

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy
DIPLOMOVÁ PRÁCE
Bc. Kateřina Suchanová

Dramaturgický vývoj divadla pro děti a mládež
v letech 1949 - 1959
na příkladu *Divadla Jiřího Wolkra*
(do roku 1953 *Městského divadla pro mládež*)

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu prof. Vladimíru Justovi za vedení diplomové práce a mgr. Ludku Horkému za inspiraci a pomoc při konkretizaci tématu.

Prohlášení: Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

Kateřina Suchanová

Klíčová slova: divadlo pro děti a mládež, Divadlo Jiřího Wolkra, propaganda, dramaturgie různých věkových stupňů, pedagogická spolupráce

Key words: theatre for children and youth, Theater of Jiri Wolker, propaganda, dramaturgy of spectators age groups, pedagogical cooperation

Abstrakt:

Diplomová práce se zabývá tématem propagandy a snaží se zjistit, do jaké míry a jakými způsoby v padesátých letech ovlivňovala podobu divadla pro děti. Jejím cílem je zachycení proměn v dramaturgické linii *Městského divadla pro mládež* (od roku 1953 *Divadlo Jiřího Wolkra*) v letech 1949 až 1959 na základě analýz neloutkových dramatických textů. *Divadlo Jiřího Wolkra* bylo vybráno proto, že v dané době bylo jediným oficiálním činoherním profesionálním divadlem specializovaným výhradně na tvorbu pro děti v Praze. Autorka se pokusí zachytit a zdůvodnit, jak se vyvíjel postoj řídicích orgánů k jednotlivým druhům a žánrům a představí proměny nebo odchylky v dramatických textech (hlavní hrdina, motivy, témata, jazyk, poměr propagandy a umění, životnost, české vs. sovětské tituly, proměny žánru bajky a pohádky).

Abstract:

The theme of this Thesis is the subject of propaganda and an attempt to establish the measures by which propaganda posed an influence on the form of the children's theater in the 1950's. The goal of this thesis is to capture the changes and the evolution of the Municipal Theater for Youth (prev. Theater of Jiri Wolker since 1953) during the time period of 1949 - 1959, using the analysis of stage drama and play texts of that time period. The author has chosen the Theater of Jiri Wolker because it was the single and only official professional drama theater that specialized exclusively in the production of performances for children in Prague. The author of this thesis will attempt to capture and show evidence of how the attitudes and stances of the authorities, during the given time period, have changed and morphed towards certain kinds and genres, as well as present the deviations and editorial changes that were made to the original texts (i. e. main character, motive, theme, language, the ratio of propaganda and art, life expectancy, ratio of czech and soviet titles, and the switch from a fable to a fairy tale genre).

Obsah

Uvodní slovo.....	1
Výchozí situace vzniku <i>Divadla Jiřího Wolkra</i> aneb <i>Divadlo mladých pionýrů a Pražské divadlo pro mládež</i> v letech 1947-1949	3
<i>Městské divadlo pro mládež</i> a éra Miloslava Stehlíka 1949/1950 a 1950/1951	7
První věková skupina (6-8 let)	8
<i>Růžové poupě</i> - Ota Šafránek.....	9
<i>Perníková chaloupka</i> - Miloslav Stehlík.....	10
<i>Jak se Honza králem nestal</i> – Jiří Marek.....	11
<i>Dvanáct měsíců</i> - Samuel Jakovlevič Maršak	13
<i>Tři medvíd'ata</i> – Miloslav Disman.....	13
<i>Dům Kočky Modročky</i> – Samuel Jakovlevič Maršak	14
Druhá věková skupina (8-11 let).....	15
<i>Tři pomeranče</i> - Sergej Vladimirovič Michalkov	15
Pionýrský šátek – Sergej Vladimirovič Michalkov.....	16
<i>Tesařici</i> - Ivan Urban.....	17
Třetí věková skupina (11-15 let).....	19
<i>Černí rytíři</i> - Miloslav Stehlík	19
<i>My pionýři</i> - Věra Ballonová.....	21
Česká klasická dramatika – <i>Chudý kejklář, Strakonický dudák a Lucerna</i>	22
<i>Velký komediant</i> – Jaroslav Janovský.....	23
<i>Začínáme žít</i> – Anton Semjonovič Makarenko, Miloslav Stehlík	24
<i>Jak se kalila ocel</i> –Nikolaj Ostrovskij, Miloslav Stehlík	26
Shrnutí:.....	27
Éra bezvládní - 1951/1952	28
První věková skupina (6-8 let)	29
<i>Vlk, koza a kůzlátka</i> - Jan Grabowski	29
<i>Včelka Bzučalka</i> - Kazimir Kremničan	29
Druhá věková skupina (8-11 let).....	30
<i>Město mistrů</i> - Tamara Gigorjevna Gabbe	30
<i>Jak Jaromil ke štěstí přišel</i> – Miroslav Seemann.....	31
Třetí věková skupina (11-15 let).....	32

<i>Tajemství věčné noci</i> – Igor Lukovskij	32
<i>Vrabčí hory</i> - Alexander Simukovov	33
<i>Tajná válka</i> - Vladimír Michajlov a Lev Samojlov	34
Éra Stanislava Vyskočila - sezóny 1952/1953, 1953/1954 a 1954/1955	35
První věková skupina	36
<i>O Ivanu a Mášence</i> - Vladimír Aleksandrovič Goldfeld	36
<i>Čuk a Gek</i> - Arkadij Gajdar, V. Gaškin.....	37
<i>Jak Mráz čaroval</i> - František Kožík.....	38
<i>Popelka</i> - Magda Lokvencová, O. Lichardová	39
<i>Červený střevíček</i> - Sofia Zelcerová, S. Dimant	40
Druhá věková skupina (8-11 let).....	41
<i>Tři zlí kmotři</i> - František Kožík.....	41
<i>Ledoborec Krasin</i> - Frank Tetauer	42
<i>Sůl nad zlato</i> - Karel Dittler.....	42
Třetí věková skupina	46
<i>Rodina</i> - Ivan Fjodorovič Popov	46
<i>Šest zamilovaných</i> - Alexej Arbuzov	47
<i>Barevná hráz</i> - Antonín Jaroslav Urban.....	48
Světová klasická dramatika	49
<i>Lakomec</i> – Molière	49
<i>Námluvy, Labutí píseň, Jubileum</i> - Anton Pavlovič Čechov.....	50
Česká klasická dramatika – Jiříkovo vidění, Čert na zemi, Pan Johanes.....	50
Shrnutí.....	50
Éra Vojty Nováka - 1955/1956, 1956/57	52
<i>Princezna se zlatou hvězdou na čele</i> - Karel Michael Walló.....	52
<i>Jurášek</i> - Juraj Sosnar Gazda.....	53
<i>Lesní panna</i> – Josef Kajetán Tyl	54
<i>Medvěd a víla, Eliška Krásnohorská</i>	54
<i>Zakletí bratři</i> - Jevgenij Švarc	55
<i>Princezna pampeliška</i> – Jaroslav Kvapil	56
<i>Divotvorný klobouk</i> – Václav Kliment Klicpera.....	56
<i>Tři mušketýři</i> - Alexandr Dumas.....	57
<i>Bajaja</i> – František Pavlíček.....	58
<i>Jitřenka</i> - Milena Nováková	59
<i>Pohádka o pohádkách</i> – Isaj Konstantinovič Kuzněcov, Avenir Grigorjevič Zak	60

<i>Žižkova práčata</i> – Ivo Livonec, Karel Hirsch.....	61
Shrnutí:.....	62
Éra Vladimíra Adámka - 1957/58 - 58/59 (až do roku 1974).....	63
<i>Šťastnou cestu</i> - Viktor Rozov.....	63
<i>Kouzelná lampa Aladinova</i> - Saša Lichý.....	65
<i>Děti kapitána Granta</i> – Jules Verne.....	66
<i>Do boje, lásko, leť!</i> - Jiří Wolker.....	66
<i>Tři zlaté vlasy děda Vševěda</i> - František Pavlíček.....	67
<i>Vítek, čertův kvítek</i> - Vadim Nikolajevič Korostylev.....	68
<i>Příběhu opravdového člověka</i> - Borise Nikolajeviče Polevoje.....	69
<i>Dobrodružství Toma Sawyera</i> - Mark Twain - Hanuš Burger - Stefan Heym.....	70
<i>Čáry, máry, fuk</i> - Viktor Korostylev.....	71
<i>Zimní babilón</i>	72
<i>Co kamera neviděla</i> - Jaroslav Zrotal.....	73
<i>Romeo, Julie a tma</i> - Jan Otčenášek.....	74
Shrnutí:.....	75
Závěr.....	79
Bibliografie a prameny:.....	81
Příloha: Chronologický přehled titulů uvedených v letech 1949/59.....	84

Uvodní slovo

V dětství se člověku formuje osobnost, vytváří se hodnotový systém a tím pádem i schopnost rozlišovat, co je dobré a co zlé. V důsledku toho podléhá nejmladší generace nejnáze vnějším vlivům. S tím vědomě pracovaly všechny totalitní režimy dvacátého století. Ideologicky zformovat a vychovat děti v novou poslušnou generaci často bez vlastního kritického uvažování bylo jednou z priorit režimu. Volný čas dětí začala organizovat jednotná organizace a byl vydán zákon o jednotné škole. Do budování takzvaného nového světa a vytváření nového člověka bylo zapojeno mimo ostatní umělecké obory i divadlo. Ve své práci se na příkladu dramaturgické linie *Městského divadla pro mládež* zabývám tím, do jaké míry divadlo pro tuto cílovou skupinu sloužilo komunistickým idejím a propagandě.

Městské divadlo pro mládež v Dlouhé ulici, které od roku 1953 nese název *Divadlo Jiřího Wolkra* vzniká v roce 1949 v důsledku sloučení *Divadla Mladých Pionýrů* a *Pražského divadla pro mládež*. Nové umělecké vedení se snaží zaměřit na původní dramatickou tvorbu. Ostatně důraz na uvádění současné tematiky ve zpracování domácích a sovětských autorů bylo společným rysem dramatické tvorby jak pro děti, tak i pro dospělé a vyplývalo z celkové kulturní politiky komunistického režimu.

Práce se snaží zachytit, jak se pracovalo s rozvrstvením dětského publika podle schopnosti jejich vnímání. Jaké látky byly považovány za vhodné pro různé věkové kategorie. Byl – li dostatek nebo nedostatek textů. Proměnil-li se v průběhu desetiletí hlavní hrdina. Docházelo-li v důsledku toho k nějakým jazykovým proměnám. Existovaly – li nějaké častěji se objevující motivy. Například nějaká exponovaná témata (politická situace, významná výročí a významné osobnosti komunistického režimu.)

Osou práce je zachycení proměn dramaturgické linie divadla pro děti a mládež na základě neloutkových dramatických textů. Na konkrétních příkladech se snaží demonstrovat, jak ideologické požadavky ovlivnili jednotlivé postavy nebo formu textů. Jestli se vyvíjel postoj k jednotlivým druhům a žánrům dramatického umění v průběhu tohoto desetiletí. Práce se snaží dávat jednotlivé tituly do kontextu i ve smyslu dalšího divadelního vývoje. Tím je rozkrýváno, jakou pozici mělo toto divadlo a jeho tvorba v celkovém vývoji divadla pro děti a mládež u nás.

Práce je rozdělena do pěti základních částí podle uměleckých ředitelů (Stehlíkova éra, éra bezvládí, Vyskočilova éra, Novákova éra, Adámkova éra). První - Stehlíkova etapa vymezuje jednotlivé žánry (pohádka, pionýrská hra, česká klasická dramatika, dramatizace,

náborová hra atp.). Vypovídá o celkovém poměru autorských děl vůči již existujícím. Pokouší se na konkrétních příkladech rozkrýt míru propagandistických idejí v nich. V jaké míře byly prosazovány tendence divadelně-estetické oproti výchovným a pedagogickým. První kapitola tedy tvoří vzor, na základě kterého jsou představovány odlišnosti, rozšíření nebo shody ostatních období. V případě shod některé tituly práce záměrně opomíjí nebo pouze udává jejich repertoárové zařazení. (Kompletní repertoárový přehled je přiložen v příloze práce.)

V prvních dvou kapitolách nedochází k chronologickému třídění, ale k třídění z hlediska věkových skupin (v rámci nich jde o chronologii) v ostatních už tomu tak není, protože se od striktně vymezeného členění postupně upouštělo. Práce ještě kontextově představuje institucionální základnu, ze které ke vzniku Divadla Jiřího Wolkra došlo, protože je symptomatická pro dané období a určila jeho umělecké směřování.

Výchozí situace vzniku *Divadla Jiřího Woltra* aneb *Divadlo mladých pionýrů* a *Pražské divadlo pro mládež* v letech 1947-1949

Na začátku padesátých let je na tom oblast divadla pro děti a mládež podstatně lépe než film pro stejnou cílovou skupinu. Zkušené scenáristy a režiséři se do dětského filmu nezapojovali a za hlavní oblast svého uměleckého zájmu ho chtělo minimum tvůrců.¹ V divadelní oblasti je situace podstatně lepší, autoři, kteří měli na co navazovat existovali. (Miroslav Disman, Míla Mellanová, František Smažík, Miroslav Jareš, Václav Vaňátko, Antonín Kurš, Alois Vaňura a další.) Pozornost věnujme především Vaňátkovi a Mellanové. Právě sloučením Vaňátkova *Divadla Mladých Pionýrů* (existující od roku 1945) a Mellanové *Pražského divadla pro mládež* (existující od roku 1935) vzniká jediné oficiální činoherní profesionální divadlo specializované výhradně na tvorbu pro děti v Praze.

Co ale způsobilo sloučení? Oba soubory se poté, co je k 31. 12. 1946 přestalo finančně i jinak podporovat *Ústředí Svazu československé mládeže* potýkaly s existenčními problémy - ty ovlivňovaly tvůrčí i osobní podmínky uvnitř těchto ansámbľů. *Svaz československé mládeže* si vzal divadla pro děti do své administrativy hned po skončení druhé světové války. Podpora fungovala jak na úrovni finanční (dorovnávání schodků v rozpočtech atp.), tak na úrovni propagační (hledání nových cest, jak divadla zpropagovat). "*Zásluhou Osvětového odboru hl. města Prahy (později odboru pro školství ÚNV) se prosadil požadavek, aby školní mládež chodila do divadel pravidelně v rámci školního vyučování. Současně bylo také zavedeno jednotné vstupné, které bylo původně stanoveno na Kčs 8.- (ve staré měně) později sníženo na Kčs 7.- a pak nově upraveno na Kčs 9.-. Organizování návštěv tehdy převzala učitelská odborová organizace, později společně s tehdy existující návštěvníckou organizací Umění lidu.*"² V této souvislosti je potřeba zmínit jména dvou prvních kulturních referentů *Ústředí ČSM* arch. Miloše Tomka a Jaroslava Žerta (divadelník a blízký spolupracovník Václava Vaňátka z dob okupace).

Obě sledovaná divadla měla v letech 1945 a 1946 v rámci *SČM* společnou hospodářskou správu vedenou Miroslavem Karešem a Radmílem Tomáškem, ten se později v první etapě samostatného *Městského divadla pro mládež* stal jeho hospodářským vedoucím.

Divadla obecně, nejen ta pro mládež, se od roku 1945 potýkala s prudkou diváckou krizí (vzrušená atmosféra po skončeném válečném konfliktu, později zvyšující se popularita

¹ KNAPÍK, JIŘÍ. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 269 s.

² NOVÁK, Vojta. *Dvacet let divadel pro mládež v Praze*. Praha: DJW, 1956. nečíslováno.

³ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010. 55 s.

² NOVÁK, Vojta. *Dvacet let divadel pro mládež v Praze*. Praha: DJW, 1956. nečíslováno.

televizního vysílání nebo například i měnová reforma r.53). SČM navíc nedisponoval dostatkem prostředků a velmi záhy se provozování finančně náročného divadla pro děti a mládež musel vzdát úplně.

Provoz Vaňátkova *Divadla Mladých pionýrů* (vzniklého v červnu 1945 ze souboru *Obratník* Zdeňka Miky a Jiřího Dalíka, který vznikl rovněž na konci války z žáků herecké školy při Burianově *D41* a z několika herců mladých amatérských skupin) byl od té doby řízen spontánně vzniklým zaměstnaneckým družstvem, jehož členem se stal i Miloš Tomek (viz výš) a které díky *Ministerstvu informací* a *Ministerstvu sociální péče* obdrželo několikrát finanční podporu. Nejednalo se však o kontinuální pomoc, ale jednotlivé příspěvky, které si doslova vydupal Vaňátko s Tomkem, a kterými se snažili udržet fungování souboru za každou cenu.

Když byl po Únoru 1948 stejně jako všude jinde i zde stanoven akční výbor, jeho prvním krokem bylo paradoxně odvolání Václava Vaňátka z funkce ředitele. K vytváření akčních výborů vyzval Klement Gottwald a byl to jeden ze způsobů přebírání moci. Díky tom byli na důležitá místa dosazováni takzvané “spolehliví” lidé.³ Komunistu Vaňátko, základem jehož tvorby byl požadavek na silně levicovou politickou výchovu mladých diváků se rozhodně nedal považovat za nespolehlivého tvůrce. Jeho odstranění akčním výborem, který vedla herečka Vlasta Mlynářová a jejíž manžel, herec a režisér souboru Karel Lhota byl prozatímně stanoven ředitelem⁴ je v mnoha v pramenech komentováno různě. Zajímavým ve své kritičnosti je například názor Oldřicha Kryštofka z roku 1961. “*Jinde byly akční výbory nositeli vůle vítězného proletariátu, střežily vítězství Února a dováděly je do důsledků na všech úsecích našeho života. V Divadle mladých pionýrů se tak nestalo. Všechno, co se v lidech po tři léta hromadilo těžkého a bolavého - v souboru i ve Vaňátkovi samém - a co se přikrývalo vždy znovu vybičovaným nadšením a kolikrát i marnými sliby a nadějemi, teď v rozhodující chvíli propuklo. A lidé byli ochotni obvinít ze všeho především toho , kdo jim dosud stál v čele.*”⁵ Ač argumentuje přepjetím a krizí, do které soubor Vaňátko svým vedením dostal kvůli nedostatečné podpoře od státu. (Za dobu čtyř let své existence odehrálo *Divadlo mladých pionýrů* neuvěřitelných 1527 představení, běžné byly dvě představení denně.⁶) Připouští v tomto případě lidské pochybení a naznačuje prosté vyřizování křivd. Kryštofek zároveň zmiňuje marné pokusy vyšších stranických orgánů o smíření souboru se

³ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010. 55 s.

⁴ NOVÁK, Vojta. *Dvacet let divadel pro mládež v Praze*. Praha: DJW, 1956. nečíslováno.

⁵ OLDŘICH, Kryštofek. *Životní cesta Václava Vaňátka*. In *Velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Jaroslav Janovský, Zdeněk Kotala. Praha: Divadelní ústav, 1961. 104 s.

⁶ NOVÁK, Vojta. *Dvacet let divadel pro mládež v Praze*. Praha: DJW, 1956. nečíslováno.

svým vedoucím, vypovídající o svévolnosti podobných procesů. Další pouťorové režie se Vaňátko ve svém divadle už nedočkal. V březnu mu byl totiž zapovězen vstup do divadla. Poslední inscenace měla premiéru těsně před únorovým převratem - 12. 2. 1948 (Ivan Urban: *Příběhy cvrčka Janka*). Režie zbylých tří inscenací rozběhlé sezóny si rozdělili herci Jan B. Cmíral, výše zmíněný Karel Lhota a v červnu dosazená ředitelka souboru herečka a choreografka Eva Foustková. Její funkční období bylo však krátké: od června roku 1948 do dubna 1949.

Soubor Míly Mellanové se po zrušeném patronátu ČSM ocitl zcela bez zázemí. Jeho dosavadní domov v žižkovském paláci *Akropolis* byl v lednu 1947 shledán nevyhovujícím a jakýkoli provoz zde byl zakázán. (Působili zde od 8. října 1945 a hráli rovněž dvakrát denně, celkem zde odehráli 495 představení.) Jako akt snahy o zachování své existence lze chápat zahrnutí *Pražského divadla pro mládež* pod hlavičku *Městských divadel pražských* -1.2.1947 - do *Komorního divadla*. Zbytek souboru Míly Mellanové s posilou herců *Komorního divadla* tu uváděl pouze dvě představení pro mládež týdně a zmenšil se i rozsah zkoušek. Tvorba pro děti tu logicky měla statut pobočné záležitosti. Mellanová se musela vzdát se svého šéfovského postu a věnovala se režii, dramaturgii, pedagogické činnosti. “*Když jsme později hráli v Komorním divadle už jen dvakrát týdně, dělali jsme v neděli výpady do pražských předměstí i mimo Prahu. Působili jsme pro Včelu, pro rodičovská sdružení, atd.*”⁷ Počet premiér klesl ze standardních sedmi na pouhé dva až tři tituly za sezónu. To se mělo zlepšit, když byla tvorbě pro mládež určena nová scéna - *Městská divadla pražská* získala do správy divadelní sál v Dlouhé ulici č. 39. Dosud zde sídlila *Činohra 5. Května*. Souboru bylo sděleno, že divadlo již splnilo své “kulturněpolitické” poslání a s okamžitou platností se ruší.⁸ Tento krok je třeba vnímat jako důsledek tlaků na zřízení specializovaného divadla pro děti a mládež a jako doklad důležitosti oné kulturněpolitické výchovy dětí v hodnotovém žebříčku strany.

Svým přestěhováním 1. srpna 1948 přijímá divadlo název *Městské divadlo pro mládež*, ale je stále ještě součástí *Městských divadel pražských*. Normální provoz začal teprve v říjnu 1948 po nákladných opravách prostoru a hrálo se standardně jedno představení denně. Ředitelem byl ustanoven František Kovařík. Divadlo *Mladých pionýrů* (už pod vedením Foustkové) tu pohostinsky vystupuje a 15. 4. 1949 ho do sebe *Městské divadlo pro mládež*

⁷ NOVÁK, Vojta. *Dvacet let divadel pro mládež v Praze*. Praha: DJW, 1956. nečíslováno.

⁸ ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce, Divadlo a společnost 1945-1955*. Praha: Academia, 2007. 178 s.

definitivně včleňuje (poslední samostatnou premiérou byly 5. 5. 1949 *Dvě barikády* od V. Gabrielova v režii Evy Foustkové).

1. 8. 1949 je osamostatněno od *Městských divadel pražských* a vzniká tak jediná samostatná instituce specializovaná na činoherní tvorbu pro děti a mládež v Praze. Podobně jako Vaňátko byla levicově smýšlející a prosovětsky orientovaná Míla Mellanová takzvaně „odejita“, paradoxně kvůli svému buržoaznímu původu. (Pod novým vedením vydržela do roku 1951, poté se jejím působištěm na Skupův popud stalo *Divadlo Spejbla a Hurvínka*.)

Oběma dodnes vzpomínaným a oslavovaným zakladatelům tradice československého divadla pro děti a mládež byla činnost v jejich divadlech ukončena nepříjemně brzy a především proti jejich vůli. V případě Vaňátka byl jeho nucený odchod o to paradoxnější, že *Divadlo mladých pionýrů* bylo v raných poválečných letech levicově nejvyhraněnější specializovanou scénou. Drahomíra Čeporanová zmiňuje střety uvnitř Vaňátkova souboru, který začal jeho náročné vedení považovat za despoticke.⁹ Revoluční doba přebírání moci umožnila likvidaci i svých vlastních dětí. Václavu Vaňátkovi způsobilo toto odepření středu jeho zájmu a faktická konfiskace jeho celoživotní práce fatální psychické podlomení zdraví. Na základě, kterého se stáhl do ústraní a záhy na to 29. 3. 1949 zemřel.

„Nemohu se zbavit ani té myšlenky, že právě tento živelný vznik našich divadel v době velkého politického boje, kdy hlavní síly naší strany byly napřeny k probojování moci pro dělnickou třídu, kdy náhlé úmrtí Václava Vaňátka, který byl z nás ideově i umělecky nejfundovanější, nám vzalo jedinou studnu zkušeností, kdy jsme pracovali bez řádné dramaturgie (...)“¹⁰ Nebyla to situace ojedinělá. Akční výbory tímto způsobem naložily s nejméně sedmi sty příslušníky tehdejšího kulturního života.¹¹

Jediným kladným aspektem kulturní revoluce v souvislosti divadla pro děti a mládež bylo do té doby zcela nebývalé ekonomické zabezpečení. Divadlům tohoto typu byla konečně přiznána jejich důležitost i na oficiálních místech, vyplývající z tušených propagandistických možností.

