy, inv. č. A 17 396 – Jmenování uměleckým ředitelem.

musel, o postu uměleckého šéfa Vinohrad zřejmě zpočátku ani neuvažoval. Jeho jméno navíc figurovalo na listině vhodných kandidátů na posty ředitelů a uměleckých šéfů, kterou vypracovala pod vedením Miroslava Kouřila Divadelní rada, což samo o sobě bylo doporučujícím předpokladem. Jak na schůzi divadelní komise v březnu 1947 přiznal intendant Jaroš, v létě 1945 pro něj Frejka byl neznámou osobou, vybranou na základě doporučení. „*S. Frejka tenkrát chtěl být režisérem vojenského divadla, a když z toho sešlo, přišel k nám, dohodli jsme se a nakonec dekretem primátora Vacka byl jmenován ředitelem.*“³³ Na druhou stranu však ani nyní osobní kontakty nepodcenil – sblížil se nejen s intendantem Jarošem, ale aktivní spolupráci navázal i s komunistickým představitelem vinohradské radnice Hlasem.

Proč však Jiří Frejka opustil Národní divadlo, kde si během patnácti let vybudoval významnou pozici? Důvodů by se našlo hned několik. Tím prvním byl fakt, že se proměnilo vedení Národního divadla. Hned na počátku léta bylo totiž z iniciativy ministra Nejedlého rozhodnuto, že na umělecké správě činohry Národního divadla se bude společně s Jaroslavem Průchou a Karlem Dostalem podílet za války umlčený Jindřich Honzl³⁴. Ředitelem byl jmenován Václav Vydra. Za tohoto nového stavu nemohl Frejka počítat se ziskem jakéhokoli vůdčího postu, o nějž velmi stál. Dalším problémem byly jeho neustále napjaté vztahy s Honzlem³⁵, které trvaly již téměř dvacet let.

Frejka s takovým vývojem situace počítal. Ještě než k němu došlo, zintenzívnil kontakty s představiteli československé armády, zvláště pak s ministrem národní obrany generálem Ludvíkem Svobodou, jeho podřízeným podplukovníkem dr. Jaroslavem Procházkou³⁶, dramatikem a generálem MUDr. Františkem Langrem. Zachovaná korespondence³⁷ dokumentuje snahu o zřízení armádního divadla, kterou možná Frejka sám inicioval, nebo se jí minimálně chopil jako východiska z nouze. Po přijetí Kouřilova návrhu ministerstvem školství 28. července 1945 se mohla armáda stát zřizovatelem divadel a Ludvík Svoboda proto ministra Nejedlého důrazně žádal o umožnění zřízení této scény v prostorách Karlínského divadla nebo na Žofíně a dále přednostní vyřízení

³³ NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11.293 Schůze divadelní komise, inv. č. A 16 161 Zápis z 19.3. 1947 dopoledne.

³⁴ Výnosem ministerstva školství z 27. července 1945 byl Soubor mladých Jindřicha Honzla přičleněn k Národnímu divadlu a zároveň mu byla nabídnuta bývalá Velká opereta v Dlouhé třídě. Johana KUDLÁČKOVÁ, *Jindřich Honzl a Studio Národního divadla*, in: Jiří HÁJEK (ed.), *Divadlo nové doby*, s. 373.

³⁵ Frejka po svém angažování MDP požádal v Národním divadle o roční dovolenou, čímž si chtěl pojistit případný návrat. Z přičinění Honzla však byla tato žádost zamítnuta.

ÚAND Praha, Fond Jiří Frejka, sign. K 921 P – Jiří Frejka – osobní spis.

³⁶ Zastával funkci náčelníka hlavní správy výchovy a osvěty.

³⁷ NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 292 – DČA, inv. č. A – 16 132 - 39.

žádosti³⁸. Vedením a organizací budoucího armádního divadla byl Frejka pověřen 8. 8. 1945³⁹. Záhy však přišlo pověření o jeho jmenování ředitelem MDP a Frejka začal celou věc armádního divadla oddalovat. S armádními představiteli sice ještě uzavřel 24. 8. dohodu, podle níž měli být pro potřeby divadla jmenováni dva styční důstojníci; jedním z nich se měl stát František Langer, který měl dohlížet na dramaturgické otázky, druhým pak člen Hlavní správy výchovy a osvěty, jehož úkolem by bylo vedení administrativy⁴⁰. Ke spolupráci s armádou se Frejka vrátil i v roce 1946, kdy především v souvislosti s finančními těžkostmi MDP navázal s armádou opět spolupráci.

Na svůj nový post uměleckého šéfa MDP nastoupil Jiří Frejka s velkými plány. Z vlivného, avšak stále řadového režiséra Národního divadla se stal šéfem divadelního kolosu s 398 zaměstnanci (včetně technického a pomocného personálu), se značnými pravomocemi a vcelku příjemným platem⁴¹. Doufal, že jej bude do nového působiště následovat skupina jeho herců⁴² z Národního divadla a s nimi pak bude realizovat svou představu o divadle. Místo na nejdůležitější oficiální scéně však neopustil žádný z jeho hereckých přátel, z Národního divadla Frejku následovali pouze scénograf František Tröster a jeho žena, choreografka Dagmar Vondrová⁴³. Jeho tvůrčí tým posílil ještě skladatel Jan B. Fischer.

I přes tento počáteční neúspěch před herecký soubor, o jehož umělecké úrovni a mravních kvalitách si nedělal příliš velké iluze, nastoupil na začátku nové sezóny 1945/46, 31. 8., s optimistickým projevem. Hovořil v něm o hilarovské tradici Vinohrad, o nutnosti přerodu divadla ve statek veřejný, zdůraznil morální faktor inscenací a vyzdvihoval výsadní postavení MDP coby hlavní městské scény. V konceptu projevu však komentoval i svůj nástup do nové funkce, neboť si zřejmě byl vědom pomluvy⁴⁴. Do vlastního projevu se však tato obhajoba nedostala, Frejka ji hned po napsání škrtl.

³⁸ Dopis Ludvíka Svobody z 18. 7. 1945, uložený v Archivu Zdeňka Nejedlého v Národním archivu v Praze, uvádí ve své studii Jiří Pömerl. Blíže viz Jiří PÖMERL, *Před první svobodnou sezónou*, s. 59.

³⁹ Ladislava PETIŠKOVÁ, *Ze zákulisí jedné štvanice*, Divadelní revue 10, 1999, s. 36.

⁴⁰ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 292 – DČA, inv. č. A – 16 735 – dohoda.

⁴¹ Frejkův nástupní plat činil 13 000 korun hrubého měsíčně, což byla vzhledem k tehdejší platům poměrně vysoká částka. Běžný herec MDP pobíral jen kolem 6 000 korun hrubého měsíčně.

Tamtéž, sign. č. Č – 11. 294/II. – Vnitřní záležitosti MDP, inv. č. A – 17 039 – Účtářenské doklady.

⁴² Počítal zejména se svými dlouholetými spolupracovníky Ladislavem Peškem, Stanislavem Neumanem a Janem Pivcem.

⁴³ V tehdejší době ještě neexistovala stálá funkce choreografa činohry. Taneční čísla většinou sestavovali členové baletu, kterým však MDP nedisponovala. Frejka tudíž svou ženu zaměstnal jako externí spolupracovnici s úvazkem 48 hodin týdně.

⁴⁴ V projevu Frejka doslovně píše: „Dovolte mi říci, že moje cesta do tohoto divadla nebyla vedena ambicí osobní, nýbrž vyrostla z mého jednání s příslušnými činiteli naší armády, kteří mají na mysli vybudování armádního divadelnictví a kteří mě pověřili jeho uměleckým vedením.“

Jeho nástup se nesetkal v řadách zaměstnanců s valným pochopením. Soubor byl velmi nesourodý, střetávalo se v něm několik hereckých generací; herci Hilarovy éry, Kvapilova vedení a předválečného Borova období⁴⁵. Herci byli zvyklí na velkou volnost vycházející z klasického schématu autor – herec – divák, a Frejkův náročný styl režijní práce, provázený lakoničností, ironií, zámlkami a strohostí⁴⁶, jim nevyhovoval. Byli zvyklí na konvenční režie Bohuše Stejskala, Karla Jerneka a Gabriela Harta. Navíc jeho jmenování pociťovali jako nespravedlnost vůči Bohuši Stejskalovi⁴⁷, který byl nucen odejít do Komorního divadla. „Nestáli o něho, brali to, jako že jim byl vnucen.“⁴⁸

Navíc Frejka ihned po svém nástupu do funkce začal uskutečňovat v souvislosti s dekrety a činností Lidových soudů očistu souboru a inicioval propuštění herců, kteří se stali po sloučení vinohradského ansámblu s dalšími soubory přebytnými. Pro tyto účely byla sice sestavena speciální regulační komise v čele s primátorem Petrem Zenklem, ale Frejka pro tuto komisi zpracoval jmenný seznam. Dlužno však podotknout, že do Frejkových rozhodnutí nevstupovaly žádné politické důvody a snaha po skandalizaci protektorátních hvězd. I přes problematické postavení vinohradské scény ve válečném období zde zásluhou Jiřího Frejky proběhlo poválečné kádrování bez větších skandálů.

Frejka se i přesto stal pravidelným terčem pomluv, ale také důvodem k častým roztržkám mezi členy souboru. O atmosféře v divadle a znepřátelených stranách nejlépe svědčí anonym, který byl Frejkovi zaslán v průběhu roku 1947 a v němž se hovořilo o pomluvách herečky Jindry Steinhardtové: „*Veřejně Vás před celým divadlem pomlouvá, že nejste žádný režisér, že prý h... znáte, že jste skrytý komunista a souchotník, brejlovec a Bůhví, co ještě všechno. O milostivé paní říká, že tančí jako koza na ledě, že se také cpe do divadla a nic neumí.*“⁴⁹

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 298 – Projevy k souboru, inv. č. A – 15 951 – Projev z 31. 8. 1945.

⁴⁵ K Hilarovým hercům patřila Anna Iblova, Josef Vošahlík, Bedřich Vrbský, ke Kvapilovým Vladimír Řepa, Václav Vydra ml., Gustav Hilmar, Antonín Strnad, Antonín Kandert, Bedřich Vrbský, k Borovým pak Jiří Plachý, Marie Rosůlková, Svatopluk Beneš, Jaroslav Marvan, Marie Nademlejnská, Jiřina Štěpničková (stálý host).

Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka*, s. 321.

⁴⁶ Karel KRAUS, *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001, s. 182.

⁴⁷ V tomto smyslu se ve svých vzpomínkách vyjadřuje např. Svatopluk Beneš. Svatopluk BENEŠ, *Být hercem*, Praha 1992, s. 88.

⁴⁸ Zuzana SÍLOVÁ, *Radovan Lukavský*, Praha 1999, s. 61.

⁴⁹ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 206 – Korespondence, inv. č. A – 15 060 – Anonym zaměstnankyně divadla.

Za dva hlavní úkoly svého působení ve Vinohradech si Frejka vytyčil vybudování hereckého souboru a jasný, detailně promyšlený dramaturgický plán.

Při plnění prvního úkolu před ním opět stála těžká práce s vytvořením stylově jednotného souboru, kterou již absolvoval v Národním divadle. Podle těchto zkušeností odhadoval dobu potřebnou k zformování hereckého souboru na šest sezón soustředěné práce. Frejka pociťoval nedůvěru souboru, a proto přijal během sezóny silnou skupinu z řad mladých herců⁵⁰, o které se ve svých inscenacích především opíral⁵¹.

Zásadní otázkou se pro Frejku stala, jak už bylo výše řečeno, dramaturgie. Jeho dramaturgem se v říjnu stal mladý filolog Karel Kraus, jehož přivedl Jiří Pleskot⁵², Frejkův asistent ze studentského divadla a nově angažovaný režisér. Kraus se záhy osvědčil i jako schopný úředník, zvládající ohromnou provozní agendu, která byla s provozem divadla spjata. Z magistrátu hlavního města Prahy převzala za divadlo odpovědnost Místní divadelní komise v čele s Ing. Václavem Půlpánem. Divadlo pravidelně navštěvovaly i tzv. létací komise⁵³, zřízené výnosem ministerstva č. 1371-7/1-46-Vb/1. K 11. 2. 1946. Úkolem komisí byla kontrola technického, požárního a lékařského stavu divadelního zázemí a její případné stížnosti a výtky vyřizoval právě Karel Kraus. Jiří Frejka na Krause rovněž převedl odpovědnost za jednání s policejním ředitelstvím⁵⁴.

Administrativní změny první sezóny, prosazené ministrem Zdeňkem Nejedlým, Jiří Frejka přijal kladně. Nijak neomezovaly jeho tvůrčí plány, a tak začal záhy s Karlem Krausem budovat repertoár divadla ve třech vyhraněných myšlenkových okruzích: divadla politického, odrážejícího soudobé problémy, divadla postihujícího válku a její dopad na psychiku člověka a konečně divadla s veseloherním, společensko-kritickým repertoárem⁵⁵. Tato koncepce se promítala do výběru textů a jejich přizpůso-

⁵⁰ R. Lysenková, D. Medřická byly přijaty již k datu Frejkova nástupu, v další sezóně angažoval J. Adamovou, A. Hegerlíkovou, O. Krejču. Obnovil rovněž smlouvy s umělci, kteří na Vinohradech již krátkodobě vystupovali – s R. Hrušínským, R. Lukavským, V. Voskou. Během svého působení ještě přijal V. Brodského, Z. Dítě, V. Špidlu, B. Bezoušku a další.

⁵¹ Jako režisér pracoval s vybraným, asi dvacetičlenným souborem, v němž seskupoval umělce převyšující ostatní zaměstnance MDP. Mezi tyto herce patřilo původní osazenstvo, reprezentované Iblou, Řepou, Vydrou, Plachým, Hilmarem, Hodrem, Štěpničkovou, Rosůlkovou, Šmeralem (po zrušení Burianova divadla byl soubor násilně přidružen k Vinohradům, Šmerál zde zůstal i po válce), Lerausem, i téměř všichni přijatí mladí herci (Lysenková, Medřická, Kotapiš, Zoubková, Adamová, Hegerlíková, Krejča, Lukavský, Hrušínský, Brodský, Dítě, Špidla, Bezouška).

⁵² Zuzana SÍLOVÁ, c. d., s. 62.

⁵³ AhmP Praha, Fond Divadelní referát, inv. č. 406 NVP, Divadlo na Vinohradech.

⁵⁴ AhmP Praha, Fond Divadelní referát, inv. č. 740 Divadlo na Vinohradech. Činnost 1907-1949.

⁵⁵ Tyto tři hlavní repertoárové proudy Frejka poprvé formuloval v projevu k souboru, který přednesl k ukončení sezóny 2. 7. 1946.

bení stylovému zaměření režisérů i herců. Na výběr repertoáru kladl Frejka vysoké nároky, a proto nejčastěji volil hry klasické i soudobé světové dramatiky⁵⁶, z českých textů pak vybíral většinou klasické hry, neboť soudobá dramatika mu s výjimkou Drdových⁵⁷ *Hrátek s čertem* nepřipadala příliš kvalitní. Jeho dramaturgické plány však občas narážely na Divadelní komisy hlavního města Prahy, do jejíž pravomoci MDP spadala, obzvláště v době obsazení ministerstva školství Jaroslavem Stránským, který do čela této dvacetičlenné instituce prosadil na místo Václava Jaroše svého straníka, náměstka primátora Ladislava Pičmana, o němž se Frejka vyjadřoval jako o „postavě v našem kulturním životě zcela neznámé“⁵⁸.

V roce 1946 se Frejkovy pravomoci ještě více rozšířily. K Vinohradskému divadlu bylo totiž v srpnu opět připojeno Komorní divadlo (vedeno Bohušem Stejskalem), jež se odloučilo o rok dříve. V únoru 1947 pak konvolut tří scén tvořících MDP doplnilo Městské pražské divadlo pro mládež⁵⁹, jehož ředitelem se stal František Kovářík.

Frejka byl nucen za této situace, která byla vyústěním komplikované, centrálně řízené reorganizace pražského divadelnictví, rozpracovat nový dramaturgický plán. Nutila jej k tomu mimo jiné i pozice v Distribučním sboru dramaturgů v Praze, do níž byl jmenován ministrem informací Václavem Kopeckým na sklonku března 1946⁶⁰. Vinohrady se měly stát exkluzivní scénou, jejíž těžiště by tkvělo především ve světové dramatice a bylo by určeno náročným divákům. Komorní scéna měla být divácky nepřitažlivější, neboť na jejích prknech měly být uváděny domácí hry, psychologicky zaměřená současná dramata a kvalitní francouzské hry. Divadlo pro mládež pak mělo spolupracovat s mladými talentovanými domácími autory, jakými podle Frejkova názo-

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 298 – Projevy k souboru, inv. č. A – 15 956 – Projev z 2. 7. 46.

⁵⁶ Zahraniční hry Frejka většinou získával přímo od svých zahraničních přátel, v tomto období mu je často posílala bývalá přítelkyně Věra Fischerová, pobývající až do roku 1948 v New Yorku. Ta sledovala soudobý divadelní vývoj, a dokonce Frejkovi sama hry doporučovala. Hry pak Frejkovi posílal Jan Löwenbach. Tyto kontakty se zahraničními židy byly později Frejkovi velmi často vytýkány.

Hry sovětské provenience Frejka naopak získával přímo z ministerstva národní obrany. Obstarával mu je již zmiňovaný Jaroslav Procházka. Blíže viz NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11 065/I. - Korespondence A-L, inv. č. A 14 363 – Dopis Jana Löwenbacha z 6. 11. 1945; inv. č. A 14 484-5 – Dopisy Věry Fischerové.

⁵⁷ Frejka se snažil s Drdou navázat tvůrčí spoluprací, o čemž svědčí jeho korespondence; k realizaci těchto plánů však nedošlo. *Hrátky s čertem* tak byly po vzájemné dohodě postoupeny Národnímu divadlu. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 288 – Korespondence (Vinohrady), inv. č. A – 15 872.

⁵⁸ Tamtéž, sign. č. Č – 11. 290 – Články, inv. č. A – 16 057 – Kritika správy MDP.

⁵⁹ Soubor se v podstatě vyvinul z předválečného speciálního profesionálního divadla pro mládež, vedeného Mílou Mellanovou. V roce 1949 se Městské pražské divadlo pro mládež spojilo s Divadlem mladých pionýrů a osamostatnilo se. František KOVÁŘÍK, *Kudy všudy za divadlem*, Praha 1982, s. 195.

⁶⁰ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11 309 – Jmenování, pověření, legitimace, inv. č. A 17 392.

ru byli Josef Lada, František Hrubín, Pavel Bojar, Karel Březovský, Miloš Václav Kratochvíl a Josef Hiršal⁶¹.

Frejka se však ve své funkci neomezoval pouze na dramaturgickou problematiku. Jeho snem bylo vytvořit z MDP kulturní scénu, která by rozsahem svých aktivit zaujala co nejširší veřejnost a tvořila by kulturní profil celého poválečného Československa. Frejka se tak prakticky pokusil realizovat svou představu jednotné kulturní fronty, jejíž počátky lze vysledovat již v aktivitách kolem divadla Dada a formální vyjádření pak v knize *Železná doba divadla*.

Již v říjnu 1945 založil Frejka společně s dramaturgem Krausem interní divadelní časopis Program, který měl informovat o soudobých světových divadelních trendech, ale i domácím vývoji. Dalším krokem k realizaci plánu koordinované kulturní fronty bylo založení Kruhu přátel a pracovníků MDP⁶², v jehož čele stanul ministr Nejedlý. Jeho osobnost umožňovala divadlu výsadní postavení při pořádání rozmanitých přednášek, besed s autory, vzpomínkových matiné, výstav⁶³, ale i hostování zahraničních divadelních souborů⁶⁴.

Součástí Frejkovy divadelní strategie byla neustálá aktivizace divákovy pozornosti nejen v divadle, ale i mimo něj. Frejka v souladu se svou teorií divadla jako osvětového a morálního nástroje věnoval značnou pozornost programům určeným pro vzdělávání publika – úvodním přednáškám, zájezdním představením, ale i propagaci vlastního divadla v rozhlase a tisku. Důsledkem této široké kampaně byl fakt, že MDP se vyhnula návštěvnická krize, která postihla většinu českých scén⁶⁵.

Nezapomínal samozřejmě ani na neustálé vzdělávání svých spolupracovníků. Velmi často je vysílal na studijní pobyty do zahraničí; Jiří Pleskot například pobýval část roku 1947 v Londýně, kde mu Frejka zajistil ubytování u svého přítele, kulturního

⁶¹ Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka*, s. 323.

⁶² Kruh přátel a pracovníků MDP byl založen 31. 5. 1946. Frejka důvod jeho vzniku komentoval jako návrat ke kolektivní práci a způsob překonání divadelní krize. „*Krizi divadla vidím v jisté krizi mravní, kdy jeden nebo několik málo jedinců se vymkne z obecné, pospolité, umělecké a sociální odpovědnosti a divadlu se věnuje jen z ryze osobních a zistných důvodů.*“ Kruh se tak stal nejen zaštitěním kulturních akcí, ale i osobní Frejkovou obranou proti pomluvám z přílišné ambicióznosti. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 298 – Projevy k souboru, inv. č. A – 15 956 – Projev z 2. 7. 46.

⁶³ Významná byla zejména výstava realizovaná jako vzpomínka na MCHAT, jeho historii a hostování v Čechách.

⁶⁴ V sezóně 1946/47 přijaly nabídku pro hostování tyto soubory: Englisch Arts Company z Londýna, Theatre de Champs Elyseés z Francie a Švédské taneční divadlo.

⁶⁵ Příčinou však byl i divácky přitažlivý repertoár, reprezentovaný především mimořádně zdařilými komediálními inscenacemi.

Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka*, s. 323.

ataše na velvyslanectví Aloyse Skoumala⁶⁶. Sám se v roce 1947 zúčastnil na pozvání UNESCO, zprostředkované ministrem školství a osvěty, v Paříži konference divadelníků⁶⁷.

Od roku 1946 je navíc možné sledovat zvýšenou míru Frejkovy politické aktivity. Již v červenci 1945, v době určité existenční nejistoty, sice nabídl v dopise spolupráci ministru Václavu Kopeckému⁶⁸, následný vývoj jeho kariéry jej však od politických otázek odpoutal. Je pravděpodobné, že v roce následujícím již správně pochopil nově nastolenou situaci a začal se přizpůsobovat nově utvořeným strukturám možného politického protekcionismu. Nejprve se Frejka pokusil vybudovat sféru vlivu v oblasti Vinohrad; v únoru 1946 tak byl zvolen do Obvodní rady osvětové pro Prahu XII. Jeho umělecký význam a vliv na divadelníky si však uvědomoval i Miroslav Kouřil, který stál za jeho zvolením do Distribučního sboru dramaturgů v březnu 1946. Frejka se v této souvislosti zapojil do popularizace dvouletého plánu.

Jeho pozice sympatizanta komunismu se upevnila v průběhu roku 1947, kdy se aktivně zapojil do odporu proti politickým rozhodnutím ministra Jaroslava Stránského. Toto rozhodnutí bylo komunisty obzvlášť ceněno a v roce 1949 pomohlo Frejkovi udržet si v prvních kádrovacích prověrkách post uměleckého šéfa, ač byl Frejka k tomuto kroku motivován spíše praktickými důvody. S Jaroslavem Stránským se totiž znal od třicátých let, v roce 1946 navíc nově zvolený ministr pomohl prostřednictvím státního stipendia Frejkovu bratrovi k možnosti realizovat vědeckou cestu do Spojených států⁶⁹. Frejka kritizoval ministerské kroky především z pozice uměleckého ředitele divadla, který se potýká s neustálým nedostatkem financí. Po zrušení soukromého podnikání byl právní stav, panující ve financování divadel značně nejasný⁷⁰, správcem vinohradského divadla byl sice magistrát, Frejka však hledal i jiné cesty, mimo jiné opět kontaktoval

⁶⁶ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 288 – Korespondence (Vinohrady), inv. č. A – 15 903 – Dopis Aloyse Skoumala.

⁶⁷ Konference se konala mezi 28. červencem a 3. srpnem 1947. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. 11 288 – Korespondence (Vinohrady), inv. č. A 15 896 - Pozvánka.

⁶⁸ V dopise Frejka doslova napsal: „...*Prosím Vás, abyste nepohrdl mou skromnou a radostnou přihláškou. Nepíši ji proto, abych se ucházel o nějaké místo, ale že bych chtěl prospět, až se nahodí úkol (raději těžší) a že, jak jsem již napsal, bych chtěl stát ve Vaší radě.*“ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, Sign. Č. 11 682 – Dokumenty z pozůstalosti Jiřího Frejky, inv. č. A 30 822– dopis Václavu Kopeckému z 16. 7. 1945.