⁹ ČEPORANOVÁ, Drahomíra. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, ed. E. Šormová, Praha: Divadelní ústav 2000, s. 104

¹⁰ DITTLER, Karel. *Výňatky z hlavního referátu Karla Dittlera um. Ředitele Divadla Petra Bezruče*, Ostrava. In *O velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Erik Kolár, Oldřich Kryštofek. Praha: Orbis, 1958. 12 s.

¹¹ KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura : sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri, 2004. 37 s.

Městské divadlo pro mládež a éra Miloslava Stehlíka 1949/1950 a 1950/1951

Do nově konstituovaného *Městského divadla pro děti a mládež* byl na pozici ředitele jmenován Miloslav Stehlík. Jakožto jediné profesionální divadlo zaměřené na tvorbu pro děti potřeboval soubor “uvědomělou” vůdčí osobnost. Významné scény mohli řídit výhradně politicky spolehliví divadelníci, vedoucí místa ředitelů a uměleckých šéfů v divadlech obecně obsazovalo ministerstvo jen členy KSČ.¹² Personální obsazení vedení divadel měla na starosti *Divadelně propagační komise* (Ministerstva školství a osvěty, řízeno Václavem Kopeckým) nebo *Divadelně dramaturgická rada* (Ministerstvo školství, vědy a umění, vedeno Zdeňkem Nejedlým). Díky těmto dvěma poradním orgánům řídila strana veškerou divadelní činnost. “*Tyto orgány začaly s odvoláním na divadelní zákon čile přezkoumávat způsobilost vedoucích pracovníků ve všech divadlech a po první vlně čistek, prováděných ještě akčními výbory, odstartovala zejména Divadelní a dramaturgická rada novou “očistu” divadel od nespolehlivých, rozuměj nestraničských kádrů.*”¹³

Miloslav Stehlík, tou dobou třiatřicetiletý zavádějící se autor pocházel z rolnické rodiny. Rok studoval na dramatickém oddělení pražské konzervatoře a zapsán byl rovněž na Filozofické fakultě UK na oboru historie umění a estetika. Žádný z těchto oborů však nedostudoval a praktické divadelní zkušenosti sbíral při působení ve *Valdenově společnosti*, *Středočeské činohře* nebo *Nové české scéně*. Po válce byl jedním ze zakládajících členů *Realistického divadla*, ve kterém působil již od roku 1945 i jako herec. S touto scénou spojil také svůj dramatický debut (*Vesnice mladá* premiéra 1946, vydáno posléze 1947).¹⁴ Byl jedním z autorů, kteří nejen naplňovali, ale i vytvářeli poetiku budovatelské dramatiky. „*I vývoj umění má svou zákonitost a znalost této zákonitosti znamená, že můžeme rozpoznat historicky nutný směr příštího vývoje, že můžeme předvídat jeho nejbližší fáze, že můžeme napomáhat těm tendencím, které směřují správně k vývojově nutnému cíli a ubránit se těm, které svádějí umění ze správné cesty*“ (Jaroslav Pokorný: *K dramaturgii, Otázky divadla a filmu 1948/49, č. 1–2*)¹⁵

¹² JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010. 55 s.

¹³ Op. cit.

¹⁴ HEMELÍKOVÁ, Blanka. Miloslav Stehlík. [1. 6. 2019]. URL: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=974>>

¹⁵ JANOUŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury II. 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007. 331 s.

Velmi záhy a významně Stehlík přispěl i do dramatiky pro děti a mládež. Ta se stejně jako dramatika pro dospělé potýkala s nedostatkem ideologicky vhodných titulů a situace se řešila vyhlašování státních zakázek na konkrétní témata. Například v letech 1951-1952 byla *Ministerstvem informací a osvěty* vyhlášena první soutěž her pro děti a mládež, které se zúčastnilo přes 200 autorů. Byla ovšem značně kritizována kvůli nedostatkům v objektivitě hodnocení, ale co bylo nejdůležitější, žádný z titulů nebyl vhodný k okamžitému uvedení z důvodu nízké ideově-umělecké úrovně. Stehlík se rozhodl tuto situaci řešit. Zřídil tzv. *Dramatický kolektiv Městského divadla pro mládež*, který měl na základě konkrétních inscenačních zkušeností pomoci autorům psát, co nejučinnější původní texty. Ty byly následně vydávány *Uměním lidu*, většinou až po svém uvedení v divadle. A sám rovněž přispěl nejprve vlastními dramaturgickými texty.

Městské divadlo pro mládež pod Stehlíkovým vedením navázalo během první sezóny spoluprací s cca dvaceti autory. Právě proto byla Stehlíkova éra hodnocena dobově kladně především z dramaturgického hlediska. Během pouhých dvou sezón uvedl jedenáct původních dramatických novinek (z celkem devatenácti premiér). Stehlík obecně od autorů požadoval, aby přišli nejprve sami do divadla na nějakou z jeho dětských produkcí a teprve z vlastní zkušenosti, co na děti funguje nebo naopak nefunguje psali.

Další jeho usilovnou snahou (,která mu byla z finančních důvodů zamítnuta) byla funkce divadelního pedagoga, který by sbíral od dětí odezvu. Tuto činnost vykonávali proto například herci, kteří zrovna daný večer nehráli. Usedali do publika, sledovali a zaznamenávali reakce dětí a tvořili informační agendu. Standardně takovéto výzkumy prováděl už před válkou Disman, Mellanová atp. Stehlík tedy jen navázal na snahy svých předchůdců a převzal i sovětský vzor rozdělení věkových skupin dětského publika do tří skupin - 6-8 let, 8-11 let a 11-15 let.

První věková skupina (6-8 let)

Pro první věkovou kategorii nejmenších dětí začal Stehlík s přehodnocováním národních pohádek. Považoval je za díla s hlavním motivem sociálním, tedy za nic, co by bylo bezprostředně nutné potírat. Jen bylo nutné je přizpůsobit tak, aby odrážely současný pohled na svět. Přesto se v nich měly objevovat osoby nebo dílčí události čistě pohádkové.

Růžové poupě - Ota Šafránek

Prvním autorským pokusem bylo Šafránkovo *Růžové poupě* (premiéra: 19.12. 1949, režie: Miloslav Stehlík, repríz: 52,) - hra na motiv příběhu krásky a zvířete.

Princ se tu mění ve zvíře kvůli své lenosti a rozmařilosti. Není však vysvobozen láskyplným polibkem, ale teprve tím, že ho jeho milá naučí pracovat a poznat kolik dřiny obnáší vysloužit si krajíc chleba. *“Čuník: Přestává chvílemi vypadat jako Zvíře. Čím to, Jarmilo? Jarmila: Nevím. Snad proto, že člověk je člověkem teprve tehdy, když po lidsku pracuje.”*¹⁶ Poté nabízí princ Jarmile, že si jí vezme a budou spolu kralovat. Jarmila, která od počátku hry velebí tvrdou práci, odsuzuje odpočinek a nicnedělání jeho nabídku odmítá. *“Jarmila: Kralování, to by pro mě nic nebylo. Já jsem zvyklá pracovat.”*¹⁷ Princ se tedy rozhodne vzdát se pro svou milou svého královského údělu a trůnu a postaví si místo obývaného zámku pořádnou chalupu, plánuje vykácet kus lesa a vybudovat dokonce celou vesnici, kde *“budou společně žít mezi lidmi”*¹⁸.

Svého jediného pomocníka a přítele Čuníka, který se rozhodne už dál se o prince nestarat, protože by se také mohl proměnit z čuníka v lidskou bytost, nechá princ žít společný život v nově postaveném chlívku. Postava Čuníka v závěru pohádky vstupuje na rampu a obrací se přímo k dětem: *“Mám radost s nimi a mám radost s vámi děti, že se dobrým lidem dobře povede. Nikdy nezapomeňte, že u člověka za velikou práci bývá veliké štěstí, za malou sotva štěstíčko a žádná práce je holé neštěstí. Nezapomenete? Jak je to? (Opakuje s dětmi) Ted' když to znáte, ještě vám zazpívám o tom, co pěkného nás čeká, až u nás vymlátíme. (Zpívá): Budeme se radovat, zpívat si a tancovat, hopsa hejsa hej. (...)*¹⁹

Požadavek přesvědčovacího a výchovného účinku zde vyústil v přímou aktivizaci dětí společným optimistickým zpěvem nebo recitací propagované hlavní myšlenky. *“Myšlenka - práce dělá člověka člověkem a 'kouzlo' polibku ze zvířete člověka neudělá - je myslím, podána nenásilně a dětem srozumitelně.”*²⁰ Ostatně byl to postup v první věkové kategorii hojně využívaný - s jeho nenásilností v tomto kontextu je nutno spíš polemizovat.

Ota Šafránek si už v úvodu, ke své hře postesková, že sáhnout do prastarého díla a formovat ho do tvaru komedie, může vést leda tak k tomu, že ztratí všechn svůj půvab.

¹⁶ŠAFRÁNEK, Ota. *Růžové poupě*. Praha: Osvěta, 1952. 50 s.

¹⁷Op. cit., s. 50.

¹⁸Op. cit., s. 55.

¹⁹Op. cit., s. 53.

²⁰ STEHLÍK, Miloslav. Tvůrčí problém dramaturgie her pro mládež. *Časopis Divadlo* 1, 1950, č. 10, s. 485 – 486.

Komedie se stala hlavním žánrem veškeré nové dramatiky. Jak píše Pavel Janoušek v *Dějínách české literatury* zejména pro schopnost 'optimisticky' vyjadřovat směřování příběhu i světa k harmonii.²¹ Nikolaj Dubov v *Těatr* č. 12 z roku 1948 píše v *Zastaralé pohádkovosti* (citace v Lippertově překladu): "*Pohádková hra, stejně jako každý literární výtvor je v podstatě projev ideologický a jako takový musí mít zřetelný ráz své doby.*"²² Z toho důvodu jsou pohádky v padesátých letech zbavovány všech kouzel, strašidel, nadpřirozených postav. Argumentem pro to byla jejich údajná tmářská a zpátečnická povaha. Nebylo přípustné, aby děti tak „pokrokové“ doby na podobné věci věřily. Dubov za jeden z největších úspěchů idejí Lenina a Stalina považoval právě osvobození lidské mysli od náboženství a náboženských představ. "*Ve škole v pionýrské organizaci učí se děti, že neexistuje Bůh ani čert, že člověk podrobuje přírodu, že on sám má v moci svůj osud, že sám je strůjcem svého štěstí. A současně divadelní hry snaží se týmž dětem namluvit opak, že čerti existují, že kouzelný kůň může udělat víc než člověk a že svoboda se nezískává bojem, ale kouzlem.*"²³ *Růžové poupě* bylo v následujících letech uvedeno ještě v Olomouci, Mostě, Šumperku a Opavě (tam dokonce ještě v roce 1964).

Perníková chaloupka - Miloslav Stehlík

Příkladnou novou realistickou pohádkou, kterou po vzoru *Městského divadla pro mládež* uvedlo později mnoho dalších i oblastních scén (Brno, Ostrava, České Budějovice, Šumperk, Kladno, Liberec, Karlovy Vary, Most, Olomouc) byla Stehlíkova verze *Perníkové chaloupky* (premiéra 20. 4. 1951, režie: Jaroslav Heyduk, 56 repríz). Z původního námětu si autor vzal opět jen základní motiv. Jeníka s Mařenkou, které vězní v chaloupce zlá baba. Z obou malých dětských hrdinů se tu stávají malí lháři a nespokojenci, kteří z rozmařilosti utečou od rodičů, aby se naučili nicnedělání. Nechají se zlákat na perník a sladkosti do chalupy pomlouvačnou bábou a dědkem pytlákem, kteří oproti předloze lidi nejí, ale "*lidojedství pohádkové je transformováno v lidojedství dnešní doby - ve vykořisťování člověka člověkem.*"²⁴ Staříci místo slibovaného nicnedělání nutí děti vykonávat všechnu potřebnou práci kolem domu a trápí je hlady. Paralelně s touto dějovou linkou se odehrává příběh lesních zvířátek, která se snaží hlavní děj ovlivnit. V rámci zrealističtění zvířata komunikují jen mezi sebou a s lidmi nemluví, protože ti jejich řeči nerozumí. Zvířata jsou

²¹ JANOUŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury II. 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007. s.

²² DUBOV, Nikolaj. *Zastaralá pohádkovost. Těatr*, 1948, Moskva: Izvestija, č. 12, s. 26 – 30.

²³ Op. cit.

²⁴ STEHLÍK, Miloslav. *Perníková chaloupka*, Praha: Osvěta, 1951. 6 s.

nositeli značně typizovaných lidských charakterů - pionýrský srneček Honzík, který se snaží pomoci dětem uvězněným ve sklepech. Nevyzpytatelná liška, kterou si zotročili dědek s babkou. Líný jezevec, který nejprve dětem pomáhat nechce (moc práce pro jiné), ale nakonec svolí. Za odměnu je mu nabídnuta možnost lepšího společného soužití s ostatními lesními zvířaty na slunečném místě v lese. Celá jejich linie slouží pouze jako znásobení a posílení střetu dobra a zla. V této souvislosti je nutné zmínit proces hledání optimálního způsobu hereckého ztvárňování zvířat, které ve sledované době bylo velkým tématem a probíhalo ve všech mládeži určených souborech.

“Celá hra je z dnešní doby. Nejsou v ní pohádkové bytosti, ale dnešní lidé. Při inscenaci této hry musí si režisér i herci především uvědomit, že to není hra s kouzly a zázraky, ale prostá realistická hra, v které je a musí být všechno přirozené a logické.”²⁵

“Mařenka: Jenže perníková chaloupka je jenom v pohádkách. Jeník: A my doma v naší chaloupce musíme jíst místo perníku jen chleba a brambory a polívku a co dům dá, jak říká maminka.”²⁶

V návaznosti na Gorkého výklady se pohádka vysvětlovala jako odraz lidského boje za lepší existenci a byl zdůrazňován její realistický základ, často v součinnosti s obecně proklamovanou „lidovostí“ a lidovým humorem.²⁷

Představiteli “humoru” jsou v této *Perníkové chaloupce* kmocháček a kmotřička, dva hašteřiví příbuzní maminky a tatínka, pracovitých lesních dělníků, skrze které je propagován vzorový vztah k práci pro kolektiv. (V rámci děje nehrají žádnou roli.) Téma kolektivizace je tu akcentováno postavou hajného, který hlídá les proti pytlákům. *“Dědek: Pro jednoho králíčka pán nezchudne. (...) Kníže pán nebo pan továrník, co mu patří tyhle všechny lesy. Hajný: Takoví páni už tu nejsou, dědo. Takové pány už jsme vyhnali. Ted' patří tyhle lesy nám všem dohromady. A proto si je musíme opatrovat a pěstovat a hlídat před zloději a pytláky.”²⁸*

Jak se Honza králem nestal – Jiří Marek

Stehlík ve své studii *Úkoly divadla pro mládež* postuloval: *“Zrovna tak jako dospělým i naší mládeži musíme říkat pravdu, odkrývat jí svět ve vší jeho bohatosti, probouzet v ní nenávisť k utlačovatelům a bojovnou solidaritu s utlačovanými, probouzet v ní obětavost a*

²⁵ STEHLÍK, Miloslav. *Perníková chaloupka*, Praha: Osvěta, 1951. 6 s.

²⁶ Op. cit., s. 18.

²⁷ JANOUŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury II. 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007. 438 s.

²⁸ STEHLÍK, Miloslav. *Perníková chaloupka*, Praha: Osvěta, 1951. 24 s.

pravé vlastenectví.”²⁹ Cestou k naplnění této vize se vydala další autorská pohádka *Jak se Honza králem nestal* (premiéra: 15. 12. 1950, repríz: 53, režie: Míla Mellanová).

Děj začíná okamžikem, kdy Honza zabil draka, zachránil princeznu a měl by tudíž usednout na trůn a moudře vládnout svým poddaným. Jenže postava Honzy je tu představitelem nového řádu, nového lepšího světa a rozhodne se, že v prohníleém buržoazním prostředí, kde vládne nesmyslná byrokracie, zahálka a povrchnost nemá smysl setrvávat.

Archetyp hloupého Honzy se proměnil v důsledku dalšího výrazného požadavku na novou dětskou dramatiku. Mládeži měly být předkládány vzory, které by mohly následovat. Honza jako představitel lidové vrstvy nebyl sám o sobě závadným, jenom bylo potřeba eliminovat nahodilost a velkou míru štěstí, se kterou byly jeho úspěchy většinou spojeny a jeho pasivitu. “ (...) *potřebujeme hry bez neuvěřitelných a samoučelných kouzel, hry, kde dobro bojuje se zlem bez násilné socializace hry, kde hrdina překonává zlo svým vlastním vtipem a silou.*”³⁰ Dubov v *Zastaralé pohádkovosti* cituje další ždanovovský požadavek na pohádky: “*Upevnit sílu a mohutnost socialistického sovětského řádu, plně využít hybných sil sovětské společnosti pro nový, nevídaný rozkvět našeho blahobytu a kultury.*”³¹ A požaduje: “*Pro tyto velké úkoly musí se mládež vychovávat ve vytrvalosti a bystrosti tak, aby se nebála překážek, šla jim vstříc a uměla je překonávat.*”³²

Všechny urozené postavy hry: chamtivý ministr, marnivá namyšlená princezna, vypočítavý král nechává autor promlouvat ve verších, v tomto případě ojedinele využitého jako znaku elitářství a vyumělkovanosti. Obecně byl vztah k veršované formě víc než kladný a jak uvidíme v dalších etapách i maximálně využívány.

Symbol královské moci – trůn, nechává Marek v poslední scéně rozsypat dokonce i fyzicky. Poté, co na něj Jíra (postava zastupující vykořisťovaný vesnický lid) dehonestujícím způsobem usedá. “*Jíra: A hrome, i ten trůn je už červotočem prohnílý. Honza: Vidíte a to jste chtěli, abych tady kraloval? Jíra: Inu, člověk nevěděl. Honza: Víte, já si také nejdřív myslel, že nějak napravím těm lidem tady hlavu. Ale poznal jsem, že je snazší zabít draka, který soptí oheň, než změnit ty darmojejdy. Jíra: (radostně, s plným přesvědčením) A teď budeme v klidu a míru pracovat. Lid: Ať žije Honza! Honza: Ne...ne. Ať žije lid!*”³³ Na závěr celé hry za

²⁹ STEHLÍK, Miloslav. Úkoly divadla pro mládež a naše zkušenosti. *Časopis Divadlo* 2, 1951, č. 5-6, s. 532 – 534.

³⁰ Op. cit.

³¹ DUBOV, Nikolaj. Zastaralá pohádkovost. *Těatr*, 1948, Moskva: Izvestija, č. 12, s. 26 – 30.

³² Op. cit.

³³ MAREK, Jiří. *Jak se Honza králem nestal*. Praha: Osvěta, 1951. 64 s.

všeobecného veselí, zpěvu a tance zaznívá z úst Jíry: „*Ten, kdo chce pracovat, nepotřebuje krále. / Je konec pohádky, v paláci vládne lid. / Patří mu celá zem, bude mu patřit stále, jen práce může svět v pohádku proměnit.*“³⁴ Negativní konotace veršované formy měla pravděpodobně vymizet jeho zasazením do hudby. Její použití na závěr působí přesto paradoxně.

Dvanáct měsíců - Samuel Jakovlevič Maršak

Druhou premiérou (premiéra: 3.9. 1949, reprízy: 43, režie: Míla Mellanová) první sezóny a zároveň československou premiérou se stal osvědčený sovětský titul Samuela Jakovleviče Maršaka (ten byl jedním ze zakladatelů zcela prvního dětského divadla v SSSR - *Dětského městečka* v Krasnodaru). Slovanský pohádkový námět *Dvanácti měsíců*, nám známý nejvíc ze zpracování Boženy Němcové putoval po českých jevištích až do roku 1954.

Pastorkyně je v lednu vyslána macechou a zlou sestrou do lesa na sněženky, protože rozmařilá malá královna si usmyslela, že je chce mít večer na oslavě jako výzdobu. Každému, kdo by jí květiny donesl přislíbila košík zlata. Hodná pastorkyně na pokraji sil během vánice narazí na dvanáct starců okolo ohně, kteří vycítí její skromnost a pokornou povahu a rozhodnou se jí pomoci. Když se pak do lesa za vidinou zlata vydá i královna a posléze i macecha s dcerou předstírající svou skromnost jsou starci odhaleni a potrestáni. Protože jen ten kdo se nebojí tvrdé práce a nic za to nežadá, si zaslouží odměnu.

Z dopisů, které si kolektiv *Městského divadla pro mládež* od malých diváků po každé repríze vyžádal vysvitlo, že děti nejvíc nezaujala kladná postava pastorkyně, ale spíš živelná malá rozmazlená královnička a nejvíc personifikovaná zvířátka (i přesto že tu hrají pouze okrajovou roli). To vedlo Stehlíka k brzkému nasazení dalšího zvířecího titulu.

Tři medvíd'ata – Miloslav Disman

Disman text vytvořil už v roce 1947/48 pro *Divadlo Broučků* (existující krátce v *Osvobozeném divadle*). Byl to Dismanův projekt zaměřující se na tvorbu pro nejmenší děti.

Tři medvíd'ata, vznikala ve spolupráci s různými dětskými kolektivy (nejvíc DRDS) tak, že ji autor dětem vyprávěl nejprve jako povídku, postupně dialogizoval a od stručného námětu ji vymodeloval až ke konkrétním obrazům. Stavba děje i jednotlivé postavy postupně dostávaly konkrétní tvar na základě přímé odezvy dětí. Řeč dramatu byla postupně

³⁴MAREK, Jiří. *Jak se Honza králem nestal*. Praha: Osvěta, 1951. 65 s.

srovnávána s dětskou mluvou, aby se dosáhlo co největšího sdělného účinku. I během prvního uvedení v *Městském divadle pro mládež* (premiéra: 20.3. 1950, repríz: 56) režisérka Míla Mellanová s autorem text v průběhu zkoušek konzultovala a společně ho upravovali. (Střídání scén vzbuzujících napětí a úlevu.) Text byl vydán tiskem až po cca 50-ti reprízách - v roce 1959. Hlavním tématem byla shodně s ostatními věkovými stupni společná práce, společná obrana proti nepříteli. Jedinou ryze zápornou postavou je tu medvědář, který medvíďata zotročil ve svém cirkuse. Jeho vina je navíc změkčena tím, že dva ze tří medvídků na jeho péči a výdobytky moderní doby (svítící trubička - míněno baterka místo pracného rozdělávání ohně, teplé mlíčko, měkký pelech) vzpomínají z lenosti s láskou. Ideologická propaganda se tu podobně jako v následující *Kočce Modroočky* projevuje nejméně. Závěr hry graduje tradičně písní, tentokrát umírněnější. *“Konec je však vrchol všeho, vrchol kumštu světového. Jedno pořekadlo stačí: o práci a o koláči. Tradá, tradá, bum bum bum, dostavíme dům. Dostavíme dům! (za hudby a práce) Není dům jako dům, tohle bude pevný dům, společně jej zbudujem - všichni budem šťastni v něm!”*³⁵

Dům Kočky Modroočky – Samuel Jakovlevič Maršak

Ačkoli měli herci k rolím zvířat značnou averzi uvedl Stehlík do repertoáru bajku od již osvědčeného Maršaka. *Kočka Modroočka* (premiéra 23.2.1951, režie: Ludmila Burešová, repríz: 50). Kočka má velký nový dům se vším přepychem a zve k sobě spousty přátel, aby se mohla chlubit vymoženostmi (např. nemusí chytat myši, má pastičku a ráno, když vstane už má snídani připravenou). Svým malým příbuzným osiřelým koťatům nepřispěchá na pomoc, když jí o to zoufale prosí a posléze, kdy jí nešťastnou náhodou celý dům shoří od uhlíku vypadlého z krbu, jí jediná malá koťata přijmou do svého skromného obydlí a zachrání ji před zmrznutím. Maršakovovi verše přebásnil František Hrubín a režisérka Ludmila Burešová ji opatřila novým úvodním vstupem, kdy jsou dětem v publiku představováni herci, představující jednotlivá zvířátka. Byl tak prověřován vhodný poměr iluze a antiiluze na nejmenší diváky.