⁶⁹ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11 065/II. – Korespondence, inv. č. A 14 451- 3 - Korespondence s min. školství Jaroslavem Stránským.

⁷⁰ Frejkovy poznámky k nové situaci blíže viz NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č 11 308 – Zápisníky, inv. č. A 17 350 – Diář 1945.

armádu⁷¹. Své polemiky s panujícím stavem pak Frejka otiskoval zejména v Divadelním zápisníku, časopise redigovaném Josefem Trägrem, ministru Stránskému však adresoval i osobní dopis, v němž protestoval proti zásahům do základních uměleckých svobod divadel⁷². Jiří Frejka si v této době začal uvědomovat, že prvotní optimismus roku 1945, kdy bylo divadlo považováno za nejvýznamnější kulturní instituci, začíná vyprchávat a vlivem byrokratických opatření, utahujících slibované finanční zdroje, se situace bude ještě zhoršovat. V roce 1947 si mimo jiné posteskl: „*Bohužel odevšad my, praktičtí divadelníci slyšíme zvěsti víc než hrozné a někdy se zdá, že od dob revolučního planutí jako by uplynul ne rok, ale nejméně čtvrtstoletí, plné sedliny, rmutu a zlovolnosti*“⁷³

V únoru 1947 tak byl zvolen předsedou Divadelní komise při Ústřední kulturní komisi ÚRO⁷⁴ a právě z této pozice vedl proti Stránskému kampaň. Na podzim 1947 pak na doporučení Miroslava Kouřila začal spolupracovat se závodním orgánem KSČ v Městských divadlech pražských jako nepotvrzený člen. Sám Frejka ke svému politickému působení před rokem 1948 v kádrovém dotazníku napsal: „*V únoru 1946 dal jsem se k dispozici straně, do strany však nevstoupil po rozhovorech se s. Krosnářem, Jarošem, Barešem a. j., ježto nebylo politicky únosné, abych vystupoval ve své funkci ředitele jako straník. Důvodem tu bylo zvážení zvláštních politických poměrů v Městských divadlech.*“⁷⁵

⁷¹ Frejka v této věci jednal s plk. Osvaldem, pplk. Cinou a plk. Ferjenčíkem, ale i s představiteli magistrátu Hlasem, Jarošem, Noskem a Strnadem. Tamtéž, inv. č. A 17 351 – Zápisník 1946.

⁷² NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11 065/II. – Korespondence, inv. č. A 14 454 – Dopis z 30. 9. 1947.

⁷³ Jiří FREJKA, *My, kteří po léta pracujeme na českém divadle...*, in: Jiří Frejka, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 565.

⁷⁴ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11 309 – Dotazníky a životopisy, inv. č. A 17 364 – Kádrové oddělení ÚV KSČ – dotazník.

⁷⁵ Tamtéž.

3. 2 Období 1948-1950

Divadelnictví bylo vedle výtvarného umění oblastí, kterou levičáci, jak vyplývá z výše uvedeného, bez problému ovládli ještě před únorem 1948. Základním organizačním dokumentem se stal divadelní zákon, schválený 99. schůzí Ústavodárného Národního shromáždění republiky Československé 20. března 1948⁷⁶. Zákon č. 32/1948 Sb. vstoupil v platnost 1. dubna 1948. Ještě předtím se ovšem v Národním divadle, na Zelený čtvrtek, 25. března, uskutečnilo shromáždění herectva, které přijetí zákona hlasitě oslavovalo.

Osvětový dozor nad divadlem měl vykonávat národní výbor, nejvyšší instancí a dohlížitelem nad divadly státními se mělo stát samotné Ministerstvo školství a osvěty (MŠO). Věci „politicko-výchovného“ charakteru převzalo Ministerstvo informací (MI). MŠO zároveň získalo kompetenci povolovat veřejné provozování divadla (i případná představení mimo pravidelné místo působnosti divadla) a provozování divadelního díla.

Při MŠO byla zákonem zřízena zcela nová, vzhledem k pozdějšímu vývoji důležitá instituce - divadelní a dramaturgická rada („iniciativní a poradní sbor ve věcech divadelních“ – dále DaDR), která přímo navázala na již zmiňovaný návrh ministrů Kopeckého a Nejedlého Státní dramaturgické komise. Zákonná formulace úkolů DaDR byla veskrze vágní a umožňovala pozdější volné nakládání s jejími pravomocemi. Zákon doslova říká:

*„Divadelní a dramaturgickou radu je slyšeti ve všech zásadních otázkách, zejména když se posuzuje kulturní činnost provozovatelů divadel i divadelních spolků (§7), když se vydávají směrnice pro výkon osvětového dozoru zemských a okresních národních výborů (§9, odst. 2), když se plánuje činnost divadelní (§14), když se zřizují divadla (§15, odst. 1-3, § 16, odst. 1), a poskytují podpory na jejich zřízení a provozování (§15, odst. 4, §16, odst.2, §17, odst.1), jakož i tehdy, když se rozhoduje nebo činí opatření v otázkách provozovacího povolení (§18)“.*⁷⁷

⁷⁶ Jednání o přijetí zákona, jehož osnovu připravili poslanci Homola, Caňkář, Chytil, Bašřovanský a Doležel, bylo naplánováno při zasedání sněmovny v třetím pořadí. Pro jeho podporu vystoupili mimo jiné s rozsáhlou apologií, obviňující především kroky ministra Stránského, Zdeněk Nejedlý a Václav Kopecký. Zákon byl většinově přijat v plném znění, tj. všech jeho sedm hlav a třicet paragrafů. Blíže viz Digitální parlamentní knihovna (www.snemovna.cz/eknih), *Ústavodárné NS RČS 1946-1948 – stenoprotokoly*, 99.schůze, sobota 20. března 1948.

⁷⁷ Citováno dle Vít SCHMARC, *Nová skutečnost – fikční světy dramatu socialistického realismu v sešitech Divadelní Žatvy 1948-1952*. Diplomová práce FF UK, Praha 2004, příloha I. – Zákon ze dne 20. března 1948, kterým se vydávají základní ustanovení o zřízení divadel a o divadelní činnosti (divadelní zákon).

Rada, jmenovaná na tříleté funkční období, sestávala z osmnácti neodvolatelných členů a šesti náhradníků, jmenovaných ze dvou třetin ministrem školství a osvěty a z třetiny jedné ministrem informací. Zastoupení v ní měli být krom samotných pracovníků divadel a divadelních umělců i organizace divadelních návštěvníků a zástupce jednotné odborové organizace. Rozdělení vlivu v DaDR mezi MŠO a MI je patrné i ze způsobu volby předsedy DaDR a jeho náměstka. Prvního do funkce jmenoval ministr školství, druhého ministr informací... DaDR byla zřízena velmi brzy, již k 6. dubnu 1948⁷⁸, předsedou byl určen podle očekávání Miroslav Kouřil, místopředsedou pak Jindřich Honzl. Poměrně záhy však činnost DaDR výrazně přesáhla zákonem vágně vymezené důvody svého založení; její hlavní náplní se totiž stalo prosazování kádrové politiky, zastřešené formulací o přezkoumání způsobilosti uměleckých a vedoucích pracovníků, ve skutečnosti však řízené podle přísných stranických pravidel. Umělecký vedoucí tak musel pro získání funkce obdržet od DaDR zvláštní kvalifikační osvědčení...

Ministerstvo informací si navíc upevnilo své pozice v řízení divadelnictví i zřízením zvláštní Divadelní propagační komise, složená z maximálně devíti členů a tří náhradníků z řad autorů, dramaturg, provozovatelů divadel či organizací divadelních návštěvníků. „Úkolem divadelní propagační komise jest propagace divadla mezi lidem, rozšiřování divadelních děl a organisace návštěvy divadel.“⁷⁹

Divadelní zákon však byl v podstatě jenom legislativním vyvrcholením masivních změn, které začaly být uplatňovány v proměněné politické situaci po únoru 1948. Pro proměnu personální základny českého divadla byla nejfatálnější činnost tzv. akčních výborů „obrozené Národní fronty“, jejichž vznik podnítil 21. února 1948 Klement Gottwald a jež se i přes nulové zakotvení v legislativě staly hybateli politického dění v zemi⁸⁰. Jejich prvořadým úkolem totiž bylo vyloučení z veřejného života těch osob, které se provinily proti lidovědemokratickému řádu, usilovaly o hospodářský rozvrat nebo zneužily veřejné funkce k svému obohacení⁸¹.

⁷⁸ Členy DaDR se mimo Miroslava Kouřila a Jindřicha Honzla stali Stanislav Mojžíš-Lom, Jaroslav Tomášek, Nina Balcarová, Přemysl Kočí, Oldřich Kozák, Jan Pacl, Josef Munclinger, Ota Ornest, Antonín Dvořák, František Vlasák, Josef Hudeček, Jan Martinec, Jan Malík a Josef Träger. Náhradníky pak byli zvoleni Ladislav Boháč, Bedřich Prokoš, Marie Budíková, Jaroslav Vítek, Jiří Svoboda a Karel Kraus.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Blíže k okolnostem vzniku akčních výborů Jiří KNAPÍK, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948-1950*, Praha 2004, s. 21-23.

⁸¹ Parafráze usnesení Ústředního akčního výboru Národní fronty ze 14. března 1948.

V únorových dnech se akční výbory vytvořily téměř ve všech divadlech, která přerušila svou činnost a vstoupila do stávky. Počátkem března 1948 se pak zformoval Ústřední akční výbor divadelníků⁸², jakási nejvyšší odvolací a rozhodovací instance v čele s hercem Městských divadel pražských Václavem Vydrou mladším, který potvrzoval či revidoval rozhodnutí dílčích výborů. V důsledku činnosti akčních výborů byl mimo jiné zrušen Svaz českého herectva a jeho pravomoci byly přeneseny na divadelní odbor 22. svazu kulturních a uměleckých pracovníků při ROH. Na činnost akčních výborů pak navázala přešetrovací komise, která od jara do konce roku 1948 přešetrovala především problematiku minulost některých divadelníků spjatých s protektorátem.

První zřetelné náznaky budoucí kanonizace divadelního umění podle zásad ždanovovské kulturní politiky se projeví v oficiálním hodnocení inscenací uvedených v roce 1948 na I. Divadelní žatvě, jakési soutěžní přehlídce výsledků práce soudobých divadelních souborů⁸³.

Divadelní žatva, soutěž všech činoherních souborů profesionálních divadel, byla vyhlášena ministerstvem informací v prvním čtvrtletí roku 1948 a konala se od 3. září do 28. října téhož roku v Praze⁸⁴. Účastnilo se jí osm pražských a dvaadvacet mimo-pražských divadel, která soutěžila ve třech skupinách – divadla stálá, divadla oblastní a divadla pro mládež. Tato událost nebyla vnímána v úzkém slova smyslu jako manifestační přehlídka českých divadel, nýbrž jako příležitost podrobit detailnímu zkoumání samotnou dramaturgii, kterou nebylo možné na rozdíl od divadelních pracovníků podrobit sílu kádrovací politiky. Divadelní žatva byla bedlivě řízena vládními kruhy - porotu jmenoval ministr vnitra a byla složena nejen z divadelních kritiků, ale i ze zástupců dělnictva. Hlavním úkolem poroty pak bylo posoudit, jakým způsobem splňují divadelní soubory státem určené pokyny a úkoly dramaturgii nového realismu. Význam, který akci přikládalo stranické vedení, konkrétně divadelní komise KSČ, zdůrazňuje i její monstrózní organizace, jejíž součástí bylo i rozdávání lístků v pražských podnicích, které mělo zaručit návštěvníky. Ostatně právě Divadelní žatva se stala první významnou událostí, organizovanou z popudu Miroslava Kouřila nově organizovanou návštěvnickou organizací Umění lidu.

⁸² Divadelní Ústřední akční výbor tvořili vedle Václava Vydry ml. Božena Půlpánová, František Vnouček, Ota Ornest, Oldřich Kozák, Nina Jirsíková (tajemnice) a Jaroslav Balda (jednatel).

⁸³ Kritikou bylo strháno zejména uvedené představení MDP Hoře z rozumu. Této problematice se však budeme detailněji věnovat později.

⁸⁴ Příprava Divadelní žatvy byla na pořadu jednání společné konference Divadelní a dramaturgické rady a Divadelní a propagační komise, která se konala 30. 8. 1948 v Brně.

Kontrolní účel Žatvy nebyl navíc nikterak zastírán, hledání širšího kulturně-politického rámce se stalo jedním z jejích deklamovaných cílů. Slovy Víta Schmarce „*divadlo bylo definitivně sňato z piedestalu „výjimečnosti umění“ a posuzováno jako kterékoli jiné odvětví práce při budování nové společnosti*“⁸⁵. Na závěr přehlídky byla navíc naplánována 1. konference československých divadelníků, jejímž účelem bylo především kritické zhodnocení soutěžních představení z hlediska ideově-stranického.

Divadelní žatva byla v širší perspektivě první akcí, organizovanou zcela podle nových pravidel kulturní politiky, která souvisela s obecně nastoleným zostřováním třídního boje, souvisejícího se změnou politického kurzu Jugoslávie. V kultuře toto nové směřování znamenalo výrazné omezení svobody projevu, v divadelnictví bylo klíčovým podchycení repertoáru a sledování stranou určené linie socialistického realismu. Výsledkem takto pojaté kultury se pak měla stát tzv. nová inteligence, politicky vychovaná především z řad dělnictva.

Výsledkem Divadelní žatvy bylo konstatování stranických vůdců divadel, že v repertoáru stále přetrvává bezideovost, formalismus a není patřičně doceněna lidově-výchovná funkce divadla. Všechna tato zjištění se stala předmětem jednání bratislavské konference DaDR, která se uskutečnila mezi 15. a 16. lednem 1948. Tato konference byla první ze série setkání divadelníků, uskutečněných v roce 1949, které velmi tvrdým způsobem formulovaly nový, centrální řízený směr československých divadel. Tématem bratislavské konference se staly především otázky dramaturgické a organizační; v hlavním referátu vystoupil Miroslav Kouřil s proslovem, v němž kritizoval nedostatečnou spolupráci divadelních scén v oblasti dramaturgie, jež znemožňuje vytvoření již v roce 1945 opatrně deklarované typologie divadel. Bratislavská konference však byla pouhým vykročením na cestě k direktivně řízenému divadelnictví, charakterizovanému érou konferencí a aktivů. Ke slovu se v této souvislosti stále silněji dostávalo odborové hnutí, jehož hlavním mluvčím se stal tajemník Kulturní komise ÚRO Walter Feldstein, aktivní zastánce budování nového jeviště a s ním související tzv. lidové zábavy, určené nikoliv pro intelektuální, ale proletářské vrstvy. Praktickým projevem této tendence se stala i akce Kultura výrobě, realizovaná od podzimu 1948.

⁸⁵ V. SCHMARCE, c. d., s. 28.

Na sporné výsledky bratislavské konference navázala v březnu uskutečněná konference pardubická⁸⁶. Jejím hlavním zájmem byla revize činnosti uměleckých ředitelů divadel, která navázala na kvalifikační zkoušky všech výkonných umělců-divadelníků, realizované DaDR v únoru a březnu 1949. Pokud se divadelníci chtěli těchto zkoušek zúčastnit, museli do 10. ledna 1949 vyplnit evidenční list, na jehož základě pak DaDR vybrala ty, jejichž přezkoušení považovala za nezbytné. Kádrovací politika tak byla v tomto případě zastřena rouškou profesních zkoušek, jejichž pravá podstata však byla v Pardubicích zcela jasná.

Mezníkem divadelního vývoje se ale stala teprve teplická konference DaDR⁸⁷, která soustavou pokynů, příkazů a opatření přesně vymezila centrálně vedené divadelnictví. Teplická konference se zaměřovala především na dramaturgické otázky; repertoár měl být podřízen direktivám strany, podporována byla především původní tvorba domácích socialistických autorů a autorů z lidovědemokratických republik. Divadla měla být hodnocena nikoliv podle uměleckého rozvoje, ale podle statistických tabulek návštěvnosti a počtu repríz⁸⁸. Tímto rozhodnutím tak byl výrazně omezený počet premiér, což vedlo k ještě lepšímu centrálnímu podchycení celostátní dramaturgie.

Po teplické konferenci byl předložen tzv. operativní dramaturgický plán, který stanovoval pro každé divadlo několik závazných témat ze soudobé dramatiky. Ve skutečnosti se zásady tohoto byrokratického opatření příliš nedodržovaly, ale představoval pro divadelní pracovníky stálý tlak.

V souvislosti s repertoárem vznikla ještě jedna instituce, která měla vliv na pražskou dramaturgii. Jednalo se o tzv. Umění lidu, spadající pod pravomoci ministerstva informací, které zajišťovalo návštěvnickou základnu divadel. Podle jeho propozic mělo každé pražské divadlo hrát pouze určitý typ repertoáru, odpovídající určité sociální skupině, z níž pak Umění lidu zajišťovalo návštěvníky⁸⁹.

Na sklonku roku 1949 se pak DaDr sešla ještě na konferenci v Olomouci, která vymezila jako jedinou možnou režijní metodu z vulgarizovaný styl K. S. Stanislavské-

⁸⁶ Konference se konal a v Pardubicích 19.-20. 3. 1949 a 26.-27.3. 1949. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11 293 – Schůze divadelní komise, inv. č. A 16 160 – Zápis konference DDR A DPK ve věci revize činnosti uměleckých ředitelů divadel.

⁸⁷ Konala se 18. a 19. června 1949.

⁸⁸ Miroslav KOUŘIL (ed.), *Základy nové práce československého divadla*, Praha 1949.

⁸⁹ Podle těchto propozic mělo Tylovo divadlo hrát kmenový klasický repertoár, Vinohrady nový český a sovětský repertoár, Realistické divadlo mělo svými tituly „bojovat“ za přehodnocení klasiky a divadlu D bylo nařízeno uvádění nového českého repertoáru.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 288 – Korespondence (Vinohrady), inv. A – 15 833 – Korespondence v záležitosti Umění lidu.

ho. Ostatní přístupy byly hodnoceny jako režisérismus a ostře potírány nejen stranickou divadelní kritikou, ale její případní realizátoři byli podrobováni stranickým výslechům a nuceni k následné sebekritice.

Politickou proměnu Československa, kterou způsobil únor 1948, pokládal Jiří Frejka zpočátku za příznivou pro divadelní vývoj. Vždy sympatizoval s ideály levice, i když se za první republiky nestal členem komunistické strany. Po válce patřil k nejvýznamnějším iniciátorům proměny českého divadelnictví, které odpovídalo socialistickým představám. Navíc měl velmi dobré styky s vysokými komunistickými funkcionáři⁹⁰, kterými zajišťoval výhody pro MDP. Ještě před svým vstupem do strany uzavřel v roce 1947 písemnou dohodu s Miroslavem Kouřilem, ve které se přihlásil k neveřejné spolupráci se stranou⁹¹. V čase únorové krize aktivně spolupracoval s akčními výbory, v době stávký se stal členem akčního výboru nejen v Městských divadlech pražských, založeného 23. února 1948, ale rovněž i na konzervatoři (zde byl dokonce zvolen předsedou) a v Syndikátu československých spisovatelů. Jeho jméno se objevilo i mezi 152 dalšími signatáři na stránkách Rudého práva v prohlášení *Kupředu, zpátky ni krok!*. Do strany se pak Jiří Frejka přihlásil 29. června 1948⁹², což inspirovalo i další jemu nakloněné členy divadla⁹³.

Předsedou Divadelní komise hlavního města Prahy⁹⁴ se navíc po nepříjemném Ladislavu Pičmanovi, který na svou funkci rezignoval 25. 2. 1948, stal Frejkův osobní přítel, intendant MDP Václav Jaroš. Společně s ním se tak Frejka stal od 10. června

⁹⁰ Jiří Frejka však vedl mezi vlivnými politiky obojetnou politiku. Přátelské styky udržoval i s představiteli národněsocialistické opozice (přátelské styky udržoval i s ministrem školství Jaroslavem Stránským, který pomohl jeho bratrovi uskutečnit studijní pobyt v USA), rovněž jeho styky se zahraničím byly nezanedbatelné.

⁹¹ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 294/II. – Frejkovy osobní záležitosti, inv. č. A – 17 060 – Dobrozdání Miroslava Kouřila.

⁹² Číslo Frejkovy legitimace bylo 2 199 855. Již v podzimních prověrkách však bylo zjištěno, že neplní úkoly kandidáta, což bylo jednou z příčin jeho politického prověřování v roce 1949.

Tamtéž, sign. Č. 11 309 – Dotazníky a životopisy, inv. č. A 17 361 – Dotazník ministerstva školství, věd a umění z 11. 5. 1950.

⁹³ Marie Rosůlková k důvodům svého vstupu do strany říká: „*Vždyť komunistou byl i Jiří Frejka, člověk mnou tolik obdivovaný, režisér s přehledem nejen odborným, ale zdálo se mi, že i politickým.*“ Jiří TVRZŇÍK, c. d., s. 126.

⁹⁴ Tato instituce změnila svou strukturu k 10. 6. 1948, kdy se konala zahajovací schůze nově vzniklé Divadelní komise při Ústřední osvětové radě hlavního města Prahy. Členem této komise byl samozřejmě zvolen i Jiří Frejka.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 288 – Korespondence (Vinohrady), inv. č. A – 15 850 – Dopis Václava Jaroše.

1948 členem Divadelní komise při Ústřední osvětové radě hlavního města Prahy⁹⁵ a byl ustanoven kulturním patronem Písecka, ke kterému měl blízký vztah.

Nově schválený divadelní zákon byl však pro Frejku zklamáním. Oceňoval sice myšlenku divadla jako národního a kulturního statku, kritizoval však nevyřešenou správní otázku, přílišnou byrokratizaci a svěření řídicí činnosti do rukou divadelních komisí Ústředních národních výborů⁹⁶.

První střet s realitou komunistické vlády znamenala Divadelní žatva 1948. Tuto akci pořádala návštěvnická organizace Umění lidu, která její význam deklarovala jako konfrontaci soudobých uměleckých snah a požadavků, kladených na divadlo. Zúčastnila se jí většina československých divadelních souborů, které uvedly celkem 46 představení. MDP uvedla tři své inscenace, které byly oceněny čestnými uznáními⁹⁷. I přes tento úspěch vystoupil na následné diskuzi Walter Feldstein s projevem nazvaným *O dosavadním vývoji našeho divadelnictví*⁹⁸, v němž z pozic ždanovovské estetiky kritizoval dramaturgickou linii MDP, ve které chybí současná česká a slovanská dramatika, což byl přímý útok na Frejku, který pro všechny své scény sestavoval dramaturgický plán.

Kritický článek⁹⁹ publikoval i E. A. Saudek. Útočil v něm na stylizované divadlo a umělecký formalismus Frejkova zpracování Gribojedova *Hoře z rozumu*, v němž údajně znegoval vžitou představu lidového hrdiny. V kontextu široké diskuze se však tyto názory neprosadily. Vystoupil proti nim člen poroty a známý Frejkův příznivec Josef Träger, ale i tehdejší dramaturg Národního divadla Jan Kopecký.

Důvodem prudkého útoku vedeného proti Jiřímu Frejkovi na Divadelní žatvě byl zřejmě fakt, že byl ve své době čelným představitelem linie českého divadla, spojující principy meziválečné avantgardy s domácí tradicí měšťanského divadla. Dobově problematická byla i Frejkovy snaha učinit z MDP scénu evropské úrovně a svou roli sehrála i osobní nevraživost čelních představitelů české režie.

⁹⁵ Tamtéž, inv. č. A 15 852 – Schůze Divadelní komise při Ústřední osvětové radě hl. města Prahy.

⁹⁶ Tamtéž, sign. č. Č - 11. 294/II. – Frejkovy osobní záležitosti, inv. č. A – 16 163 – Kritika divadelního zákona.

⁹⁷ Hlavní ceny Žatvy získali režiséři Jan Škoda a Jindřich Honzl, cenu za herecký výkon Jaroslava Adamová, za scénografii František Tröster.

⁹⁸ Walter Feldstein, *O dosavadním vývoji českého divadelnictví*, Divadelní žatva 1948, Praha 1948, s. 18.

⁹⁹ E. A. SUDEK, *K dramaturgii*, Divadelní žatva 1948, Praha 1948, s. 99.