Oba dva naposledy zmíněné texty pro nejmenší děti by se dalo v rámci Stehlíkova dramaturgického plánu považovat za osvěžující element.

³⁵ DISMAN, Miloslav. *Tři medvíďata*. Praha: Orbis, 1959, 49 s.

Druhá věková skupina (8-11 let)

Tři pomeranče - Sergej Vladimirovič Michalkov

Michalkovovými *Třemi pomeranči* Stehlík svou éru zahajoval (premiéra: 12. 9. 1949, repríz: 55). Z kostry původního námětu Karla Gozziho vytvořil Michalkov příběh mladého sovětského chlapce Ondřeje (Andrjuši) Popova, který se ve snu ocitne ve fantastickém světě hracích karet, různých personifikací (Radost), dellartovských postav atp. Drama je ovšem koncipováno tak, že Ondřej jakožto mladý pionýr a střízlivý realista ví, že všechno je jen snová fantazie. Proto také všechny pohádkově hrůzostrašné překážky překonává svým umem a čistě realistickými postupy. Nedá se přejít příkop, Ondřej za pomoci geometrie vymyslí způsob, jak ho zdolat. Zuřivého vzteklého psa je možné nakrmit a najednou se z něj stává poslušný voříšek. Vrata rozmačkají k smrti každého, kdo se pokusí s nimi manipulovat, ale Ondřej je pouze promaže a jde se dál.

Malý pionýr je zklamán královstvím, jeho fungováním i obyvatelstvem a dobově ho podrobuje kritice. Inscenace herečky a režisérky Ludmily Burešové byla dobově kritizována za útěk od skutečnosti a nedostatečnou ideologičnost. U dětí byla ale právě kvůli své fantastičnosti velmi populární. Stehlík v časopise *Divadlo* v souvislosti s touto inscenací zmiňuje stovky nadšených dopisů a dotazníků, které od dětí obdržel.³⁶ Šlo o již výše zmíněný výzkum pro další směřování divadla. Už v prvním (pouze dvoustránkovém) programu *Městského divadla pro mládež* byla se zdravicí umístěna i výzva: “*A především se budeme s vámi radit, co pro vás v divadle máme hrát, budeme se Vás ptát, co se Vám v divadle líbilo a co ne. Rádi mezi vás přijdeme a věříme, že i vy nás rádi mezi sebe přijmete. Pište nám, raděte, řekněte nám svá přání!*”³⁷

Umělecký šéf si za inscenací *Tři pomerančů* stál právě proto, že byla navzdory jiným soudobým hrám schopna děti divadlem zaujmout a strhnout (i navzdory fantastičnosti, kterou sám místy uznával za samoúčelnou).³⁸

³⁶ STEHLÍK, Miloslav. Tvůrčí problém dramaturgie her pro mládež. *Časopis Divadlo* 1, 1950, č. 10, s. 485 – 486.

³⁷ MICHALKOV, Sergej. Program k inscenaci *Tři pomeranče*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1949.

³⁸ STEHLÍK, Miloslav. Tvůrčí problém dramaturgie her pro mládež. *Časopis Divadlo* 1, 1950, č. 10, s. 485 – 486.

Pionýrský šátek – Sergej Vladimirovič Michalkov

Tentýž Michalkov, laureát *Stalinovy ceny* a *Leninova řádu* se v první sezóně ještě na repertoár vrátil, protože základ druhé a částečně i třetí věkové skupiny totiž tvořily pionýrské hry. (Pionýrská organizace sdružovala právě děti ve věku od 9-15 let.)

Pionýrský šátek byl poprvé uveden 17. 10. 1949 v *Městském divadle mladých* v Ostravě. Režiroval jej tamní umělecký šéf Karel Ditler, který byl zároveň autorem překladu. Pražská premiéra na sebe nenechala dlouho čekat a svědčí o spolupráci obou divadel a vzájemném ovlivňování. Stehlík nasadil tento titul jako sedmou premiéru první sezóny (premiéra: 30. 1. 1950, režie Jaroslav Heyduk, repríz: 43).

Hlavními hrdiny jsou třináctileté děti, pionýři Valerij a Šura. Oba z rozdílných společenských poměrů. Valerij rozmazlený, sebestředný, ale přesto velmi inteligentní a talentovaný chlapec z bohaté rodiny komunistického poslance a Šura, sirotek z nuzných poměrů, který si ale na nic jako správný sovětský zocelený chlapec nestěžuje. Nebojí se o svou budoucnost ani poté, co mu (brzy po otci) zemře i matka. Je přesvědčený, že ve svobodném Sovětském svazu je plno možností se o sebe snadno postarat.

Hlavní zápletkou je skandál, který způsobí Valerij, když nechce jako nadaný malíř kreslit do školního časopisu a odloží pionýrský šátek. Je z organizace vyloučen a postupně se od něj odvrátí všichni kamarádi, sestra i rodiče. Postupně si začne uvědomovat, že v kolektivu je síla a že bez „soudružské pomoci“ se nedá žít.

Synovo selhání je nepřímou dávkou za vinu otci, který kvůli svému pracovnímu vytížení není příliš doma a tudíž ho nemůže vychovávat. (Později i v naší dramatičce často recyklovaný motiv - v různých obměnách.) O to impozantněji pak na syna zapůsobí, když se vrátí. *“Valerij: Ale...stranická legitimace a pionýrský šátek ...to je přeci rozdíl? Višňakov: Kdo si v mládí neváží pionýrského šátku... ten si nebude vážit ani legitimace strany!”*³⁹

Stehlík *Pionýrský šátek* považuje naprosto nepochopitelně za text životný, ve kterém nevystupují jen čtyři pionýři, ale „čtyři archetypy pionýrů. Tedy žádná družina jen tak nahozených dětských charakterů, žádné skotačení a plácání do větru, ale také žádné pionýrské schůzování a suché úvodníky o pionýrském hnutí.“⁴⁰

³⁹MICHALKOV, Sergej. *Pionýrský šátek*. Praha: Orbis, 1955, 31 s.

⁴⁰STEHLÍK, Miloslav. Úkoly divadla pro mládež a naše zkušenosti. *Časopis Divadlo* 2, 1951, č. 5-6, s. 532 – 534.

Upjatá a silně ideologicky zatížená jazyková stránka promluv třináctiletých dětí je od těch dospělých k nerozeznání. “*Valerij: To není přítel... to je soudruh! S přáteli se chodí do kina - ale se soudruhem, všechno na půl! A Šura - dal bych za něj život!*”⁴¹

Dalším ze čtveřice hlavních postav je Čaškin rovněž třináctiletý chlapec, který je navíc vedoucím oddílu a pionýrské samosprávy a tím pádem se naučil výborně řečnit i mimo pionýrské schůze. Za to je často terčem kritiky svých soupeřů a má být pravděpodobně komickým elementem v jinak vážné hře.

“*Čaškin: To nevádí! Vstup do pionýrské organizace musí být pro každého z nás zvláštním, neobyčejným, nejdůležitějším dnem v životě! - Fuj! - Už zase řečním. Chtěl jsem říct, že do Pionýra nevstupuje člověk každý den. Takové slavnostní dny jsou v životě jen tři: vstup do pionýra - do Komsomolu - a do strany.*”⁴²

Tesařici - Ivan Urban

Už v programu k *Pionýrskému šátku* se objevuje reklama na další připravovanou pionýrskou hru. Tesařici (premiéra: 29. 3. 1950, režie: Jaroslav Heyduk, reprízy: 37) byli devátou premiérou první sezóny a jednalo se o vůbec první ryze autorskou československou pionýrskou hru, ve které hlavním hrdinou nebyl jednotlivec, ale dle dobových požadavků celý kolektiv utopicky ukázněných pionýrských dětí. Jejím uvedením se *Městské divadlo pro mládež* snažilo pomoci naplnit plán ČSM - do července roku 1951 získat 100 000 nových pionýrů. Tento cíl byl vytyčen na ustanovujícím *Sjezdu jednoty mládeže ČSR* 23. - 24. dubna 1949, kdy do sebe ČSM včlenil a následně zpolitizoval skautské oddíly *Junáka*. Tento datum byl později přijat jako oficiální čas vzniku *Pionýrské organizace* u nás. *Junákov*o včleňování byl zastírací proces pro cílenou pozvolnou likvidaci. Původně plánované okamžité zrušení bylo z důvodu velké oblíbenosti skautingu zavrženo. Proto zpočátku nesla instituce název *Pionýrská organizace Junáka*.⁴³

Na konci roku 1949 čítala *PO* teprve 8906 nováčků a proto od ledna 1950 začal doslova “*hon na pionýry*”.⁴⁴ V tomto kontextu je možné číst nasazení *Pionýrského šátku* i *Tesařiků* v rozmezí pouhých dvou měsíců. Na konci této Stehlíkovy éry v *Městském divadle pro mládež* (1952) obsáhla *PO* již 49 % všech dětí v ČSR.

⁴¹ MICHALKOV, Sergej. *Pionýrský šátek*. Praha: Orbis, 1955, 54 s.

⁴² MICHALKOV, Sergej. *Pionýrský šátek*. Praha: Orbis, 1955, 52 s.

⁴³ KNAPÍK, Jiří. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 336-341 s.

⁴⁴ Op. cit.

Tesařici z názvu jsou skupina osmi pionýrů a pionýrek z pražské nuselské školy, vydávající se na lesní brigádu do jižních Čech - sbírat borůvky. “*Matýsek: To je tak trochu, jako - škauti, né? Siváček: Totiž dědečku - Standa: Ne - Jirka: My chceme budovat republiku - Karel: - a socialismus!*”⁴⁵ Urban staví proti sobě už v počáteční scéně v malé nádražní čekárně, dva světy - maloměšťáckou rodinu úředníka Křečka, který neodkazuje ke své sobeckosti jen svým jménem, ale i patologickou chamtivostí a nesnesitelně správný svět pionýrů, kteří se ve své čistotě a správnosti nezdráhají pomoci ani svým evidentním nepřátelům. Hra je prostou propagací principů, podle kterých měly fungovat pionýrské družiny. Prezentují se tu například pionýrské závazky, které se děti zavazovaly splnit v určitém časovém období. Pionýr Ivan svůj závazek představuje dobráckému dědovi Matýskovi: “*Ivan: Tak - za prvé: zlepším se v přírodopise - Matýsek: Hm, to ti nejde? Máš pětku? Ivan: Kdepak, ale chci být lepší! Matýsek: V kytkách ti můžu poradit! - tak dál. Ivan: uspořím do konce roku tisíc korun - za třetí: nedostanu za celý rok žádný trestný bod z kázně. Seberu každý měsíc nejméně 30 kg odpadků. Za páté: budu denně pomáhat mamince. (...) Přečtu každý měsíc aspoň tři dobré knihy. Za sedmé budu pomáhat jednomu spolužákovi v matematice - a za osmé odpracuji ve škole každý měsíc aspoň patnáct hodin na brigádách. To vše splním nejméně na sto procent.*”⁴⁶

“(…) především na počátku 50. let se pionýři vyzvedávali jako vzor ostatním dětem školního kolektivu. Tento sebeklam současně nabýval absurdních rozměrů a zároveň děti s rudým šátkem zbavoval specificky dětských rysů.”⁴⁷ A přesně tak - zbavení dětské charakterizace jsou reflektováni i v pionýrské dramatické tvorbě. V pěti obrazech Urbanových *Tesaříků* a na téměř sedmdesáti stránkách textu sledujeme děti, jak nadšeně a radostně pracují, uklízí, budují, sbírají, suší nikoli pro sebe, ale pro vlast. Jediným rádobý dramatickým konfliktem je opakovaná krádež borůvek, kvůli které se oddíl umísťuje na posledním místě soutěže. Všechny stopy vedou přirozeně k záškodnickému Křečkovi a jeho rodině, která uplácí introvertního místního chlapce - vnuka starého pana Matýska, aby pro ně kradl. Pionýři to navedenému chlapci po vysvětlení celé situace odpouští a berou ho mezi sebe.

“*Je to hra veselá, radostně optimistická. Hra, která zobrazuje naši novou mládež - mládež nadšenou, ukázněnou a radostně budující po boku dospělých.*”⁴⁸ tvrdí autor

⁴⁵ URBAN, Ivan. *Tesařici*. Praha: Umění lidu, 1950. 30 s.

⁴⁶ Op. cit.

⁴⁷ KNAPÍK, Jiří. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 343 s.

⁴⁸ URBAN, Ivan. *Tesařici*. Praha: Umění lidu, 1950. 5 s.

v předmluvě, tvrzení je ale nutné poupravit. Je to hra zobrazující nikoli novou socialistickou mládež, ale její utopickou nereálnou představu a měla by tedy být chápána v rozporu s vsudypřítomným požadavkem realismu.

*“Tesařici” - to je tedy družina, kterou jsme zatím poznali my. Čekáme proto vaši čestnou pionýrskou kritiku jejich práce a jejich jednání. Čekáme na ni stejně nedočkavě, jako čekají dosud spisovatelé i divadelníci na další, nové a jistě lepší činy vašich oddílů a družin, aby mohli psát nové hry, povídky a romány o vás - a pro vás.”*⁴⁹ Čestná pionýrská kritika se projevila především v návštěvnosti, která je co do počtu repríz jedna z nejnižších z celého období padesátých let.

Třetí věková skupina (11-15 let)

Třetí tedy nejstarší věková skupina cílená na děti mezi 11 a 15 rokem, měla probouzet lásku ke klasické literatuře, vést k porozumění potřebě výstavby státu, k iniciativnosti, k odpovědnosti vůči celku, utvrzovat kladný poměr mládeže k tělesné práci a přispívat ke správné volbě povolání.

Černí rytíři - Miloslav Stehlík

V dramatice pro dospělé měla na počátku padesátých let výsadní postavení takzvaná výrobní dramatika, jejímž úkolem (jedním z mnoha) bylo iniciovat větší zájem o určitá pracovní místa nebo obory. Náborovou hrou do hornictví bylo například drama *A kdo je víc* Václava Jelínka (premiéra: D 49 5. 9. 1949). Ekvivalentem v dramatice pro děti a mládež byli takovým titulem *Černí rytíři* (premiéra: 22. 12. 1950, 45 repríz).

*“Hornické prostředí bylo ostatně ve výrobní dramatice nejpreferovanější, neboť těžba uhlí se při jeho nedostatku a orientaci na těžký průmysl jevila jako jeden ze základních předpokladů k vybudování socialismu.”*⁵⁰ Tuto “náborovou veselohru” naspal Stehlík v rámci *Lánské akce* - celostátní popularizační kampaně oborů těžkého průmyslu, kterou vyhlásil v červenci 1949 prezident Klement Gottwald při setkání s hornickými uční na zámku v Lánech. Inscenace byla věnována *Samosprávě Domova hornických učňů J. A. Komenského* v Janově, kde byl dramatik v létě 1950 na poznávací pracovní brigádě čerpat inspiraci. *“Dost často jste si mě dobírali, často jsem slyšel od Vás úvahu o panu spisovateli, který uvidí z rychlíku těžní*

⁴⁹ URBAN, Ivan. Program k inscenaci *Tesařici*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1950.

⁵⁰ JANOUŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury II. 1948 – 1958*. Praha: Academia, 2007. 442 s.

věž a napíše chvalo zpěv na havířinu (...) A to se mi na vás chlapci moc líbilo, že nechcete slyšet o sobě chvalo zpěvy, ale pravdu.”⁵¹ Hornické povolání je tu ale právě naopak propagováno co nejlákavěji, například i marginalizováním rizik “Jardová: Ne. Já...(opravdově) ...já se pořád bojím, aby se Jarouškovi něco nestalo. Víte... tyhle katastrofy...! Domajdová: Jo, holečku, katastrofy tu máme na denním pořádku, to musím sama přiznat. Jardová:(se zděšením se posadí) Domajdová: Zrovna včera. Zdeněk Pourů, možná, že ho znáte, tak hodnej kluk - spad z jabloně a rozbil si nos. A tuhle zas Hugo si vyvrtnul palec při volejbálku. A Pepík z trojky huhňá, takovou má rýmu. Lovil pstruhy, uličník. A Francka včera bolelo břicho. Přejed se, chudáček. - My jsme tu zkrátka samá katastrofa.”⁵²

Horník se stal novodobým rytířem, princem na bílém koni⁵³ a těžba uhlí byla propagována jako hrdinná dobrodružná činnost pro vlast. “Nejlepší z vás mladých na konci školního roku opět rozmnoží řady našich černých rytířů v dolech. Odvážní a pilní půjdou “rubat uhel”, aby u nás mohly jezdit vlaky, svítit žárovky, tisknout knihy, aby se nezastavila kola veškeré výroby, aby rostla naše síla na obranu lidského míru.”⁵⁴

Ve hře není žádná hlavní zápletky, ani žádný velký konflikt, jde spíš o konverzační hru. Žánrový obrázek z ubytovny kolektivu náctiletých hornických učňů. Každá z dětských postav má nějakou charakterovou vadu, škraloup, který pramení z jejich dětství většinou výrazně zasaženého válkou. (Rozmazlovaný pražský mazánek Jarda, Miloš - syn profesora, zkažený maloměstskou morálkou, nedůvěřivý sirotek David - vychovaný v klášteře, lajdácký Pepík, který ovšem jako desetiletý zažil koncentrační tábor, podceňovaný romský chlapec Josef). Války je tu využito k umocnění kontrastu s radostnou současností. Ústředním motivem je tedy dle Stehlíka “přerod jednotlivých postav, hlavně mladých chlapců, v radostné socialistické lidi.”⁵⁵ Jak se chlapci postupně navzájem sblíží prozradí si i důležité životní mezníky, tím je před čtenářem/divákem ospravedlněno jejich nepionýrské jednání. Stehlík zručně psychologizuje jednotlivé charaktery, psychologizuje a značně je odschematizovává - z dnešního pohledu tak celkovou agitační působivost zesiluje.

⁵¹ STEHLÍK, Miloslav. Program k inscenaci *Černí rytíři*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1951.

⁵² STEHLÍK, Miloslav. *Černí rytíři*. Praha: Umění lidu, 1951. 18 s.

⁵³ FORMÁNKOVÁ, Pavlína: *Propaganda pro neměščí*. Dějiny a současnost 29, 2007, č. 1, s. 17–20.

⁵⁴ STEHLÍK, Miloslav. Program k inscenaci *Černí rytíři*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1951.

⁵⁵ STEHLÍK, Miloslav. *Černí rytíři*. Praha: Umění lidu, 1951. 5 s.

My pionýři - Věra Ballonová

Další náborovou hrou tentokrát do pionýrských řad byla nová hra *My pionýři* (premiéra: 7. 3. 1951, režie: Míla Mellanová reprízy:13), jejíž děj se odehrává v dubnu roku 1949, tedy jak už bylo výše popsáno v době oficiálního vzniku *PO*. V době premiéry už největší náborová horečka pominula. Pravděpodobně i proto měla hra Věry Ballonové jepičí život, proběhlo pouhých třináct repríz. Ballonová je autorkou pouze dvou dramatických děl. První *Bloudění*, hra pro dospělejší mládež nebyla nikdy hrána. Druhým a zároveň posledním jsou právě *My pionýři*, vzniklí otrockým naplňováním proměnlivých ideologických trendů, které zapříčinilo jeho omezenou trvanlivost. *“Na přelomu 40. a 50. let se také vyzdvihoval význam pionýrského soutěžení v prospěchu, v docházce, soutěžení v chování. Ale to bylo už v září 1950 ÚV ČSM zamítnuto, jako nežádoucí aktivita.”*⁵⁶ Mellanová v režijní poznámce shrnuje kýžený účinek: *podněcování dětí v soutěživosti, návod toho, jak se děti mohou iniciativně uplatnit vůči kolektivu.*⁵⁷ Sama přiznává některým postavám schematičnost a označuje je kulantně za *pouze naznačené*. Vzápětí to ale vyzdvihuje jako výhodu pro interprety, kteří mohou doprožít jejich duševní pochody a tvůrčím způsobem je domyslet. Její následné doporučení prostudovat brožuru *Budujeme pionýrskou organizaci*, jakožto pomůcky při inscenování, lze interpretovat spíš jako znouzectnost a snahu zastírání nulové umělecké hodnoty textu.

Děj se odehrává na venkovské škole v českém pohraničí, kde žáci soutěží o putovní vlajku. Svůj pionýrský závazek, který spočívá v pomoci při opravě školní budovy, ale i ve sběru papíru a kovů atp. Ten se jim podaří splnit teprve ve chvíli, kdy překonají neukázněnost některých svých členů a začnou společně táhnout za jeden provaz. Kulakův syn Lojza, jinak velmi schopný a nadaný hoch je hlavním záškodníkem, jehož postupné obrácení “na víru” sledujeme jako jednu z hlavních dějových linek hry. Hlavní mottem je tedy opět omílaná teze: jedinec není nic a celek je vše. *“Všechno co se týká večerních her, platí i pro hry pro mládež. “Vždyť naše dnešní mládež žije vším, čím žijí její rodiče. Pionýr na svém pracovišti - ve škole a na brigádách - bojuje za mír zrovna tak jako jeho táta. ... Z kluka se v kolektivu*

⁵⁶ KNAPÍK, Jiří. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 342 s.

⁵⁷ BALLONOVÁ, Věra. Program k inscenaci *My pionýři*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1951.

rodí pionýr zrovna tak těžce jako z jeho táty se klube úderník. Mládež na vesnici je rozrušena socialistickou kolektivizací stejně jako jejich rodiče a dědci.”⁵⁸

Česká klasická dramatika – Chudý kejklíř, Strakonický dudák a Lucerna

Výběr české klasické literatury ve Stehlíkově etapě formovalo především zaměření Zdeňka Nejedlého na *“tylovské národně-obrozenecké pojetí divadla”*⁵⁹. Nejedlý v souvislosti nových školních osnov prohlásil, že je nutné: *“Vychovávat mládež tak, aby vyrůstala v politicky uvědomělé, činorodé, mravně uvědomělé občany, v hrdé vlastence a Slovany, statečné obránce vlasti, oddané zastánce pracujícího lidu a socialismu.”*⁶⁰ Byla tedy preferována díla, která dokazovala kontinuitu revolučních tradic národa. Dokládala se jimi oprávněnost současného politického vývoje. K novým interpretacím nedocházelo, převládala historizující inscenační tendence.

V tomto ohledu bylo divadlo pro mládež s tím pro dospělé v naprosté shodě. *“Jestliže naše klasiky zařazujeme do dramaturgických plánů nejen divadel pro děti a mládež (...) měli bychom tak dělat s hlubokým vědomím, že tato představení mají být silným, nezapomenutelným zážitkem. Mají v srdcích dětí zapustit pevné kořeny lásky ke slavné historii našeho národa, lásky k životu a boji předcházejících generací českého a slovenského lidu proti utlačovatelům.”*⁶¹

Do dramaturgického plánu dvou Stehlíkových sezón tak byl jako první uveden Tylův **Chudý kejklíř** (premiéra 14. 11. 1949, repríz: 49) a **Strakonický dudák** (29. 9. 1950, 79 repríz). Režisérem obou inscenací se stal Jiří Jahn (režisér a poslední šéf zrušené *Činohry 5. května*). Novinkou v inscenační historii J. K. Tyla bylo uvádění původních necenzurovaných verzí jeho děl. Na přelomu 40. a 50. let byla v odborných divadelních kruzích, ale i v novinách kolem tvorby Tyla vedena rozsáhlá diskuse a připravovalo se jeho souborné vydání. Za tímto účelem Jan Kopecký činil výzkum starých rukopisů v archivech rakouského ministerstva vnitra a dopátrával rozdílů. Tak se můžeme v programu k *Chudému Kejklíři* dozvědět o tom, že byl ještě za Tylova života cenzurován celkem dvakrát a proto v inscenaci

⁵⁸ STEHLÍK, Miloslav. Úkoly divadla pro mládež a naše zkušenosti. *Časopis Divadlo* 2, 1951, č. 5-6, s. 532 – 534.

⁵⁹ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010. 55 s.

⁶⁰ STEHLÍK, Miloslav. Úkoly divadla pro mládež a naše zkušenosti. *Časopis Divadlo* 2, 1951, č. 5-6, s. 532 – 534.

⁶¹ ŠAFARÍK, Antonín. Divadlo - pomocník socialistické výchovy. *Časopis Divadlo* 4, 1953. č. 3, 256 s.

uslyšíme nově například verše “*Vendelín: Mnohý volá: blaho vlasti, to je pramen vší mé slasti, k zvelebení naší řeči, dal bych obět' sebevěšší...*”. Obě inscenace dosáhly dvou nejvyšších počtů repríz a *Strakonický dudák* byl jako jeden z mála reflektován kritikou. V recenzi uveřejněné v časopisu *Štěpnice* 7. 7. 1951 je Jahnova režijní koncepce chválena za své klasické pojetí. Je konfrontována se soudobou inscenací *Národního divadla* režiséra Františka Salzera, kterou odsuzuje právě pro násilné a deformující současné kuplety. Dál autor vyzdvihuje, jak se Jahnovi podařilo zrealističtít kouzelný svět (půlnoční stíny duchů, les o polednách), který byl nových pohádkových hrách již zcela nepřipustný.

O soustavném mlčení kritiky divadla pro děti se ostatně diskutovalo i na první konferenci pracovníků mládežnických divadel a Antonín Šafařík stanovil úkol “*radikálně odstranit nedostatky kritiky práce divadel mládeže - důrazně upozornit redakce Mladé fronty, Literárních novin, Práce, Zemědělských novin i Rudého práva, aby se věnovaly těmto otázkám.*”⁶² Nutno podotknout, že situace se výrazně zlepšila až od sezóny 1956/1957.

Uvedením Jiráskovy *Lucerny* (premiéra 22. 6. 1951, 94 repríz), kterou Stehlík svou éru uzavřel, režíroval pohostinsky Miroslav Macháček, v tu dobu ještě kmenový režisér Realistického divadla. Lze ji považovat za důkaz, že masivní Jiráskovské akce vyhlášená Klementem Gottwaldem už v listopadu 1948 se projevila i v dramaturgii mládežnických divadel. Po Macháčkově politicky motivovaném, nuceném odchodu z RD se ještě do MDM vrátil, aby tu nastudoval Simukovovy *Vrabčí hory* (ty režíroval poprvé už v *Realistickém divadle*, jako svou první tamní režii).

Kategorií, která doplňovala Nejedlým úzce vymezený okruh klasických českých her (Tyl, Jirásek, Mrštíkové, Preissová, Stroupežnický) byla dramata o významných osobnostech 19. století. Vyhledávána byla taková, která bojovala za práva proletariátu, a na kterých to bylo možné dostatečně názorně demonstrovat.

Velký komediant – Jaroslav Janovský

Jediným zástupcem dramatiky tohoto typu je *Velký komediant* dramaturga Jaroslava Janovského (premiéra: 13. 10. 1950, režie: Miloslav Stehlík, reprízy 44) - zcela nová autorská hra prezentující se jako životopisné drama legendárního loutkáře Matěje Kopeckého. Hra ho prezentuje jako neohroženého národního buditele, zastánce prostého lidu a šířitele umění i

⁶² JANOVSÝ, Jaroslav. První konference pracovníků divadel pro děti a mládež. *Časopis Divadlo* 4, 1953, č. 3, s. 331 – 335.

mezi ten nejprostší lid. *“A touto hrou chceme ukázat naší mládeži, že opravdoví umělci - dnes jako před sto lety - vždy cítili a šli s prostým lidem a náš lid je měl rád a chránil je proti pánům a panským přísluhovačům.”*⁶³

Hlavní zápletka spočívá v tom, že je Kopecký se svým kočovným divadlem požádán, aby zahrál něco exkluzivního pro německou vrchnost. Nakonec souhlasí, ale jeho podmínkou je, že bude hrát v češtině. Během představení prostřednictvím prostořekého Kašpárka všechny papaláše inteligentně pozuráží (nepřímo, tak že mu to není možné dokázat), způsobí skandál a má být zatčen. Výskyt kašpárka v této hře je podmíněn jejím historickým dějovým ukotvením. V padesátých letech totiž postava Kašpárka upadla už definitivně v nemilost pro svou spontánnost, improvizaci a tudíž nekontrolovatelnou podstatu. *„Byl to útok naprosto správný a nanejvýš nutný, protože do těchto kašpárkiád se slil všechn etický rmut kapitalistické společnosti i její filosofie. Prolhaná a pokřivená liberalistická morálka tu slavila své orgie a křivila téměř od peřinky dětské vědomí. Její Kašpárek musel vítězit a proto směl všechno: lhát, podvádět, dělat úskoky, záludnosti, směl být drzý, uštěpačný, ba i sprostý (...)*⁶⁴ Snahy o jeho rehabilitaci byly patrné až v pozdějších šedesátých letech.

Kopecký je pro svou obětavou práci lidmi milován (hraje zadarmo nebo jen za jídlo chudým) - ti se srotí kolem stavení a nehodlají nechat svému principálovi ublížit. Vrchní direktor, pro kterého bylo představení hráno se rozlíceného davu bojí (s jednotlivci by si poradil, ale ze síly davu má posvátnou hrůzu), proto Kopeckého nechá na pokoji. Lid ho proto nechává potupně a za všeobecného závěrečného zpěvu prchnout. *“Vorlíček: Ať jdou k čertu všichni páni, dáme jim své požehnání, že je tak rádi máme z Vyžlova je vykopáme. Budeme tancovat celou noc, dáváme všem dětem dobrou noc, aby pěkně spaly a ve zdraví vstaly, aby na nás dlouho ve zdraví vzpomínaly.”*⁶⁵

Začínáme žít – Anton Semjonovič Makarenko, Miloslav Stehlík

Významný podíl na dramatičce pro děti a mládež měly v důsledku nedostatku nových původních textů dramatičce. Rozhodně nešlo o způsob jak dětem zatraktivnit literaturu, ale působ, jak si zajistit dostatek textů.

⁶³ JANOVSÝ, Jaroslav. Program k inscenaci *Velký komediant*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1950.

⁶⁴ DITTLER, Karel. *Hry pro děti a mládež, Poznámky a výhledy dramaticko – dramaturgické*. In *Velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Jaroslav Janovský, Zdeněk Kotala. Praha: Divadelní ústav, 1961, s. 165.

⁶⁵ JANOVSÝ, Jaroslav. *Velký komediant*. Praha: Umění lidu, 1950. 48 s.

„Divadla se musí soustředit na dramatiky přímo určenou pro děti nikoli vybírat, co je pro děti vhodné z repertoáru běžných divadel. Nesmí slevovat z uměleckých požadavků ve snaze naplnit výchovné cíle. A především musí být divadlo pro děti socialistické.“⁶⁶ Stehlík vytvořil pro potřeby svého divadla dvě dramaturgie, které si později našly cestu i na zahraniční evropská jeviště.

První byla dramaturgie *Pedagogické poémy* Antona S. Makarenka, které Stehlík určil pojmenování *Začínáme žít* (premiéra: 4. 11. 1949, repríz: 85, režie Miloslav Stehlík) a druhou dramaturgie románu *Jak se kalila ocel* (premiéra: 12. 6. 1950, režie Miloslav Stehlík, repríz: 65) Nikolaje Ostrovského.

Makarenko byl jednou za stěžejních tvůrčích osobností socialistické výchovy, autor metody tzv. kolektivní výchovy, pedagog, ale také spisovatel. Svou třídní *uměleckou reportáž* psal v letech 1933-1935, podle svých vzpomínek z práce vedoucího Kolonie pro mladistvé provinilce. Po první světové válce se v Rusku zřizovala podobná zařízení v rámci *Svazu dětí bez domova a rodičů*.

Děj se odehrává v době, kdy Makarenko na základě svých praktických zkušeností s mladými delikventy teprve vytvářel základy svých pozdějších metod. „*Pokusil jsem se dramatickou formou zachytit nejtypičtější postavy kolonie a hlavní zásady Makarenkovy výchovné práce. Postavy v jejich prudkém vývoji od zdivočelosti bezprizorních až k přijetí Komsomolu (...) až k nalezení živé, komunistické techniky výchovy.*“⁶⁷

Hlavní postava je opět kolektivní, vedle Makarenka jí je celá skupina kolonistů. Stehlík z románové předlohy vybírá devět chlapeckých zástupců a pouze tři děvčata. Vytváří jejich charaktery kombinacemi z velkého množství románových postav. „*Děvčata jsou v dramaturgii ochuzena oproti románu. Jsou ochuzena tím, že na jevišti nelze převést z románu problémy jejich výchovy, problémy především sexuální: těhotenství, potrat atd.*“⁶⁸ Oproti *Černým rytířům* zde Stehlík dává největší prostor nikoli minulosti postav, ale jejich současnosti. Nejvíce demonstruje jejich zkaženosti (krádeže, rvačky), aby posílil efektnost závěrečného polepšení. Společně s postupnou proměnou morálky kolonistů se mění i postavy a scéna vizuálně. Ze zrušené kasárenské ložnice s polovyvrácenými dveřmi a okny zalepenými papírem se mění v „*Ložnice je v naprostém pořádku, dokonce i vyzdobena.*“

⁶⁶ STEHLÍK, Miloslav. *Tvůrčí problémy dramaturgie her pro mládež*. 1, 1949/50, č. 10, červen-červenec 1950, s. 485-486.

⁶⁷ STEHLÍK, Miloslav. *Začínáme žít*. Praha: Dilia, 1959. 4 s.

⁶⁸ Op. cit., s. 5.

Nejnápadnější jsou pestré nástěnné noviny a nad nimi výrazný nápis: NEFŇUKAT! Na stěně visí velký portrét Maxima Gorkého.“⁶⁹

Závěrečná idyla je ještě jednou zkomplikována motivickou linkou postavy Buruna (kombinace románového Buruna a Karabanova. Zcela záměrně. Burun byl samozvaným kapitánem dřívějších darebáků a jen předstírá svoje polepšení. Ukradne z koloniální kasy pět tisíc rublů a nepřizná se ani tehdy, když Makarenko odjíždí předvolán zmizení peněz vysvětlit (hrozí mu vězení za zpronevěru). Za to je kolektivem zapuzen (brání se revolverem) a rozhodne se k dramatickému odchodu. Po čase se ale vrací s přiznáním, že se mu vedlo zle a stýskalo se mu po tom, někam patřit. Makarenko mu nakonec jako poslední zkoušku půjčí pistoli a směnku na dva tisíce rublů, které má donést z města. Samozřejmě nezklame.

Od premiéry v *Městském divadle pro mládež* dramaturzi uvedlo dalších třináct tuzemských divadel.

Jak se kalila ocel –Nikolaj Ostrovskij, Miloslav Stehlík

Román *Jak se kalila ocel* byl pateticky označován za *učebnici života* a byl součástí povinné četby. Ostrovskij toto své dílo psal na sklonku života, kdy byl už připoutaný na lůžko. Kniha vyšla u nás těsně po druhé světové válce a bylo to její první vydání mimo Sovětský svaz.

K jejímu opakovanému vydávání byly pořádány besedy, které měly text masově rozšířit. Dle dochovaných metodických manuálů měli čtenáři například diskutovat o tom, jak jim dílo pomohlo zlepšit život atp. *“V první řadě ovšem bude potřeba podchycovat pro tyto besedy mládež. Mezi ní může kniha vykonat nejvíce úspěšné práce.”*⁷⁰ K této propagační kampani přispěl svou měrou i Stehlík. Dramaturzi této látky si výrazně vypomohl mimo jiné i v oblasti pionýrských her. Zároveň tak poskytl mládeži dobově akceptovatelný hrdinný vzor. Děti se na jeho strastiplném životě měly naučit vytrvalosti, železné vůli, houževnatosti v boji za dělnickou třídu. Hlavním hrdinou je Pavel Korčagin (Ostrovského alterego), který jako malý chlapec pomáhal revolucionářům, bojoval ještě jako starší na frontě proti bělogvardějcům za občanské války, jako starší se účastnil výstavby země (komsomolská stavba železnice v Bojarce – záchrana odříznutého města) a všechen svůj usilovný boj nakonec odneslo jeho zdraví. V posledním dějství je Korčagin ve svém moskevském bytě

⁶⁹ Op. cit., s. 68.

⁷⁰ NOVÁČEK, Jiří. *Jak se kalila ocel - metodický materiál k besedě o knize N. A. ostrovského*. Praha: ÚV Svazu československo-sovětského přátelství, 1957. 4 s.

odkázán na pomoc, má ochrnuté nohy a ztrácí zrak. Ostrovskij vytvořil mladého komunistu v podobě k níž by mladí mohli vzhlížet a dorovnávat se jí. „*Korčagin je krásný typ komsomolce. Komsomol je náš vzor, volají naši svazáci. Nuže, Komsomol dovedl na stavby stalinských pětiletok mobilisovat statisíce mladých lidí, kteří se zápalem spěchali tam, kam je volala sovětská vlast.*“⁷¹

Stehlíkova inscenace získala nejvyšší cenu pro mládežnická divadla na Divadelní Žatvě 1949/1950 a dramaturgie se vrátila na repertoár *Divadla Jiřího Wolkra* ještě v roce 1954 a to u příležitosti padesátého výročí narození Nikolaje Ostrovského.

Shrnutí:

Období Stehlíkova vedení naplňovalo představu divadla jako nástroje účinného ovlivňování mladé generace. Jeho dramaturgická práce navíc přerostla hranice *Městského divadla pro mládež* ve chvíli, kdy se stala inspiračním zdrojem všech tehdejších divadel pro děti a mládež (i oblastních divadel, která se tvorbě pro děti rovněž snažila věnovat). Za první sezónu odehrálo divadlo neuvěřitelných 460 představení a 42 zájezdů, aktivně vedení pracovalo na udržování kontaktu s dětmi ve školách i v divadle a soustavně také sbíralo od dětí odezvu (slohové práce, kritiky, výkresy, statistiky oblíbenosti). Jakýmsi mottem, který vystihuje celou Stehlíkovu dramaturgickou koncepci by mohl být citát sovětské pedagožky a organizátorky školství Naděždy Konstantinovny Krupské. „*Jedním z naléhavých úkolů soudobé výchovy je naučit děti žít kolektivně. V období přechodu od kapitalismu k socialismu znamená nejen kolektivizaci výrobních prostředků, ale zároveň i přepracování psychologie lidí, převýchovu individualistů, v jaké je vychoval kapitalismus, na kolektivisty, kteří dovedou své já začlenit do kolektivu.*“⁷²

Stehlíkova etapa vyniká především důrazem na tvorbu a uvádění původních her. V této oblasti byl kvantitativně rozhodně nejúspěšnější. Nikdo z jeho nástupců ho už nepřekonal. Autorské hry můžeme rozdělit do čtyřech kategorií – hry pionýrské, náborové, historické a pohádkové. Nová pohádková tvorba byla zpětně považována za kvalitativně nejméně úspěšnou. „*Dnes dostává dramaturg na stůl nové české hry, kde je moc legrační Šmidra s lahví rumu a neposeda Kašpárek prapodivného charakteru. A není pro ně omluvou, že nakonec jdou na brigádu. (...) Zatím ve většině případů král odevzdává vládu lidu,*

⁷¹ *Jak se kalila ocel. Materiál z konference o knize.* Praha: ÚV ČSM, 1952. 14 s.

⁷² KRUPSKÁ, Naděžda, Konstantinovna.

princezna se jde učit vařit a princ do ČSM. A tak pohádkové hry pro nejmenší jsou stále u nás psány pohodlně a levou rukou. Horkou jehlou je sešito několik pohádkových postav a motivů, a to vše se zamíchá a 'zesocializuje'. Ale věřím, že se pohádkové hry pro děti psát naučíme."⁷³ Z dnešního pohledu umělecky nejméně hodnotné pionýrské hry se setkaly rovněž s nepochopením, ale z jiného důvodu. *"Jaký div, že potom (herci) s jakousi apriorní nedůvěrou přistupovali k prvním vážnějším pokusům o skutečnou hru pro děti a to dokonce se současnou tematikou, jako byli třeba Tesaříci Ivana Urbana nebo Stehlíkovi Černí rytíři, kteří se nota bene setkali s nepochopením kritiky a odpovědných činitelů. Byla to tehdy těžká doba. Odpovědní činitelé národních výborů nechtěli dovolit, aby se ve hře vyskytoval vedoucí mládeže, který se dopustí chyby a tuto chybu před mládeží přizná. Nechtěli dovolit, aby se na jevišti objevili chlapci, kteří dělají nějakou lumpárnu a jsou neposední, neboť prý to bude mládež napodobovat a je to vrcholně nepedagogické.*"⁷⁴

Miloslav Stehlík se pod tlakem, který na něj kulturní politika komunistické strany byl nepřímou, přesto však intenzivně vyvinula, vzdal svého místa. *„Tuto dobu temna jsme bohudík přežili, ale nikoli bez ztrát a jednou z nich byl právě Miloslav Stehlík, který po neúspěchu Černých rytířů zdramatizoval Perníkovou chaloupku a pak se tvorby pro děti vzdal, aby se věnoval "záslušnější" práci pro dospělé.*"⁷⁵

Éra bezvládí - 1951/1952

Divadlo po Stehlíkově odchodu, drželi v chodu sami herci ze souboru. Na tuto sezónu můžeme z dramaturgického hlediska částečně pohlížet jako na Stehlíkovu práci. Byla za jeho šéfování částečně rozvržena a zakládá se na stejném věkovém rozvrstvení. Zároveň přestal fungovat *Dramatický kolektiv Městského divadla pro mládež* a tím i spolupráce s autory. Jedinou autorskou hrou sezóny bylo *Jak Jaromil ke štěstí přišel* Miloslava Seemana, ostatní tituly byly většinou překlady. Počet odehraných představení klesl na 386. Pro srovnání první Stehlíkovu sezónu provedlo *Městské divadlo pro mládež* 584 představení. Poslední premiéru sezóny Michajlovovu *Tajnou válku* vybral a nastudoval už nově nastupující umělecký ředitel *Městského divadla pro mládež* Stanislav Vyskočil.

⁷³ STEHLÍK, Miloslav. *Tvůrčí problémy dramaturgie her pro mládež*. 1, 1949/50, č. 10, červen-červenec 1950, s. 485-486.

⁷⁴ JANOVSKEÝ, Jaroslav. *Otázky divadla pro děti a mládež*. *Časopis Divadlo* 7, 1956, č. 6, 468 - 471 s.

⁷⁵ Op. cit.

První věková skupina (6-8 let)

Vlk, koza a kůzlátka - Jan Grabowski

První inscenací byla pohádka pro nejmladší věkovou skupinu (premiéra: 21. 9. 1952, repríz: 52) v režii herce a scénografa Václava Hartla. Byla to jeho jediná režijní práce za celé působení v *Městském divadle pro mládež* a vzhledem k tomu, že si zároveň zahrál i hlavní roli vlka, jednalo se evidentně o důsledek personální krize, která po odchodu Stehlíka nastala.

Verze slovanské pohádky o vlku a kůzlátkách polského dramatika Jana Grabowského se objevovala pravidelně na repertoárech našich divadel až do roku 1991 (poprvé už 1948). Obsahuje množství říkanek, písní a pasáží, které nutilo děti v hledišti interreagovat a zároveň nabízelo hercům možnost hledání limitů kontaktního hereckého projevu. Bizardně jsou ve scénáři předepsány i konkrétní reakce publika. *“Kůzlata: Tak co? Naučily jste se už naši písničku? Dovedly byste ji zazpívat? Obecenstvo: Ještě ji neumíme! Zazpíváme si ji raději ještě jednou.”*⁷⁶ nebo *“Honzíček: Vlk sem jistě přijde, aby si odpočinul. Ale my mu to nedovolíme! Nedovolíme! Obecenstvo: Dobře - ale jak? Honzíček: Budeme na něj všichni křičet: Uteč vlku uteč pryč, nebo na tě vezmem bič! Opakujte si to ještě jednou! Uteč, vlku, uteč pryč, nebo na tě vezmem bič! Děti: (se učí říkanku)”*⁷⁷ Koncipovány jsou záměrně tak, aby děti mohly společně zasáhnout vůči vlkovi a staly se součástí kolektivu, který nad společným nepřítelem zvítězí. Podpoření účinku hlavního poselství - všechno se dá překonat, když si navzájem lidé pomáhají.

Včelka Bzučalka - Kazimir Kremničan

Druhý titul určený pro nejmenší diváky současného slovenského autora. Premiéru režíroval opět herec Jiří Těšík - inscenováno pouze v *Městském divadle pro mládež* (premiéra: 14. 5. 1952, repríz: 32).

Anička, rozmazlená malá holka se má učit na test z matematiky. Lže otci, že se učí a místo toho se baví tím, že včelám trhá křídla a nohy, protože ji obtěžuje jejich bzučení. Zmožená neúspěšným lovem usne pod lípou a procítá ve snové říši - ve včelím úle. Je postavena před včelí soud za zločiny, kterých se dopustila proti přírodě (házela kamení na úl, rozbourala mraveniště, zlomila nohy ptáčkovi) a soud ji odsoudí na rok práce v úle s ostatními včelami. V této souvislosti je záhodno zmínit, že propagandistické kampaně

⁷⁶ GRABOWSKI, Jan. *Vlk, koza a kůzlátka*. Praha: Umění Lidu, 1950. 16 s.

⁷⁷ Op. cit., s. 37.

zaměřené na ovlivňování dětí v souvislosti s vykonstruovanými soudními procesy padesátých let, pronikaly do škol všech stupňů (dětí jako spoluautoři petic žádající potrestání atp.)⁷⁸, ale i do dětských periodik. V námi sledovaném období se tyto tendence v *Městském divadle pro mládež* neprojevíly.

Bzučalka celé léto ve výkonu trestu demonstrativně nepracuje, ale soukromničí. Spřátelí se se záporným Trubcem, který krade med a navádí k tomu i Bzučalku. V zimě dochází k přerozdělování zásob medu, aby do jara celé společenství přežilo. Jednotlivec se musí rozdělit, aby mohl žít celek. Trubec je přistižen, jak krade, proto je vyhnán a umírá, stejně jako tomu je doopravdy ve včelím ekosystému. Jeho jediná funkce - oplodnění včelí královny je ze zjištěných důvodů pomínuta a je tím zároveň podpořen jeho negativní profil. *“Snášelka: Zapomeňme na něho. Matka: Ne, nesmíme na něj zapomenout. Zlo, které v našem úle napáchal, musí být každému výstrahou v budoucnu. Tak jak skončil trubec, skončí každý, kdo statečně nepracuje.”*⁷⁹ Kremničan využívá podobenství včelího společenství jako ideálu kolektivního fungování společnosti.

Anička nakonec riskuje život, vyletí domů k otci pro cukr, aby kvůli ní nikdo nezemřel a za to je propuštěna - probudí se ze sna. *“Anička: Včely mě naučily, jak je důležité pracovat pro celek. Ani já nechci být darmožroutkou.”*⁸⁰

Druhá věková skupina (8-11 let)

Město mistrů - Tamara Gigorjevna Gabbe

Pro druhý věkový stupeň bylo zjevně už z dob Stehlíkových (impuls k uvedení z knihy *Pianěřskij těatr*) naplánováno uvedení *Města mistrů* (premiéra: 7. 1. 1952, repríz: 87). Gabbeová byla blízkou spolupracovnicí Samuila Maršaka v *Lenizdatu* (nakladatelství, které vedl), dramatička, folkloristka a překladatelka dětské literatury z angličtiny a francouzštiny. Díky tomu je považována za zakladatelku dětské sovětské literatury pro děti. Jako editorka *Lenizdatu* objevovala nové autory literatury pro děti.

Režisér inscenace Miloslav Seemann si vzal za asistenta režie herce Jiřího Těšíka (pravděpodobně kvůli jeho chystané režii *Včelky Bzučalky*).

Město mistrů je hra ze středověku o okupaci fiktivního města mistrů (cechařských). Vévoda Vilém Gotšalk město obsadil a zavedl v něm diktaturu. Místodržící vévoda de

⁷⁸ KNAPÍK, Jiří a kol. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 402 s.