V souvislosti s těmito útoky Frejka poněkud pozměnil nároky na dramaturgii. Ta měla obsáhnout pět základních okruhů¹⁰⁰, z nichž největší důraz měl být kladen na české a slovenské hry se současnou dramatikou. Frejka byl k této změně donucen i nově vzniklým Sborem uměleckých ředitelů a dramaturgů pražských činoherních divadel¹⁰¹, který na pravidelných schůzích projednával dramaturgické plány jednotlivých scén a přímo je ovlivňoval zadáváním úkolů¹⁰².

Kromě toho byl Jiří Frejka přímo podřízen Divadelní a dramaturgické radě a Divadelní propagační komisi. Ty v pravidelných intervalech pořádaly konference, na nichž umělečtí ředitelé jednotlivých scén hovořili o připravovaném repertoáru. Jejich činnost pak byla v diskuzi hodnocena. Na revizní schůzi¹⁰³, která se konala 19. 3. 1949 v Pardubicích, byl Frejka podroben ostré kritice hned z několika stran. Kritizována byla ne hospodárnost provozu MDP, nedostatečná spolupráce s provozním výborem a výběr repertoáru¹⁰⁴. Frejky se sice zastal Václav Jaroš, ale přesto mu předsednictvo schůze doporučilo několik závazných úkolů¹⁰⁵, jejichž plnění mělo být zkontrolováno na další schůzi.

Na počátku roku 1949 se tak Frejkovy pozice v nově organizované kultuře poprvé výrazně otřásl v základech. Důvodů bylo hned několik. Předně právě v této době docházelo k rozsáhlým kádrovým prověrkám, které však byly v oblasti divadelnictví po odchodu Miroslava Kouřila na ministerstvo školství vedeny novou generací pracovníků, narozenou v letech 1911-1925¹⁰⁶. Jejich práce byla vedena odlišnými cíli – jádrovacím kritériem už nebyla politicko-ideologická příslušnost, ale příslušnost třídní. Zvýšená byrokratizace se tak prosadila i přímo v divadle. Divadlo se dostalo zcela pod vliv

¹⁰⁰ Jednalo se o tyto okruhy: 1) české a slovenské hry se současnou tematikou, 2) klasická česká dramatika, 3) sovětské hry a hry lidovědemokratických republik, 4) světová klasika, 5) pokrokové hry západních autorů.

¹⁰¹ Členy tohoto sdružení byli např. Honzl, Burian, Frejka, Škoda, Kouřil, Sequens, Jahn, Vaňátko, Kopecký, Götz, Kraus, Ornest.

¹⁰² Sdružení často předkládalo divadlům tematické celky, které měly jednotlivé scény realizovat společnou spoluprací. Pro rok 1949 bylo například naplánováno zdokumentovat na pražských scénách dějiny divadelnictví, MDP byl zadán úsek 1890 – 1918.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 293 – Zápisy schůzí, inv. č. A – 16 155 – Schůze uměleckých ředitelů a dramaturgů pražských činoherních divadel.

¹⁰³ Tamtéž, inv. č. A – 16 160 – Zápis o konferenci DDR a DPK ve věci revize činnosti uměleckých ředitelů divadel.

¹⁰⁴ Odsouzeno bylo zejména zařazení Saroyana, Sartra, Robleze, problematikým se jevil i Goethův Faust kvůli přílišné „Wille zur Macht“. Tamtéž.

¹⁰⁵ Mezi úkoly, které Miroslav Kouřil Frejkovi zadal, například patřilo: „1) upevnění pokrokové linie repertoáru, 2) aby ředitel Frejka vypěstoval sám v sobě větší pevnost odborářskou a zmenšil počet ústupků a měkkosti, která u něho byla doposud patrná.“ Tamtéž.

¹⁰⁶ Blíže k této problematice viz Marek PAVKA, *Kádry rozhodují vše! Kádrová politika KSČ z hlediska teorie elit (Prvních pět let komunistické vlády)*, Brno 2003, s. 87.

Rady odborových hnutí (dále ROH¹⁰⁷) a tzv. akční čtyřky¹⁰⁸ MDP¹⁰⁹. Počátkem roku 1949 byl v MDP zřízen úřad vedoucího pro kádrové záležitosti, kterým se měl stát dosavadní divadelní referent kulturně propagačního oddělení pražského kraje Václav Rác¹¹⁰. Nakonec však místo získal Antonín Štrof, odpůrce intendanta Jaroše.

Frejka, zdá se, v nově nastolené situaci zpočátku velmi podcenil souvislost stranického angažování se samotnou divadelní prací. Coby člen místní organizace KSČ na Vinohradech se neustále omlouval kvůli zaneprázdnění z účasti. Své stranické povinnosti však údajně plní na svém základním pracovišti, tj. MDP a na AMU¹¹¹. Tato jednoduchá strategie však neobstála hned v prvním kole stranických prověrek, které se konaly na podzim 1948¹¹² a na jaře 1949. Frejka navíc zcela podcenil prověrky divadelních pracovníků, které byly připravovány od podzimu 1948 a k nimž bylo nutné vyplnit do 10. ledna 1949 u celozávodního stranického výboru zvláštní evidenční list. Frejka tak neučinil, a tak bylo na schůzi celozávodního výboru strany konstatováno následující: „S. Frejka nepředložil dosud prověřkový lístek z místní organizace. Je členem poúnorovým. Předseda prověřovací komise s. Šulc dává návrh na změnu prověrky s. Frejky ze tříměsíční lhůty na dvouletou kandidaturu. Hlavní důvod: s. Frejka nevede divadlo v takovém duchu, v jakém by ho měl vést, tj. v duchu socialistickém. Když se s. Frejka projeví jako socialistický vedoucí divadla, může být dvouletá kandidatura snížena.“¹¹³

¹⁰⁷ Zasedání této organizace se konala velmi často, téměř každý týden, o čemž svědčí Frejkovy poznámky v diáři.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 308 – Zápisníky, inv. č. A – 17 353 – Zápisník na rok 1948.

¹⁰⁸ V případě závodních organizací se organizační struktura kádrové práce lišila podle toho, zda závod disponoval placeným kádrovým pracovníkem. V kladném případě byla vytvořena tzv. Kádrová pětka (kádrový tajemník, místopředseda závodní organizace, člen vedení závodu, vedoucí osobního oddělení, člen závodní rady ROH), v záporném pak kádrová trojka. Blíže k organizační struktuře M. PAVKA, *Kádry rozhodují vše!*, s. 43.

¹⁰⁹ Hlavními mluvčími komunistického řízení MDP se stali předseda závodní rady Karel Vencovský, předseda celozávodního výboru KSČ Václav Špidla a předseda provozní komise Otto Dvořák.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 294 – Provozní agenda MDP, inv. č. A – 16 205.

¹¹⁰ Tamtéž, sign. Č 11 288 – Korespondence (Vinohrady), inv. č. A 15 921 – Dopis V. Jarošovi z 21. 2. 1949.

¹¹¹ Celý konvolut Frejkových politických záležitostí je dochován v divadelním oddělení Národního divadla. Obsahuje především zápisy ze schůzí, ale i rozmanitá dobrozdání, projevy a osobní zápisky. Tamtéž, inv. č. A – 17 055 – 67 – Osobní záležitosti.

¹¹² Podzimní prověrky souvisely se zostřeným kursem vládní politiky, vyhlášeným po roztržce s Jugoslavií.

Karel KAPLAN, Pavel PALEČEK, *Komunistický režim a politické procesy v Československu*, Brno 2001, s. 27.

¹¹³ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. Č. 11 309 – Dotazníky a životopisy, inv. č. A 17 366 – Výtah ze zápisu schůze celozávodního výboru ze dne 22. 1. 1949.

Tato obvinění mohla v důsledku vést až ke ztrátě pozice uměleckého vedoucího, a proto Jiří Frejka začal urychleně shánět dobrozdání, přesvědčující o jeho loajalitě straně. V této době ještě našel vlivné přímluvce. Dobrozdání, vesměs datovaná k 30. lednu 1949, mu poskytli Miroslav Kouřil¹¹⁴, komunistický představitel vinohradské radnice Hlas¹¹⁵, či náměstek pražského primátora Josef Krosnár¹¹⁶.

Jiří Frejka tak sice svou pozici obhájil, ale incident měl ještě dohru na revizní konferenci DaDR a DPK, která se konala na sklonku března 1949 v Pardubicích. Frejka tentokrát nic nepodcenil. Z konference se na rozdíl od Jindřicha Honzla a Emila Františka Buriana neomluvil, což bylo přijato se sympatiemi. Frejka přednesl rozsáhlý referát o způsobu svého uměleckého, ekonomického i personálního vedení, načež byl Oldřichem Kozákem podroben kritice, a to ve dvou základních okruzích; důvodem se jednak stala přílišná nákladnost provozu, nebezpečnější však byla kritika nedostatečné politické spolupráce v Městských divadlech. Frejka námitky přijal, provedl sebekritiku, na konferenci se jej navíc v samostatném výstupu zastal intendant Václav Jaroš. Výsledkem konference tak byly pro Jiřího Frejku pouhé připomínky¹¹⁷ a pokárání ze strany předsedy DaDR Miroslava Kouřila, který jej vybídl k tomu, „*aby vypěstoval sám v sobě větší pevnost odborářskou a zmenšil počet ústupků a měkkosti, která u něho byla dosud patrná*“¹¹⁸.

Poučen zkušeností stranických prověrek, začal být Jiří Frejka v otázkách politiky velmi opatrný. Jeho proslovy, vztahující se k vnější politické situaci¹¹⁹, ale i k Stalinovým výročím¹²⁰, byly vždy poplatné ideologii. Součástí jeho stranické diplomacie

¹¹⁴ Tamtéž, inv. č. A 17 368 – Opis dobrozdání M. Kouřila z 30. 1. 1949.

¹¹⁵ V Hlasově dobrozdání doslova stojí: „*Pokládali jsme tě vždy za neregistrovaného člena strany a díky tvé houževnatosti se vcelku podrželo udržet pokrokovou linii v divadle, kterou jsi hájil v dramaturgii i v personálu.*“ Tamtéž, inv. č. A 17 367 – Opis dopisu Hlase z 29. 1. 1949.

¹¹⁶ Tamtéž, inv. č. A 17 368 – Opis dobrozdání J. Krosnáře z 31. 1. 1949.

¹¹⁷ Připomínky bylo formulováno šest: 1) aby byl kladen větší důraz na spolupráci s českými autory a pokrokovou linii repertoáru, 2) aby bylo postupováno s větší odborářskou pevností i vůči funkcionářům odborové a stranické organizace, 3) aby bylo dbáno na přesné hlášení Divadelní ústředně, 4) aby byli čeští autoři vyhledáváni a tvořeni, 5) aby bylo usilováno o systematickou koordinaci činnosti MDP a jiných divadel, 6) aby bylo usilováno o snížení rozpočtových schodků. Tamtéž, sign. Č. 11 293 – Schůze divadelní komise, inv. č. A 16 160-1 – Konference DDR a DPK ve věci revize činnosti uměleckých ředitelů divadel.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ V Městské knihovně na zasedání Svazu spisovatelů 1. 4. 1949 například přednesl projev proti založení NATO, v němž mluví o „*zatemňující umělé konstrukci atlantického paktu, jehož články řinčí zbraněmi*“. NMD, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 290 – Projevy, inv. č. A – 16 020 – Proslov k založení NATO.

¹²⁰ Frejka v projevu ke Stalinovým sedmdesátinám, předneseném v Domě umění, mimo jiné řekl: „*Tady vidíte, jak smrtelně vážné jsou míněna slova s. Stalina o umělcích jako inženýrech lidských duší, a myslím, že my umělci, jejichž práce byla osvobozena z područí kapitálu podobně jako práce průmyslového dělníka, vždy znovu, každým novým dílem skládáme a budeme skládat vždy nový slib věrnosti a díky*

bylo i pravidelné zvaní čelních představitelů na představení MDP (pravidelně se účastnili především Rudolf Slánský a Bedřich Geminder). Další Frejkovou aktivitou, která však byla centrálně řízena Státní kulturní komisí, byla družba s vysočanskou Kolbenkou. MDP se zavázala pomoci tamním ochotníkům se zakládáním divadla a hodlala objevit mezi dělníky prostřednictvím rozmanitých akcí nové divadelníky¹²¹. Na podzim 1949 Jiří Frejka absolvoval internátní politické školení v Mariánských lázních, které souviselo se snahou KSČ vytvořit novou, politicky školenou elitu.

Situace v českém divadelnictví se však neustále zostřovala a Frejka přestával nacházet vlivné spojence, kteří by se jej zastali. Ke slovu se začínala dostávat nová garnitura straníků, k nimž neměl žádné vazby. V létě 1949 si navíc Frejka zneprátnil kritikou činnosti organizace Umění lidu, především pak jejího dogmatického trvání na profilaci repertoáru jednotlivých scén, zveřejněnou v generálním programu, samotného Miroslava Kouřila¹²². Návštěvnická organizace Umění lidu, jakési Kouřilovo „dítě“, se již delší čas potýkala s rozsáhlými problémy, neboť nenaplnila původní očekávání, tj. uvedení proletářského diváka do divadelního jeviště. Právě v létě 1949 docházelo k její dílčí transformaci, jejímž projevem bylo spojení s odbory v oblasti propagace.

Na počátku sezóny 1949/50 byl navíc Frejka postaven před ožehavou situací, kterou způsobil jeho oblíbenec Jaromír Pleskot svou režii hry *Jeho veličenstvo pan Měšťák*. Pleskot v této hře učinil drobné textové změny¹²³, které divadelní odboráři posoudili jako nepřijatelné. Frejka byl nucen Pleskota pokárat za „*podkopání politické a umělecké linie divadla*“¹²⁴, ale vinu přisuzuje sobě, neboť mladého nezkušeného umělce dostatečně nekontroloval. Pleskot se musel veřejně omluvit a problematické repliky upravit, což se také stalo, ale roztržka nepříjemně vyostřila vztahy Frejky s odboráři.

velké osobnosti, která nám dnes ztělesňuje jedinou opravdovou péči o kulturu lidu a o umění na celém světě, osobnosti inspirátora socialistického umění – osobnosti velikého Stalina.“

Tamtéž, inv. č. A – 16 027 – Projev k Stalinovým sedmdesátinám.

¹²¹ MDP slíbila Kolbence instruktáže, vedení dramatického kroužku, odbornou pomoc při budování jeviště, brigády a odborné školení kulturních referentů.

Tamtéž, inv. č. A 15 972 – Kulturní komise.

¹²² Kouřil Frejkovi na jeho kritiku odpověděl v duchu tzv. zostřeného boje KSČ následovně: *Pochop tuto věc; po IX. sjezdu KSČ, po všech směrnicích kritiky, po teplické konferenci nepřichází s kritikou vedoucí k nápravě, ale s výpadem, který k žádnému řešení nevede.*“ Tamtéž, inv. č. A 15 828 – Dopis M. Kouřila z 11. 8. 1949.

¹²³ Šlo o tři dodatky. V replice „*No tak se podíváme na to naše umění lidu*“ odborářům vadila nářezka na návštěvnickou organizaci, v replice „*a pak má přijít učitel filosofie a ten mne má začít školit*“ se pozastavovali nad záměnou slova školit za neutrální učit a v replice „*já mám na to pramen*“ byl prý hanoben národní podnik.

Tamtéž, sign. č. Č – 11. 294/II. – Posudky, inv. č. A – 17 002 – Pleskotova omluva.

¹²⁴ Tamtéž, sign. č. Č – 11. 289 – Projevy, inv. č. A – 15 976 – Pleskotovo extempore.

Ti začali v divadle vytvářet od počátku roku 1950 ještě komplikovanější prostředí. Šťvané kampaně proti exponentům meziválečného levicově orientovaného umění byly ostatně v roce 1950 typické pro celou českou kulturu – v lednu Ladislav Štoll ve své známé přednášce *Tricet let bojů za českou socialistickou poezii* napadl zemřelého Františka Halase, na jaře následovala kampaň proti Jaroslavu Seifertovi. Z kádrových materiálů Jiřího Frejky, zachovaných péčí anonymního majitele¹²⁵, je patrné, že Frejkova situace se výrazně zkomplikovala poté, co nepřidělil roli Hamleta Vladimíru Šmeralovi, toho času předsedovi 21. svazu ROH, ale Otomaru Krejčovi. Odboráři (především Václav Špidla a Zdeněk Bláha) poukázali na to, že je nejvyšší čas podřídit Frejku důslednému stranickému diktátu a začali své cíle plnit. Rozpoutávali drobné potyčky, které jim pak posloužily jako základní obvinění Frejkovy chybné personální politiky. Frejka si jejich cíle uvědomoval, o čemž svědčí jeho poznámka do zápisu ze schůze ROH: „*Pryč s vnitrodivadelními připravovateli války.*“¹²⁶ Sporům však nedokázal zabránit, neboť odboráři promyšleně zaútočili na práci v divadle a to byla oblast, v níž Frejka nedokázal dělat ústupky. Celá zápleтка byla velmi nevinná: straničtí mistři (jejich úkolem byl dozor nad politickou nezávadností zkoušek) Mik a Vencovský, kteří měli vést 3. 5. 1950 zkoušku hry *Obrněný vlak*, práci souboru svou nepřipraveností sabotovali. Frejka proti nim vedl disciplinární řízení, které se však obrátilo nakonec proti němu, neboť všichni zástupci ROH (Šlégr, Souček, Špidla) podpořili mistry¹²⁷.

Odboráři jako reakci na tuto záležitost pečlivě vypracovali podrobný rozbor Frejkova působení v MDP¹²⁸, který zaslali 25. 5. 1950 intendantu Václavu Jarošovi. Z něj vyplynulo, že Frejka záměrně pronásleduje odboráře (důkazem měl být Vencovského případ), není schopen vést MDP v souladu se stranickými úkoly, protože nemá schopnosti ředitele socialistického podniku.

¹²⁵ Majitel těchto materiálů si nepřál být jmenován, ale jejich kopie jsou v majetku Ladislavy Petiškové, zaměstnankyně Institutu Isadory Duncanové v Praze. Jelikož mi nebylo umožněno do těchto materiálů nahlédnout, znění dokumentů cituji z článku Ladislavy PETIŠKOVÉ, *Ze zákulisí jedné šťvanice*.

¹²⁶ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 294/II. – Odborářské a stranické záležitosti MDP, inv. č. A – 17 033 – Referát odborové schůze.

¹²⁷ Tamtéž, inv. č. A – 17 003 – Zápis o disciplinárním řízení.

¹²⁸ Spis se týká především hospodaření, speciálně plýtvání valutami i domácí měnou, a personální politiky. Je upozorňováno na přeplácení některých spolupracovníků, především Františka Tröstra, Dagmar Vondrové, Karla Krause a Jaromíra Pleskota, naopak aktivní členové odborů připojili nespokojené stížnosti (Karel Houska, Rudolf Hrušínský, šéf techniky Karel Vencovský).

Další dopis odboráři zaslali 26. 5. 1950 na okresní sekretariát KSČ v Praze XII. V něm pisatelé rozšířili obvinění adresovaná Jarošovi o Frejkovy politické poklesky¹²⁹. Na závěr materiálu pak odboráři napsali: „*Opírajíce se o stranickou masu prohlašujeme, že jsme vyčerpali všechny možnosti, abychom J. Frejku udrželi v zásadách daných politickou a hospodářskou linií strany. Celková situace v divadle tak, jak se vyvinula za poslední dobu, si žádá bezodkladného řešení.*“¹³⁰

Frejka byl o činnosti ROH informován svým přítelem Jarošem. Začal neprodleně podstupovat kroky ke své záchraně. Hned následujícího dne po zaslání dopisu intendantu Jarošovi svolal závodní radu ROH a vystoupil na ní se sebekritickým projevem. V něm reaguje na výtku, že v jeho pojetí divadla jsou přežitky starého světa. Vinu přikládá sobě, ale i komunistům, kteří „*měli podchytit to kladné v něm*“. Další část projevu je pak obžalobou proti stranickým funkcionářům, kteří nepřikládají význam jeho práci, pomlouvají ho a v divadle vytváří atmosféru rozvratu a strachu¹³¹. Z Frejkova projevu je znát silný pocit křivdy, který zcela zastínil sebekritiku, ale i určitou sebejistotu, již zřejmě Frejka pociťoval kvůli svým vynikajícím kontaktům. Z jeho diáře je patrné, že se v době personální krize v MDP velice často scházel se svými vysoce postavenými stranickými příznivci, především s Miroslavem Kouřilem a Bedřichem Geminderem¹³².

V této době se Frejka vrátil k myšlence armádního divadla, od něhož si sliboval záchranu, a začal v tomto duchu korespondovat s Gottwaldovým zetěm, novým ministrem obrany Alexejem Čepičkou. Napsal mu velmi servilní dopis¹³³, v němž se

¹²⁹ Poukázali na jeho kolísavé postoje intelektuála, který se do strany přihlásil až po únoru, kritizovali, že připouští protistranické provokace Štěpničkové a Pleskotské, šikanuje stranické funkcionáře, ignoruje plánování divadelní práce a nepodílí se na práci místní organizace.

Ladislava PETIŠKOVÁ, *Ze zákulisí*, s. 33.

¹³⁰ Pod dokument se podepsali: V. Špidla, Z. Bláha, V. Vydra ml., M. Košař, H. Bartůněk, J. Vlk, K. Vencovský, J. Švabíková, J. Fišer, M. Liška, J. Fiedler, J. Šlégr, L. Pelikánová a další. Tamtéž.

¹³¹ Frejka v závěru projevu píše: „*V díle umělec nemůže lhát, je-li opravdu umělcem, a proto je skutečně o mně průkazné, že dávám ideově-umělecký příklad svou prací. Mnoho bolesti jste mi způsobili, že jste nepochopili právě tento základ, protože v něm je podstata mého osvobození z reziduí měšťáctví, které jako člověk nikoli mladý přirozeně odhazují tíž než kdo jiný. (...) Pochopte v závěru depresi člověka, který téměř po pět let se dře v tomto divadle a o jehož práci není v celém projevu předsedů ani slovo, zato jsou v něm shrnuty nejen výtky, ale i kalumnie.*“

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 294/ II. – Frejkovy osobní záležitosti, inv. č. A – 17 063 – Sebekriticky.

¹³² Tamtéž, sign. Č 11 308 – Zápisníky, inv. č. A 17 364 – Zápisník 1950.

¹³³ Uvádím doslovnou citaci tohoto dokumentu, neboť nám osvětluje Frejkovu zoufalou snahu o záchranu. „*Vážený soudruhu ministře, dostal jsem v tomto týdnu dvě zprávy, které si navzájem odporují. Jedna byla od s. Gemindera, který mi řekl, že se mnou počítáš a že mi v tomto smyslu také pošleš v těchto dnech jmenování. Druhá však, pocházející z Kulturní rady, praví, že mám přejít do Národního divadla. Prosím Tě proto velmi naléhavě o osobní rozmluvu a nemusím jistě opakovat, že jsem se doslova zamiloval do*

s odkazem na svou promluvu s Bedřichem Geminderem¹³⁴ dožaduje osobní schůzky, na níž by byla projednána otázka jeho jmenování ředitelem armádního divadla.

Není jasné, zda se Čepička s Frejkou sešel, ale armáda opravdu začala vyvíjet snahu získat Vinohrady za svou scénu. Poměrně rychle se tak začala připravovat reorganizace MDP na tři samostatné scény. Horlivou činnost však vyvíjely i odborové organizace¹³⁵, které i přes odpor někdejšího Frejkova kritika Waltra Feldsteina prohlásily, že Frejka nesmí být zaměstnán ani v armádním ani v žádném jiném pražském divadle¹³⁶. Důsledkem tohoto striktního vyjádření bylo okamžité propuštění Jiřího Frejky z funkce šefa činohry, nebo přesněji jeho nepotvrzení ve funkci nově ustanoveného armádního divadla. Městská divadla pražská se již bez osobní účasti Jiřího Frejky transformovala v Divadlo československé armády, uměleckým vedoucím byl jmenován pak Aleš Podhorský.

Frejka byl svým propuštěním otřesen. Připravil si rozsáhlý proslov¹³⁷, kterým se chtěl rozloučit se souborem, jeho přečtení mu však nebylo umožněno. Důvody svého propuštění promýšlel během celého léta 1950. Po celou tuto dobu se nevzdal přesvěd-

myšlenky armádního divadla a jak těžko bych se loučil s představou, že bych na jeho výstavbě neměl mít účast, stejně jako jsem se upřímně těšil na spolupráci s Tebou, pokud ovšem by jí mé skromné síly byly schopny.“

Tamtéž, sign. č. Č – 11 292 – DČA, inv. č. A – 16 136 – Dopis A. Čepičkovi z 29. 6. 1950.

¹³⁴ V prvním návrhu z 21. 6. 1950 se počítalo, že ředitelem nově vzniklého divadla bude právě Frejka. S tím však nesouhlasily odborové organizace.