⁷⁹ KREMNIČAN, Kazimír. *Včielka Bzučalka*. Martin: Osveta, 1953. 58 s.

⁸⁰ Op. cit.

Malikorm a bývalý purkmistr Mušeron se synem Tik Takem představují kolaborující část původního obyvatelstva, která ochotně napomáhá teroru ve městě. Není zjevné, proč okupanti město obsadili. Z důvodu mnoha nespravedlností na obyčejném obyvatelstvu dojde k povstání, které vede Karakol - hrbáč, čestný a odvážný městský metař. Příběh rámuje macbethovský motiv - stařena Karakolovi na začátku hry věští k jeho narozeninám, že si vezme nejkrásnější ženu z města, ale až poté, co se dá les na pochod směrem k náměstí, sám hrbáč vstane z mrtvých a malý vyrve meč velkému. Přesně tak se tomu stane při povstaleckých bojích. Do města se maskováni větvemi, vrátí někteří vyhnaní cechaři. Malý Martin, cechmistr zbrojířů uzme meč velkému místodržícímu a zabije ho, jako pomstu za to, že svým očarovaným mečem zabil Karakola. Ten však po vítězném vyhnání okupantů obživne (meč se zasekl pouze do hrbu) a jako definitivní naplnění počáteční věštby si Karakol bere největší krasavici z města Veroniku, dceru předsedy rady mistrů, která znovu začíná řídit osvobozené město. *“Jistě si při tom vzpomenete na to, jak fašistické hordy napadly Sovětský svaz a jak se jim hrdinný sovětský lid vzepřel a dobyl je v samotném Berlíně. A jistě si vzpomenete i na to, jak američtí imperialisté chtějí dnes dosáhnout nadvlády nad celým světem, jak chtějí rozpoutat novou válku.”*⁸¹ Ruský titul, který by byl po roce 1968 bezesporu nehratelný, byl ovšem uveden pouze dvakrát. Poprvé v *Městském divadle* v Brně a poté právě v *Městském divadle pro mládež*. Překladačem veršů písni zpívaných ve hře pracujícím lidem byl František Hrubín.

Jak Jaromil ke štěstí přišel – Miroslav Seemann

Do druhé věkové kategorie patřila jediná autorská novinka *Jak Jaromil ke štěstí přišel* (premiéra: 22. 2. 1952, repríz 59) – pohádka podle námětu Boženy Němcové, kterou režíroval opět herec Vladimír Tajbl.

Jaromil, syn uhlíře, který je vykořisťován zlou macechou se vydá do lesa nasbírat dříví a náhodou se skrz skály dostane do kouzelného království. V něm je vše podřízené prospěchu pracujícího lidu. *“Jaromil: A král opravdu také pracuje? Narciska: Ovšem a královna také. Či myslíš, že by mohli být živí, kdyby nepracovali? Přece prací je člověk živ.”* *Jaromil: Já vím Narcisko, ale vždyť král má plno svých poddaných, kteří pracují. Narciska: Právě proto musí pracovat mezi prvními, aby šel ostatním příkladem.*⁸² Král má dílnu, ve které s královnou zašívají svým poddaným rozbité šaty a boty. Jaromil je naprosto unešený a

⁸¹ GABBE, Tamara. Program k inscenaci *Město mistrů*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1952.

⁸² SEEMANN, Miroslav. *Jak Jaromil ke štěstí přišel*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1951. 9 s.

na rozloučenou ještě dostane tři kouzelné dary, kterými pak po návratu do svého světa vyléčí nemocnou královu dceru. Stane se díky tomu králem a na oslavu uzdravení princezny místo devítidenních oslav, zahájí po vzoru kouzelného království devítidenní oslavu prací. *“Jaromil: Nechci králi koruny a žezla (...) K čemu jsou trůny, koruny a žezla? Jen aby poroučely. A já nechci poroučet. Mám dvě zdravé ruce, které mohou pracovat. A budu - li pracovat já jako král, tím spíše bude pracovat můj lid. Nebudu vládnout lidu, ale budu vládnout s ním za jeho podpory a pomoci. Boleslava jako moudrá žena bude, bude pracovat se mnou.”*⁸³

Třetí věková skupina (11-15 let)

Tajemství věčné noci – Igor Lukovskij

Nejstarší věkové kategorii byla poprvé určena vědeckofantastická hra, překlad ukrajinského textu Igora Lukovského (premiéra: 19. 10. 1951, repríz: 48). Vědecké náměty se staly ideálním a především legitimním prostředkem k zpestření suchopárné dramatiky. Ale i v tomto žánru byly v první polovině padesátých let vybírány tituly ideologicky angažované.

Hlavní zápletka *Tajemství věčné noci* je dílem americké výzkumné skupiny. Hra sice primárně sleduje tým sovětských oceanografů snažících se sestrojít hydrostat, díky kterému budou moct sestoupit do hloubky 6000 metrů pod hladinu moře, ale o totéž se paralelně snaží i Američané. Ti podvodem získají na svou stranu holandského hydrologa, který na svém modelu hydrostatu pracuje celý život a v Holandsku mu nejsou na dokončení poskytnuty finance. Sověti mu posílají pozvání, aby se zúčastnil jejich výzkumu, dopis je ale zadržen americkými záškodníky a nahrazen jiným s naprosto opačným obsahem.

Místem, které je vybráno pro expedici je prohlubina Tuskatora v Tichém oceánu spojovaná s podivnými úkazy - zeleným světlem a plyny vycházejícími z vody.

Obě výpravy se pokusí o objasnění záhady, ale Američanům se nezdaří a zneužitý holandský profesor Bjakar při něm zahyne. Sovětská výzkumná loď *Rossia* je úspěšná a ze dna oceánu přináší informaci o obrovských nalezištích radioaktivního plutonia. *“Lavrentěv: Všecka síla této energie je nyní v našich rukou...a jsou to možná paprsky života, které otevřou vědě novou éru, přátelé drazí... Rozpustí ledy Arktidy, urychlí růst rostlin i zvířat...Ale to je teprve počátek. Dílo bylo zahájeno, budeme v něm pokračovat.”*⁸⁴

⁸³Op. cit., s. 29.

⁸⁴ LUKOVSKIJ, Igor. *Tajemství věčné noci*. Praha: Osvěta, 1951. 77 s.

Ozbrojení Američané se ještě pokusí násilně ukrást získané materiály, ale zaleknou se přijíždějící ruské ponorky a prchnou. Děj je navíc obohacen o rozvinutou love-story dvou sovětských badatelů. Je sice okrajovou linkou, ale je to poprvé, kdy se nějaký milostný motiv v dramaturgii *Městského divadla pro mládež* byt' potlačen, objevuje.

Režisér inscenace Miloslav Seemann v programu ozřejmuje záměr uvedení hry *“Bojujme za mírové využití vědy a odhalujeme pravou tvář těch, kdož jí zneužívají. (...) Tak jak pracovali nacističtí vědci v koncentračních táborech za války, pracují dnes vědečtí pracovníci v imperialistických státech v době míru, k zničení člověka a ke zničení světa vůbec.”*⁸⁵

Jednoznačné rozdělení mezi dobrem a zlem je ještě exponováno tím, že členy americké posádky jsou bývalí fašističtí zločinci. Admirál Mirbach, který na konci války nafingoval svou sebevraždu a nacistický vědec Yolf, který zkoušel na lidech v koncentračních táborech hydraulický tlak. Neuvěřitelně černobílý pokus o „verneovku“ na pozadí studené války mezi západem a východem.

Vrabčí hory - Alexander Simukovov

Vrabčí hory (premiéra 28. 1. 1952 repríz: 47) režíroval hostující režisér Miroslav Macháček. Šlo o titul na začátku padesátých let značně populární. Macháček ho režíroval už v *Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého* (28. 11. 1950) jako svůj tamní režijní debut. Uvedení *Městského divadla pro mládež* bylo Macháčkovou poslední pražskou režií před nuceným, politicky motivovaným odchodem do *Krajského oblastního divadla v Českých Budějovicích*.

*“Děti měly být neustále utvrzovány v přesvědčení, že Sovětský svaz představuje moderní a nejpokrokovější zemi světa, že tzv. sovětský člověk je příkladem v naplňování všech morálních hodnot (...) V protikladu s tím byl líčen těžký život v západních kapitalistických státech, který měl podvědomě vyvolávat pocity strachu a neurčitých obav.”*⁸⁶ Děj sleduje skupinu moskevských komsomolců v závěrečném ročníku gymnázia na přelomu let 1946 a 1947. Propagandisticky reprodukuje ideální představu dospívání - přeměnu dětí v dospělé komunisty, kteří jsou si v každé oblasti společenského života vědomi zodpovědnosti vůči třídě, škole, státu a se stejným zaujetím a závažností řeší každý úkol - ať už jde o odvoz uhlí

⁸⁵ LUKOVSKIJ, Igor. Program k inscenaci *Tajemství věčné noci*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1951.

⁸⁶ KNAPÍK, Jiří a kol. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 420 s.

nebo napravení chybujících spolužáků Borise a Lva. Oba se každý z jiného důvodu individualisticky distancují od kolektivu. Lev je válečný sirotek, který studuje a zároveň pracuje, aby uživil svého malého bratra a Boris je premiant třídy, který se snaží pro školu získat zlatou medaili za nejlepší prospěch. Jeho snaha a rozmazlování matky ho zaslepí natolik, že se vzdálí svým komunistickým ideálům. Lev kvůli ztíženým sociálním podmínkám nemá takové známky, jaké by chtěl, a proto se zatvrdí a odmítne dál studovat. Zodpovědné vztahy žáků mezi sebou, ale také mezi žáky a učiteli tu mají být *“nakažlivým příkladem zrodu takových pedagogických method a takových kolektivních vztahů u nás, v naší škole, v našem Svazu mládeže, v naší rodině”*.⁸⁷

Tajná válka - Vladimír Michajlov a Lev Samojlov

Poslední premiérou předělové sezóny byla (1. 7. 1952 nikoli jak je mylně uváděno 7. 10. 1952, repríz: 61) sovětská detektivka *Tajná válka*. Šlo o první režii nastupujícího, ale ještě oficiálně nejmenovaného uměleckého ředitele Stanislava Vyskočila. Sáhł po prověřeném titulu, který v československé premiéře režíroval o necelý rok dříve v *Městském oblastním divadle v Mladé Boleslavi* (6. 9. 1951). Ústředním motivem této detektivní hry je vyšetřování příčiny sebevraždy mladého sovětského inženýra a vynálezce Tumanova. Ten umírá ve chvíli, kdy vrcholí výroba stroje na detekování ložisek uranové rudy z letadla. Podplukovník Minajev, ostražitý pracovník *Ministerstva státní bezpečnosti*, který společně s generálem Lavrovem dostal případ k prošetření, od začátku tuší, že za sebevraždou nebyly jen osobní důvody. Jde totiž o dlouho očekávaný vynález, díky kterému by odpadly nákladné a náročné pozemní výpravy za těžbou radioaktivního uranu, de facto jde tedy o vynález nadnárodního významu. Policisté začnou postupně vyslýchat každého, kdo měl s Tumanovem něco společného. (Spolupracovníky v práci, matku, bývalou přítelkyni, starou květinářku, které napsal Tumanov poslední dopis.) Rekonstrukcí posledních měsíců vynálezceva života, začne dostávat pravý důvod jeho smrti jasné obrysy.

Vypracoval totiž přístroj podle ukradených materiálů svého za války zesnulého spolužáka. Materiály však nebyly kompletní a bylo třeba je z pozůstalosti jeho babičky získat. Západní agenti byli ale rychlejší a na staré Světlovové listí dokumenty vymámili. Tumanov jinak průměrný zaměstnanec ústavu nebyl schopný práci sám dokončit a proto si ze strachu z přiznání vzal život. Podíl na tomto jeho selhání je přiřknut typicky jeho staromilské, ctižádostivé, měšťácké matce, která mu teplé místo v ústavu protekčně zařídila a zakázala

⁸⁷ SIMUKOV, Alexander. Program k inscenaci *Vrabčí hory*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1952.

mu se věnovat jeho oblíbené geologii - opakující se motiv chybujících rodičů. *“Rodinné prostředí, respektive rodiče v československých podmínkách byli zejména v průběhu celých 50. let chápáni spíše jako problematický faktor na cestě k socialistické výchově mladé generace.”*⁸⁸

Motivem, který byl ve Vyskočilově inscenaci akcentován, bylo postavení *Státní bezpečnosti* jakožto orgánu, díky němuž může lid napomocť při hledání škůdců mírové výstavby své vlasti. *“I naší povinností je spolupracovat s našimi bezpečnostními orgány, abychom uhájili vítězství února 1948. (...) Všichni, kdo přicházejí k soudruhu Minajevovi vidí v něm svého ochránce a bojovníka za bezpečnost své vlasti a proto také ochotně a pravdivě vypovídají.”*⁸⁹ *“Jedině za oddané pomoci lidu můžeme úspěšně bojovat s nepřáteli. (...) Nic bychom nedokázali, kdyby té nebylo - náš lid, je zlatý lid.”*⁹⁰ Hra byla z těchto důvodů určena nejstaršímu věkovému stupni. Také v Mladé Boleslavi bylo součástí repertoáru pro dospělé publikum.

Éra Stanislava Vyskočila - sezóny 1952/1953, 1953/1954 a 1954/1955

Ve dnech 18. a 19. února 1952 – proběhla v Brně historicky první konference pracovníků divadel pro děti a mládež. Vystoupil na ní Stanislav Vyskočil už jako zástupce *Městského divadla pro mládež*, ačkoli jeho oficiální jmenování do funkce uměleckého ředitele bylo platné až od začátku září tohoto roku. Svůj referát zahájil tím, že vzpomněl slova Zdeňka Nejedlého ze VII. Celostátní konference školských pracovníků. Apeloval na pozornost k zostřujícímu se třídnímu boji. Tématu hledání nepřítele ve vlastních řadách se dotkla už jeho poslední premiéra předchozí sezóny. Vyskočil označil úkol výchovy dětí ve školách za shodný s úkolem divadla pro děti a mládež. *„Dramaturgie divadla pro mládež má tři úkoly: pedagogický, umělecký a politický. Tyto úkoly vzájemně na sebe působí, tvoří nedílnou jednotu a splnění jednoho z nich nepřináší ještě žádoucí výsledek.“*⁹¹

Stanislav Vyskočil je jmenován do funkce se zkušeností z *Městského oblastního divadla v Mladé Boleslavi*, kde byl v sezóně 1950/1951 ředitelem. Tento odchovanec režiséra Jindřicha Honzla, byl profesně spjat například s *Divadélkem pro 99*, pod Honzlem působil také ve

⁸⁸ KNAPÍK, Jiří a kol. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 104 s.

⁸⁹ Program k inscenaci *Tajná válka*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1952.

⁹⁰ Op. cit.

⁹¹ JANOVSÝ, Jaroslav. První konference pracovníků divadel pro děti a mládež. *Časopis Divadlo* 4, 1953, č. 3, s. 331 – 335.

Studiu ND a režijně i v *Divadle 5. Května* kam ho těsně před zrušením angažoval umělecký šéf Jiří Jahn. Za Vyskočilova úřadování dochází 13. října 1953 k přejmenování divadla na *Divadlo Jiřího Wolkra*.

V první sezóně se snažil především o stabilizaci souboru a zabýval se zásadními provozními otázkami. (Např.: redukoval vyčerpávající provoz s dvěma představeními denně.) Od roku 1953 začíná vysílat jednou týdně program pro děti televize a vrcholí všeobecná divácká krize. Evidentně klesající počty repríz ale nelze v důsledku úpravy provozu považovat za relevantní.

Vyskočil se věnoval i věkovému diváckému rozdělení. To dosavadní třístupňové označil na první brněnské konferenci za nevýhodné a navrhnul blíže nespecifikované rozdělení do šesti stupňů, které se mu ale nepodařilo zrealizovat. Ve všech prostudovaných materiálech vyplývá, že během celého svého působení zůstal u původního stehlíkovského modelu, jehož první stupeň pouze rozšířil o děti předškolního věku (od tří do šesti let).

První věková skupina

O Ivanu a Mášence - Vladimír Aleksandrovič Goldfeld

Výběr sovětských her nebývá vždy pečlivý, zvláště v pohádkách, říká ve své stati *Divadlo - pomocník socialistické výchovy* Antonín Šafařík⁹² v souvislosti s prvním československým /*uvedením *Pohádky o Ivanu a Mášence* v *Městském divadle pro mládež*. Jde o značně překombinovaný, silně ideologicky zatížený příběh skromné Mášenky a statečného knížecího panoše Ivana, kterým se díky jejich selskému rozumu a statečnosti podaří zachránit zakletého knížete. “*Mášenka: Tady, černý chléb, kníže ochutnej. /To, že černý je - neodsud’ ty jej!/Sílu dala mu vláha deštičku/v poli vyrůstal v jasném sluníčku,/ chuť mu dávala svojí láskou zem/ v čestné práci byl sklizen rolníkem.*“⁹³ Prakticky ho uzdraví prostým selským jídlem a pitím. Místo odměny posílá král Ivana do lesů zabít Mořského Molocha, hlavní zápornou postavu, lidojeda, který má schopnost měnit podobu, tyranizuje obyvatele království a může i za knížecí kletbu. “*Ivan: Poslyš kníže, poslyš i ty vojvodo! Poslyšte mě lidé dobří na lukách, na polích, v dědinách, ve městech! Vy kdo ořete a žnete, vy kdo železo kujete! Ne oni (ukáže na knížete a vojvodu) ale vy jste moji páni! Za vás jdu do boje, za všechen poctivý lid, abych se vypořádal se Zamořským Molochem! Přísahám vám a*

⁹² ŠAFAŘÍK, Antonín. *Divadlo - pomocník socialistické výchovy*. *Časopis Divadlo* 4, 1953. č. 3, 256 s..

⁹³ GOLDFELD, Vladimír. *Pohádka o Ivanu a Mášence*. Praha: ČDLJ, 1952. 39 s.

svou přísahu nezruším - že buďto obětuju svou hlavu, nebo vás prokletého Molocha zbavím! A teď se s vámi loučím!”⁹⁴ Ivan se nakonec vítězně vrátí a lid z něj chce udělat nového vévodu. “Ivan: Ne! Nechci! Pojd’ Maruško! Pojd’me Bohadane. My se bez nich užívíme! Bez knížat a bez vojvodů a bez kněžiců! Bohdan: Ale co oni? Oni tak zůstanou? Ivan: Když my všichni odejdeme, nezůstane z nich nic. Ti všichni žili z naší práce, a bez nás bude s nimi konec. Neužíví se. (...) za své černé zločiny se budou odpovídat všemu lidu! (sluhové sklízají ze stolu a vévoda s knížetem chtějí utéct, Bohdan je zadrží.) Bohdan: Tady zůstanete! Ani krok! Dočkáte se soudu lidu.”⁹⁵

Vedouce se za ruce odchází všichni z paláce a následuje famózní scénická poznámka: *Mizí knížecí palác, Ivan s Mášenkou a všichni, kteří jdou s nimi, vycházejí do širé krajiny, kde zlatné lán pšenice. Skřivánci jásají a slunce jasně svítí.*⁹⁶

“Ivan: Tady se nám dýchá volně. Mášenka: Jak to sluníčko pěkně svítí! Děvečka: Jak ti skřivánci zpívají. Hospodyně: Tady končí pohádka. Bohdan: A začíná opravdový život. Ivan: Jasný, radostný život. Mášenka: Takový život, jaký není možno ani v pohádce vypovědět, ani perem vypsát.”⁹⁷ Pohádka nesmyslně kumuluje velké množství různých pohádkových motivů, ale i postav (zlé sestry Mášenky, kouzelná stařenka, šašek atp.), které řečeno se Stehlíkem násilně zesocializovává a vytváří konstrukt nulové umělecké úrovně.

Čuk a Gek - Arkadij Gajdar, V. Gaškin

Dobrodružná povídka ruského spisovatele Arkadije Gajdara, byla součástí povinné četby. A Stanislav Vyskočil ji nasazuje jako první dobrodružnou nepohádkovou hru pro nejmenší děti.

Čuk a Gek se na pozvání svého otce vydávají s maminkou na 2000 kilometrů dlouhou cestu do sibiřské tajgy. Otec, výzkumný pracovník (geolog) na ně ale na nádraží nečeká a na vzdálené geologické stanici ho rovněž nezastihnou. Čuk s Gekem totiž omylem ztratí telegram s instrukcemi, který přišel ze Sibíře jejich matce. V něm otec pozvání přesouvá na pozdější dobu. Proto stráví rodina 10 dobrodružných dní čekáním na pomoc.

Gaškinova drammatizace deset dobrodružných dní redukuje na jednu dramatickou scénu z tajgy s vlkem, jinak se zaměřuje spíše na napětí vyvolaného z ubývání zásob atp. Proto ji režisérka Ludmila Burešová obohacuje o postavu vypravěče. Na českých jevištích se *Čuk a*

⁹⁴ GOLDFELD, Vladimír. Pohádka o Ivanu a Mášence, Praha, ČDLJ 1952. 49 s.

⁹⁵ Op. cit., s. 81-82.

⁹⁶ Op. cit.

⁹⁷ Op. cit.

Gek objevili pouze dvakrát. V *Divadle Jiřího Wolkra* - Gaškinova upravená dramatizace (premiéra: 21. 2. 1953, repríz: 37) a jako loutková verze, poskytující rozhodně větší inscenační možnosti na *Krajské Loutkové scéně Dr. Jindřicha Veselého* v Českých Budějovicích (1957).

Dva hlavní chlapi byli ztvárněni mladými herečkami, Helenou Nováčkovou a Alenou Motyčkovou. Otázka personálních obtíží s dětskými rolemi se řešila travestií hereček. Šlo o diskutované téma, jehož řešení bylo v průběhu padesátých let prověřováno obsazováním dětskými elévny nebo začínajícími studenty divadelních škol (konzervatoře). Z hlediska umělecké úrovně se to neosvědčilo a během Vyskočilovy éry bylo využíváno už výhradně hereček. Byl to ostatně upřednostňovaný způsob v SSSR.

Jak Mráz čaroval - František Kožík

Hra vznikla z podnětu uměleckého vedení DJW a měla přispět k rozšíření popularity postavy dědy Mráze mezi dětmi. Jednalo se o podpůrnou kampaň jakou byla například výše zmíněná lánská akce. Součástí propagandy dědy Mráze byl i slavný vánoční projev předsedy vlády Antonína Zápotockého (1952).

“Co je smyslem a posláním Kožíkovy hry? Autorovi šlo především o to, přiblížit postavu dědy Mráze našim dětem, začlenit ji organicky do krásné tradice našich českých Vánoc a nesetřit přitom jejich kouzlo.” František Kožík byl prvním našim divadelním autorem, který se o to pokusil. *“Obtížnost byla právě v tom organickém a harmonickém sloučení našich domácích tradic s postavou přece jen do značné míry odlehlou našemu bájesloví, která je stále ještě více hostem než členem naší velké pohádkové rodiny.”*⁹⁸ Autor nechal dědu Mráze Honzou dovézt nikoli z Čukotky (jak tomu v Rusku je), ale z jakési blíže neurčené severské země. *“Je to řešení jistě správné, jednak vzhledem k feudálnímu rámci celé pohádky, jednak proto, že umožňuje postavě dědy Mráze daleko přirozeněji a nenásilněji splynout s českým prostředím.”*⁹⁹ Děda Mráz a jeho pomocnice Sněhurka (nikoli Sněhurka od trpaslíků, ale kouzelná sněhová víla) promlouvají ve verších, ale neporušuje to jinak požadovanou realistickou kresbu jejich charakterů. Postava Honzy už neopouští Markem naznačený model. (*Jak se Honza králem nestal*). Záporné postavy jsou společensky situovány do vyšší společenské vrstvy. Kníže - dobově modelová panákovitá hloupá figura, která zlo páchá spíš omylem z hlouposti. (Manipulací svým správcem.) Nakonec se polepší. Statečná

⁹⁸ KOŽÍK, František. *Jak Mráz čaroval*. Praha: Orbis, 1955. 3 s.

⁹⁹ Op. cit., s. 5.

dívka z lidu Běla je tu, coby knížecí schovanka žijící na zámku, náhradou za princeznu, která nakonec případně Honzovi jako nevěsta. „*Běta: Mně je tu jako bych zabloudila mezi skalami. Ve vsi je mi líp.*“¹⁰⁰

Kožíkův text už nebyl nikde jinde nastudován. Dalším autorem, který se pokusil o zdomácnění dědy Mráze byl například Oldřich Kryštofek, *Děda mráz přijíždí*.

Popelka - Magda Lokvencová, O. Lichardová

Pohádka na námět Boženy Němcové existovala v padesátých letech ve třech úpravách: dramaturgie Marie Holkové (4 inscenace), loutková verze Zdeňka Skořepy (3 inscenace) a verze herečky a režisérky Magdy Husákové - Lokvencové (4 inscenace). V *Divadle Jiřího Woltra* byla uvedena v československé premiéře (premiéra: 19. 12. 1954, režie: herec Miloš Vavruška, repríz: 45)

Dramaturgie nevzdalující se příliš původnímu námětu. Lokvencová zajímavě pozitivizuje postavu prince, ten je oproti zkarikovanému králi moudrý, autorka tím záměrně ospravedlňuje Popelčinu náklonnost k němu. „*Princ: Moje nevěsta jako nastávající královna by měla být dobrá a moudrá, aby mi pomáhala rozumně vládnout. Jak to mohu poznat na plesu?*“¹⁰¹ Prostor pro zesměšnění dává standardně vznešeným dámám na ples. „*Šašek: Postaral jsem se, aby poslové pozvali na dnešní ples všechny mladé ženy z našeho království. Všechny nejen kněžny a hraběnky, které už známe, ale i prostá děvčata.*“¹⁰² Zároveň dobově upravuje hádanky, které dává princ nápadnicím na ples. „*Princ: Hádanka třetí moje nejmilejší: Které ruce jsou nejkrásnější? (...) Popelka: /váhá/ Ruce, které pracují.*“¹⁰³ Princův pozitivní vztah k práci akcentuje ještě v závěru, kdy rozmařilým Popelčiným sestrám ukládá, aby z nich matka do roka vychovala dobrá děvčata, která se svou prací budou schopné uživit. Až do roku 1988 byla tato verze *Popelky* na repertoáru (každý rok minimálně jednou).

¹⁰⁰ KOŽÍK, František. *Jak Mráz čaroval*. Praha, Orbis, 1955. 12 s.

¹⁰¹ LOKVENCOVÁ, Magda. *Popelka*. Praha: DILLIA, 1960. 18 S.

¹⁰² Op. cit., s. 19.

¹⁰³ Op. cit., s. 28 – 29.

Červený střevíček - Sofia Zelcerová, S. Dimant

Dimantova dramtizace původní pohádky Sofie Zelcerové, která využila motivů starých čínských pohádek. (Z ruštiny přeložily Alžběta Bendová, Věra Kalendová.)

Symbolistní příběh z čínského císařství, ve kterém nemilosrdně úřaduje ministr císařova dvora Lišák. Má vlkodlačí schopnosti a dokáže měnit svou podobu. Této své vlastnosti využívá k provokacím mezi obyčejným lidem. Nechává zatknout hlavního hrdinu Čaa, slévače kovů, kterého křivě a naprosto neopodstatněně nařkne z plánování vzpoury a vraždy císaře. Dostává ultimátum - pokud za tři dni a tři noci sleje císaři tři různé kovy jako důkaz oddanosti, nebudou mu useknuty ruce. Čaovi se to nedaří a jeho čas se krátí.

Jeho malá sestra Din mu chce pomoci a na radu bohů (ve skutečnosti jí to skrze ptáka Ohniváka našeptal Lišák) se vrhne do plamenů pece.

To vyvolá vlnu obrovskou vlnu nevole. Lid se semkne a za společného zpěvu pomohou Čaovi ukovat meče, se kterými se vrhnou na císařský palác. *“Lid: Na zámek, na zámek, už nebudeme mlčet! Vpřed za naše štěstí!”*¹⁰⁴

Nasazení textu *Červeného střevíčku* lze chápat pouze důsledek snah zpestření zahraničního repertoáru o dramatiky zemí lidových demokracií. Přiblížení těchto kultur dětem. *“Že také Mao Ce-tung miluje děti, to není třeba zdůrazňovat. Při každé velké slávě ho vidíme na tribuně obklopeného pionýry, kteří k němu s důvěrou obracejí svá trochu šikmá očka. Vědí, že jejich dobrým přítelem”*¹⁰⁵ hlásá paradoxně program k inscenaci v době, kdy Mao Ce Tung prakticoval politiku rudého teroru a ve velkém vraždil odpůrce režimu.

*“Takzvané socialistické vlastenectví, v 50. letech prezentované jako protiklad tvrdě pranýřovanému “buržoaznímu nacionalismu” ve všech jeho podobách posilovalo u dětí pozitivní vztah k národu a vlasti jako součásti společenství socialistických zemí vedených Sovětským svazem.”*¹⁰⁶

¹⁰⁴ ZELCEROVÁ, Sofia. *Červený střevíček*. Praha: ČDLJ, 1954. 60 s.

¹⁰⁵ LEBEDOVÁ, B. Program k inscenaci *Červený střevíček*. Praha: DJW, 1955.

¹⁰⁶ KNAPÍK, Jiří a kol. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 420 s.

Druhá věková skupina (8-11 let)

Tři zlí kmotři - František Kožík

Stanislav Vyskočil zahajoval svou první sezónu uvedením zcela nové autorské pohádky *Tři zlí kmotři* (premiéra: 20. 9. 1952, režie: Josef Šmída, repríz: 70).

Tři nevrlí, sobečtí sousedé Nimra, Lakota a Svárovec mají na kraji vesnice tři chalupy, opevněné ploty a soukromničí. Nimra je odborník na stromy, díky tomu mu jabloně rodí víc než komukoli jinému, Lakota má zase slavnou slepici, která mu snáší obrovské množství vajec a Svárovec má podobně produktivní krávu. Zbytek vsi už na ně dávno zanevřel, protože nebylo možné přesvědčit je, aby se zapojili do nového kolektivizovaného života.

Jde o podobenství tří kulaků, které až osmnáctiletý chlapec Jirka svou rafinovaností a optimismem přiměje, aby přestali být egoističtí a zlí. Jejich zlost je záměrně pohádkově hyperbolovaná, jsou zlí z jakéhosi nesmyslného a neopodstatněného principu. Činí jim radost štvát sebe navzájem, ale hlavně ostatní. Například odmítnou věnovat své nadbytky pionýrům, kteří do vesnice přijeli z města jako dobrovolní pomocníci při žních a sběru léčivých bylin.

Jirka se dá ke zlým kmotřům do učení, protože se chce na oko stát špatným člověkem. Při tom každého ze starců pozná (pronikne skrz jejich tvrdou charakterovou schránku) a pochopí důvod jejich zatvrzelosti. Získá si je na svou stranu, když jim vyléčí zdravotní neduhy spojené s jejich negativním způsobem života. (Chraplavý hlas z neustálého křičení na děti, slabé srdce z neustálého rozčilování se atp.)

Kožík se tu projevil jako zkušený autor, naplnil všechny ideologické požadavky na současnou pohádku aniž by výrazně klesla její umělecká hodnota. O autorově vyhnout se hrozící schematičnosti textu, svědčí i celkové pozitivní poselství hry: *“Chtěl bych, aby (...) každý z malých diváků byl v životě takovým Jirkou, který dovede vidět, slyšet a hlavně má vždy otevřené a citlivé srdce.”*¹⁰⁷ Veselohra s písněmi *“při jejímž vzniku mi hodně pomáhali herci, kteří tři zlé kmotry a ostatní úlohy hrají i ostatní divadelní pracovníci”*.¹⁰⁸

Výše zmiňovaná pauza ve spolupráci s autory tedy trvala pouze necelou sezónou. Stanislav Vyskočil ji okamžitě obnovil, protože tlak na uvádění nových textů neustával. (V první sezóně tři autorské tituly (*Ledoborec Krasin*, *Tři zlí kmotři*, *Sůl nad zlato*) se dočkali už jen jediného uvedení a to o rok později v *Městském oblastním divadle Kladno*.

¹⁰⁷ KOŽÍK, František. Program k inscenaci *Tři zlí kmotři*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1952.

¹⁰⁸ Op. cit.

Ledoborec Krasin - Frank Tetauer

Na motivy prózy Františka Běhounka *Trosečníci na kře ledové* vytvořil Frank Tetauer autorské drama *Ledoborec Krasin* (psáno 1952, upraveno pro potřeby *Městského divadla pro mládež*). (Premiéra: 5. 5. 1953, režie: Stanislav Vyskočil, Miloslav Vavruška, repríz 27).

František Běhounek radiolog a odborník na měření kosmického záření se zúčastnil dvou výprav do Arktidy: roku 1926 s Roaldem Amundsenem a roku 1928 s Umbertem Nobilem. Tetauerovo drama dokumentuje druhou italskou polární expedici, při níž vzducholod' *Italia* havarovala poblíž Špicberků. Při několikátýdenních záchranných akcích zahynul například i Roald Amundsen. (Amundsen s Nobilem byli přátelé, ale i profesní rivalové a Nobile byl viněn za jeho smrt, proto byla jeho role v záchranné akci v dramatu záměrně vynechána.) Kolem nehody vznikla řada kontroverzí. Např.: švédský pilot Lundborg přiletěl z *Citta di Milano* s rozkazem, přivést především kapitána Nobileho, který ve skutečnosti chtěl opustit kru jako poslední. Nebylo mu to dovoleno kvůli jeho zdravotnímu stavu. Lundborg při druhém letu pro další členy posádky havaroval a musel být rovněž zachraňován. Všechna dosud vyjmenovávaná fakta jsou s dramatem shodná, Tetauer ale jasně interpretuje celé politické pozadí záchranné akce: fašistické italské tendence, neochotu pomoci, záměrné matení posádky Krasina italskými námořníky, aby byla znemožněna záchrana. Text akcentuje fašistickou nezodpovědnost a velikášství, aby kontrastovala se sovětskou obětavostí (zachraňovali až na dvě výjimky politické protivníky).

Ledoborec Krasin se stal symbolem sovětského hrdinství. Kapitán Nobile s povolením od Mussoliniho pokračoval ve vzduchoplaveckém výzkumu v Moskvě. Táž událost se později stala dokonce námětem dokumentárního filmu *Vzducholodi k severnímu pólu* (1968, scénář a režie Vladimír Kabelík).

Běhounkova populárně naučná literatura byla rovněž zaměřena na děti a mládež. Tetauerův text ač politizovaný je živý, dramatický a vtipný. A splnil v dramaturgické koncepci *Divadla Jiřího Wolkra* požadovaný efekt. Žádná jiná divadla už drama neuvedla.

Sůl nad zlato - Karel Dittler

Třetí a poslední autorskou prací byla dramatinizace pohádky *Sůl nad zlato* Boženy Němcové (premiéra: 24 .6. 1953, režie: Ludmila Burešová, repríz: 85)

Nevznikla pro DJW, protože byla napsána Karlem Dittlerem pro *Divadlo mladých v Ostravě* už v roce 1947.

V úvodní poznámce Dittler naprosto konkrétně pojmenovává místo děje jako království Mikuláše Dobrotivého. Panoš Jan ho při zpěvu a hře na loutnu určuje ještě přesněji. *“Jan: Jsou silné paže spojeny/ve všech koutech Čech,/a síla jedné z paží - je silou paží všech!”*¹⁰⁹

Pohádka se od své původní verze vzdaluje několika drobnými zásahy, které slouží její ideologizaci. Nejrazantnější změnou je připsání linie solníků, ti pravidelně městu dodávají zásoby vytěžené soli. Skromná a empatická princezna Maruška je jednoho dne potká při své procházce městem a dá se s nimi do řeči. Jakožto typické zámecké dítě žijící v přepychu netuší, kde se sůl bere a proto si nechá celý proces popsat a poučit se o jejím využití. Dělníkům strhaným prací pak věnuje zlatáček, jako poděkování za jejich těžký úděl a vrací se zpět do zámku, kde si ji se sestrami vzápětí volá otec. *“Božetěch: Vidiš chlapče - v tom krásném šatě je také schováno neštěstí. Jíra: Jaké, děde? Božetěch: Bohatí lidé žijí v pohodlí, nepracují - a proto žijí málo a málo vědí. To je to neštěstí - ale teď k dílu, hoši!”*¹¹⁰

Dittler přidává též dva chamtivé kupce, kteří okrádají koho se dá (včetně solníků). Jen dokreslují společenskou hierarchii na jejímž vrcholku sedí krutý, starý král, který chce odejít na odpočinek a neví, jak to nejlépe provést, když má tři dcery. Až jeho rádce mu musí poradit, aby jednu ze svých dcer provdal. Dokonce králi navrhuje i samotný mechanismus výběru. Dittler z krále v rámci dobových tendencí udělal neschopného panáka.

Maruška je tedy vyhnána ze země, ale nalézá útočiště u solníků, kteří se vzbouřili proti králi (- nechal neprávem zajmout dva solníky) a začne u nich pracovat. *“Maruška: Jak se Vám jen odměním? Borek: Zač, princezno? - Ted' jste prostá dívka - a ubožejší, než-li druhé... teď patříte k nám - prostým lidem! A my nemůžeme rozdávat dary! Máme jen to, čím jeden druhému pomůžeme...a je to někdy víc, než hory zlata...”*¹¹¹

V království se kvůli nedostatku soli začnou rozmáhat nemoci a onemocní i samotný král. Začne litovat svých činů, propustí dva vězněné solníky a nakonec volá i po návratu ztracené dcery. Nechá zavřít všechny špatné rádce a podvodníky do vězení, rovněž navrhuje i zbylé dvě malicherné dcery. Typický rychlý a neopodstatněný obrat je ještě umocněn rozkazem, rozdat obsah královské pokladny lidu. Král jmenuje svou nástupkyní Marušku, neřeší se už její případný sňatek a nedokončená zůstává i linka malicherných sester, které v

¹⁰⁹ DITTLER, Karel. *Sůl nad zlato*. Praha: Dillia, 1959. 13 s.

¹¹⁰ Op. cit., s. 14.

¹¹¹ Op. cit., s. 30.

poslední scéně už nedostávají prostor - obvyklý neduh společný většině soudobých pohádkových textů, vzniklý potřebou umocnit, zopakovat nebo zvýraznit celkové didaktické vyznění.

Noc pod Čerchovem – Jaroslav Janovský

Po třech letech od Velkého komedianta napsal Jaroslav Janovský pro *DJW* pohádkovou novinku určenou tentokrát pro druhý věkový stupeň. (režie Vasilij Vasiljev, premiéra: 4. 12. 1953 repríz: 44)

Dle stanov se děj odehrává v současnosti v malé vsi Capartice pod Čerchovem, kam přijíždí dvanáctiletý pražský chlapec Slávek za tetou a bratrancem na prázdniny. Slávek, malý knihomol (milovník detektivek, kovbojek atp.) tu zažije během jediného večera hned několik dobrodružství. Ve vsi někdo zapálí starou německou školu, ve které má ateliér místní malíř a chlapi dlouho do noci pomáhají hasit. Slávek během záchranných prací ukradne malíři Šábkovi obrázek princezny Zlatovlásky a nereaguje na bratrancovy výzvy, aby lup vrátil.

Když chlapi usnou vystupují z jejich dětských knih hlavní hrdinové, kteří tvoří druhou paralelní dějovou linku - Krakonoš, Robinson Crusoe, Honza, Zlatovlásky, Bumbrlíček a Markýz de Pelerina, jakožto záporný moderní hrdina. Obě linie se neprotínají, pohádkové postavy slouží pouze k názornému odsouzení negativního vlivu nové mládežnické literatury (pistolníci lupiči atp.). *“Krakonoš: Bohužel...naše příběhy už jsou trochu zastaralé, ale to není naše vina. (...) Ne, pane Pelerino, nelíbíte se nám a přišli jsme vás požádat, abyste laskavě zmizel ze světa. Ten Slávek by jistě takový nebyl, kdybyste ho nekazil. Špatné příklady kazí dobré mravy.”*¹¹² Pohádkové postavy sice nejsou zbaveny kouzelných schopností, ale jejich užitek sami dehonestují (křesťanská víra se tu dostává do stejné “tmářské” kategorie jako kouzla). *“Honza: Ale proboha, Krakonoši, vždyť to není žádná maličkost, do čeho se ti chlapi dostali. Tady jde o život. Krakonoš: Bohužel. Ale, snad...víte dneska je taková doba, že lidé se už nespolehají na žádná kouzla. A učí i své děti tomu, že když různí zločinci a zlí lidé ohrožují je nebo jejich vlast, není nic platné se modlit a volat na pomoc nadpřirozené síly, ale zavolat prostě SNB, jako to udělal ten Vašek.”*¹¹³

Oba chlapi se vydají do vesnice tu noc ještě jednou - na pomoc kamarádovi Vaškovi, kterému se podařilo přijít na stopu protistátního spiknutí. Poprvé se tu v postavě zloducha

¹¹² JANOVSKÝ, Jaroslav. *Noc pod Čerchovem*. Praha: ČDLJ, 1952. 16-17 s.

¹¹³ Op. cit., s. 44.

Müllera objevuje téma emigrace – Müller utekl na západ před rokem a nyní se potajmu vrátil a zapálil školu, aby pro Němce z úkrytu vyzvedl zlato a šperky, které si tam na konci války schovali a nestihli odnést. *“Slávek: No, Vašek říkal, že byste se třeba mohli zdržet a že Prokop by zatím mohl vybrat poklad a ujet s ním do Ameriky a my, že bychom byli v rejži.”*

¹¹⁴ Všechno nakonec nutně dospěje ke šťastnému konci. K zatčení zločinců, vyznamenání chlapců a přiznání Slávka ke krádeži. Vše je odpuštěno, protože pomohli ochránit vlast a tím je splněna i mise pohádkových figur, které se spokojeně vrátí zpět do knih, kam patří.

V jiné roli - Sergej Michalkov

Sovětská hra ze současnosti Sergeje Michalkova představuje malého pionýra Alíka Plemjannikova - žáka 7. třídy se špatným prospěchem a především malého podvodníka (aby mu nebyl odepřen dárek k narozeninám, opraví si v žákovské čtyřku z ruštiny na jedničku). Alík dostane nabídku na natočení hlavní dětské role ve filmu. Otec - pracovně velmi vytížený úředník nesouhlasí, ale rozhodnutí přenechává na ne příliš inteligentní matce, která výchovu syna zcela evidentně nezvládá a navíc si do něj projektuje své nenaplněné ambice. Ve snaze, aby Alík oproti ostatním dětem v něčem vynikal mu odpustí jeho prohřešky a s natáčením svolí. Alík přislíbí, že se polepší, místo toho ale zpychne a ještě před začátkem natáčení začíná tisknout své fotografie s autogramy. Jeho pionýrští kamarádi se tedy vydávají za režisérem a producentem filmu s prosbou, aby byl přeobsazen. Argumentují tím, že přece není správné, aby byl ve filmu dáván za hrdinný vzor pionýr, který ve skutečnosti žije zcela opačnou ideologií. Režisér jim dá za pravdu, nařkne svého producenta z nedbalé práce - nedostatečného kádrového prověření. (Sledování kádrového profilu dětí a jejich rodičů se u nás ostatně stalo normalizovanou součástí poučného školství.¹¹⁵)

Kde selhala rodinná výchova, bere zodpovědnost do rukou socialistický kolektiv. Aby tohle udání nevyznělo jako úplná nemorálnost, Michalkov, nechává vrchol konfliktu, kdy je Alík konfrontován s přeobsazením své role, proběhnout za oponou a celé třetí dějství sleduje už chlapce polepšeného.

Ten si mezitím vylepšil za pomoci spolužáků známky ve škole a jediné, co v souvislosti s touto aférou ještě řeší je, že svůj neúspěch zapřel rodičům. *“Michalkov ukazuje*

¹¹⁴ Op. cit., s. 49.

¹¹⁵ KNAPÍK, Jiří a kol. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 402 s.

odpovědnost, která spočívá v těchto případech na kolektivitu. Ukazuje, jak dobrým a čestným přátelům může se podařit - a je to jejich povinností - vrátit na správnou cestu spolužáka."¹¹⁶

Hra pro druhou věkovou kategorii byla díky své jasně vymezené rodičovské problematice prezentována jako vhodná i pro nemládežnická divadla. "(...)vliv rodinné výchovy na vývoj osobnosti dítěte a dospívajícího se rozhodně nijak nepodceňovala; z pohledu režimu ale představovalo rodinné prostředí často spíše nositele nevhodných ideových a morálních hodnot, kulturních tradic."¹¹⁷ O to paradoxnější je, že k jejímu dalšímu uvedení v Československu už nikdy nedošlo.

Třetí věková skupina

Rodina - Ivan Fjodorovič Popov

Vyskočil v únoru 1952 na *První konferenci pracovníků divadel pro děti a mládež* hovořil o dramatech třetího věkového stupně: "*V této oblasti potřebujeme nutně hry, o volbě povolání, nové hry s náměty historickými, hry o mládí velkých osobností našeho politického a kulturního života.*"¹¹⁸ Vybízela dramatiky k napsání životopisných dramát o Fučíkovi nebo Gottwaldovi. Do repertoáru se proto zatím dostala sovětská hra o mládí Vladimíra Iljiče Lenina. (premiéra: 22. 11. 1952, režie: Stanislav Vyskočil, repríz: 31)

Děj zavádí do období let 1886 - 1897, tedy mezi Leninovým šestnáctým a sedmadvacátým rokem. Popov dává největší prostor vyobrazení rodinného zázemí - soudržné, ušlechtilé, vzdělané rodiny na pozadí carské "krutovlády" osmdesátých a devadesátých let. Matka Marie Alexandrovna je pevnou, zásadovou ženou - vdovou po gymnaziálním řediteli, kterou otřese další smrt v rodině. Nejstarší syn Alexandr se účastnil studentských stávek, byl obviněn z pokusu o atentát na cara a popraven. Přesto mladému Leninovi nebrání v riskantní cestě revolučního boje. Uvědomuje si totiž, že pro její děti není jiné cesty k lepší budoucnosti. "*Všechny naše síly, život každého z nás patří jen jemu, jeho velikému dílu.*"¹¹⁹

¹¹⁶ MICHALKOV, Sergej. Program k inscenaci *V jiné roli*. Praha: DJW, 1955.

¹¹⁷ KNAPÍK, Jiří a kol. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 104 s.

¹¹⁸ JANOVSÝ, Jaroslav. První konference pracovníků divadel pro děti a mládež. *Časopis Divadlo* 4, 1953, č. 3, s. 331 – 335.

¹¹⁹ POPOV, I. *Rodina*. Praha: Dilia, 1960. 57 s.

Policejní ředitel nabízí matce možnost milosti pro syna a vězněnou dceru. Musela by ale od syna vyzvědět konkrétní jména iniciátorů atentátu a následně je udat. “*Marie Alexandrovna: Co ode mne chcete, Vaše Excellence? Durnovo: Já? Nechci od vás nic. Prostě vkládám osud vašich dětí do vašich rukou. Marie Alexandrovna: (rozhořčeně) Rozumím. Já vám velmi dobře rozumím. (odchází)*”¹²⁰ Policejní prezident ji záměrně podá povolení k návštěvě syna až na den po jeho popravě, aby byla “poddajnější”.

Matka ani tehdy nepodlehne manipulacím a nevyužije policejní nabídky ani pro vězněnou dceru Annu. Heroická koncepce její postavy je záměrná, má být klíčem k pochopení velikosti Lenina, který tu formuje z empatického nadaného studentíka v “geniálního vůdce dělnické třídy” a “největšího revolucionáře všech dob”.

Rodina byla první a jedinou hrou *Městského divadla pro mládež* věnující se Leninově kultu osobnosti a byla nastudována k pětatřicátému výročí *Velké říjnové socialistické revoluce*. Nešlo o titul určený přímo dětským divadlům. Řadí se k Pogodinově *Kremelskému orloji* a Višněvského *Nezapomenutelnému roku*. Lenina za značných kladných ohlasů ztvárnil herec Karel Richter a matku Gabriela Kaulfusová.