¹³⁵ Jako důkaz Frejkovy nespolehlivosti dokonce použily i jeho válečný článek *Vyšší pojetí politického dramatu v Říši*, o kterém jsme pojednávali v předchozí kapitole. Vytýkány mu byly i kontakty se zahraničím, především s příbuznou Věrou Fischerovou, žijící v Izraeli, dále pak s podnikatelem Rudolfem Pachlem (paradoxní je, že Frejka se s Pachlem příliš neznal, dvořil se ale jeho ženě, bývalé herečce) a Joe Hartmannem, kteří žili v zahraničí již od roku 1939. Mezi nepřátelské kontakty bylo řazeno i jeho přátelství s tehdy již zesnulým Janem Masarykem a Olgou Scheinplugovou.

¹³⁶ Ladislava PETIŠKOVÁ, *Ze zákulisí*, s. 37.

¹³⁷ Frejka v něm hovoří především o velké křivdě, která se mu stala přičiněním politických funkcionářů MDP. Uvádím pouze nejdůležitější části z tohoto velmi dlouhého proslovu, celý text je uveden v příloze. „Ukázalo se, že není tak obtížné zbavit někoho smyslu jeho práce, nevšímat si umělce, ani člověka, smazat na čas to, co bylo vykonáno. Ti, kdo se o to zasloužili, učinili tak bezpochyby s lehčími pocity, než při odchodu prožívám já, který jsem svým úkolům dával sebe samého. Proto nebudu zastírat dojetí. Ale nebudu také dělat nad sebou kříž.“

(...)

Předpokládám, že se mnozí soudruzi velmi neprozíravě mýlili, když často, a někdy spíše s nadnesenými než upřímnými slovy projevovali uznání mé práci. Svůj omyl patrně přiznávají dnes tím, že o ní tak zdrženlivě mlčí.

(...)

Nechci hovořit o tom, jakých prostředků a method bylo užito k mému odstranění. Myslím, že o nich víte všichni a nejlépe ti, kdo jich sami užívali. Mně zde nepřísluší soudit – to si budou musit sami vyřídit se svým svědomím. Vím, že jsem stál mnohým v cestě, nejvíce těm, kdo se dali cestou laciných úspěchů, umělecké netečnosti a tvůrčí prostřednosti.“

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 294/ II. – Frejkovy osobní záležitosti, inv. č. A – 17 066 – Umělecký ředitel se loučí se souborem.

čení, že na vině je pouze omezená skupina odborářských představitelů¹³⁸, kteří zabránili projednání jeho případu ve vyšších stranických instancích.

Otázkou zůstává, co bylo skutečným důvodem Frejkova překotného propuštění z funkce. Z dochovaných pramenů je patrné, že v pozadí byla jakási lokální válka o sféru vlivu mezi odborovým hnutím MDP a Kouřilovou skupinou, zastávající významné funkce v řídicím organismu strany. Této interpretaci nasvědčuje nejen Frejkova poznámka, že Miroslav Kouřil o připravovaném útoku věděl již od prosince 1949¹³⁹, ale i Kouřilova snaha o Frejkovu záchranu, kterou podnikl v Národním divadle. Nutnost jeho angažování v Národním divadle Kouřil ze své pozice náměstka ministra informací odůvodňoval na mimořádné schůzi jako přání vyšších míst¹⁴⁰. Umělecké i politické vedení Národního divadla však Kouřilovy požadavky neakceptovalo, vítaným dokladem Frejkovy nespolehlivosti se stalo nejen tvrzení, že není socialistickým režisérem, ale i jeho problematický článek z doby protektorátu.

Jedním z důvodů snad mohla být i skutečnost, že se Frejka přestal orientovat v systému komunistické kulturní politiky a podcenil vliv odborových předáků. Z jeho dosavadních zkušeností totiž vždycky dokázali zasáhnout politicky vlivní přímluvci, navíc se útoky na jeho osobu a politické lavírování vyhýbalo sféře pracovní. Tento systém protekce, podle jehož zákonitostí z větší míry fungoval kulturní život v meziválečném i válečném období, se však po roce 1948 společně s celou dosavadní strukturou společnosti zhroutil a střední generace se nedokázala novým trendům přizpůsobit. Navíc se diametrálně proměnila funkce umění ve společnosti; i přes hlasité proklamace přestalo být autonomní oblastí s výchovným aspektem, ale stalo se ideologicky měřitelným výrobním prostředkem, do jehož „výrobních postupů“ měla právo mluvit především strana. Tyto vzájemné souvztažnosti si Jiří Frejka ani mnozí další generační exponenti často neuvědomovali a měli tendence vzniklé personální otřesy, zmítající celou kulturou, přičítat pouze dílčímu selhání lidského faktoru. Vystřízlivění přišlo později v souvislosti s politickou radikalizací v období velkých procesů.

¹³⁸ Frejka v rozhořčené reflexi proběhlých událostí mimo jiné uvádí: „*Blbci funkcionáři, kteří se ulejují z práce a ještě dělají upracované oběti, (...) na mě můžou srát, ale práci hubit nedopustím (srandičky Vencovského, lenost Špidly, maloměšťácký poměr k práci).*“ Tamtéž, inv. č. A – 17 067 – Rukopisně k projevu.

¹³⁹ Tamtéž.

¹⁴⁰ Zápis ze schůze, jíž se vedle Kouřila a předsedy 21. svazu Feldsteina účastnil L. Boháč, v té době ředitel Národního divadla, předseda závodní rady Dohnal, předseda 3. dílčí organizace Gruss v ÚA ND Praha, Fond Jiří Frejka, inv. č. K 921 P – Korespondence, Zápis ze 7. 9. 1950.

3.3 Politické pozadí Frejkova působení v Karlíně (1950-1952)

Po svém nuceném odchodu z Městských divadel pražských se Jiří Frejka pohroužil sám do sebe a přemýšlel o důvodech svého propuštění. O všem si sepisoval poznámky, které jsou ovšem uvozeny bezradným výrokem: „*Už pro mne není zajímavé, že se to stalo, ale proč myslím nad sebou jako věcí a hledám smysl?*“ Ve svých závěrech Frejka došel k tomu, že útok proti němu byl veden na jeho čest politickou i uměleckou. Zajímavé však je, že ze svého odstranění neviní stranu, ale konkrétní funkcionáře, kteří „*vydávají své osůbky za samotnou stranu*“¹⁴¹. Svůj případ dokonce považoval za obdobu tzv. karlovarského případu¹⁴², který byl tehdy veřejnosti prezentován jako zneužití stranické moci jednotlivce, a požadoval jeho prošetření vyššími orgány. K tomu samozřejmě i přes urgence nedošlo a Frejka si tak poprvé plně uvědomil, že jeho odstranění bylo řízeno z vyšších míst, že se stal součástí masových perzekucí, prováděných stranou.

Toto poznání Frejkou otřásl ještě více. Uvědomil si bezvýchodnost své situace, a tak se v jeho poznámkách setkáváme i s konceptem dopisu, který byl zřejmě napsán ve chvílích těžkých depresí, kterým Frejka nyní ze zoufalství propadal:

„*Ústřednímu výboru KSČ*

děkuji straně za objev nového života. Padám jako frontový voják. Myslím, že jsem bojoval čestně a k prospěchu strany. Nemohu už vytvořit nic (než) smrt, ale s ní je důležitý i závěr. Hle, tento závěr: čsl divadelnictví je vysáváno triumvirátem Kouřil – Šmeral – Feldstein. Ty je potřebí odstranit. Na jejich místo snad Buriana, Vnoučka.

Závěrem prosím Ústřední výbor, aby se postaral o mého syna. Práci čest!

Jiří Frejka.“¹⁴³

V této situaci Frejka také poprvé pomýšlel na sebevraždu. Svědčí o tom jeho poznámka, v níž bilancuje možnosti svého dalšího umístění. Poslední variantou, zato však tučně podtrženou, se mu jeví *libeňský most*¹⁴⁴.

¹⁴¹ Frejka ve svých poznámkách obvinil ve čtyřech bodech centrální výbor, jednotlivé funkcionáře a především jejich praktiky. Na závěr pak píše tato slova: „*A proto ať žije velká slavná KSČ v našem divadle, ale ať žije zbavená živlů maloměšitáckých, snad i zrádcovských, živlů, kterým jde jen o jejich osobičky a které v českém divadle dosud nic nedokázaly.*“

NMd, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 289 – Projevy, inv. č. A – 17 097 – Poznámky.

¹⁴² Tato aféra vypukla na počátku roku 1949 a vedla k červnovému zatčení krajského tajemníka Antonína Tannenbauma, který byl označen za agenta amerického imperialismu.

Karel KAPLAN, Pavel PALEČEK, c. d., s. 126.

¹⁴³ Dopis není datován, ale je psán na hlavičkovém listu Městských divadel pražských. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, bez signatury - Jiří Frejka Ústřednímu výboru KSČ.

V této době se u Jiřího Frejky velmi zvýšily bolesti hlavy, kterými trpěl již od třicátých let. Frejka proto bral stále větší počet léků, což vedlo k pomluvám, že je na nich závislý. Zatímco v době svého působení v MDP bolestem čelil neustálou prací¹⁴⁵, nyní se jim cele poddal.

Zatímco Frejka se uzavřel do soukromí svého domova, aktivní kroky na jeho záchranu podnikal jeho přítel Václav Jaroš, intendant pražských divadel při ÚNV hl. města Prahy. Tomu se však i přes vynikající styky a stranické postavení podařilo Frejku umístit pouze do tehdejšího Divadla¹⁴⁶ čs. státního filmu v Karlíně¹⁴⁷, i když usiloval o jeho návrat do Národního divadla. Tato lidová scéna byla zřízena přímo ministrem osvěty a informací Václavem Kopeckým, který také jednoznačně určil repertoár divadla. To se mělo stát střediskem lidové zábavy, zaměřeným na hru se zpěvy a tanci, hudební komedii nebo na komickou operu. Hry odlišného žánrového ražení byly nepřipustné. Ředitelem byl Jan Werich, soubor tvořily zbytky uměleckých sil zrušeného Werichova Osvobozeného divadla a Velké operety Oldřicha Nového. Počátkem padesátých let se toto divadlo stává útočištěm „nechtěných hvězd“, o čemž svědčí jména Oldřicha Nového, Jana Wericha, Vlasty Buriana nebo třeba Jiřiny Steimarové. Politickým ředitelem se stal dobromyslný proletář, bývalý horník Šourek, jehož problémy s alkoholem záhy znal celý ansámbl, jeho asistentem Jaroslav Šoustal.

Jiří Frejka byl do divadla nejprve opatrně pozván dramaturgem Františkem Rachlíkem na pohostinskou režii inscenace *Nebe na zemi*¹⁴⁸. Frejka s nabídkou nejprve nesouhlasil, ale poté, co mu Rachlík sdělil, že Karlín se stal útočištěm vynikajících divadelníků a herců, Frejka svolil; vymínil si však několik podmínek¹⁴⁹. Ty mu Rachlík

¹⁴⁴ Frejka uvažoval o tom, že bude působit jako profesor AMU a občas režírovat, neboť pracovní smlouva s divadlem mu stále platila. Další možností byla dle jeho názoru cesta do Sovětského svazu, která by zlepšila jeho politický profil. Jako poslední možnost pak viděl sebevraždu.

NMd Praha, Pozůstalost Jiřího Frejky, bez signatury – Možnosti.

¹⁴⁵ Jiří Frejka si během celé sezóny bral jen několik dnů volno, a to právě z důvodů zdravotní dovolené.

¹⁴⁶ K 1. 8. 1951 se jméno divadla změnilo na Divadlo hl. města Prahy v Karlíně.

¹⁴⁷ Později se především mezi herci objevily domněnky, že Frejkovi do Karlína pomohl tehdejší ředitel Jan Werich, popřípadě básník Vítězslav Nezval, který měl v tomto divadle přítelkyni. Ani jeden z nich však neměl takový politický vliv, aby dokázal obejít rozhodnutí o zákazu angažování Jiřího Frejky v jakémkoli pražském divadle.

¹⁴⁸ Oficiální žádost mu byla zaslána 18. 10. 1950. Jeho měsíční plat byl stanoven na 12 000 Kč, což se téměř rovnalo jeho mzdě v MDP.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 101 – Korespondence (institute), inv. č. A – 14 596 – Dopis z 18. 10. 1950.

¹⁴⁹ Frejkovými podmínkami byl nemilosrdný boj proti perifernímu (tzv. lidovému) divadlu, proti vídeňštině a proti operetáctví.

František RACHLÍK, *Osudná noc*, Divadelní noviny, 1967, s. 11.

přislíbil, a tak k 31. 1. 1951 byl s Frejkou na jeho žádost rozvázán pracovní poměr v MDP a 1. 2. 1951 byl jmenován šéfrežisérem v Karlíně.

Do nového působiště si Jiří Frejka přinesl několik dopisů na rozloučenou, které si uložil u své nové sekretářky Františky - Fanyanky Novákové. Podle jejího svědectví byly adresovány manželce¹⁵⁰, synovi, Vítězslavu Nezvalovi, Josefu Trägerovi a jí¹⁵¹ - a ztratily se okamžitě po jeho smrti¹⁵². Fanyanka Nováková dále vzpomíná, že už tehdy Frejka trpěl intenzivními pocity strachu. Úporné bolesti hlavy, žaludeční potíže, tuberkulóza a melancholie, do které se propadal, přerůstaly v deprese, potlačované Saridonem¹⁵³. Podle ní trávil také celé dny v divadle, snažil se vyhnout jakémukoliv osobnímu setkání beze svědků, domů jezdil vždy sám taxíkem, s nikým kromě Jaroše se nestýkal a i s ním mluvil vždy jen o divadle. „*Bál se, protože ho neustále hlídali. Po tom, co se to stalo, mi ukazovala jeho paní, že spal dokonce s revolverem pod polštářem!*“¹⁵⁴ Zbraň a nezbytnou krabičku Saridonu měl i na své chatě ve Vráži.

I přes velmi špatný zdravotní a psychický stav a pohrdání hudebním divadlem a jeho herci¹⁵⁵ začal Jiří Frejka vypracovávat novou koncepci lidového divadla. Dramaturgický plán měl podle svědectví Vladimíra Ráže vypracován výhledově na pět let¹⁵⁶. Myšlenka hudebního divadla jej nakonec zaujala¹⁵⁷, dokonce usiloval o zařazení výuky

¹⁵⁰ Dagmar Vondrová z MDP rovněž odešla a většinu času trávila se svou matkou a synem na rodinné chatě ve Vráži. Frejka svou rodinu v této době příliš nenavštěvoval, neboť mezi ním a jeho manželkou došlo vlivem rozmanitých okolností k odcizení. Život v chatě se především v zimních měsících stával velmi komplikovaným, neboť chata neměla zavedenu vodu a vytápění bylo zcela nedostatečné. Všechny obtíže nám nejlépe dokumentují dopisy Frejkova syna Jiřího, které zasílal otcí. NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 206 – Korespondence, inv. č. A – 15 032 – 38 Korespondence syna Jiřího.

¹⁵¹ Adresáti dopisů se ve vzpomínkách Fanyanky Novákové lišili. Ladislava Petišková ve svém článku, v němž se rovněž opírá o osobní svědectví Fanyanky Novákové, uvádí vedle manželky, syna a Vítězslava Nezvala Václava Jaroše a prof. Antonína Sychru.

Srov: Ladislava PETIŠKOVÁ, *Ze zákulisí*, s. 37. Vašek VAŠÁK, *Z operety do operety*, Praha 1996, s. 83 an.

¹⁵² Ladislava PETIŠKOVÁ, *Ze zákulisí*, s. 37.

¹⁵³ Fanyanku Novákovou prý jeho osobní lékař a přítel profesor Kunc nabádal, aby hlídala, zda Frejka nevyužívá více než jedno balení denně.

Vašek VAŠÁK, c. d., s. 83.

¹⁵⁴ Tamtéž.

¹⁵⁵ Velmi jasně Jiří Frejka svůj vztah k žánru lidového divadla vyjádřil ve stylizovaném dopisu Vítězslavu Nezvalovi Karlín čili Kamarádské praktiky (celé znění textu uvádím v příloze): „*Chodím mezi tím panstvem tady jako lední medvěd, ale spíš ze mne sedřeli kůži, abych cítil bolest od pouhého vánku a oni to snad ani nechápou, protože nejsou poznamenáni touhou dávat lidem krásu, které s pohrdáním říkají umění v uvozovkách.*“

Jiří FREJKA, *Karlín čili Kamarádské praktiky*, Divadelní noviny 11, 1967, s. 11.

¹⁵⁶ Frejka si údajně představoval, že bude režírovat „*velké hry se zpěvy a tanci*“.

Vašek VAŠÁK, s. 74.

¹⁵⁷ Přelomovým představením bylo nastudování Avdujevovy Akuliny, během něhož se Frejka v článku *Nové úkoly hudební komedie* snažil formulovat nová umělecká východiska, jejichž inspirací byly zejména

muzikálového zpěvu do osnov AMU. Některými divadelními vědci bývají jeho karlínské výboje řazeny k zakládajícím krokům muzikálového divadla u nás.

Ve svých plánech však počítal s příchodem svých věrných herců z MDP. A opakovala se situace z roku 1945, kdy za ním nikdo nepřišel z Národního divadla. Do Karlína jej alespoň následovali dva herci: Jaroslava Adamová, která byla kvůli stranicke nespolehlivosti z MDP propuštěna, a Vítězslav Boček. Frejka tudíž stál již potřetí za život před úkolem sestavit spolupracující soubor.

Frejka si tak kolem sebe opět vytvářel skupinu herců, kteří chápali jeho náročné režiséřské požadavky a byli ochotni je plnit. To samozřejmě vyvolalo nelibost mezi ostatními herci, především mezi „operetáky“, kteří se cítili preferencí určitých herců poškozeni. Frejka jejich výhrady údajně komentoval slovy: „*Ano, straním samozřejmě kvalitě. Jak by k tomu přišel dobrý herec, kdybych se na něho díval stejně jako na špatného?*“¹⁵⁸

Frejkův nový pracovní tým tvořili Jaroslava Adamová, Vladimír Ráž, Vlasta Burian, Václav Trégl, František Černý, Vítězslav Boček, ale i pěvci Rudolf Cortéz či Gabriela Třešňáková. Výtvarnou spolupráci opět zahájil s Jiřím Trnkou, do Karlína jej následoval František Tröster. Hudební výpravu zajišťoval další bývalý spolupracovník, Václav Trojan, a choreografii se střídavě věnovali Saša Machov (opět bývalý spolupracovník) a karlínská primadona Manon Chafour. Vztahy v souboru byly podle vzpomínek pamětníků velmi bezprostřední, nedocházelo tu k intrikám jako v MDP, většina herců se snažila plnit Frejkovy požadavky, což vedlo k velmi uspokojivým divadelním výsledkům¹⁵⁹.

I přes nesporný divácký úspěch, kdy byla představení na rozdíl od ostatních tendenčních scén pravidelně vyprodána, bylo karlínské divadlo neustálým terčem kritiky. Bylo mu vyčítáno, že přílišným důrazem na uměleckost výpovědi „*intelektuálští a kazí vkus diváka*“¹⁶⁰. Frejka k této situaci, která u něj vyvolávala nejistotu a obavu z budoucnosti divadla i sebe samého, poznamenal: „*Posmívají se mi, že chci „moc toho umění“ a posílají mne nestydatě jinam, kde se to nosí, jsem jim pro smích – co chce u čerta na té galéře s uměním?(...) Blbost – tady se smí dělat jenom sranda, opíjet se*

na Hudební divadlo MCHATu a teorie V. I. Němiroviče – Dančenka na jedné straně, na straně druhé pak tradiční český žánr her se zpěvy a tanci. Podstatu pak shledával ve výchově tzv. „zpívajícího herce“.

Jiří FREJKA, *Nové úkoly hudební komedie*, Program k premiéře hry N. Avdujeva a N. Kovmera Akulina, Divadlo státního filmu v Karlíně, 3. 6. 1951.

¹⁵⁸ Vašek VAŠÁK, c. d., s. 75.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 76.

¹⁶⁰ František RACHLÍK, c. d. s. 11.

dělat peníze a ohlupovat lidi!(...) Inženýři duší, jak se nám těžko kreslí nové Archimédovy obrazce, když nám utáli ruce.“¹⁶¹

Počátkem roku 1952 považoval Václav Jaroš Frejkovu pozici za natolik stabilizovanou, že začal podnikat další kroky v jeho prospěch. Komise referátu pro školství, vědy a umění při ÚNV hl. města Prahy podala právě jeho přičiněním 21. 2. 1952 Úřadu předsedy vlády návrh na udělení státní ceny Jiřímu Frejkovi s poukazem na vynikající inscenace z Vinohrad (Hoře z rozumu, Dostigajev a ti druzí, Obrněný vlak, Vítězové) a z Karlína (Akulina, Paní Marjánka, matka pluku).¹⁶² Skutečnost však byla poněkud jiná. Frejkova pozice sice nebyla ohrožena z hlediska kádrovací politiky, jeho význam v českém divadelnictví však nebývale poklesl. V dopise adresovaném Josefu Trägerovi to lakonicky shrnul Stanislav Mojžíš Lom: „*Jaké je to nyní s Divadlem čsl. armády víte a s Frejkou v jeho divadle na hrnci V+W taky*“¹⁶³.

Frejkovu pozici v divadle ale značně zproblematizoval článek karlínského asistenta, politického ředitele Jaroslava Šoustala, *Za vyšší úroveň pražského divadelnictví*¹⁶⁴. Velmi politický článek mapoval stav pražského divadelnictví. Zmiňoval důležitost posílení některých hudebních a mládežnických divadel, tj. zejména karlínské scény, a kritizoval nízkou návštěvnost a nedostatečnou uměleckou úroveň ostatních pražských divadel. Článek pobouřil především vedoucí pracovníky postižených divadel, kteří svolali na 17. 4. 1952 poradu ROH – Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby¹⁶⁵. Mladý autor odmítal odpovědnost a doznal, že text napsal na cizí popud. Vina padla na Václava Jaroše, který ji uznal a provedl sebekritiku. Případ měl však ještě jednu dohru. Ta se odehrála na AMU a obětí se tentokrát stal Jiří Frejka, který byl z profesorského sboru vyloučen¹⁶⁶.

Ztráta místa na AMU se Frejky citelně dotkla. Jeho jediným angažmá se tak stal pouze nejistý Karlín, kde byla jeho práce pod neustálým tlakem kritiky. Politická situace v tehdejší Československu se navíc pro Frejku stávala čím dál nebezpečnější. Již od října 1950 se zatčením tajemníka KSČ v Brně Oty Šlinga připravoval velký proces,

¹⁶¹ Jiří FREJKA, *Karlín*, s. 11.

¹⁶² NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. 11. 309 – Ceny za uměleckou činnost, inv. č. A – 17 372 – Návrh na udělení státní ceny.

¹⁶³ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá-jednotlivci, Stanislav Mojžíš Lom, dopis z 27. 2. 1952.

¹⁶⁴ Článek byl otištěn počátkem roku 1952 v časopise Nová Praha.

¹⁶⁵ Zasedání, které provázely vzrušené diskuze, se zúčastnili: Karel Palouš, Ota Ornest, E. F. Burian, Josef Burda, Jiří Frejka, za nedivadelní organizace pak Václav Jaroš, Jiří Pelikán, Walter Feldstein, Vladimír Šmeral, Bedřich Weiner a další.

¹⁶⁶ Problematice Frejkova působení v divadelním školství se budeme podrobněji zabývat v dílčí kapitole.

který si přála Moskva. Během roku 1951 bylo zatčeno kolem padesáti vedoucích funkcionářů včetně Frejkova vlivného politického zastánce Bedřicha Gemindera¹⁶⁷. K 13. 10. 1952 schválil politický sekretariát ÚV KSČ Návrh na obžalovací spis v procesu s protistátním centrem Rudolfa Slánského. Jelikož při zatýkání sehrávaly podstatnou roli také osobní vztahy a podezření ze špionáže, prohřešky, které Frejku pomohly odstranit z ředitelského křesla MDP, Frejkův strach o vlastní život se ještě zintenzívněl.