Šest zamilovaných - Alexej Arbuzov

Komedie o šesti zamilovaných, odehrávající se v pouhých třech hodinách. (Premiéra: 7. 7. 1953, režie: Vasilij Vasiljev, repríz: 32) Na první pohled působí titul i jeho popisek nadějně, jde ale o klamně zdání. Šest zamilovaných je hra o vývoji kolchozního hnutí v Sovětském svazu. Odehrává se v říjnu roku 1934 a šest zamilovaných je šest lidí zamilovaných do práce. V roce 1934 bylo už přes 80 % hospodářství kolektivizováno do tzv. kolchozního hnutí. Pro kontrolu tohoto procesu byla zakládána místní politická oddělení, politotděly, fungující jako dozorčí orgán. Bylo do nich vysláno přes 17 000 největších stranických kádřů, aby upevňovali postavení hnutí. To je i příklad dvou hlavních hrdinů hry Nastasji Petrovny Aljochinové, náčelnice politotdělu při traktorové stanici ve vesnici Samojlovo a jejího manžela Ludvíka Gustaviče Helda, který je také náčelníkem, ale na sousední šatilovské traktorové stanici. Oba jsou si navzájem soupeři v získání rudého praporu “Komsomolské pravdy” - ocenění nejlepších traktoristů v okrese. Jejich pracovní vztah je značně usilovně vylíčen jako zdravé socialistické motivující soutěžení, změkčené prolínáním láskyplného letitého osobního vztahu.

¹²⁰ Op. cit., s. 62.

Prapor celý rok držel skupinu Aljochinové v čele s osmnáctiletým brigádyrem Štěpánem Gajdarem, ale nyní byla za nejlepší vyhodnocena Heldova skupina, jejíž vedoucí je osmnáctiletá traktoristka Lena. Prapor má být mezi stanicemi slavnostně předán následující den dopoledne a to v den dvacetiletého výročí sňatku obou partnerů. Impulzivní a psychopaticky působící Gajdar nechce předat prapor soupeřce, protože je žena a ve své zamilovanosti do práce není ochotný svou porážku uznat vůbec. Genderová problematika je vyřešena marxistickým přístupem: není práce mužská a ženská, ale jen práce dobře odvedená.

Během tří hodin v jedné místnosti zestátněného panského sídla proběhne střetnutí zápletky parametrů telenovely. Gajdar v Leně pozná svou dávnou, teď už ovšem vdanou lásku z traktorového kurzu a rozhodne se spáchat sebevraždu skokem do Volhy. Je Lenou vlastnoručně vytažen z vody a díky tomu uznává její kvality osobnostní i pracovní (předá jí prapor). Na závěr je ještě happyendově vyjasněno nedorozumění velké náklonnosti Leny k Heldovi, kterému byla Aljochinová vystavena a pojala podezření o manželově nevěře. Gajdar totiž považuje Helda za manžela Leny a před všemi mu gratuluje ke sňatku. Lena se vyzná ze svého čistě ideového obdivu k Heldovi a přizná se, že informace o jejím sňatku byl jenom vtip, kterým chtěla Gajdara poškádlit.

Postavy jsou zástupci tří generací, ale mezi jejich promluvami není žádný jazykový rozdíl. Mladí se projevují uvědoměle socialisticky a vyspěle podle svých nadřízených vzorů. Společné téma všech postav bez rozdílu věku je otázka lidského štěstí na pozadí otázky socialistické morálky. *“Chceme vám dokázat, že štěstí nikdy nepadne člověku do klína samo, že je zapotřebí o ně bojovat, ne ovšem proti ostatním lidem, ale současně s nimi ve společné práci.”*¹²¹

Barevná hráz - Antonín Jaroslav Urban

Barevná hráz je drama vzniklé na základě státní objednávky z roku 1952 a je to Urbanův úplně první příspěvek do dramatiky pro děti a mládež, který byl považován za *“pozoruhodný krok na cestě za skutečným mládežnickým dramatem.”*¹²² Urbanovi se inspirací, stejně jako v tvorbě pro dospělé, staly jeho vlastní cesty po USA a Austrálii.

Děj se odehrává v Ohiu, na příběhu obyčejné americké rodiny je tu demonstrován problém rasové diskriminace. Jediný syn manželů Brownových Bob se vrací ze studií na jihu

¹²¹ ARBUZOV, Alexej. Program k inscenaci *Šest zamilovaných*. Praha: Městské divadlo pro mládež, 1953.

¹²² JANOVSÝ, Jaroslav. *Otázky divadla pro děti a mládež*. Časopis *Divadlo* 7, 1956, č. 6, 468 - 471 s.

států jako dospělý muž s naprosto vyhraněnými, naučenými názory na černošskou komunitu. Situace je o to paradoxnější, že jeho rodina ve svém velkém domě zaměstnává černou kuchařku Uršulu Howardovou a poskytuje střechu nad hlavou celé její rodině, se kterou Bob v úzkém svazku vyrůstal. Jejich příběh tvoří druhou dějovou linii dramatu. Navzdory výtkám matky přetrhává veškeré přátelské vazby z dětství. Otec průměrný americký puritán, bankovní úředník synovo chování schvaluje. Za matčinou loajalitou a vstřícným chováním k Howardové a jejím dětem je její černošský původ. Neví to nikdo kromě realitního makléře Simpsona, který cenné informace využívá k jejímu vydírání.

Policie nespravedlivě obviní Uršulina syna Jima z krádeže tří set dolarů, kterou ve skutečnosti provedl makléř Simpson. Paní Brownová svědčí proti němu a on za to prozradí její původ. Brownovi je zaměstnavatelem stanoveno ultimátum: rozvod nebo výpověď. Rozhoduje se pro rozvod a synovi nabízí nový život mimo město. Bob se ale rozhodne nezapřít svou matku a bojovat proti rasové diskriminaci.

Nově se tu objevuje zřetelná snaha potírání křesťanství (shodně s *Jak Mráz čaroval, Noc pod Čerchovem – od sezóny 1953*).

Recenzent Erik Kolár píše: *“Nejkrásnější je však tento zážitek: pro nás dospělé, kteří pamatujeme norimberské zákony jako nedávnou skutečnost, je Urbanova hra živou připomínkou analogií, které ještě před osmi lety u nás platily, které způsobily nekonečné strasti a smrt statisíců lidí. Dnešní mládež se směje, Když Boba trápí, že má osmi černošské krve, a směje se ještě halasněji, že je možno pro dvaatřicetinu negerské krve vyhodit studenta z university. Jaký je to krásný smích! Urazili jsme kus cesty za těch osm let.”*¹²³

Světová klasická dramatika

Lakomec – Molière

Základ třetí věkové kategorie nově Vyskočil rozšířil o klasickou dramaturgii francouzskou. Moliérova tvorba měla v padesátých letech neobvykle silnou inscenační tradici. Byl vyzdvihován pro schopnost třídní charakterizace svých postav. Tím, že neustále satiroval šlechtu, měšťanstvo, aristokracii, církev, byla jeho dramata považována za pokroková a revoluční. Vycházel z tradic francouzského lidového divadla a do zúžených dramaturgických plánů zapadal i svým komediálním zaměřením.

¹²³ KOLÁR, Erik. A. J. *Urban Barevná hráz*. Divadlo roč. 5. (1954/ č.1)

Uvedení *Lakomce* (premiéra: 14. 2. 1954, režie: Jiří Šmída, repríz: 56) je ale potřeba vnímat i jako možnost pro herecký růst souboru, který byl dětskými tituly různé úrovně značně omezen.

Námluvy, Labutí píseň, Jubileum - Anton Pavlovič Čechov

Čechov se za celé sledované období dostává na repertoár DJW poprvé a naposledy 15. 1. 1955 a to u příležitosti 50. výročí úmrtí. V sezóně 1954/1955 se čechovovské inscenace na tuzemských jevištích značně zmnožily. *“Nebylo to tak, že by Čechov byl pro komunisty někdy nežádoucím jménem - jako kmenový autor MCHATu byl naopak vždy v centru pozornosti, psalo se o něm, vydával se - ale hrál se velmi sporadicky.”*¹²⁴ Čechovova díla se vzpírala vyhraněné třídní interpretaci typické v padesátých letech.

Soubor tří jednoaktovek režíroval Vasilij Vasiljev a dočkal se pouhých sedmi repríz.

Z toho celkem pět jich bylo provedeno slavnostně v rámci I. celostátní spartakiády.

Námluvy a *Jubileum* jsou jednoaktovky parametrů anekdoty a náročnější melancholická *Labutí píseň* je divadlem na divadle. (Starý zkroušený blouznící herec naposledy odchází ze svého milovaného jeviště.)

Česká klasická dramatika – Jiříkovo vidění, Čert na zemi, Pan Johanes

Vyskočil z tylovského repertoáru vybírá Stehlíkovy dvě další báchorky: *Jiříkovo vidění* (premiéra: 12. 10. 1952, režie: Stanislav Vyskočil, repríz: 70) a *Čerta na zemi* (premiéra: 8. 5. 1954, režie: Jiří Jaroš, repríz: 52) A rovněž shodně se objevuje pouze jeden jiráskovský titul - pohádkový *Pan Johanes* (premiéra: 24. 2. 1955, režie: Stanislav Vyskočil, repríz: 67).

Shrnutí

Stanislav Vyskočil byl z funkce ředitele odvolán na konci sezóny 1954/1955, ale zůstal ještě jako šéfrežisér. *“Divadlo v té době nesešlo s cesty za socialistickým*

¹²⁴ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce – Divadlo a společnost 1945-1955*. Praha: Academia, 2007. 408 s.

*mládežnickým divadlem, ale nepostoupilo na ní dále.*¹²⁵ Tento Fixův odsudek mířil k otázce původní dramatiky. Vyskočil uvedl za celou svou éru pouze sedm titulů. To byl pravděpodobně i jeden z důvodů jeho odvolání. Jaroslav Janovský komentuje závěrečnou sezónu: *“Jak je například možné, že DJW (...) neuvádí žádnou původní hru pro děti a mládež a spokojuje se s adaptacemi národních pohádek nebo klasickým odkazem dramatické literatury pro dospělé? Není to luxus mít na tohle speciální divadlo pro děti a mládež?”*¹²⁶ Novou tuzemskou pionýrskou dramatikou například vynechává úplně a nahrazuje ji podobně laděnými hrami sovětskými (*V jiné roli, Šest zamilovaných, Pionýrský šátek*).

O jisté dramaturgické bezradnosti svědčí i recyklace některých titulů. (*Pionýrský šátek, Tři pomeranče, Jak se kalila ocel, Dvanáct měsíců*). Sovětská dramatika dostávala přirozeně největší prostor ve všech žánrech (dramatizace, původní hra, historická hra, pohádkové dramatizace i pohádky původní.) Rozšiřuje oblast klasické dramatiky o dramatikou světovou (přesněji řečeno francouzskou).

Zcela novým tématem byla emigrace, kritice bylo podrobena katolictví, díky rozšíření dramaturgie o dobrodružné hry se objevuje i téma atomové energie a s tím související rozdělování světa na východ a západ, ve které bylo spojeno s propagováním SSSR jako našeho vzoru, podněcování nenávisti k západu bylo podpořeno také tématem rasové diskriminace. Ze Stehlíkovy éry přetrvává všudypřítomný důraz na kolektivitu. Neprojevuje se ale už v oblasti hlavního hrdiny. Zde dochází naopak k individualizaci.

Obecně se by se dalo říct, že se texty oproti první fázi odschematizovávají, ale nelze tento proces chápat doslovně a pozitivně. Jde o proces pozvolný, projevující se především problematizováním motivací postav a snahou o jejich psychologizaci (hry ze současnosti). Stanislav Vyskočil se během svého angažmá snažil o smazání kvalitativního rozdílu mezi divadly pro dospělé a pro děti, především v oblasti režijní.

¹²⁵ FIXA, Jaroslav. *Divadlo Jiřího Woltra v Praze*. In *Velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Jaroslav Janovský, Zdeněk Kotala. Praha: Divadelní ústav, 1961. 119 s.

¹²⁶ JANOVSÝ, Jaroslav. *Otázky divadla pro děti a mládež*. *Časopis Divadlo* 7, 1956, č. 6, 468 - 471 s.

Éra Vojty Nováka - 1955/1956, 1956/57

“Pod vedením Vojty Nováka chce divadlo i nadále budovat svůj repertoár na zkušenostech své bohaté dvacetileté tradice. Chce dělat divadlo ideově jasné, bojovné, umělecky silné, které by naše mladé diváky dokázalo strhnout i zapálit, rozechvět i rozesmát. Jiří Wolker, jehož jméno divadlo nese, je mu do této další práce vodítkem, i příkladem.”¹²⁷ Proklamuje inspicient Jiří Hájek v publikaci *Dvacet let divadel pro mládež*. První Novákova sezóna byla totiž jubilejní dvacátá a divadlo ji oslavilo mimo jiné vydáním této brožury.

Vojta Novák byl dlouholetý režisér *Národního divadla*, nositel *Řádu práce* (spoluzakladatel avantgardního *Lyrického divadla* 1911, člen *Intimního divadla* od 1914). V činohře *Národního divadla* byl angažován v roce 1919 jako režisér a později přešel i k inscenacím operním (měl na svém kontě přes 200 inscenací). V době jeho angažování do *Divadla Jiřího Wolkra* mu bylo 69 let. Je zcela evidentní jaký byl záměr jeho jmenováním do funkce ředitele – jako prověřený divadelní bard měl divadlo ideově pozdvihnout. Jeho nástup však nevyvolal výraznější změnu a repertoár získal navzdory očekávání spíše klasičtější podobu. Ani z hlediska inscenačního nedošlo k větším změnám, nejčastěji režíroval i nadále Stanislav Vyskočil, Eva Foustková a sám Vojta Novák.

Otázku věkového rozdělení jednotlivých diváckých skupin upravuje na první věkovou skupinu od 4 do 7 let, druhou od 8 do 10 let, třetí od 11 do 16 let. Pro první si stanovuje dvě nejznámější pohádky ročně, druhé určuje dobrodružné hry, kde by děti mohly hledat své vzory a hrdiny a třetí nejstarší kategorii hry historické, životopisné, klasické.¹²⁸

Z programů k jednotlivým inscenacím ale vyplývá, že na fixně stanovené věkové rozdělení rezignovali a upravovali jej vždy individuálně podle složitosti inscenačního tvaru. Z toho důvodu Novákova etapa přechází k chronologickému řazení titulů.

Princezna se zlatou hvězdou na čele - Karel Michael Walló

Karel Michael Walló vlastním jménem Ladislav Walló napsal tuto pohádku na motiv Boženy Němcové jako zakázku pro *DJW*. (premiéra: 22. 10. 1955, režie: Eva Foustková,

¹²⁷ HÁJEK, Jiří. *Divadla pro mládež v Praze*. In *Dvacet let divadel pro mládež*, Praha: Divadlo Jiřího Wolkra, 1956. nečíslováno 10 s.

¹²⁸ *Pro nejzaujatější diváky*. Časopis *Vlasta*, Praha. 30. 5. 1959

repríz: 58) Šlo o titul určený dětem od čtyř do devíti let. Je prvním dramatem, který využívá bezvýhradně veršované formy.

Příběh princezny Lady, kterou otec nutí vzít si za manžela zámožného krále Kazisvěta. Ta proto v přestrojení prchne do sousedního království prince Radovana, kde se nechá zaměstnat v kuchyni. Po práci se ze zvědavosti vydá na slavnost, kde si princ vybírá svou budoucí ženu. Princ si zamiluje neznámou skromnou Ladu, která ale nad ránem popelkovsky prchá. Na památku si vyměňují prstýnky, aby mohla následujícího rána být Lada znovu objevena. Přijíždějící Kazisvět se Lady zřekne, protože ji v přestrojení za kuchtičku nepozná a následně je při pokusu o vyhlášení války vyhnán. Nedočází tu k žádným socializujícím posunům.

Pohádka byla považována za jeden z mála úspěchů Novákovy etapy v *DJW*, protože se dostala i do zahraničí¹²⁹. Inscenována byla posléze v šesti dalších divadlech, naposledy v *Slováckém divadle* v Uherském hradišti (1959). Téhož roku šla totiž do kin filmová verze režiséra Martina Friče natočená rovněž podle Wallóova scénáře (s minimální úpravou), která svým obrovským diváckým úspěchem (v kinech ho vidělo přes 5 milionů lidí¹³⁰) odradila divadelníky od dalšího uvádění. Martin Frič na poli pohádkové režie debutoval a v odborných kruzích vyvolal obrovskou diskusi. V recenzích byl film označován za kýč, nekvalitní operetu se špatnými hereckými výkony. Divadelní verze oproti filmu neobsahuje žádné hudební výstupy.

Jurášek - Juraj Sosnar Gazda

Dramatizaci slovenského románu z období druhé světové války vytvořil pro *DJW* Zdeněk Bláha (premiéra: 26. 11. 1955, režie: Stanislav Vyskočil a Ludmila Burešová, repríz: 61) *Jurášek* byl určen dětem od 9 let. Hlavním hrdinou je malý chlapec Jurášek Benada, který po vzoru svého otce začne pomáhat partyzánům ukrývajícími se v lesích. Podaří se mu na vlastní pěst najít sovětského parašutistu, kterého vítr zanesl jinam, než bylo původně v plánu a při seskoku si zlomil nohu. Pomůže mu najít vhodný úkryt a donáší mu užitečné informace z vesnice, aby nebyl vypátrán. Díky této odbojové činnosti se dostane do přímého konfliktu s německými vojáky (snaží se pro parašutistu najít v lese nejvhodnější místo odkud by bylo možné vysílat na východ). Oba ale nakonec ve zdraví vyvážnou. Novák uvedením

¹²⁹ FIXA, Jaroslav. *Divadlo Jiřího Wolkra v Praze*. In *Velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Jaroslav Janovský, Zdeněk Kotala. Praha: Divadelní ústav, 1961. 120 s.

¹³⁰ KNAPÍK, Jiří a kol. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 288 -289 s.

této hry doplňuje dramaturgickou linií, ve které děti měly nacházet své vzory. Zároveň se tu opět otevírá téma Sovětského svazu jako našeho pomocníka a ochránce už ve válečných letech.

Lesní panna – Josef Kajetán Tyl

Inscenace další Tylovy báchorky nastudovaná u příležitosti Tylova stého výročí úmrtí s původní Škroupovou hudbou. (premiéra: 4. 2. 1956, režie: Vojta Novák, repríz: 63).

Medvěd a víla, Eliška Krásnohorská

Inscenace nastudovaná v rámci oslav 20. letého výročí divadla pro mládež v Praze. (premiéra: 7. 3. 1956, repríz: 40) Po pěti letech opět oslovena ke spolupráci režisérka Míla Mellanová, u které se v některých ročenkách alibisticky neobjevuje zkratka j. h. (jako host), ačkoli už dávno nebyla součástí souboru. Zároveň jakožto zakladatelka dětského divadla v Praze byla zapojována do oslavných proslovů atp. *Medvěd a víla* byl uveden po druhé světové válce na českých jevištích pouze dvakrát, poprvé ji nastudoval Karel Dittler v *Divadle mladých v Ostravě* (1947) a poté už jen *DJW*, kde byla hrána pro děti od pěti let.

Báchorka o princí Blahomírovi, který se zamiluje do víly Jasoňky, ale její otec čaroděj Mračoun jejich vztahu nepřejde. Prince zakleje v medvěda, který už v nové podobě víle neimponuje a přestane o něj mít zájem. Podmínkou rozvázání kletby je, že se medvěd musí naučit zpívat. Dá se do učení učitele Nezobka, jehož dceři Andule se ho zželí a nasazením vlastního života se nakonec postará o jeho vysvobození.

Hráno v dobové úpravě Alexandry Urbanové. “*Nezobek: Má dcera se vás nebojí, protože je ještě mladá a protože věří v kouzla a podobné nesmysly. Ale vzdělaný člověk jako já, pane, vidí jasně, že jste medvěd, ať říkáte, co chcete.*”¹³¹ Nepromyšleně přidaný odsudek kouzla v pohádce, jejíž děj je na nich zcela založený působí v ději značně rozvratně. Nezobek vůbec neřeší (ve scéně zatýkáni Medvěda), že se do děje vkládají kouzelné postavy, mluvící vochomůrky, kaštan atp. A když se medvěd před zraky ostatních kouzlem promění zpět v prince, nepodivuje se a místo toho řeší, že se hrubě choval k princí a bude potrestán. Lehce přibarvena je i lidová skromnost Anduly, která pravděpodobně měla změkčit její bezskrupulózní souhlas se sňatkem a následným královským údělem. “*Princ: Má drahá, řekni ano! Vid', že se staneš mou chotí -- a jednou, až přijde čas, i dobrou královnou! Andula:*

¹³¹ KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. *Medvěd a víla*. Praha: Dilia, 1959. 31 s.

*I kdybys byl jenom chudým pastýřem, já bych z celé duše ráda svolila.*¹³² Od čaroděje, který ji nabízí všechny skvosty světa si žádá jenom hrstku pomněnek jako vzpomínku na les. *“Andula: (zpívá) Já sama prožila jsem zlého dost, ať lid si tvoří šťastnou budoucnost! Ať směle hlavu k slunci zdvihne a ničeho se neleká.”*¹³³

Skladatel Karel Vodrážka složil pro inscenaci novou autorskou hudbu, která čítala přes třicet písní. Součástí souboru *DJW* byl v Novákově etapě nově sedmičlenný orchestr pod taktovkou dirigenta Lubora Schwarze.

Zakletí bratři - Jevgenij Švarc

Jevgenij Švarc je sovětský autor z tvůrčího okruhu Smauila Maršaka, hojně uváděný v 50. letech (především jeho dramaturgie *Sněhové královny*). *Zakletí bratři* byli uvedeni v *DJW* v československé premiéře (25 .4. 1956, repríz: 58) tři roky po jejich vydání v SSSR.

Pracovitá Vasilisa má tři syny, dva starší se vydají do světa, protože už jsou přesvědčení o své připravenosti. Ježibaba je chytí a promění ve dva javory. Děj začíná v okamžiku příchodu Vasilisy k ježibabě, kam své syny přišla zachránit a tudíž se celou expozici dozvídáme retrospektivou. Nejmladšího teprve desetiletého syna Ivana nechává Vasilisa doma starat se o celé hospodářství, ten to po třech letech steskem nevydrží a vydá se ji hledat. Vasilisa je zatím u Ježibaby ve službě a snaží se plněním jejích úkolů syny vysvobodit. Dohoda zněla tak, že až Ježibaba Vasilisu za vykonanou práci pochválí, budou propuštěni. Pomáhají ji při tom Kocour, Voříšek, Medvěd a skrytě i nejmladší syn Ivan.

Nakonec je Vasilisa pověřena ukováním zámku, umístí ho na dveře a v zámince zámek vyzkoušet a Ježibabu v chalupě na kuřích nožkách zamkne. Ježibaba kvůli dohodě tvrdí, že je to špatný zámek, a dožaduje se odemčení. *„Vasilisa: Opři se o dveře, zámek povolí. Je špatný. Ježibaba: Nepovolí - vidíš, je... Vasilisa: Špatný, špatný... Ježibaba: Dobrý, nehádej se! Jo dobrý, slyšíš, dobrý. Ouvej už jsem Tě pochválila. Já chudáček ubožáček, co teď se mnou bude - to je směla.”*¹³⁴ Jde o první a poslední sovětský titul Novákovy úvodní sezóny, jehož jediným propagandistickým rysem (v druhé polovině padesátých let už zastaralým) bylo využití práce, jako prostředku k překonání zlých kouzel.

¹³² KRÁSNOHORSKÁ, Eliška. *Medvěd a víla*. Praha: Dilia, 1959. 56 s.

¹³³ Op. cit., s. 57.

¹³⁴ ŠVARC, Jevgenij. *Zakletí bratři*. Praha: ČDLJ, 1956. 48 s.