Dne 16. 10. 1952 se konala generální zkouška Nestroyovy komedie *Lumpacivagabundus*, kterou režíroval Alfred Radok. Po ukončení zkoušky si Frejka do své kanceláře zavolal právě Radoka a dramaturga Rachlíka, aby společně prodiskutovali výsledky hry. Společně vedli téměř hodinovou rozmluvu, teprve před půlnocí odešel Radok¹⁶⁸ a hned po něm Rachlík. Ani jeden na Frejkovi nepozoroval nic zvláštního; kouřil jako vždy dýmku a věcně komentoval průběh zkoušky. Jen trochu pomaleji a obtížněji mluvil, což si Rachlík vysvětloval jeho pravidelnými bolestmi hlavy¹⁶⁹. Když Rachlík mýjel vrátnici, noční vrátný mu sdělil, že si s ním Frejka ještě přeje mluvit. Ve chvíli, kdy Rachlík vešel do pracovny, se Frejka již kácel k zemi¹⁷⁰. Smrtelně se postřelil svou krátkou loveckou puškou, kterou vlastnil legálně a měl ji stále ve své kanceláři.

Tento čin všechny překvapil, neboť Frejka si se svými přáteli ještě na týž večer domluvil schůzku. Podle různých svědectví, domněnek a spekulací se na Frejkově sebevraždě mohly podílet rozmanité okolnosti – láska, drogy, nemoc či politika. Poslední jmenovaná je zřejmě nejpravděpodobnější. Svědčí o tom Frejkův neustálý strach z perzekuce, který zažíval již několik let, ale i otevřený výpad Vítězslava Nezvala proti vláčení jména Jiřího Frejky ve výsleších Rudolfa Slánského, který přednesl na schůzi hlavního výboru KSČ v Uměleckém svazu spisovatelů 4. 12. 1952¹⁷¹.

¹⁶⁷ Označení skupiny vešlo ve známost pod jménem Protistátní spiklenecké centrum v čele s Rudolfem Slánským. Proces probíhal 20. – 27. 11. 1952. Bylo obviněno 14 osob, nad 11 byl vynesena rozsudek smrti. Karel KAPLAN, Pavel PALEČEK, c. d., s. 126 an.

¹⁶⁸ Vašek VAŠÁK, c. d., s. 83.

¹⁶⁹ František RACHLÍK, c. d., s. 11.

¹⁷⁰ Rachlík se nejprve domníval, že Frejka upadl do bezvědomí, což se mu stalo již několikrát před tím. Tamtéž.

¹⁷¹ V zápisu schůze, provedeném K. Jiráčkem, je uvedeno následující: „S. Nezval vznesl dotaz, proč bylo ss. Kruisem a Anspergovou z aparátu MV KSČ znemožněno Jiřímu Frejkovi režírování večera k oslavě 7. listopadu 1952 – prý jej to zdrtilo! (J. Frejka zemřel sebevraždou). V této souvislosti se vyslovil soudr. Nezval, aby bylo zjištěno, kdo je to soudr. Auerspergová? Zjistil jsem v rozhovoru se soudr. Kruisem a s. Auerspergovou, žes. Nezvalovi není zcela jasné, že se mýlí – a proto by sbylo třeba, aby mu to vaší stranický orgán vysvětlil, aby dále tyto řeči nešířil.

V tisku při výslechu Slánského bandy objevilo se jméno Jiřího Frejky a s. Nezval tvrdil, že omylem a toho prý zneužil s. Feldstein k špinění zemřelého Jiřího Frejky.“ Národní archiv Praha, Archiv ústavu dějin KSČ v Praze, Fond 19/7 – Závodní organizace KSČ ve Svazu čs. Spisovatelů, sign. 694 – Zpráva pro MV KSČ Praha o průzkumu na schůzi hl. výboru KSČ v Uměleckém svazu spisovatelů 4. 12. 1952.

Jiří Frejka ještě několik dnů žil. Zemřel 27. 10. 1952. Pohřeb se konal 6. 11. 1952 ve smuteční síni strašnického krematoria. Proslov přednesl Walter Feldstein za přítomnosti primátora Václava Vacka, Václava Jaroše, Ladislava Peška, Bedřicha Vrbského, Vítězslava Bočka, Josefa Trägera a rodiny. Případ Frejkovy sebevraždy byl uzavřen s tím, že šlo o akt strachu před zatčením¹⁷².

Tragédie Frejkovy rodiny se uzavřela o rok později. Desetiletý Jiří – Dědek, kterého Frejka ve svém dopise údajně svěřil do opatrování Nezvalovi, zemřel v sanatoriu na zánět slepého střeva. Jeho matka, Dagmar Vondrová, a babička neunesly tuto ztrátu a společně se na chatě ve Vráži zastřelily¹⁷³. Pohřeb měla Dagmar Vondrová na vlastní přání společně se synem¹⁷⁴.

¹⁷² Státní bezpečnost pátrala po Frejkově protistátní činnosti, a z tohoto důvodu mezi léty 1952-1954 pravidelně vyslýchala jeho sekretářku Fanyňku Novákovou.

Ladislava PETIŠKOVÁ, *Ze zákulisí*, s. 42.

¹⁷³ Tento tragický konec Frejkovy rodiny zmiňují mnozí pamětníci. Srov.: Jarmila KRONBAUEROVÁ, c. d., Olga SCHEINPFLUGOVÁ, c. d., Vašek VAŠÁK, c. d. a další.

¹⁷⁴ Vykonavatelem poslední vůle Dagmar Vondrové se stal dr. Josef Träger, kterého k tomu vyzvala dopisem na rozloučení z 13. 7. 1953. Dr. Trägerovi navíc odkázala veškerý majetek včetně chatě ve Vráži. V otázce vlastního pohřbu uvedla Dagmar Vondrová následující: „*Medvídku Míšu, kterého Děda tolik miloval, dejte k němu do rakve. Mám ho vedle sebe. Nedovolte, aby Dědek měl pohřeb dříve než já. Musíme být pohřbeni spolu. Mé poslední přání.*“ LA PNP Praha, Fond Josef Träger, Korespondence přijatá – jednotlivci, Dagmar Vondrová – dopis z 13. 7. 1953.

3.4 Frejkovy režie v letech 1945-1952.

I přes vedení divadla, které jej zaměstnávalo často až do pozdních nočních hodin, Jiří Frejka zůstával především režisérem. V této době již režijně tak výrazně neprosazoval své myšlení o divadle, ale zaměřil se na emocionální účín hry v mysli diváka. Tato proměna souvisí s jeho poválečnou teorií, vycházející z Rollandovy koncepce Divadla lidu.

Sezónu 1945/46 Jiří Frejka zahájil režii Rollandovy historické hry *Čtrnáctý červenec*, jejíž realizaci původně plánoval pro Národní divadlo. Nechal si ji nově přeložit Karlem Krausem. Premiéra se uskutečnila k výročí válečného boje studentů, 17. listopadu 1945. Scénu připravil František Tröster, hudbu Jan B. Fischer, choreografii Dagmar Vondrová. Hra nepůsobila harmonickým dojmem, typickým pro válečné inscenace; na vině byly zejména slabé výkony herců. Kritika však přesto představení přijala taktně, ocenila zejména jednotlivé výstupy, zdařilé závěrečné dějství a choreografii masových scén. Frejka však nesl neúspěch velmi těžce a rozhodl se přednést k souboru mimořádný projev, v němž apeloval především na uměleckou odpovědnost a touhu zvýšit umělecké ambice. Po hercích doslova chtěl „*ne pouze řemeslný výkon, ale obklopit se prostředím studované hry a vůbec dneška*“¹⁷⁵.

Další Frejkovou inscenací se stal Moliérův *Zdravý nemocný* (premiéra 22. února 1946). Tento text skvěle odpovídal dramaturgické linii kritických veseloher, neboť postava Argona byla prototypem měšťáctví. Hlavní úlohu měl ztvárnit Vladimír Řepa, který však přešel do Národního divadla. Narychlo jej zastoupil Jaroslav Marvan, jehož výkon byl velmi ceněn kritikou. Výpravu opět zajistil Tröster, který v ní umně propojil naivistickou dekoraci s funkcionalistickými prvky.

Obecně měla tato hra lepší ohlas než Rolland, ceněny byly zejména jednotlivé herecké výkony (i když obecně byl herecký celek spíše slabý) a především dokonalé spojení postupů avantgardního divadla s psychologickým herectvím. Z diváckého hlediska tato hra patřila k Frejkovým nejúspěšnějším inscenacím vůbec, neboť se dočkala sto tří repríz.

Pro svou další režii Jiří Frejka zvolil básnickou hru Georgese Neveuxe *Theseus mořeplavec*, která starověký mýtus o Theseovi a Ariadně zpracovávala jako drama lidského hrdinství. Hru, obsahující mnoho surrealistických prvků, Jiří Frejka zrežíroval

¹⁷⁵ NMD Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 298 – Projevy k souboru, inv. č. A – 15 953 – Projev z ledna 1946.

jako neustálé prolínání fantazie a reality, podvědomí a intelektu, lásky a touhy po činu¹⁷⁶. Ústřední postavou se stal Mínotaurus a bubeník v podání jediného herce (Vladimír Šmeral), zosobňující zlo konkrétní, ale i duchovní. Právě v souvislosti s touto postavou Frejka v inscenaci posílil motiv podvědomého strachu, který však může podle jeho názoru fungovat jako síla ženoucí člověka ke svobodě¹⁷⁷.

Theseus patří k vrcholům Frejkových stylotvorných snah. Výborné herecké výkony¹⁷⁸, dekorace, umocněná světelnou režii, a hudba, doladěná šeptanými hlasy, vytvářely z této hry křehkou lyrickou báseň. Inscenace měla premiéru 15. června 1946 a nadchla především kritiku, která v ní spatřovala ukazatele k možnému směřování poválečného divadla¹⁷⁹.

Sezóna 1946/47 byla plánována především s ohledem na oslavy čtyřicátého výročí vzniku Městského divadla na Královských Vinohradech. Jiří Frejka dokonce nabídl spolupráci Jaroslavu Kvapilovi¹⁸⁰, od níž si sliboval vyburcování souboru k umělecké ctižádosti¹⁸¹. Oslavy zpestřilo i hostování několika zahraničních souborů, z nichž zejména Švédské taneční divadlo mělo značný vliv na formování domácího pantomimického a baletního umění.

Frejka sám v této sezóně uvedl nejprve adaptaci Shakespearovy tragédie *Macbeth*. Tuto hru pojímal jako drama mladého člověka, který podlehl v nepokojné době vlastní touze po moci a popřel základní principy etiky. Frejka svým pojetím usiloval o to, aby jeho inscenace spoluvytvářela morálku a svědomí doby¹⁸². Všechny role tragédie obsadil mladými herci¹⁸³. Ti ale neměli dosud příliš velkou zkušenost, což se projeвило na výsledku inscenace. Kritika ji však přijala poměrně příznivě, zejména zásluhou

¹⁷⁶ Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka*, s. 332.

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ Thesea ztvárnil Vladimír Leraus, Ariadnu tehdy ještě hostující Jaroslava Adamová, dvojroli Mínotaura – bubeníka zmiňovaný Vladimír Šmeral, chůvu Anna Iblova, thébského krále Bedřich Vrbský.

¹⁷⁹ Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka*, s. 335.

¹⁸⁰ Jiří Frejka Kvapila oslovil návrhem na obnovené premiéry jeho představení. Kvapil nejprve se spoluprací váhal, nakonec si ze tří nabízených inscenací zvolil Shakespearova *Troila a Cressidu*, které režíroval v roce 1921.

¹⁸¹ Neustálé rozpory v souboru Frejka popsal i ve své připravované řeči k oslavám. Nejvíce kritické pasáže však nakonec škrtl. „*Při mém vstupu do tohoto divadla jsem myslel, že měkkou rukou, jemným náznakem lze docílit všeho, že lze docílit nové pracovní vůle v tomto ústavě. Je mi líto, že jsem se v nejednom případě zklamal ve svém úsilí. (...) Toto divadlo může žít a může žít slavně, nebude-li rozrýváno a hanobeno a ustavičně rozdíráno zevnitř.*“

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 298 – Projevy k souboru, inv. č. A – 15 967 – Projev k oslavám založení MDP.

¹⁸² Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka*, s. 337.

¹⁸³ *Macbetha* svěřil Otomaru Krejčovi, *Lady Macbeth Antonii* Hegerlíkové, *Macduffa* ztělesnil Vladimír Leraus a *Banqua* Vladimír Šmeral.

skvělého hereckého výkonu Otomara Krejči¹⁸⁴ jako Macbetha a díky scéně, navržené opět Františkem Trösterem. Premiéra tohoto představení se uskutečnila 31. října 1946.

Spíše oddechový význam měla adaptace Plautova *Tlučhuby*, v níž se Frejka především snažil naučit mladé herce svému stylu práce. Navázal tu na oblíbenou linii antických her, v nichž uplatňoval své pojetí komedie typů. Herci používali nadsazenou mimiku a pohyb, a to dokonce i v milostných scénách. Komiku postav umocňovaly i kostýmy a masky, které navrhl Tröster. Hra měla premiéru 31. prosince 1946.

Jiří Frejka v této sezóně také nastudoval českou novinku Stanislava Mojžíše Loma *Božský Cagliostro*. Frejku okouzlovalo komplikované zpracování, v němž se lživý mystik Cagliostro promění ve svobodnou bytost; podcenil však fakt, že hra není přes svou myšlenkovou hloubku příliš kvalitní. *Božský Cagliostro*, jenž měl premiéru 28. března 1947, se tak stal první Frejkovou poválečnou hrou, kterou kritika odsoudila¹⁸⁵.

Tento neúspěch Frejka vykompenzoval na sklonku sezóny, kdy uvedl Shakespearovu hru *Sen noci svatojánské*. Z hlediska divácké návštěvnosti se jednalo o vůbec nejúspěšnější představení - dočkalo se sto dvaceti pěti repríz. Frejka k vlastnímu pojetí této hry do programu napsal: „*Snad právě tato dvojlomnost všech krutě krásných dnů života nás vedla k dvojlomné podobě lesa, k myšlence pukovské melancholie, k průměru mezi Lysandrem a Jacquesem, i k zmírnění grotesky řemeslníků a vůbec k celé hře, která se vyznává z touhy promluvit Shakespearem k dnešku bojovou moudrostí jejího poznání, které si kdysi přinesl do Londýna z Ardenského lesa.*“¹⁸⁶ Představení bylo koncipováno jako plynulý sled tance a snu. K tomu přispěla především choreografie Dagmar Vondrové a scéna Františka Tröster, jejíž závěsový systém členil pohybové akce do různých prostorů. Velmi dobré výkony mladých herců¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Otomar Krejča byl Frejkovým oblíbencem, často jej obsazoval do hlavních mužských úloh, což vyvolávalo v divadle nelibost. Zmiňuje se o ní ve svých vzpomínkách Marie Rosůlková, Svatopluk Beneš, Radovan Lukavský i dramaturg Karel Kraus. Srov: Svatopluk BENEŠ, c. d., Karel KRAUS, c. d., Zuzana SÍLOVÁ, c. d., Jiří TVRZŇÍK, *Jahody a trnky*, Praha 1994.

¹⁸⁵ Kritici především poukazovali na prospekulovanost a nedramatičnost inscenace, což připisovali autorovi. Frejkova režie byla naopak ohodnocena jako vynikající, ceněna byla především práce se světlem a kompozice jednajících postav. Frejka však přece jen pociťoval zklamání, neboť text vybral právě on.

¹⁸⁶ Jiří FREJKA, *Básník poznání z Ardenského lesa*, Program k premiéře *Sen noci svatojánské* z 8. 7. 1947.

¹⁸⁷ Velkého úspěchu dosáhla především Jaroslava Adamová v roli Puka. Byla obsazena netradičně do mužské role, což se nelíbilo překladateli E. A. Saudkovi, který údajně prohlásil, že Puk je chlap a ne žádná kalhotková role.

Zuzana SÍLOVÁ, *Jak spolupracoval s herci Jiří Frejka*, Disk 1, 2002, s. 94.

Právě zdařilými komediálními inscenacemi získával Jiří Frejka divadlu úspěch a popularitu u publika, a to i v období návštěvnické krize, která v této sezóně ovlivnila většinu divadel.

Sezóna 1947/48 měla opět souviset s oslavami, tentokrát vzniku samostatného Československa a revoluce v Rusku. Frejka opět zařadil celou řadu mimodivadelních akcí¹⁸⁸, mimořádnou událostí bylo i hostování Théâtre Louis Jouvet, jednoho z nejvýznamnějších francouzských avantgardních divadel. Základní tendence budoucího směřování svého divadla pak Frejka shrnul do stati *K dosavadní práci Městských divadel pražských*¹⁸⁹. Základem jeho koncepce mělo být rozšíření repertoáru pro všechny vrstvy návštěvníků, rozhodně odmítal omezení dramatické tvorby na odraz soudobé skutečnosti, což požadovali především levičáci. Na realizaci dramaturgického plánu se podepsaly politické okolnosti, a tak nemohlo dojít k uvedení všech plánovaných her¹⁹⁰.

Jiří Frejka si pro sebe vyhradil hru A. S. Gribojedova *Hoře z rozumu*, satiricky kritizující vyšší společnost. Hru divadlo po počátečních potížích¹⁹¹ věnovalo oslavám 30. výročí říjnové socialistické revoluce v Rusku. Jako motto celé hry si na předsádku režijní knihy Frejka vepsal větu, která výmluvně dokumentuje situaci v zákulisí divadla: „Základní pocit: Tance oblečených a spokojených, řády ověšených „vinohradských“ kostlivců při řeči Čackého – vize dnešního měšťáka.“¹⁹² Frejka se soustředil na propracování hlavního hrdiny Čackého, které výrazně překonalo originální postavu Gribojedova textu. Frejkův Čacký je složitě mnohotvárný, připomíná tak shakespearovské hrdiny. Ale i ostatní postavy příběhu představují celou škálu komediálních poloh, od romantické naivity až po hrubou karikaturu¹⁹³.

Představení se setkal s nadšeným přijetím u kritiky, ale pozitivně bylo přijato i návštěvníky. Inscenace *Hoře z rozumu* získala také jako nejlepší divadelní dílo Cenu

¹⁸⁸ Jednalo se o matiné na paměť Otokara Fischera, Šmídův dramaticky literární pořad k jubileu Josefa Čapka Před velikou cestou a výstavu o díle Františka Zelenky.

¹⁸⁹ Jiří FREJKA, *K dosavadní práci Městských divadel pražských*, Divadelní zápisník 2, 1947, s. 464.

¹⁹⁰ Neuvedeny byly tyto hry: G. Neveux – Žaloba proti neznámému, Oljanta (peruánská básnická hra), O’Neilly – Popelář přichází, T. S. Eliot – Rodina Réunionů.

¹⁹¹ Ministr informací Kopecký, sympatizant Kouřila, nejprve nesvolil k zařazení hry do programu oslav VŘSR. Frejka jej rozhořčeně urgoval, Kopecký však na jeho dopisy nereagoval. Rozhodnutí, že premiéra nebude posunuta a uskuteční se skutečně 7. listopadu, do divadla došlo až den před plánovanou premiérou, tj. 6. 11. 1947.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 101 – Korespondence (institute), inv. č. A – 14 615 – 17 – Korespondence s ministerstvem informací.

¹⁹² Tamtéž, sign. č. Č – 10. 953 – Režijní kniha *Hoře z rozumu*.

¹⁹³ Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka*, s. 350.

země české¹⁹⁴. Právě tato hra však ještě v témže roce sklídila kritiku na prvním ročníku Divadelní žatvy, na níž se vytyčoval program nového, socialistického divadelnictví.

Práce na další inscenaci, Shawově *Svaté Janě* (premiéra 13. 2. 1948), byla ve Frejkově tvorbě výjimkou. Převzal totiž její nastudování od svého žáka Jiřího Pleskota, který odjel na studijní pobyt do Londýna, když už byla hotová výprava A. Weniga a kostýmy Maria Strettiho. Frejka oslabil moralistní ráz hry a její ironický závěr, soustředil se především na hlavní hrdinku (hrála ji Jiřina Štěpničková), s jejíž pomocí vytvořil podobenství o člověku a jeho osudu.

Tehdejší kritici tuto hru považovali za nejvýznamnější událost poslední doby. Inscenace však byla velmi úspěšná i divácky, neboť dosáhla 117 repríz. Z hlediska Frejkova uměleckého vývoje *Svatá Jana* představovala posun k dominantnímu postavení hereckého projevu vzhledem k ostatním jevištním složkám¹⁹⁵.

Poslední Frejkovou inscenací této sezóny byla hra Stanislava Mojžíše Loma *Děvín*. Divadlo ji uvedlo jako součást kulturních akcí, pořádaných v Praze na počest stého výročí Vseslovanského sjezdu. Ač byla inscenace ve všech svých složkách dokonalá, neznamenal ve Frejkově tvorbě žádný výrazný umělecký přínos.

Přes zostřující se politickou situaci a palčivý dramaturgický diktát dokázal Jiří Frejka udržet v MDP vysoce hodnotnou linii divadelní práce. Musel sice učinit některé repertoárové ústupky, ale ze sovětských her volil vždy ty, které měly alespoň nějakou uměleckou hodnotu.

Sezónu 1948/49 zahájil nastudováním Gorkého hry *Dostigajev a ti druzí* (premiéra 21. 10. 1948), kterou chtěl demonstrovat svůj směr pokrokového, divácky náročného divadla. Kritika tehdy ještě přijala dílo s nadšením, neboť v něm viděla vysoce ideové dílo, jehož hrdinou je ruský proletariát. Frejka text zjednodušil zejména v dlouhých pasážích a zpřístupnil jej tak široké veřejnosti. Působnost představení pak byla opřena zejména o vynikající herecké výkony¹⁹⁶ a monumentální scénu Františka Tröstra.

¹⁹⁴ Cena země české v oboru divadelního umění byla Jiřímu Frejkovi udělena Radou zemského národního výboru v Praze 8. dubna 1948. K jejímu předání pak došlo o měsíc později, 10. 5. 1948, ve Smetanově síni Obecního domu.

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 309 – Ceny za uměleckou činnost, inv. č. A – 17 371 – Cena země české.

¹⁹⁵ Ladislava PETIŠKOVÁ, *Jiří Frejka*, s. 352.

¹⁹⁶ V. Vydra hrál Dostigajeva, O. Krejča Rjabinina, Z. Dítě bradatého vojáka, D. Medřická Šuru a J. Adamová Tasju.

Počátkem roku 1949 Frejka uvedl v jednom večeru operu E. F. Buriana *Mastičkář*, která mu byla důvěrně známá z jejich spolupráce ve dvacátých letech, a balet Sergeje Prokofjeva *Pěť a vlk* (premiéra 19. 1. 1949). Koncem sezóny ještě připravil nové zpracování Puškinova *Borise Godunova* (premiéra 11. 4. 1949), kterého uvedl před více než desetiletím v Národním divadle.

V dramaturgické linii této sezóny je zcela jasná orientace na dramatiku Sovětského svazu, a proto se nám mohou jevit výtky odborářů, které posloužily k odstranění Frejky neopodstatněné. Další sezóna se nesla ve stejném duchu, Frejka dokonce uvedl i hry menší umělecké hodnoty, ačkoliv do připravované studie *Úvahy o stylech českého divadla* napsal: „Nepatřím k těm, kdo chtějí zahazovat dosažené výsledky moderního umění, protože k tomu bychom tu museli mít umění ještě modernější, hotové umění socialistické epochy, umění zitrška. Divadlo se nemůže pro nic za nic vrátit do dob popisného realismu, nebo ještě dále, k umění deklamační školy romantické jen proto, že moderní umění není sdostatek srozumitelné masám, naopak, úkol zní: Jak nyní pracovat pro masy, pro všechen lid.“¹⁹⁷

Sezónu 1949/50 Jiří Frejka zahájil nastudováním *Veselých paniček windsorských* Williama Shakespeara, které měly premiéru 17. září 1949. Koncem roku (premiéra 17. 12. 1949) pak uvedl Čirskovovu hru *Vítězové*, do jejíž režijní knihy si melancholicky poznamenal: „Chyba, že jen tematika ideologická je dávána za příklad.“¹⁹⁸ Tato hra byla umělecky nejslabším Frejkovým dílem a ani jeho její zkoušky netěšily¹⁹⁹.

Poslední Frejkovou inscenací v MDP byl *Obrněný vlak* V. Ivanova, hra, o jejíž zařazení do dramaturgického plánu Frejka usiloval již od roku 1946. Hru provázely velké problémy se souborem (viz disciplinární řízení s Vencovským), který jej osočoval z přílišné povýšenosti. Frejka reagoval úvodním proslovem, v němž mimo jiné řekl: „Tvorba a zase tvorba, ideový a umělecký růst souboru byl obsahem mého života, titul režiséra, kterého ze zvyku používali někteří mí žáci, mi byl milejší než všechny ostatní, protože ukazoval k jádru mé práce, která je zároveň mou radostí.“²⁰⁰ Premiéra hry se uskutečnila 5. května 1950.

Frejka sice ještě začal studovat pro novou sezónu Beaumarchaisovu *Figarovu svatbu*, kvůli jeho odchodu však vedení této hry převzal Jiří Pleskot, hlavní pokračova-

¹⁹⁷ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 11. 289 – Projevy, inv. č. A – 15 983 – *Úvahy o stylech českého divadla*.

¹⁹⁸ Tamtéž, sign. č. Č – 11. 016 – Režijní kniha *Vítězové*.

¹⁹⁹ O Frejkově nechuti k této hře píše Karel Kraus. Karel KRAUS, c. d., s. 184.

²⁰⁰ NMd Praha, Fond Jiří Frejka, sign. č. Č – 10. 980 – Režijní kniha *Obrněný vlak*.

tel frejkovského pojetí divadla. Frejka mu po domluvě s Otou Ornestem, který umožnil realizaci hry v nových MDP (bývalé Komorní divadlo), přenechal návrh Tröstrovy scény, hudbu a kostýmy. Právě v souvislosti s Figarem přešlo do nových MDP pět frejkovských herců (Lukavský, Adamová, Rosůlková, Hrušínský, Homola).

Frejkovo režijní působení v MDP lze s odstupem let hodnotit jako nesmírný přínos českému divadelnictví. Jeho tvorba otevřela perspektivy budoucího vývoje divadelnictví, ať už se jednalo o experimentální výboje, nebo o zlidovění jevištního tvaru. Velký význam měla i jeho snaha uvolnit prostor hereckým výkonům, které však nikdy nepřehlušily ostatní divadelní složky. Jeho poetika jevištního lyrismu a filozofický přesah se však stávaly překážkou pro pochopení nejširším publikem. Právě tato touha vytvořit stále kvalitní divadlo, kterou nedokázal přizpůsobit politické situaci, byla příčinou jeho pádu.

Jak už bylo zmíněno, svou činnost v karlínském divadle Frejka zahájil inscenací *Nebe na zemi*, převzatou z repertoáru Osvobozeného divadla. Hra byla Janem Werichem zásadně upravena, a proměnila se tak na velký lidový muzikál. Písně Jaroslav Ježka upravil a některé nové složil Václav Trojan. Scénu navrhl Jiří Trnka, choreografii připravil Saša Machov. Zkoušky Frejkovi dokázaly, že se stal sledovanou osobou, neboť jim byl neustále přítomen nějaký politický pracovník²⁰¹. Premiéra představení se konala 21. prosince 1950 a setkala se s velkým diváckým ohlasem.

Další Frejkovou inscenací byla sovětská hudební komedie Nikolaje A. Avdujeva a Nikolaje Kovnera *Akulina*, napsaná na náměty Puškinovy povídky *Slečna selka*. Pro Frejku byla režie tohoto představení nesmírně obtížná, neboť mu chyběli zejména hudebně školení herci. Právě při studiu této hry Frejka poukázal na nutnost zařazení oboru hudebního divadla do osnov divadelního školství.

Nejlepších výsledků Jiří Frejka dosáhl svým novým nastudováním Tylovy klasické hry *Paní Marjánka, matka pluku*. Tato inscenace se stala hereckým koncertem Vlasty Buriana, který ztvárnil roli Sekáčka²⁰². Premiéra hry se uskutečnila 7. 5. 1951.

Následovala méně významná inscenace gruzínské hudební komedie V. I. Dolidzeho a V. I. Muradeliho *Keto a Kote*²⁰³. Mnohem zajímavější však bylo uvedení po-

²⁰¹ Frejka si zapsal na předsádku režijní knihy: „Záměrné sledování všech, celé práce – nyní po mém dosazení. Ale kdo chce, ať přijde.“

NMd Praha, Fond Jiří Frejka, Sign. č. Č – 10. 976 – Režijní kniha *Nebe na zemi*.

²⁰² Marjánku hrála Gabriela Třešňáková v alternaci s Ljubou Hermanovou, Vojtěcha Vladimír Ráž, Lidušku Jaroslava Adamová. Hudbu složil Václav Trojan, scénu navrhl František Tröster.

slední Frejkovy inscenace, veršované hudební komedie Vítězslava Nezvala *Schovávaná na schodech*. Kolem premiéry této hry (14. 10. 1952) se strhla nebývalá diskuze, vedená kritiky především na stránkách prvního ročníku Literárních novin. Spor vyvolal sám Nezval, který v úvodním textu programu omlouval fakt, že se vrátil ke hře s historickým tématem z prostředí španělské šlechty. Právě volba tématu se stala terčem kritiky, a to i jinak nadšeného Josefa Trägera²⁰⁴.

²⁰³ Premiéra 23. 5. 1952.

²⁰⁴ Kriticky se k představení vyslovil i František Götz, Jaroslav Pokorný či Antonín Jelínek s Miroslavem Schulzem. Srov.: Josef TRÄGER, *Nové vítězství Nezvalovy poezie*, Literární noviny 1, č. 32, 1952, s. 4, František GÖTZ, *Divadlo emotivní a ideové*, Literární noviny 1, č. 39, 1952, s. 6, Zuzana KULKOVÁ – TAUSINGEROVÁ, *Za zásadovou a bojovou kritiku*, Literární noviny 1, č. 42, 1952, s. 14, Antonín JELÍNEK, Milan SCHULZ, *Diskuse za pravdivou a skutečnou kritiku*, Literární noviny 1, č. 36, 1952, s. 6, Jaroslav POKORNÝ, *K divadelní diskusi*, Literární noviny 1, č. 44, 1952, s. 4.

Závěr

V současné době je již zcela nesporný fakt, že Jiří Frejka je jednou z nejdůležitějších osobností českého divadelnictví první poloviny dvacátého století. Většina jeho žáků tvrdí, že setkání s ním bylo pro jejich divadelní vývoj zlomové, teatrologové docenují kvality jeho představení a laická veřejnost si jej začíná pomalu zařazovat po bok Jindřicha Honzla a E. F. Buriana.

Nebylo tomu tak ale vždy. V padesátých letech se Frejka stal pro svůj život i smrt problematickou osobností. Nebyly o něm publikovány žádné články, v tisku se po jeho skonu neobjevily ani smuteční proslovy či vzpomínky současníků. Teprve při desátém výročí jeho úmrtí, počátkem šedesátých let, se situace uvolnila natolik, že jeho přátelé mohli začít o Frejkovi publikovat. Frejka se vrátil do českého kulturního povědomí především zásluhou Josefa Trägera, Františka Tröster a Jiřího Hájka, kteří uspořádali první výstavu s frejkovskou tematikou ve Výstavní síni Divadla hudby v Karlíně.

Pozadu nezůstal ani Frejkův rodný kraj; ještě téhož roku byla totiž v Pacově uspořádána výstava *Naši rodáci, Jiří Frejka a Saša Machov a česká divadelní avantgarda*¹. V tomto desetiletí se v čase výročí narození nebo úmrtí vyjadřovala téměř všechna kulturní i regionální periodika, vyšel vzpomínkový sborník *Jiří Frejka. K nedožitým šedesátinám*, Frejkovy knihy začaly být opět připravovány k tisku.

V sedmdesátých letech zájem vlivem normalizace utichl, ale Frejka přesto zůstal v povědomí především divadelníků, kteří pořádali vzpomínkové besedy. V osmdesátých letech se zájem opět zvýšil; Jiřímu Frejkovi byla konečně v roce 1983² odhalena v místě jeho rodiště, Outěchovicích, pamětní deska, jejímž autorem se stal akademický sochař Josef Kříž.

Odkaz Jiřího Frejky je tak do dnešních dnů platný především v rovině uměleckého vyjádření, které jeho divadelní režie významným způsobem obohatily. Odvaha k experimentu, novátorské postupy, celistvé divadelní vidění, schopnost prokomponovat všechny divadelní složky do nejmenšího detailu a v neposlední řadě touha po novém, divadelním patosu, který bude oslovovat a strhávat diváka a jeho prostřednictvím vytvářet lepší společnost, vystavěnou na humanitních základech – to jsou atributy, které

¹ Slavnostní zahájení, jehož se opět zúčastnil Josef Träger, František Tröster, Jiří Hájek, ale i Antonie Hegerlíková či Ladislav Pešek, se uskutečnilo 13. 12. 1962.

² Slavnostní odhalení se uskutečnilo za účasti pamětníků 18. 9. 1983.

Jiřímu Frejkovi jistě právem přisuzují dosud publikované studie a vzpomínky pamětníků.

Předkládaná práce se však snažila o poněkud odlišný pohled na tuto osobnost. Jiří Frejka měl být nahlédnut v pokud možno nejširších kulturněhistorických souvislostech, nikoliv jako osamělý jevištní génius, ale coby „složka“ uzavřeného systému pražské společnosti, fungující podle zažitých pravidel a zásad. Tato skutečnost je na životní pouti Jiřího Frejky nejlépe patrná v době jeho působení na Národním divadle, která tvoří i přes dramatické vnější události jednolitý a vnitřně strukturovaný celek. Frejka dospěl v této době k jednoznačné divadelní politice, upevnil si významně svou pozici v pražském divadelním životě a stal se jednou z dominantních osobností, určující směřování teoretického rámce přemýšlení o divadle. Doba předcházející angažování do Národního divadla tak může být vnímána jako doba hledačská, a to nikoliv pouze v kontextu uměleckém, ale především v rovině sociálních vztahů. V druhé polovině dvacátých let si totiž Frejka vybudoval síť významných politických a společenských kontaktů, orientovaných především k demokratické politické linii, ale i ke straně agrární. Jeho umělecké osudy byly posléze těmito vztahy významně ovlivněny, v mnohém snad i determinovány. Ve dvacátých letech se navíc dovršil i vývoj Frejkových mnohdy problematických osobnostních rysů a do třicátých let tak vstupovala hotová osobnost otevřená přijímání nových uměleckých impulsů.

Frejkovo poválečné umělecké i společenské působení je pak možné interpretovat jako tragický souběh možnosti naplnění původně utopických představ o společenské funkci divadla a podřízení této funkce totalitnímu diktátu. Na vrcholu tvůrčích sil byl Jiřímu Frejkovi politickým zásahem zvnějšku nejprve zničen stávající protektorský systém, jehož prostřednictvím dosud mohl uskutečňovat své odvážné divadelní vize, posléze mu byla sebrána i možnost tvořivé práce. Poválečné období je tak i mementem hluboké proměny české společnosti a jejího kulturního směřování.

Vrcholy a pády Jiřího Frejky velmi úzce souvisí s dějinnými peripetemi Československa. Doba uměleckého zrání, hledání uměleckého tvaru v hravých konstruktivistických inscenacích, ale i první vážné potíže, související s otázkou financování nezávislých divadel, jejichž důsledkem byla pouze krátká životnost mladých avantgardních scén (První Osvobozené divadlo, divadlo Dada, Moderní studio), nelze oddělit od „zlatých dvacátých“ – éry prudkého ekonomického růstu, téměř celospolečenské, naivní víry v socialismus a následného vystřízlivění v podobě hospodářské krize. Hledání

identity a umělecké sebeúcty, vytvoření kolektivu blízkých spolupracovníků a nalezení nového smyslu divadelní práce v lyrických, ale i výrazně občansky angažovaných hrách, na druhé straně však i neúspěch v osobním životě a výraznější příklon k oficiální demokratické politické linii, příznačný pro třicátá léta, u Jiřího Frejky vyvrcholil ve válečném období v určitou dvoukolejnost jednání a cítění, tak typickou pro celý český národ. Na jedné straně tak stojí odvážné režijní počiny, které i přes zásahy cenzury dokázaly sdělit divákovi v metafoře skrytý nesouhlas s protektorátním režimem, snaha pomoci perzekvovaným kolegům a angažovat je alespoň jako pedagogy na reformované konzervatoři, zárodku budoucí Akademie múzických umění, na straně druhé jsou však i opatrnost, pocit ohrožení, strach, ale rovněž i ochota učinit drobné kompromisy, které umožní dále žít a svobodně tvořit. I posledních sedm let Frejkova života poznamenala tato snaha o zachování svobody uměleckého tvoření, které byl ochoten učinit i nemalé ústupky, počínaje okamžitým vstupem do strany a kontakty s vlivnými komunistickými politiky konče. I přes tuto snahu a levicovou minulost byl však Jiří Frejka jako mnoho dalších politicky nedůvěryhodný a stal se obětí nekončících prověrek a stranické šikany. Počátkem padesátých let pak byl donucen opustit nejen Městská divadla pražská, v jejichž čele stál jako umělecký šéf od roku 1945, ale i Akademii múzických umění, o jejíž vznik se v nemalé míře zasloužil. Odtrhnutí od možnosti tvořivě pracovat fyzicky nemocného Jiřího Frejku, procházejícího i krizí v partnerském životě, definitivně zlomilo. Ani krátké období v karlínském divadle, kde vytvořil k nelibosti hlasatelů socialistického realismu poslední nezapomenutelná představení, již nedokázala Jiřího Frejku osvobodit ze soukolí neustálého strachu a nelítostné stranické politiky. Na podzim 1952, v době, kdy začínaly Moskvou inspirované monstrprocesy, kterým padli za oběť i někteří jeho vlivní přátelé a přímluvci, ukončil Jiří Frejka svůj život výstřelem z lovecké pušky. Na několik let byl vymazán z české kulturní paměti a na místo, které mu bezesporu patří, se až do dnešních dnů ještě zcela nevrátil.

Výzkum proměn kulturního a společenského života první republiky, období protektorátu a doby, kdy převzala moc ve státě komunistická strana, a to především bádání v oblasti interpersonálních vztahů, sociálních interakcí a osobnostních strategií, se začíná rozvíjet až v posledních deseti letech. Mnohé, především institucionální a legislativní zakotvení, se již podařilo osvětlit, další skutečnosti na svou interpretaci i přes relativní „současnost“ teprve čekají. Tato práce, věnovaná Jiřímu Frejkovi, tedy nemůže - a ani nechce - být konečným zúčtováním s veřejným a uměleckým působením

ním Jiřího Frejky, pouze se snaží tuto osobnost vrátit zpět do kulturní paměti. Neboť smutným epilogem života velkého básníka jeviště Jiřího Frejky je i fakt, že jeho hrob, nacházející se ve starém urnovém háji strašnického hřbitova, patří k velmi zanedbaným, z piedestalu byla dokonce odcizena busta. Přestože jeho žáci pořádají různé vzpomínkové besedy, kde vyzdvihují jeho nesporný přínos formování jejich osobností, zapomínají uctít jeho památku tím nejtriviálnějším způsobem, jakým je návštěva jeho hrobu.

Prameny a literatura

1. Prameny

1. 1 Archivní prameny

Archiv hlavního města Prahy

Fond Divadelní referát – Legie malých, Divadlo na Vinohradech, Oběžník č. 622 – Koordinování představení pro popularizaci dvouletého plánu.

Fond Státní konzervatoř Praha – knihy večírků, osobní spisy profesorů, katalogy studentů, kniha recenzí a výstřižků, spisy A1 – Dramatická škola 1921-1950.

Archiv Národního divadla Praha

Fond Jiří Frejka – osobní spis, výstřižkový archiv.

Divadelní oddělení Národního muzea Praha

Fond Jiří Frejka – celý fond.

Fond Josef Frejka – celý fond.

Fond K. H. Hilar – korespondence.

Knihovna Divadelního ústavu Praha

Jan Mikota, Kapitoly z dějin české divadelní avantgardy 20. a 30. let, strojopis 1973.

Jan Mikota, Zánik Gamzova Uměleckého studia v Praze 1927, strojopis 1972.

Vladimír Müller, Divadelní vzpomínky. Interní studijní text Divadelního ústavu, strojopis b. d.

Bedřich Rádl, Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo, strojopis 1955.

Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo, Dokumentace I. – III. (tzv. Rádlova alba), b. d.

Bedřich Rádl, Repertoire Osvobozeného divadla, jak jsem si je z pilnosti psal, strojopis b. d.

Bedřich Rádl, Vzpomínky na avantgardu I-III. (fotografická alba), 1976.

Literární archiv Památníku Národního písemnictví Praha

Fond E. F. Burian – celý fond.

Fond František Götze – korespondence.

Fond Karel Hugo Hilar – korespondence.

Fond Míra Holzbachová – celý fond.

Fond Nina Jirsíková – celý fond.

Fond Zdeněk Kalista – korespondence.

Fond Zuzana Kočová – korespondence, rukopisy.

Fond Stanislav Lom – korespondence.

Fond Vítězslav Nezval – doklady, rukopisy.

Fond Eva Šmeralová-Adámková – celý fond.

Fond Václav Tille – korespondence.

Fond Josef Träger – korespondence, rukopisy.

Fond Miroslav Rutte – korespondence.

Fond Kabinet E. F. Buriana – celý fond.

Muzeum Antonína Sovy Pacov

Fond Jiří Frejka – celý fond.

Fond Saša Machov – dokumenty, korespondence

Národní archiv Praha

Archiv ústavu dějin KSČ v Praze – Fond Závodní organizace KSČ ve Svazu čs. spisovatelů.

Soukromý archiv rodiny Honzlovy Praha

Pozůstalost Jindřicha Honzla – Dokumenty, korespondence, výstřižky

1. 2 Vydané prameny

Edice, paměti a korespondence

Bass, Eduard, Malé scény. Kus divadelní historie, in: Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1928-1929, Praha 1929, s. 65-68.

Boháč, Ladislav, Tisíc a jeden život, Praha 1987.

Čapek, Karel, Divadelníkem proti své vůli. Recenze, stati, kresby, fotografie, Praha 1968.

Čep, Jan, Události a lidé, Praha 1991.

Černý, František (ed.), Theater – Divadlo, Praha 1965.

Černý, František, Za divadlem starým i novým, Praha 2005.

Černý, Václav, Paměti 1921-1938, Brno 1994.

Černý, Václav, Paměti 1938-1945, Brno 1992.

Černý, Václav, Paměti 1945-1972, Brno 1992.

Červený, Jiří, Červená sedma, Praha 1959.

Deylová, Eva, Romeovy děti, Praha 1983.

Firt, Julius, Knihy a osudy, Brno 1991.

Hoffmeister, Adolf, Čas se nevrací! Podoby č. 2, Praha 1965.

Hoffmeister, Adolf (ed.), Kavárna Union. Sborník vzpomínek pamětníků, Praha 1958.

Hoffmeister, Adolf, Podoby a předobrazy, 1988.

Honzík, Karel, Ze života avantgardy. Zážitky architektovy, Praha 1963.

Houška, Vítězslav, Polemiky Ferdinanda Peroutky, Praha 1995.

Chvatík, Květoslav – Pešat, Zdeněk (edd.), Poetismus, Praha 1967.

Inov, Igor, Jak to všechno bylo, pane Werichu? Praha 1992.

Jähn, Karl Heinz – Stich, Alexander (ed.), Kavárny & spol. Pražské literární kavárny a hospody, Praha 1990.

Janoušek, Jiří, Rozhovory s Janem Werichem, Praha 1994.

Jareš, Miloslav, Legie mladých. Hrou radost ze hry, in: Velké divadlo pro malé diváky, Praha 1961.

Kalista, Zdeněk, Kamarád Wolker, Praha 1933.

Kalista, Zdeněk, Po proudu života I.-II., Brno 1996.

Kalista, Zdeněk, Tváře ve stínu. Medailony, České Budějovice 1969.

Klosová, Ljuba, Život za divadlo, Praha 1986.

Klosová, Ljuba - Kopáčová, Ludmila (ed.), Odkaz české divadelní avantgardy, Praha 1990.

Kohout, Eduard, Divadlo aneb Snář, Praha 1976.

Kohout, Jára, Hop sem, hop tam, Praha 1991.

Kolman, Arnošt, Zaslepená generace. Paměti starého bolševika, Brno 2005.

Konrád, Karel, Nevzpomínky, Praha 1963.

Lacina, Václav, Co vám mám povídat, Praha 1966.

Lacina, Václav, Da, Da!, Divadelní noviny 10., č. 1, 1966-1967, s. 2.

Machonin, Sergej, Příběh se závorkami (Alternativy), Brno 1995.

Mareš, Michal, Ze vzpomínek anarchisty, reportéra a válečného zločince, Praha 1999.

Margoliová-Kovářová, Heda, Na vlastní kůži, Praha 2003.

Neumann, Stanislav, Vzpomínám, Listy pro umění a kritiku 3., 935, s. 274-275.

Nezval, Vítězslav, Depeše z konce tisíciletí, Praha 1981.

Nezval, Vítězslav, Z mého života, Praha 1959.

Novák, Mirko, Úsměvné vzpomínání, Praha 1998.

Peroutková, Slávka (ed.), Ferdinand Peroutka. Deníky, dopisy, vzpomínky, Praha 1995.

Pešek, Ladislav, Tvář bez masky. Skutečnost a sen, Praha 1977.

Pilař, Jan, Sluneční hodiny, Praha 1989.

Pražák, Albert, Politika a revoluce, Praha 2004.

Průcha, Jaroslav, Má cesta k divadlu, Praha 1977.

Reiman, Pavel, Ve dvacátých letech. Vzpomínky, Praha 1966.

Rohan, Bedřich, Kafka bydlel za rohem. Vzpomínky na Prahu 20. a 30. let, Praha 1997.

Seifert, Jaroslav, Hvězdy nad rajskou zahradou. Publicistika 1921-1932. Dubia. Společná prohlášení, Praha 2004.

Seifert, Jaroslav, Všecky krásy světa, Praha 1999.

Scheinpflugová, Olga, Byla jsem na světě, Praha 1994.

Schonberg, Michal, Rozhovory s Voskovcem, Praha 2005.

Skrbková, Lola, Pohled nazpět, Listy pro umění a kritiku 3., 1937, s. 270-274.

Svoboda, Jiří, Přítel Vítězslav Nezval, Praha 1966.

Šaršeová, Jožka, Tak to jsem já..., Praha 1981.

Štorch Marien, Otakar, Ohňostrož. Paměti nakladatele Aventina II., Praha 1969.

Štorch Marien, Otakar, Sladko je žít. Paměti nakladatele Aventina I., Praha 1992.

Štorch Marien, Otakar, Tma a co bylo potom. Paměti nakladatele Aventina III., Praha 1993.

Štyrský, Jindřich, Každý z nás stopuje svoji ropuchu. Texty 1923-1940, Praha 1996.

Taufer, Jiří, Portréty a siluety, Praha 1980.

Tille, Václav, Moskva v listopadu, Praha 1929.

Trojan, Josef, Divadla mladých ve dvacátých letech, in: Kniha o Praze 1962, Praha 1962, s. 207-231.
 Tvrzník, Jiří, Šest dýmek Františka Filipovského, Praha 1981.
 Voskovec, Jiří, Klobouk ve křoví, Praha 1966.
 Werich, Jan, Jan Wercih vzpomíná...vlastně potlach, Praha 1982.
 Wolker, Jiří, Listy příteli, Praha 1951.
 Závodský, Artur (ed.), Vzájemná korespondence Viléma Závady a Vojtěcha Martínka, Praha 1981.
 Hilarovská vigilie. Sborník vzpomínek a rozjímání k šedesátému výročí narozenin dr. K. H. Hilara, Praha 1946.

1. 3 Vydané dílo Jiřího Frejky (včetně edic)

Frejka, Jiří, Člověk, který se stal hercem, Praha 1929.
 Frejka, Jiří, Deník Jarmily Horákové, Praha 1948.
 Frejka, Jiří, Divadlo je vesmír, Praha 2004.
 Frejka, Jiří, Jevištní řeč a verš tragedie, Praha 1944.
 Frejka, Jiří, Myslivecké povídky, Praha 1964.
 Frejka, Jiří, O divadlo vskutku národní, Praha 1939.
 Frejka, Jiří, Outěchovice, Praha 1942.
 Frejka, Jiří (ed.), Památník Jarmily Horákové, Praha 1928.
 Frejka, Jiří, Režie jako projev průbojného ducha. Výbor z teoretických studií a statí, Praha 1980.
 Frejka, Jiří, Smích a divadelní maska. Úvodní poznámky o vzniku dnešní komedie dell'arte, Praha 1942.
 Frejka, Jiří, Železná doba divadla, Praha 1945.
 Frejka, Jiří, Živé divadlo. Sešit poznámek, Praha 1936.

1. 4 Periodika (celé ročníky)

Československé divadlo 1922, 1924, 1925, 1928, 1929, 1930.
 Čin 1935.
 Divadelní noviny 1962, 1967.
 Divadelní zápisník 1945-1946, 1947, 1948.
 Divadlo 1949-1950, 1951, 1952, 1953, 1958, 1962, 1966, 1967.
 Host 1922-1929.
 Listy pro umění a kritiku 1933-1937.
 Literární noviny 1934-1935.
 Literární noviny 1950, 1951, 1952, 1964.
 Národní divadlo 1934-1944, 1977 -1978, 2002-2003.
 Pásmo 1925.

Pestrý týden 1926-1930.
Plamen 1962.
Polední list 1934.
Pondělní list 1934.
Právo lidu 1934.
Přítomnost 1928-1935.
ReD 1928.
Reflektor 1926.
Rudé právo 1924-1928
Rozpravy Aventina 1926-1930.
Scéna 1988.
Šaldův zápisník 1934-1935.
Tvorba 1926-1930, 1945-47.
Venkov 1928-1930.
Záběr 1984.

2. Literatura

- Anděl, Jaroslav (ed.), *Umění pro všechny smysly*, Praha 1993.
- Aron, Raymond, *Opium intelektuálů*, Praha 2001.
- Balvín, Jaroslav (ed.), *Praha a národnosti*, Praha 1998.
- Bauer, Michal, *Ideologie pamětí. Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*, Jinočany 2003.
- Bauer, Michal, *Tíseň tmy aneb halasovské interpretace po roce 1948*, Praha 2005.
- Běhal, Rostislav, *Kdo je kdo v sedmdesátileté historii Českého rozhlasu*, Praha 1994.
- Boček, Jaroslav, Jiří Trnka, Praha 1963.
- Bocheński, Józef Maria, *Marxismus-leninismus. Věda nebo víra*, Velehrad, Olomouc 1994.
- Bouček, Jaroslav, 27. 6. 1950. *Poprava Závěše Kalandry. Česká kulturní avantgarda a KSČ*, Praha 2006.
- Brandes, Detlef, *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939-1945*, Praha 2000.
- Brockett, Oscar G., *Dějiny divadla*, Praha 1999.
- Brodská, Božena, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha 2006.
- Brodská, Božena – Vašut, Vladimír, *Svět tance a baletu*, Praha 2004.
- Brůžek, Miroslav, *Zrání meziválečné generace 1918-1938*, Praha 1979.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1974.
- Burke, Peter, *Variety kulturních dějin*, Praha 2006.
- Cabada, Ladislav, *Intelektuálové a idea komunismu v českých zemích 1900-1939*, Praha 2000.
- Cabada, Ladislav, *Komunismus, levicová kultura a česká politika 1890-1938*, Plzeň 2005.
- Caltová, Marie, Antonín Heythum, *Prolegomena scénografické encyklopedie 10*, Praha 1972, s. 36-46.
- Caltová, Marie, *Český jevištní konstruktivismus I. – III.*, *Acta scenographica 9.*, 1968-1969, s. 93-103, 114-124, 119-134.
- Cardullo, Bert, *En Garde! The Theatrical Avant-Garde in Historical, Intellectual, and Cultural Context*, in: Cardullo, Bert – Knopf, Robert, *Theater of the Avant-garde 1890-1950: a Critical Anthology*, New Haven 2001, s. 1-39.
- Ceballosová, Sylva, Yvan Goll – pozapomenutý absurdní surrealista (Dramatická tvorba a teorie naddramatu Yvana Golla), *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Q – řada teatrologická*, Brno 2004, s. 27-34.
- Císař, Jan a kol., *Cesty českého amatérského divadla*, Praha 1998.
- Císař, Jan, *Přehled dějin českého divadla II. Od roku 1862 do roku 1945*, Praha 2004.
- Čeporanová, Drahomíra, *Divadlo mládeže Legie mladých*, *Divadelní revue 5.*, 1994, č. 2., s. 67-68.
- Černušák, Gracian, *Dějiny evropské hudby*, Praha 1972.
- Černý, František, *Kapitoly z dějin českého divadla*, Praha 2000.
- Černý, František, *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*, Praha 1978.

- Černý, Jindřich, *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost*, Praha 2007.
- Červinka, František, *Česká kultura za okupace*, Praha 2002.
- Demetz, Peter, *Praha černá a zlatá. Výjevy ze života jednoho evropského města*, Praha 2004.
- De Micheli, Mario, *Le avanguardie artistiche del novecento*, Milano 1992.
- Digrin, Zdeněk, Bohuš Záhorský, Praha 1968.
- Doležal, Jiří, *Česká kultura za protektorátu. Školství, písemnictví, kinematografie*, Praha 1996.
- Doležal, Jiří – Ivanov, Miroslav (edd.), *Národ ho potřeboval. K 110. výročí narození PhDr. Petra Zenkla*, Praha 1994.
- Dorazil, Otakar, *Československý Červený kříž 1919-1929*, Praha 1929.
- Dorůžka, Lubomír – Poledňák, Ivan, *Československý jazz. Minulost a přítomnost*, Praha, Bratislava 1967.
- Dostál, Jaroslav, *Českomoravská vysočina I*, Praha 1948.
- Drápala, Milan, *Iluze jako osud. K vývoji politických postojů Vítězslava Nezvala*, *Soudobé dějiny* 3, 1996, s. 175-218.
- Droste, Magdalena, *Bauhaus*, Berlin 1991.
- Dreier, Martin, *Adolphe Appia – divadelní reformátor (1862-1928)*, *Divadelní revue* 13, 2002, č.1, s. 35-41.
- Dvořák, Antonín, Jiří Plachý, Praha 1964.
- Dvořák, Antonín, *Trojice nejodvážnějších*, Praha 1988.
- Dvořák, Antonín, *Zápisy o divadle*, Praha 1979.
- Dvořák, Antonín – Forman, Pavel – Hanuš, Jan – Kopecký, Jan a kol., *Kdo vytváří divadlo? Autorství v divadle*, Praha 1944.
- Eco, Umberto, *O zrcadlech a jiné eseje*, Praha 2002.
- Effenberger, Vratislav, *Osvobozené divadlo (rukopis)*, Praha 1974.
- Fejtová, Olga, *Ledvinka, Václav, Pešek, Jiří (edd.)*, *Osm set let pražské samosprávy*, Praha 2002.
- Fleischner, Richard, *Divadlo v přerodu. Studie k sociologii divadla*, Olomouc 1937.
- Foucault, Michel, *Archeologie vědění*, Praha 2002.
- Foucault, Michel, *Myšlení vnějšku*, Praha 1996.
- Frejka, Vojtěch, *Dějiny kapličky sv. Jana Křtitele na Strážišti u Pacova*, Praha 1927.
- Fried, Ferdinand, *Sociální revoluce. Proměna hospodářství a společnosti*, Praha 1943.
- Fučík, Bedřich, *Kritické příležitosti I.*, Praha 1998.
- Fučík, Julius, *Divadelní kritiky*, Praha 1984.
- Fučík, Julius, *Divadelní liberalismus*, *Tvorba* 2., 1927, s. 33-43.
- Gebhart, Jan – Kuklík, Jan, *Dramatické i všední dny protektorátu*, Praha 1996.
- Gebhart, Jan – Kuklík, Jan, *K počátkům Národního souručenství*, *Český časopis historický* 91, 1993, s. 417-439.
- Gillar, Jaroslav, *Bedřich Feuerstein (1893-1936)*, *Divadlo* 17., 1966, s. 36-42.
- Gillar, Jaroslav, *Bedřich Feuerstein jako divadelní výtvarník*, *Acta scenographica* 5., 1964, s. 205-213.

Götz, František, Tvář století. Několik průhledů do psychologie dneška, Praha 1930.

Grygar, Jakub, Historie, paměť, autobiografie (Poznámky k tematizování minulosti), Lidé města 2, č. 7., 2002, s. 139-152.

Hájek, Jiří: Čas dramatu. Praha 1979.

Hájek, Jiří a kol: Divadlo nové doby 1945 – 1948. Praha 1990.

Hájek, Jiří, Jiří Frejka a moderní česká divadelní tradice, Divadlo 13., 1962, č. 9, s. 44-52.

Haller, Miroslav: Pedagog Jiří Frejka. Divadelní noviny 11, 1967, s. 10 – 11.

Holzknicht, Václav, Iša Krejčí, Praha 1976.

Holzknicht, Václav, Jaroslav Ježek, Praha 1982.

Holzknicht, Václav, Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo, Praha 1957.

Horská, Pavla – Maur, Eduard – Musil, Jiří, Zrod velkoměsta. Urbanizace českých zemí a Evropa, Praha – Litomyšl 2002.

Hořec, Petr, Sebrané spisy I., Praha 2002.

Hořec, Petr, Stanislav Neumann, Praha 1963.

Hradská, Viktoria, Česká avantgarda a film, Praha 1976.

Chalupecký, Jindřich, Smysl moderního umění, Praha 1944.

Charle, Christophe, Intelektuálové v Evropě 19. století, Praha 2004.

Chvatík, Květoslav, Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky, Praha 1962.

Chvatík, Květoslav, Melancholie a vzdor. Eseje o moderní české literatuře, Praha 1992.

Chvatík, Květoslav, Od avantgardy k druhé moderně (Cestami filosofie a literatury), Praha 2004.

Chvatík, Květoslav, Strukturalismus a avantgarda, Praha 1970.

Illing, Frank, Jan Mukařovský und die Avantgarde. Die strukturalistische Ästhetik im Kontext von Poetismus und Surrealismus, Bielefeld 2001.

Janoušek, Pavel, České drama 1945-1948, Divadelní revue 7., 2000, č. 4, s. 14-30.

Janoušek, Pavel a kol., Dějiny české literatury 1945-1989, Praha 2007.

Javorin, Alfred, Divadla a divadelní sály v českých krajích I. – II., Praha 1949.

Jenčík, Joe, Skoky do prázdna, Praha 1947.

Jenčík, Joe, Taneční letopisy. Komentáře a posudky, Praha 1946.

Jiránek, Jaroslav, Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo, Divadlo 8., 1958, s. 77-81.

Jodl, Miroslav, Teorie elity a problém elity, Praha 1994.

Jochmanová, Andrea, František Zavřel, tvůrce raného divadelního expresionismu, in: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Q – řada teatrologická, Brno 2005, s. 245-247.

Jochmanová, Andrea, Frejkova inscenace Když ženy něco slaví, in: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Q – řada teatrologická, Brno 2004, s. 67-90.

Jochmanová, Andrea, Jarmile Horákové – ke stému výročí narození, in: Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity, Q – řada teatrologická, Brno 2004, s. 180-182.

Jochmanová, Andrea, Podoby kabaretu a revue v tvorbě Frejkovy skupiny Dada, Divadelní revue 15., 2004, č. 4, s. 82-95.

- Jochmanová, Andrea, Poznámky k rozštěpení Osvobozeného divadla a vzniku divadla Dada, in: Ad honorem Bořivoj Srba. Sborník k 75. narozeninám prof. PhDr. Bořivoje Srby, DrSc., Brno 2006, s. 269-284.
- Just, Vladimír a kol., Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech, Praha 1995.
- Just, Vladimír, Proměny malých scén, Praha 1984.
- Just, Vladimír, Vlasta Burian. Mystérium smíchu. Život a dílo krále komiků, Praha 1993.
- Just, Vladimír – Schonberg, Michal, Suchý, Jiří – Suchý, Ondřej, Taussig, Pavel, Jiří Voskovec a Jan Werich. V divadle, ve filmu, v soukromí, Praha 2001.
- Kalista, Zdeněk, K stykům Ivana Golla s českou literární avantgardou po první světové válce, Literární archiv 2, 1967, s. 115-131.
- Kaplan, Karel, Aparát ÚV KSČ v letech 1948-1968, Praha 1993.
- Kaplan, Karel, Československo v letech 1948-1953, Praha 1991.
- Kaplan, Karel (ed.), Kádrová nomenklatura KSČ 1948-1956, Praha 1992.
- Kaplan, Karel, Zpráva o zavraždění generálního tajemníka, Praha 1992.
- Kaplan, Karel, Paleček, Pavel, Komunistický režim a politické procesy v Československu, Brno 2001.
- Kárník, Zdeněk, České země v éře první republiky (1918-1938) I. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918-1929), Praha 2003.
- Kárník, Zdeněk, České země v éře První republiky (1918-1938) II. Československo a české země v krizi a ohrožení (1930-1935), Praha 2002.
- Kárník, Zdeněk, České země v éře První republiky (1918-1938) III. O přežití a o život (1936-1938), Praha 2003.
- Kárník, Zdeněk, Pravé a levé politické extrémity v Českých zemích a Československu především meziválečné doby, zvláště pak fašismus a komunismus, in: Kárník, Zdeněk – Kopeček, Michal (edd.), Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu III., Praha 2004, s. 12-57, 183-189.
- Kašpar, Lukáš, Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda, kolaborace, rezistence, Praha 2007.
- Konečná, Hana, Soupis repertoáru Národního divadla 2. (1920-1983), Praha 1983.
- Kladiva, Jaroslav, E. F. Burian, Praha 1982.
- Kloubková, Ivana, Výrazový tanec v ČSR. Praha, Brno (1918-1945), Praha 1989.
- Knapík, Jiří, Akční výbory a kultura na prahu nové doby, Soudobé dějiny 9., 2002, s. 455-475.
- Knapík, Jiří, Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948-1953, Praha 2002.
- Knapík, Jiří, Kdo spoutal naší kulturu, Přerov 2000.
- Knapík, Jiří, Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948-1950, Praha 2004.
- Kocian, Jiří, Československá strana národně socialistická v letech 1945-1948, Brno 2002.
- Kočová, Zuzana, Kronika Armádního uměleckého divadla, Praha 1955.
- Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1918-1926, Praha 1926.
- Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), Nové české divadlo 1927, Praha 1927.

Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), *Nové české divadlo 1928-1929*, Praha 1929.

Kodíček, Josef – Rutte, Miroslav (edd.), *Nové české divadlo 1930-1932*, Praha 1932.

Kokoška, Stanislav, *Praha v květnu 1945. Historie jednoho povstání*, Praha 2005.

Kolátor, Vladimír, *O Vladimíru Gamzovi*, Praha 1931.

Konečná, Hana a kol., *Čtení o Národním divadle*, Praha 1984.

Kosatík, Pavel, Ferdinand Peroutka. *Život v novinách*, Praha 2003.

Kotek, Josef, *Zapomenutí předchůdci malých divadel*, in: *Šantán s červenou lucernou aneb Ať žije Baj-Kaj-Laj!*, Praha 1985, s. 13-42.

Kotyška, Václav, *Úplný místopisný slovník království českého*, Praha 1895.

Koutská, Ivana – Svátek, František (edd.), *Politické elity v Československu 1918-1948*, Praha 1994.

Kouřil, Miroslav, *Divadlo před Vítězným únorem*, Praha 1981.

Kouřil, Miroslav (ed.), *Základy nové práce československého divadla*, Praha 1949.

Kraus, Rosalinda E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge 1984.

Kroutvor, Josef, *Dandy&Manekýna*, Brno 1999.

Kroutvor, Josef, *Potíže s dějinami*, Praha 1990.

Kroutvor, Josef, *Praha, město ostrých hran*, Praha 1992.

Křesťan, Jiří, *Intelektuálové bez rozumu? Zdeněk Nejedlý a fascinující půvab komunismu*, in: Kárník, Zdeněk – Kopeček, Michal (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu V.*, Praha 2005, s. 15-41, 333-337.

Křesťan, Jiří, KSČ, *Společnost pro hospodářské a kulturní styky s SSSR a obraz Sovětského Ruska v prostředí české levicové inteligence (1925-1939)*, in: Zdeněk Kárník – Michal Kopeček, *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu*, Praha 2004, s. 84-109, 321-326.

Křesťan, Jiří, *Zdeněk Nejedlý a Komunistická strana Československa v letech 1921-1925*, in: Kárník, Zdeněk – Kopeček, Michal (edd.), *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu I.*, Praha 2003, s. 15-42, 285-292.

Kšicová, Danuše – Pospíšil, Ivo (edd.), *Moderna-avantgarda-postmoderna*, Brno 2003.

Kubr, František, *O divadlo života. Kapitoly z historie dělnického divadla v Československu*, Praha 1959.

Kučera, Milan, *Populace České republiky 1918-1991*, Praha 1994.

Kusák, Alexej, *Kultura a politika v Československu 1945-1956*, Praha 1998.

Lacina, Vlastislav – Hájek, Jiří, *Kdy nám bylo nejlépe? Od hospodářské dezintegrace k integraci střední Evropy*, Praha 2002.

Lajcha, Ladislav, *Pohyb divadla*, Bratislava 1984.

Liessmann, Konrad Paul, *Filozofie moderního umění*, Olomouc 2000.

MacDonald, Callum - Kaplan, Jan, *Praha ve stínu hákového kříže*, Praha 1995.

Máčel, Otakar, Karel Teige a ruská avantgarda, in: *Vztah české a ruské avantgardy*, Praha 2002, s. 31-41.

Machalický, Jiří, Josef Šíma, Praha 1991.

Makovská, Jana, *České profesionální divadlo mezi dvěma světovými válkami*, Praha 1985.

- Maria, Jaroslav, Hilar, Praha 1935.
- Marek, Jindřich, Barikáda z kaštanů. Pražské povstání v květnu 1945, Cheb 2005.
- Martínek, Karel, Ruská divadelní moderna, Praha 1970.
- Martínek, Karel (ed.), Moderní tvář divadla (Mejerchold, Ochlopkov, Tairov), Praha 1962.
- Mathauser, Zdeněk, Česká a ruská avantgarda a jejich filosofický průvodce, in: Vztah české a ruské avantgardy, Praha 2002, s. 9-30.
- Mathesius, Bohumil (ed.), SSSR. Kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem v roce 1925, Praha 1926.
- Matouš, Bedřich, Staré pacovské rody, Pacov b. d.
- Matušík, Radislav, Bauhaus, Bratislava 1965.
- Mázerová, Romana, E. F. Burian a rozhlas 1928-1938, Praha 1995.
- Moldanová, Dobrava, Avantgarda mezi imaginací a ideologií, in: Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica . Studia moravica 1, sv. 4, 2005, s. 49-56.
- Morávková, Alena, Prsy Tiresiovy G. Apollinaira v Osvobozeném divadle, Disk 2., 2003, s. 126-129.
- Morávková, Alena, Vztah české a ruské divadelní avantgardy, in: Vztah české a ruské avantgardy, Praha 2002, s. 78-84.
- Nadeau, Maurice, Dějiny surrealismu, Olomouc 1994.
- Nakonečný, Milan, Vlajka. K historii a ideologii českého nacionalismu, Praha 2001.
- Neff, Ondřej, Něco je jinak, Praha 1981.
- Nekolný, Bohumil, Studiové divadlo a jeho české cesty. Polemika o problémech, konfliktech a myšlení, Praha 1992.
- Obst, Milan, Dramatizace v režisérském díle E. F. Buriana, Divadlo 17., 1966, s. 43-50.
- Obst, Milan, K historii divadelní poezii nesmyslu, Divadlo 18., 1967, s. 10-18.
- Obst, Milan – Scherl, Adolf, K dějinám české divadelní avantgardy. Jindřich Honzl, E. F. Burian, Praha 1962.
- Otáhal, Milan, Ferdinand Peroutka, muž přítomnosti, Praha 1992.
- Paclt, Jaromír, Miroslav Ponc. Neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy, Praha 1990.
- Pacovský, Jaroslav, Na vlnách rozhlasu (1923-1993), Praha 1993.
- Pasák, Tomáš, Český fašismus 1922-1945 a kolaborace 1939-1945, Praha 1999.
- Pátková, Karolina, Studentský časopis 1922-1942. Diplomová práce, České Budějovice 1998.
- Pavka, Marek, Kádry rozhodují vše! Kádrová politika KSČ z hlediska teorie elit, Brno 2003.
- Pečinka, Pavel, Pod rudou vlajkou proti KSČ. Osudy radikální levice v Československu, Brno 1999.
- Pelc, Jaromír, Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo, Praha 1981.
- Pelc, Jaromír, Zpráva o Osvobozeném divadle, Praha 1982.
- Pernes, Jiří, Až na dno zrady. Emanuel Moravec, Praha 1997.

- Petišková, Ladislava, F. T. Marinetti a české divadlo dvacátých let, *Divadelní revue* 2., 1991, č. 3., s. 35-45.
- Petišková, Ladislava, Hudba – integrální součást Frejkova divadla, in: Šormová, Eva – Kuklová, Michaela (edd.), *Miscellanea theatraia*. Sborník Adolfo Scherlovi k osmdesátinám, Praha 2005, s. 445-458.
- Petišková, Ladislava, Ze zákulisí jedné štvanice, *Divadelní revue* 10, 1999, s. 31 – 43.
- Pfaff, Ivan, Zápas o českou divadelní avantgardu, *Ateliér* 12., 1999, č. 16-17, s. 2.
- Pokorný, Jiří, Kulturní komise Ústřední rady odborů, in: Zilynská, Blanka – Svobodný, Petr (edd.), *věda v Československu v letech 1945-1953*, Praha 1999, s. 225-232.
- Pokorný, Jiří, *Lidová výchova na přelomu 19. a 20. století*, Praha 2003.
- Prečan, Vilém, *V kradeném čase*, Brno 1994.
- Procházka, Jaroslav, *Generace za Hilarem a Ostrčilem*, Praha 1947.
- Procházka, Jaroslav, *Paradoxy Osvobozeného divadla*, *Divadelní noviny* 2., 1958, č. 20, s. 1, 4.
- Procházka, Jiří – Švejnoha, Josef, *80 let dorostu Československého červeného kříže*, Praha 2000.
- Průcha, Václav a kol., *Hospodářské dějiny Československa v 19. a 20. století*, Praha 1974.
- Příbáň, Michal (ed.), *Z dějin českého myšlení o literatuře I. (1945-48)*. Antologie k Dějinám české literatury, Praha 2001.
- Pytlík, Radko, *Český kreslený humor 20. století*, Praha 1988.
- Pytlík, Radko, *Pražské kuriozity, Žďár nad Sázavou* 1993.
- Rookmaaker, Hans R., *Moderní umění a smrt kultury*, Praha 1996.
- Roubíčková, Hana, *Osobnosti Pelhřimovska*, Pelhřimov 1997.
- Rupnik, Jacques, *Dějiny Komunistické strany Československa. Od počátků do převzetí moci*, Praha 2002.
- Rutte, Miroslav – Bartoš, František, *Moderní česká scéna*, Praha 1938.
- Růžnarová, Jana, *Život a dílo prof. JUDr. Jaroslava Stránského*, Brno 1994.
- Řezníková, Lenka, *Moderna a historismus. Historické reprezentace v proměnách literatury na přelomu devatenáctého a dvacátého století*, Praha 2004.
- Schaffelhofer, David, A. M. Píša – ze života intelektuála první poloviny 20. století. Diplomová práce, České Budějovice 1998.
- Scherl, Adolf, E. F. Burian – dramatik, *Česká literatura* 8., s. 267-297.
- Scherl, Adolf, *Expresionistické divadlo na pražských německých a českých scénách 1914-1925*, *Divadelní revue* 11., 2000, č. 4., s. 36-43.
- Scherl, Adolf, *K dramaturgii naší divadelní avantgardy*, *Divadlo* 10., 1959, s. 983-993.
- Scherl, Adolf, *Několik tezí o české divadelní avantgardě a realismu*, *Divadlo* 9., 1958, s. 318-327.
- Schnirer, Miloš, *Hudba 20. století*, Brno 2005.
- Schonberg, Michal, *Osvobozené*, Praha 1992.
- Siblík, Emanuel, *Tanec mimo nás i v nás. Historické poznatky a estetické soudy*, Praha 1937.
- Sílová, Zuzana, *DISK a generace roku 1945*, *Disk* 2., 2004, č. 7, s. 111-130.

- Sirovátka, Oldřich, *Literatura na okraji*, Praha 1990.
- Slavík, Bedřich, K. H. *Hilar intimní*, Praha 1938.
- Smolka, Jaroslav, *Hudba v první Československé republice*, Praha 1999.
- Spoerer, Mark, *Nucené práce pod hákovým křížem*, Praha 2005.
- Srb, Vladimír, *1000 let obyvatelstva českých zemí*, Praha 2004.
- Srba, Bořivoj (ed.), *Emil František Burian a jeho program poetistického divadla*, Praha 1981.
- Srba, Bořivoj, *O nové divadlo*, Praha 1988.
- Srp, Karel, *Ztracený ráj*, in *Sny a skutečnost Jindřicha Štyrského. Katalog výstavy*, Ústí nad Orlicí 1997.
- Stachová, Jiřina (ed.), *Symbol v lidském vnímání, myšlení a vyjadřování*, Praha 1992.
- Sus, Oleg, *Český poetismus 1924*, *Divadlo* 15., 1964, s. 28-37.
- Sus, Oleg, *Metamorfózy smíchu a vzteku*, Praha 1963.
- Spurná, Helena, *K méně známým kapitolám hudebního divadla Emila Františka Buriana*, *Divadelní revue* 11., 2000, č. 2, s. 26-41.
- Šmejkal, František, Josef Šíma, Praha 1988.
- Šobrová, Hana, „Vítejte tu v kabaretu“. *Pokus o zmapování neoficiálních divadelních scén Prahy 20. a 30. let. Diplomová práce*, České Budějovice 2003.
- Štrauss, Tomáš, *Zo seba vystupujúce umenia*, Bratislava 2003.
- Švejnoha, Josef, *80 let činnosti Československého červeného kříže*, Praha 1999.
- Taussig, Pavel, *Národní divadlo před kamerou*, *Záběr* 12, 1984, s. 9.
- Tesař, Jan, *Traktát o záchraně národa*, Praha 2006.
- Telcová, Jiřina, *Výtvarná složka Honzlových a Burianových inscenací v Brně (1929-31)*, *Acta scenographica* 5., 1964, s. 158-159, 176-177.
- Träger, Josef, *Dvojí osobnost režisérská*, *Listy pro umění a kritiku* 3., 1935, s. 482-491.
- Träger, Josef, *Dramaturgie naší divadelní avantgardy*, *Listy pro umění a kritiku* 3., 1937, s. 283-291.
- Träger, Josef, Jiří Frejka. *K nedožitým šedesátinám*, Praha 1964.
- Träger, Josef, Jiřina Šejbalová, Praha 1966.
- Träger, Josef, *Zrození režiséra*, *Plamen* 4., 1962, č. 10, s. 95-97.
- Tušek, Karel, *Karel Hašler (1879-1941)*, Praha 1992.
- Vangeli, Nina, *Podíl českého Sokola na zrození současného tance v Čechách*, *Taneční zóna* 5., 2001, č. 4, s. 4-6.
- Vašut, Vladimír, *Případ Machov a příhoda s knížkou o něm*, *Divadelní revue* 4., 1993, č. 3., s. 39-44.
- Vašut, Vladimír, *Saša Machov*, Praha 1986.
- Voda, David (ed.), *Hra v kostky. Vítězslav Nezval a výtvarné umění*, Olomouc 2004.
- Vojtěchová, Drahoslava (ed.): *Divadlo bojující*. Praha 1961.
- Vojvodík, Josef, *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*, Brno 2006.
- Vrtiš, Jan, „Labuť a růže“. *Životní a umělecká pouť Erika Adolfa Saudka*, *Diplomová práce*, České Budějovice 1996.
- Wellmer, Albrecht, *K dialektice moderny a postmoderny. Kritika rozumu po Adornovi*, Praha 2004.

Wildová Tossi, Alena, Angelo Maria Ripellino e il teatro ceco, eSamizdat 3., 2005, s. 439-445.

Zykmund, Václav, Poznámky o Karlu Teigovi a třetím ročníku ReDu, Divadlo 16., 1965, s. 24-32.

Avantgarda bez legend a mýtů. Rozhlasový cyklus o patnácti dílech, Praha 1967.

Cesty k tanečnímu a baletnímu mistrovství. Taneční konzervatoř hlavního města Prahy 1945-2005, Liberec 2005.

Československý rozhlas na vlnách času, Praha 1993.

Dějiny českého divadla II., Praha 1969.

Dějiny českého divadla III., Praha 1977.

Dějiny českého divadla IV., Praha 1983.

Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 IV./2, Praha 1998.

Divadelní žatva 1948, Praha 1948.

Divadlo na Vinohradech 1907 – 1967, Praha 1968.

K. H. Hilar. Básník jeviště i slova, Praha 1945.

K. H. Hilar. Čtvrt století pražské činohry, Praha 1936.

K rozhlasové historii. Sborník příspěvků z jarního semináře 2002, Praha 2002.

Narození na přelomu století. K stému výročí narození Bedřicha Fučíka, Zdeňka Kalisty, Josefa Knapa, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Karla Teiga, Jiřího Weila, Jiřího Wolkra aj., Praha 2000-2001.

Obyvatelstvo českých zemí v letech 1754-1918 II., Praha 1978.

Padesát let Městských divadel pražských. Praha 1958.

Památce Otokara Fischera. Praha 1948.

Prolegomena scénografické encyklopedie 3, Praha 1971.

Velké divadlo pro malé diváky. Sborník k 25. výročí práce československého divadla pro děti a mládež, Praha 1961.

Vztah české a ruské avantgardy (K 80. narozeninám Jiřího Froňka), Praha 2002.

10 let Osvobozeného divadla V+W (19. 4. 1937), Praha 1937.

150 let pražské konzervatoře. Praha 1961.

Seznam použitých zkratk:

AhmP	Archiv hlavního města Prahy Praha
AMU	Akademie múzických umění
DAMU	Divadelní akademie múzických umění
DČA	Divadlo československé armády
DDOČ	Svaz dělnických divadelních ochotníků
DaDR	Divadelní a dramaturgická rada
DPK	Divadelní propagační komise
DÚk	Knihovna Institutu umění-Divadelního ústavu
LA PNP	Literární archiv Památníku národního písemnictví Praha
MI	Ministerstvo informací
MŠANO	Ministerstvo školství a národní osvěty
MŠO	Ministerstvo školství a osvěty
NA	Národní archiv Praha
NMd	Divadelní oddělení Národního muzea
MDP	Městská divadla pražská
ROH	Rada odborových hnutí
SARH	Soukromý archiv rodiny Honzlovy
ÚAND	Ústřední archiv Národního divadla
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa

Seznam příloh

- Příloha I. Soupis režii Jiřího Frejky
- Příloha II. Rodný dům v Outěchovicích
- Příloha III. Otec Josef Frejka (Jiří Frejka, Outěchovice, Praha 1942.)
- Příloha IV. Matka Kateřina Frejková (Jiří Frejka, Outěchovice, Praha 1942.)
- Příloha V. Jiří Frejka (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha VI. Jiří Frejka s E. F. Burianem (MAS Pacov)
- Příloha VII. Jiří Frejka s Jaroslavem Ježkem (Dějiny českého divadla IV., Praha 1983.)
- Příloha VIII. Karikatura Adolfa Hoffmeistera (Pestrý týden)
- Příloha IX. Jiří Frejka a Lola Skrbková v Oušovci na Sázavě v létě 1926. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha X. Ansámbl divadla Dada. V popředí s dýmkou Jiří Frejka. (DÚk, Bedřich Rádl, Osvobozené divadlo 1926-27. Dokumentace I.)
- Příloha XI. J. Frejka s K. H. Hilarem a V. Nezvalet (Dějiny českého divadla IV., Praha 1983.)
- Příloha XII. J. Frejka (první zprava) a J. Pfeiferová (druhá zprava) v Jičíně (NMD Praha)
- Příloha XIII. Civilní portrét Jiřího Frejky – druhá polovina třicátých let
- Příloha XIV. Jiří Frejka v nahrávacím studiu firmy Ultraphon
- Příloha XV. Kádrový posudek Jiřího Frejky z května 1950 (Divadelní revue 10, 1999.)
- Příloha XVI. J. Frejka s V. Nezvalet při zkoušce v karlínském divadle
- Příloha XVII. Hrob Jiřího Frejky ve starém urnovém háji Strašnického hřbitova
- Příloha XVIII. Pamětní deska v Outěchovicích

Přílohy

Příloha I.

Soupis divadelních režii Jiřího Frejky¹:

Studentská léta

(1921-1924)

Večer aktovek.

Řemeslnicko-živnostenská beseda 18. 11. 1921

Jiří Frejka – Kithairon

Měšťanská beseda 15. 5. 1923.

Scéna adeptů v Legii mladých

(1924 – 1926)

Večer české poezie

Scéna adeptů 27. 10. 1924

Silvestr 1924.

Nikolaj Jevrejnov-Veselá smrt

Scéna adeptů 31. 12. 1924.

Yvan Goll – Pojištění proti sebevraždě
Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov – Veselá smrt

Sál emauzského kláštera 31. 3. 1925

Molière – Jiří Dandin

Masarykova síň 10. 5. 1925

Večer silvestrovský

Anonym – Fraška o Míminovi

Divadlo Na Slupi 31. 12. 1925

Aristofanés – Ženy o Thesmoforiích (Když ženy něco slaví)

Divadlo Na Slupi 9. 1. 1926

Osvobozené divadlo (1926 – 1927)

Molière – Cirkus Dandin; Aristofanés –

Když ženy něco slaví

8. 2. 1926

Anonym - Fraška o Míminovi

(převzaté představení)

19. 2. 1926

Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov – Veselá smrt

(převzaté představení)

3. 5. 1927

Nezvalův večer

17. 4. 1926

Yvan Goll – Pojištění proti sebevraždě
(nové nastudování)

22. 1. 1927

Divadlo Dada (1927 – 1928)

Jean Cocteau – Svatebčané na Eiffelce
Visací stůl č. 1

9. 4. 1927

Kurt Schwitters – Stín

24. 3. 1927

1. večer voicebandu

22. 4. 1927

2. večer voicebandu

Visací stůl č. 2

8. 5. 1927

Václav Lacina – Třetí zavěšení visacího stolu

27. 5. 1927

E. F. Burian, Jiří Dréman, Jiří Frejka, Miloš Hlávka, Václav Lacina, Hugo Slípka, Josef Trojan - Dona Kichotka

26. 12. 1927

Cyklus dramatických studií I.

John Millington Synge – Hrdina západu

¹ Využito Ladislava PETIŠKOVÁ, *Soupis režii a režijních vystoupení Jiřího Frejky*, in: Jiří Frejka, *Divadlo je vesmír*, Praha 2004, s. 699-715.

9. 2. 1928

Karel Balling, Jiří Dréman, C. Petržílek,
Jindřich Plachta, Josef Trojan – Bim Bam
Revue

25. a 26. 2. 1928

Cyklus dramatických studií II.

Jean Cocteau – Král Oidipús; Hans Sachs –
O muži, který vysedával telata; Pierre
Reverdy – Poutník

11. 4. 1928

Karel Melíšek, Josef Trojan – Gaučo a
kráva

21. 4. 1928

Václav Lacina, Josef Trojan, E. F. Burian –
Mistr Ipokras, mastičkář drkolenský

23. 5. 1928

Moderní studio (1929)

K. H. Borovský – Křest sv. Vladimíra
1. 2. 1929

Emil František Burian – Mastičkář
10. 2. 1929

Kakaši Jamada – Hra o Asagao
Hans Sachs – O muži, který vysedával
telata
Euripidés – Kyklop
14. 2. 1929

William Shakespeare – Romeo a Julie
28. 2. 1929

Émile Erckmann, Alexandre Chatrian – Pod
mostem wechémským
16. 3. 1929

Václav Lacina – Kocour Felix v Čechách
20. 3. 1929

Jehan Thomas Brandon – To se řekne
neboli Charleyova nová teta
8. 4. 1929

Jules Romains – Kumpáni
29. 4. 1929

Uranie (1930)

Kálidása – Šakuntala

14. 2. 1930

Národní divadlo (1930 – 1945)

Sezóna 1929 – 1930

Marcel Achard – Marcelína
Stavovské divadlo 29. 11. 1929 – 8. 2. 1930

Václav Kliment Klicpera – Veselohra na
mostě

Lev Blatný – Černá noc

Karel Čapek – Lásky hra osudná

Stavovské divadlo 15. 5. 1930 – 28. 5. 1930
(Představení Studia ND)

Sezóna 1930 – 1931

Stéve Passeur – Žena, která si koupila muže
Stavovské divadlo 7. 11. 1930 – 28. 6. 1931

Preston Surges – Docela nepočestně
Stavovské divadlo 31. 12. 1930 – 9. 9. 1931

Pedro Calderón de la Barca, Vítězslav
Nezval – Schovávaná na schodech
Stavovské divadlo 18. 4. 1931 – 21. 6. 1931

George Ciprian – Muž s kobylo
Stavovské divadlo 10. 5. 1931 – 19. 9. 1931

Sezóna 1931 – 1932

Olga Scheinpflugová – Okénko
Stavovské divadlo 16. 10. 1931 – 6. 4. 1932

Vítězslav Nezval – Milenci z kiosku
Stavovské divadlo 10. 3. 1932 – 14. 5. 1932

František Xaver Šalda – Zástupové
Národní divadlo 29. 4. 1932 – 19. 5. 1932

Sezóna 1932 – 1933

George Neveux – Julie aneb Snář

Stavovské divadlo 13. 10. 1932 – 26. 11. 1932 (Představení Studia ND)

Josef Čapek – Tlustý pradědeček, Lupiči a detektivové
Národní divadlo 29. 12. 1932 – 31. 5. 1933

Josef Toman – Svět bez oken
Jean Cocteau – Milovaný hlas
Stavovské divadlo 1. 2. 1933 – 10. 3. 1933
(Představení Studia ND)

Viktor Dyk – Posel
Národní divadlo 23. 3. 1933 – 15. 5. 1933

Alois Jirásek – Jan Hus
Národní divadlo 18. 5. 1933 – 5. 7. 1935

Sezóna 1933 – 1934

Léopold Marchand – Slípka na zdi
Stavovské divadlo 30. 8. 1933 – 9. 9. 1933

Jaroslav Hilbert – Sestra
Stavovské divadlo 20. 9. 1933 – 19. 11. 1933

Rudyard Kipling, Vladimír Michajlovič Volkenštejn – Mauglí
Národní divadlo 18. 10. 1933 – 29. 11. 1933

Jean Giradoux – Isabella na rozcestí
Stavovské divadlo 9. 1. 1934 – 15. 3. 1934

Rudolf Medek – Jiří Poděbradský
Národní divadlo 16. 3. 1934 – 15. 9. 1934

Marcel Achard – Migo z Montparnasu
Stavovské divadlo 25. 4. 1934 – 16. 5. 1934

Aristofanes – Ptáci
Národní divadlo 21. 6. 1934 – 1. 7. 1934

Sezóna 1934 – 1935

Stanislav Mojžíš Lom – Námořník Sindibád
Národní divadlo 26. 10. 1934 – 12. 1. 1935

Gordon Dariot – Richard z Bordeaux
Národní divadlo 15. 2. 1935 – 14. 3. 1935

Margaret Kennedyová, Basil Dean – Věrná milenka

Stavovské divadlo 13. 3. 1935 – 18. 5. 1935
Emil Synek – Noční služba
Národní divadlo 25. 4. 1935 – 6. 9. 1935

Valentin Petrovič Katajev – Cesta květů
Stavovské divadlo 22. 5. 1935 – 8. 11. 1935

Sezóna 1935 – 1936

Lope de Vega – Vzbouření na vsi
Národní divadlo 3. 10. 1935 – 14. 6. 1937
André Paul Antoine – Píseň Asie
Stavovské divadlo 6. 11. 1935 – 1. 2. 1936

Frank Tetauer – Veřejný nepřítel
Stavovské divadlo 13. 12. 1935 – 29. 4. 1936

Vladislav Vančura – Jezero Ukereve
Stavovské divadlo 8. 2. – 13. 4. 1936

Alois Jirásek – Gero
Národní divadlo 7. 3. 1936 – 2. 4. 1936

Merton Hodge – Větr a děšť
Stavovské divadlo 7. 4. 1936 – 30. 9. 1936

William Shakespeare – Julius Caesar
Národní divadlo 9. 6. 1936 – 26. 10. 1936

Sezóna 1936 – 1937

Zdeněk Štěpánek – Kamaráde, kde jsi?
Stavovské divadlo 15. 9. 1936 – 17. 1. 1937

Nikolaj Vasiljevič Gogol – Revizor
Národní divadlo 10. 11. 1936 – 29. 12. 1936

Joža Götzová – Srdce světa
Stavovské divadlo 5. 1. 1937 – 13. 1. 1937

Alexandr Sergejevič Puškin – Boris Godunov
Stavovské divadlo 27. 2. 1937 – 26. 4. 1937

S. J. Hsiung (Xiong Shi – Yi) – Paní Studánka

Stavovské divadlo 9. 4. 1937 – 13. 9. 1937

Walter Ellis – Sňatek s překážkami
Stavovské divadlo 11. 5. 1937 – 29. 8. 1937

William Shakespeare – Jak se vám líbí
Stavovské divadlo 18. 6. 1937 – 24. 6. 1938

Sezóna 1937 – 1938

František Xaver Šalda – Zástupové
Národní divadlo 30. 9. 1937 – 20. 12. 1937

Emil Vachek – Pec
Stavovské divadlo 12. 10. 1937 – 30. 12. 1937

Jean Cocteau – Očarováný život
Stavovské divadlo 9. 12. 1937 – 30. 1. 1938

Zdeněk Němeček – Most
Stavovské divadlo 15. 1. 1938 – 26. 2. 1938

Gustave Flaubert, Gaston Bay – Paní Bovaryová
Stavovské divadlo 1. 3. 1938 – 2. 9. 1938

William Shakespeare – Romeo a Julie
Valdštejnská zahrada 25. 6. 1938 – 16. 10. 1938

Sezóna 1938 – 1939

Karel Čapek – Loupežník
Stavovské divadlo 29. 9. 1938 – 2. 11. 1938

Jaroslav Hilbert – Falkenštejn
Stavovské divadlo 27. 10. 1938 – 27. 6. 1939

Alexandr Nikolajevič Ostrovskij – Les
Stavovské divadlo 13. 1. 1939 – 10. 2. 1939

Karel Hugo Hilar – Adamův sen
Stavovské divadlo 6. 3. 1939 – 10. 3. 1939

Marcel Achard – Korzár
Stavovské divadlo 9. 5. 1939 – 9. 6. 1939

František Ferdinand Šamberk – Josef Kajetán Tyl
Stavovské divadlo 21. 6. 1939 – 3. 12. 1939

Sezóna 1939 – 1940

Václav Kliment Klicpera – Lhář a jeho rod
Národní divadlo 26. 9. 1939 – 23. 12. 1939

Anonym – Fraška o paštice a dortu
Molière – Amfitryon
Národní divadlo 15. 11. 1939 – 28. 1. 1940

Vilém Werner – Šťěstí je umění
Prozatímní divadlo 29. 12. 1939 – 11. 4. 1940

Miloš Hlávka – Panama
Prozatímní divadlo 14. 3. 1940 – 17. 4. 1940

Richard Brinsley Sheridan – Škola pomluv
Prozatímní divadlo 24. 5. 1940 – 25. 6. 1940

Sezóna 1940 – 1941

Jan Melka – Mistrův mistrovský kus
Prozatímní divadlo 6. 9. 1940 – 24. 10. 1940
Bjornstjerne Bjornson – Bankrot
Národní divadlo 15. 11. 1940 – 14. 3. 1941

Jaroslav Hilbert – Pěst
Národní divadlo 4. 1. 1941 – 24. 3. 1941

Carlo Goldoni, Miloš Hlávka – Benátská maškaráda
Prozatímní divadlo 20. 2. 1941 – 26. 8. 1944

William Shakespeare – Zimní pohádka
Národní divadlo 2. 4. 1941 – 7. 6. 1941

Sezóna 1941 – 1942

František Erik Šaman – Slunečný den
Prozatímní divadlo 18. 8. 1941 – 10. 11. 1941

Dalibor C. Faltis – Veronika
Prozatímní divadlo 14. 11. 1941 – 5. 4.
1942

Emil Vachek – Prsten
Prozatímní divadlo 23. 12. 1941 – 18. 4.
1942

Plautus – Lišák Pseudolus
Prozatímní divadlo 11. 4. 1942 – 25. 4.
1945

Sezóna 1942 – 1943

Herman Heinz Ortner – Nebeský sňatek
Národní divadlo 18. 9. 1942 – 21. 3. 1943

František Zavřel – Caesar
Národní divadlo 7. 11. 1942 – 28. 2. 1944

Václav Kliment Klicpera – Zlý jelen
Národní divadlo 2. 12. 1942 – 21. 8. 1944

Friedrich Hebbel – Gygův prsten
Národní divadlo 6. 3. 1943 – 25. 10. 1943

Dalibor C. Faltis – Stanice Gordian
Prozatímní divadlo 14. 5. 1943 – 25. 11.
1943

Sezóna 1943 – 1944

Josef Kajetán Tyl – Strakonický dudák
Národní divadlo 21. 10. 1943 – 26. 6. 1948

Miloš Hlávka – kavalír Páně
Prozatímní divadlo 11. 12. 1943 – 2. 7.
1944

Lope de Vega, Václav Renč – Císařův mim
Prozatímní divadlo 12. 2. 1944 – 27. 8.
1944

Stanislav Mojžíš Lom – Člověk Odysseus
České Národní divadlo 10. 5. 1944 – 8. 7.
1944

Městská divadla pražská (1945 – 1950)

Sezóna 1945 – 1946

Romain Rolland – Čtrnáctý červenec
MDP 17. 11. 1945

Molière – Zdravý nemocný
MDP 24. 2. 1946

George Neveux – Theseus mořeplavec
MDP 15. 6. 1946

Sezóna 1946 – 1947

William Shakespeare – Macbeth
MDP 31. 10. 1946

Plautus – Tlučhuba
MDP 31. 12. 1946

Stanislav Mojžíš Lom – Božský Cagliostro
MDP 28. 3. 1947

William Shakespeare – Sen noci
svatojánské
MDP 8. 7. 1947

Sezóna 1947 – 1948

Alexander Sergejevič Gribojedov – Hoře
z rozumu
MDP 7. 11. 1948

George Bernard Shaw – Svatá Jana
MDP 13. 2. 1948

Stanislav Mojžíš Lom – Děvín
MDP

Sezóna 1948 – 1949

Maxim Gorkij – Dostigajev a ti druzí
MDP 21. 10. 1948

Emil František Burian – Mastičkář
Sergej Prokofjev – Pét'a a vlk
MDP 19. 1. 1949

Alexander Sergejevič Puškin – Boris
Godunov
MDP 11. 4. 1949

Sezóna 1949 – 1950

William Shakespeare – Veselé paničky
windsorské
MDP 17. 9. 1949

Čirskov – Vítězové
MDP 17. 12. 1949

Vsevolod V. Ivanov – Obrněný vlak
MDP 5. 5. 1950

Divadlo hl. města Prahy v Karlíně (1950
– 1952)

Sezóna 1950 – 1951

Jiří Voskovec, Jan Werich – Nebe na zemi
Karlín 21. 12. 1950

Nikolaj A. Avdujev, Nikolaj Kovner –
Akulina
Karlín 3. 6. 1951

Sezóna 1951 – 1952

Josef Kajetán Tyl – Paní Marjánka, matka
pluku
Karlín 7. 12. 1951

V. I. Dolidze, V. I. Muradeli – Keto a Kote
Karlín 23. 5. 1952

Sezóna 1952 – 1953

Vítězslav Nezval – Schovávaná na
schodech
Karlín 14. 10. 1952

Příloha VII.



Příloha IV.



Příloha III.



Příloha II.



Příloha V.



Příloha IX.



Příloha X.



Příloha VI.



Příloha XII.



Příloha XIII.



Příloha VIII.



Příloha XIV.



Příloha XVI.



Příloha XI.



K á d r o v ý p o s u d e k .

2. V 1950

F R E J K A Jiří, bytem Praha XII., Hradecká 16 .

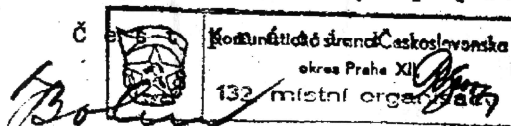
Posudek pro: Ředitelství městských divadel pražských, kádr.oddělení,
Praha XII., Ibsenova ul.

Jmenovaný je registrovaným členem naší místní organizace v níž ještě nikdy nebyl a to ani při prověrce 1948. Když se prověrky již chýlily ku konci, začal navazovati styk / telefonický / s naší býv. místopředsedkyní a všechnu svoji neúčast a nezájem o organizaci dokládal mnoha potvrzeními a obsáhlým výčtem jeho zaneprázdnění jako intelektuála - uměleckého pracovníka. Vzdor slibu se k prověrce vůbec nedostavil, takže jsme rozhodnutí museli ponechatí závodní organizaci.

V domě je známo, že je členem KSČ, ale nikdy nenašel čas, aby se sešel s někým z místní organizace, výjma schůzek nájemníka v domě v němž bydlí, čímž projevil naprostou pasivitu ke stranické organizaci.

S nikým se nestýká, členové ho proto neznají a nelze nám říci nic o tom, jak se stranicky projevuje. Ještě izolovanější a nám vůbec neznámá je jeho manželka, která není členkou strany.

Žádáme Vás při této příležitosti, abyste nám zaslali co nejdříve posudek Váš o jmenovaném a osvětlili nám, je-li podobný postoj člena KSČ s ohledem na jeho uměleckou práci nějak omluvitelný a přípustný.



Příloha XVII.