Princezna pampeliška – Jaroslav Kvapil

Pro děti nad deset let byla nastudována v režii Vojty Nováka Kvapilova *Princezna pampeliška* (premiéra: 25. 5. 1956, repríz: 58). Symbolistní básnické drama bylo režisérem doplněno o původní nápěvy a hudbu, kterou složil J. B. Foerster pro první uvedení hry v ND (1897). Pozdější dramaturg DJW Jaroslav Fixa ve sborníku k 25. výročí práce československého divadla pro děti a mládež píše: *“Zatím co dramatická tvorba v oněch letech už měla za sebou nejhorší tvůrčí krizi a na ostatních pražských scénách se objevovaly pozoruhodné současné hry (...) Dramaturgickými chybami bylo uvedení Kvapilovy Princezny Pampelišky i Medvěda a Vily, Elišky Krásnohorské.”*¹³⁵ Nebylo tedy dostatečně pokrokové uvádět hru *“o kráse na zemi a poesii mezi lidmi”*, protože obsahovala údajné staré vzorce chování pohádkových postav: Honzovu smířenost s nadřazeností panské vrchnosti, která je mu vštěpována už jeho matkou a vzpírá se mu jedině ve chvíli, kdy je ohrožována jeho milovaná. *„Matka: Pánbůh dal nám vrchnost, milý Honzo, vezdejší by život spravovala“*¹³⁶ *“Uvádíme - li Kvapilovu básnickou hru v našem divadle, chceme jí vychovat mládež v lásce k poesii, aby ji nechápala jen jako plytké rýmy a veršičky, nýbrž aby naše mládež poznala v Kvapilově hře úmysl, jímž se autor snaží básnickou formou povědět lidem o životě.”*¹³⁷

Na inscenaci byly kladně hodnoceny především překvapivě kvalitní herecké výkony a historizující *“citlivá režie”*¹³⁸. Vojta Novák dobově interpretoval Pampeliščinu smrt jako důsledek nezdravého izolovaného života v královském prostředí, které stavěl do protikladu se zdravým životem venkovským (akcentováno kýčovitou realistickou scénou O. Vymazala).

Divotvorný klobouk – Václav Kliment Klicpera

*“Nemůžeme se zde zabývat otázkou, co asi vedlo k tak dlouhé odmlce v inscenování Klicperova díla na pražských jevištích. Spokojme se zatím radostným faktem, že DJW Klicperu opět objevilo, a to právě pro naši mládež.”*¹³⁹ Divotvorný klobouk byl v Praze nastudován naposledy v *Realistickém divadle* v roce 1949 Otou Ornestem.

¹³⁵ FIXA, Jaroslav. *Divadlo Jiřího Woltra v Praze*. In *Velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Jaroslav Janovský, Zdeněk Kotala. Praha: Divadelní ústav, 1961. 120 s.

¹³⁶ KVAPIL, Jaroslav. *Princezna Pampeliška*. Praha: A. Neubert, 1947. s. 25-26.

¹³⁷ KVAPIL, Jaroslav. Program k inscenaci *Princezna Pampeliška*. Praha: DJW, 1956.

¹³⁸ *Kvapilova Pampeliška v Divadle mládeže*. Svobodné slovo, Praha, 29. 5. 1956

¹³⁹ *Klicperova studentská veselohra*. Lidová demokracie, 3. 7. 1956.

Novák rozšiřuje repertoár klasické české dramatiky o titul interpretovaný prizmatem realismu jako kritika měšťáckého hamižnictví. To je vtěleno především do postavy hloupého kupce Koliáše (strýce Strnada), na kterém chtějí studenti Strnad a Křepelka za pomoci “kouzelného klobouku” lstí vymoct dědictví.

Optimistická perspektiva porážky záporných sil je tu umocněna ještě faktem, že Koliáš se stejně nepolepší.

“Mladí přátelé v dnešním volání po humoru na jevišti, jehož nedostatek cítíme také v divadlech pro mládež, vybrali jsme z klenotnice našeho klasického divadelního odkazu frašku (...)”¹⁴⁰ Přidané dobové písně skladatele Lubora Schwarze, měly ještě podpořit živost a atraktivnost inscenace.

Tři mušketýři - Alexandr Dumas

Úvodní premiérou sezóny se stala nová sovětská dramaturgická adaptace *Tři mušketýři* (premiéra: 4. 10. 1956, repríz: 54) v překladu budoucí pedagogické pracovnice DJW Bohumily Lebedové a Jana Procházky. Autorem dramaturgické adaptace je Edvard Stanislavovič Radzinskij, který dramaturgii vytvořil speciálně pro moskevské *Divadlo pro mládež* a opatřil ji podtitulem hrdinská komedie. Neideologizuje pouze akcentuje motiv přátelské soudržnosti.

V celkem čtrnácti rychle se střídajících scénách sledujeme ústřední postavu D'Artagnana před pracovnou De Trévillo, kam se jde přihlásit do služby, a kde dochází v komických situačních výstupech i k prvnímu setkání se třemi hlavními mušketéry (ze kterého vzejdou tři výzvy na souboj) dál v bojích a vítězstvích nad intrikami kardinála Richelieu až po D'Artagnanovo jmenování poručíkem. Dramaturgii byla nejčastěji vytýkána fragmentárnost.

Inscepcí byla ovšem recenzenty kvitována jako “*Včasný a potřebný tah v dramaturgii pro mládež.*”¹⁴¹ Značné nadšení z dramaturgické volby bylo, ale i muselo být neustále ospravedlňováno nadčasovostí tématu boje za spravedlnost.

Režie Stanislava Vyskočila využila dynamickou dramaturgii k akční inscenaci (na choreografii šermových soubojů byl přizván trenér našich reprezentantů v šermu Svatopluk Skýva). “*Je jenom škoda, že svěžejší divadelní vítr musí k nám vanout z Francie přes sovětskou dramaturgii, že se zatím žádnému z našich mládežnických divadel nepodařilo*

¹⁴⁰ DUMAS, Alexandr. RADZINSKIJ, Edvard. Program k inscenaci *Tři mušketýři*. Praha: DJW, 1956.

¹⁴¹ POPP, Ota. *Mušketýři s prázdnou duší*.

vytvořit novou dobrou inscenaci z nového vlastního textu, že domácí látky dopadají na těchto jevištích chudě, bez vzruchu hereckého i režijního.”¹⁴²

V padesátých letech byly realizovány pouze dvě inscenace *Tří mušketýrů*, v roce 1953 v tehdejší *Divadle hlavního města Prahy* dramaturgie Vítěslava Nezvala (režie Václav Kašík) a sovětská wolkrovská z roku 1956.

Bajaja – František Pavlíček

Pro nejmladší děti (4-9 let) napsal scénárista František Pavlíček pohádku na námět Boženy Němcové - (premiéra: 15. 12. 1956, repríz: 45) hrána byla poprvé v roce 1955 v *Městském divadle mladých v Brně* v režii Stanislava Fišera. Pavlíčkova zdařilá dramaturgie je psána volným veršem na motivy Boženy Němcové a s úctou ji rozvíjí. Připisuje postavy knížat: kladné hrdiny Jaromíra a Miroslava (budoucí manželé dvou princezen) a dále dva bezpáteří šlechtice: rytíře Hroznata a Kiliána vévodu z Pýchy, kteří jsou svou karikaturností jedinou komickou složkou hry. Jejich do extrému vyvedená zbabělost, prospěchářství a pasivita je v pohádce záměrně spojena s náboženskou vírou. *“Hroznata: Celou noc přemýšlím, lámu si hlavu, králi, a všechno nadarmo...Nám vládne vůle boží a bez ní nesejde člověku vlásek z hlavy... Nu, má - li se to stát - je bohem rozsouzeno...Co my tu zmůžeme? Jen modlitba nám zbývá...”*¹⁴³ Oba tvoří zrcadlový obraz Bajaji, který je nositelem hlavního poselství pohádky: vše lze vydobýt jen čistým, nesobeckým hrdinstvím a poctivou snahou. *“Bajaja: Ať ruce bojují za štěstí, za trpící, ať místo modlení probouzejí zem spící a země člověku rozkvete pod rukama.”*¹⁴⁴ To neoprávněně příkře komentuje recenzent Lidové demokracie: *“Zachoval při tom půvab lidového dílka a moudrým přitakáním ušlechtilosti a čistotě jejich hrdinů; zdůraznil někde vedlejší tendenční motivy, které považujeme za plytkou aktualizaci.”*¹⁴⁵

Na svou dobu naprosto zanedbatelná míra ideovosti, nedidakticky podaná, umně zastřená do celkové poezie díla. Jeden z mála příkladů: *“Král: (...) Ted’ ujmou se vás strážé. Jděte...Soud nad vámi vysloví celá země.”*¹⁴⁶ O kvalitě textu svědčí i jeho jevištní prověřování po roce 1989 (byť v úpravách). Podle Pavlíčkovy hry (úprava Eva Košlerová a Pavlíček) byl navíc v roce 1971 natočen populární film Antonína Kachlíka *Princ Bajaja*.

¹⁴² KRYŠTOFEK, Oldřich. *Tři mušketýři* - K nové premiéře Divadla Jiřího Woltra, Mladá fronta, Praha. 14. 10. 1956

¹⁴³ PAVLÍČEK, František. *Bajaja*. Praha: Dillia, 1959. 30 s. .

¹⁴⁴ Op. cit., s. 66.

¹⁴⁵ *Princ Bajaja také divadelně*. Lidová demokracie, Praha. 16. 12. 1956.

¹⁴⁶ PAVLÍČEK, František. *Bajaja*. Praha: Dillia, 1959. 53 s.

Jitřenka - Milena Nováková

Nová autorská hra s podtitulem *mládí Boženy Němcové* byla jednou ze dvou autorčiných děl uvedených na divadle (prvním bylo drama *Muži nemilují andělů* uvedené v D41 E. F. Buriana). Šlo o “obětavou funkcionářku”¹⁴⁷ *Společnosti Boženy Němcové*, která byla na základní škole v Jičíně žačkou dcery Boženy Němcové a stala se tak později dobrovolně ochránkyní jejího odkazu. Hru můžeme zařadit za *Velkého Komedianta* do skupiny historických dramát o významných osobnostech 19. století (třetí věková kategorie). V tomto případě jde ale o kvalitou značně komplikovanější dílo - nedramatický žánrový obrázek plný suchopárných deklamací, který měl při realizaci délku lehce přes tři hodiny. (premiéra: 23. 2. 1957, režie: Vojta Novák, repríz: 24) To nebylo vnímáno dobovou kritikou jako ten největší problém: “*Děti pravděpodobně vydrží tříhodinovou délku hry, protože je i samo o sobě pro mladého člověka zajímavé, vidět na jevišti historickou osobnost, oživující v příhodných epizodách.*”¹⁴⁸ Tuto naivní a pro soudobou dramatickou tvorbu vypovídající představu vyřkl ve své recenzi Oldřich Kryštofek, rovněž autor dramát pro děti a mládež. Kritika vytýkala *Jitřence* hlavně postavy vystřižené z papíru. “*Barunka: Chtěla bych být na vašem místě, být umělkyní, básnířkou, kreslit lidi tak, jak je vidím, ukazovat jejich život, jejich práci i křivdy na nich páchané. (...) Barunka: Já už co dítě měla náklonost k slabším, utlačeným. Snad i proto, že se má babička i příbuzní živili těžkou prací.*”¹⁴⁹

Hra předestírá kratičký úsek životopisu Boženy Němcové. 1837-1838 - její léta strávená krátce po svatbě s Josefem Němcem (komisař císařské finanční stráže) v Červeném Kostelci. Teprve sedmnáctiletá a ještě literárně neaktivní Němcová je tu značně idealisticky zredukovaná v obrázek bojovnice za práva vykořisťovaných (zcela bez vývoje). Ústředním konfliktem je střet strádajících hladovějících tkalců bavlny s vydřidušským podnikatelem Martoněm. Jeho vyřešení je značně naivní a závěr opatřen plejádou nadšených ideologických frází. “*Kalous: (...) zůstane vám vděčný všechen pracovní lid pod našema horama. Ba, na mou duši - možná, že i jinde, až bude opravdu lepší svět! (...) Barunka: Krásné světlé jméno mi dáváte, i stejně krásný a veliký úkol. Nevím, jak se mi podaří, abych mu dostála, ale už teď vám děkuji za velikou posilu, za tu vaši pevnou víru.*”¹⁵⁰

¹⁴⁷ Práce, 26. 2. 1957.

¹⁴⁸ KRYŠTOFEK, Oldřich. *Slovo do diskuse*. Zlatý máj, 1956.

¹⁴⁹ NOVÁKOVÁ, Milena. *Jitřenka*. Praha: Dilia. 1957, 10 a 18 s.

¹⁵⁰ Op. cit., s. 76.

Novákovo režijní pojetí bylo označováno za staromilství a dramaturgické zařazení *Jitřenky* do skupiny pro dospělejší děti bylo zpochybňováno: “*Tak prostoduché rozestavení dobra zla už děti, jimž je hra určena, věru nezasluhují.*”¹⁵¹

Pohádka o pohádkách – Isaj Konstantinovič Kuzněcov, Avenir Grigorjevič Zak

(premiéra 5. 4. 1957, repríz: 37) - režie Eva Foustková, hudba a dirigent Lubor Schwarz.

Pohádka o pohádkách byla vydána v září roku 1956 *Československým divadelním a literárním jednatelstvím* a dostala se o sedm měsíců později do Novákova dramaturgického plánu, žádný jiný soubor ji už nikdy neuvedl. Je evidentní, že Novák jí chtěl vykompenzovat jinak klasicky zaměřený repertoár.

Jde o čtyři krátké pohádky (českou, čínskou, indonézkou, a polskou) zasazené do rádoby hravého realistického rámce. V dětském pokojíčku dvou dětí se zjevuje blíže nespecifikovaný autor pohádek, který je opatřen kouzelnými schopnostmi (místo kouzelné hůlky má stejně funkční kouzelnou tužku) - může dle své vůle ovlivňovat chování lidí, posouvat čas. Na jeho povel se všechny čtyři pohádky zpřítomní dětem v jejich pokoji. Společným tématem všech pohádek je boj poctivých pracujících lidí proti vrchnostenským vykořisťovatelům (mlynář, bohatý úředník, velkostatkář, král s královnou).

Honza a housle: Mlynář, který chce Honzu křivě nařknout z krádeže, aby ho snadněji okradl o kouzelné předměty, které si dobrosrdečný Honza získal od kouzelného dědečka za svou ochotu rozdělit se o poslední jídlo.

Žlutý čáp: Chudý student malířství nakreslí v čajovně na zeď kouzelného čápa jako poděkování, že ho tam celou zimu zdarma ze solidarity živili. Čáp začne tančit vždy, když je čajovna plná lidí a tím majiteli čajovny vydělá peníze, student na odchodu varuje, aby čápa nikdy nikdo nenutil tančit jen pro jednoho člověka. Bohatý úředník, chce kouzlo koupit pro sebe. Nabídne majiteli tři pytle zlata - ten podlehne svodu peněz a čápa donutí zatančit, čímž o něj přijde a ještě ho úředník nechá zbít.

Ořech a provaz: Statkář, vymáhající z chudých zemědělců dlužné peníze si bere do otroctví jejich ženy, sestry a všemožně je okrádá (kouzelný kokosový ořech fungující jako ubrousku prostří se) atp. Nakonec je spoután kouzelným provazem, který hrdinům věnují kouzelné opičky a donucen přísahat, že už poctivé lidi nikdy nebude vydírat.

¹⁵¹ KRYŠTOFEK, Oldřich. *Slovo do diskuse*. Zlatý máj, 1956.

Lusk hrachový - stařeček zahradní: Královi a královně onemocní dvě švadleny a oni potřebují na druhý den plesové šaty, vyhlásí tedy mezi lidem, že kdo švadleny uzdraví získá hromadu zlata nebo v případě neúspěchu bude popraven. Podivínský děda Jíra se přihlásí a za pomoci kouzelného Stařečka zahradního - lusku hrachového je uzdraví. Jenže Jíra je navíc lhář a tak se ho stařeček pod různými přísliby pomoci snaží přimět k přiznání lži. Jíra je toho schopen až ve chvíli, kdy žádá o pomoc pro svou jedinou vnučku.

Nejde o lidové pohádky daných zemí, jednotlivé motivy nebo lidové postavy vystupující ve zcela nových příbězích. Na malých plochách musí být jednotlivé charaktery koncentrované, proto jsou plné nepropracovaných motivací, nedořešených dějových linek atp. Vše je podřízeno, co nejprimitivnějšímu vyjádření sdělení. Určeno pro první věkovou kategorii.

Žižkova práčata – Ivo Livonec, Karel Hirsch

Dalším dílem s historickou tematikou (tedy pro nejstarší věkovou diváckou kategorii) byla od dvojice autorů: režiséra a herce Iva Livonce a herce Karla Hirsche. Hráno též pod názvem *Odvážní hoši*, poprvé v československé premiéře v roce 1953 na scéně *Krajského krušnohorského divadla Teplice*, kde oba aut oři působili a podruhé celkově naposledy v *DJW* - režírovala Ludmila Burešová (premiéra: 23. 5. 1957, repríz: 52).

Období husitství bylo v době komunismu velmi propagovanou dějinnou etapou, protože bylo považováno za první uskupení stavící na podobných principech (odpor vůči katolické církvi, buržoazii). Bylo propagandou využíváno jako doklad důležitosti lidových mas v dějinách. Žižka jakožto vůdčí osobnost hnutí bojujícího za lepší budoucnost je tu vzorem pro oba hlavní hrdiny - malé chlapce Oldu a Pavla. Jsou to sirotci z Kutných hor, jejichž rodiče příslušnost ke kališnické víře stála život (svržení do důlní šachty). Děje se v rozmezí let 1419-1420 a vyvrcholením hry je bitva u Sudoměře.

Reálné historické události (Žižkovo tažení z Plzně, kam se uchýlil po pražské defenestraci k nově vznikajícímu husitskému hradišti na hoře Tábor) jsou tu nahlíženy z perspektivy dětí napomáhajících vítězství. Jsou vysláni za Žižkou jako poslové se zprávou o poloze nepřátel. Katolická šlechta a její představitelé jsou vyliční s dostatečnou krutostí (mučení atp.). Dobrodružná historická hra končí vítězstvím bitvy u Sudoměře a pochvalou mladých statečných kališníků. *“Jan Žižka: Chlapci a dívky, moje práčata. Ukázali jste v rozhodné chvíli, že i ten nejmenší může být platná v boji za pravdu. Bud’te vzorem všem*

*mladým a vzpomeňte slov Mistra Jana! Milujte se, pravdy každému přejte a věřte, že pravda vždycky zvítězí!”*¹⁵²

Nutnost realizace bitvy na jevišti je autory eliminována tím, že se děje za scénou a postavy ji komentují, což působí v kontextu celku spíš retardačně a komicky.

Shrnutí:

*“Divadlo, které ve svém vedení i souboru nevytvoří takové podmínky, aby skutečný autor mu přinášel své dílo s láskou a důvěrou, nemůže dobře plnit svou funkci. A bylo to právě DJW, kterému se inscenační a hlavně dramaturgickou praxí posledních let podařilo dokonale otrást důvěrou i láskou svých autorů, že bude muset vyvinout vsutku poctivé a upřímné úsilí, aby to oboje získalo znovu zpět. Musí to však získat zpět proto, že není možné, aby se nadále vyžívalo v dosavadním repertoáru (...) bez reagování na to, co v dobrém i špatném smyslu ovlivňuje jejich život ve škole, v pionýrských a mládežnických kolektivech, v rodině a vůbec v celé naší společnosti.”*¹⁵³ Takto příkře komentoval první Novákovu sezónu Jaroslav Janovský v časopise *Divadlo*. V následující sezóně 1956/1957 se ale nic nezměnilo, proto celá situace vyvrcholila jeho odvoláním. Pouhé dva sovětské angažované pohádkové tituly v jinak ortodoxně klasickém repertoáru nezabránilo tomu, aby byla Nováková éra označována za zpátečnickou a bez konkrétních perspektiv a cílevědomého programu. *“Z rozboru repertoárové politiky a inscenačních výsledků Divadla Jiřího Wolkra v době Novákova působení vyplývá jasně, že to byla nejsmutnější éra poúnorového vývoje divadla.”*¹⁵⁴

Zajímavostí je, že v Novákově dramaturgii byla naplánována premiéra textu Josefa Topola - *Rozdělený dům*, který nebyl později už nikdy realizován.¹⁵⁵

Počty repríz se pohybovaly od 24 do 63 a nebyly nijak výrazně alarmující (viz předchozí Vyskočilova éra.) Důvodem Novákova odvolání tedy byly zřetelné ideové důvody. Rozsáhlý rozhovor o budoucích plánech uveřejněný v časopise *Vlasta* z 30. května 1957 svědčí o náhlosti jeho odvolání. V zápětí byl totiž do funkce jmenován Vladimír Adámek.

*“Končí období pohodlné, nevýrazné a neprůbojně dramaturgie, období režijního diletantství a herecké bezradnosti.”*¹⁵⁶

¹⁵² HIRCH, Karel, LIVONEC, Ivo. *Žižkova práčata*. Praha: Dilia. 1958. 63 s.

¹⁵³ JANOVSÝ, Jaroslav. *Otázky divadla pro děti a mládež*. Časopis *Divadlo* 7, 1956, č. 6, 468 - 471 s.

¹⁵⁴ FIXA, Jaroslav. *Divadlo Jiřího Wolkra v Praze*. In *Velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Jaroslav Janovský, Zdeněk Kotala. Praha: Divadelní ústav, 1961. 119 s.

¹⁵⁵ *Divadlo dětí*. Mladá Fronta, 27. 6. 1956.

Éra Vladimíra Adámka - 1957/58 - 58/59 (až do roku 1974)

Vladimír Adámek byl od roku 1940 studentem na dramatickém oddělení pražské konzervatoře. Byl aktivním členem odboje a proto byl v letech 1944 až 1945 totálně nasazen, pak vězněn v Terezíně, Norimberku a Straubingu, unikl z pochodu smrti. V hektických poválečných dnech byl na krátko jmenován intendantem *Městského divadla v Chrudimi* odkud pocházel. Po dokončení přerušených studií na konzervatoři působil jako pedagogický asistent katedry režie na DAMU (1946–47). Mezi léty 1947/1951 studoval režii na GITIS v Moskvě - tehdy *Státním institutu divadelního umění*, kde získal titul kandidát věd. V důsledku toho byl společně s Evou Šmeralovou (herečkou a režisérkou, později jeho ženou) označován za předního propagátora Stanislavského systému u nás.

Od roku 1951 působil jako docent na katedře režie na DAMU, učil zde společně s Františkem Salzerem, Karlem Paloušem nebo Otou Ornestem a mezi léty 1953 a 1954 byl dokonce děkanem DAMU. Od roku 1952 pravidelně režíroval v *Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého* a opakovaně se stal uměleckým vedoucím *DISKu* (1954/55, 1958/59 a 1964/65).

Adámkova sedmnáctiletá éra v *Divadle Jiřího Wolkra* byla už od svých počátků označována za období ujasněné dramaturgické i inscenační koncepce. Samotný jeho nástup byl považován za výrazný zlom. Na tiskové konferenci 5. 9. 1957 představilo poprvé nové vedení svůj zatím ještě neúplný dramaturgický plán. Nově rozšiřuje zacílení repertoáru i na nejstarší mládež a dospělé. (Od sezóny 1958\1959 se pro dospělé začíná hrát každou sobotu.) Ve dnech 5. - 10. října 1958 proběhl úplně první celostátní *Festival divadel pro děti a mládež* (jako součást *Divadelní žatvy* 1958/1959). Na přidružené konferenci je v souvislosti s Adámkovým *DJW* prezentováno nové věkové rozvrstvení – 1. 4 - 7 let, 2. 8-11 let, 3. 12 - 15 let, 4. 16 a více let. Je ale více orientačním vodítkem než striktně dodržovanou normou (proto práce zachovává i zde chronologické řazení).

Šťastnou cestu - Viktor Rozov

Sovětská komedie dramatika a scénáristy Viktora Rozova, byla napsána v roce 1954 - a první uvedení u nás proběhlo již o rok později v *Krajském oblastním divadle* v Hradci Králové. V *DJW* (premiéra: 17. 9. 1957, repríz: 66) se inscenace stala úplně poslední režii Stanislava Vyskočila, který se dál rozhodl věnovat výhradně divadlu pro dospělé.

¹⁵⁶ KRYŠTOFEK, Oldřich. *Otázky divadla pro děti*. Zlatý máj, Praha. -. 10. 1958.

Hru můžeme zařadit stylisticky za Simukovovy *Vrabčí hory*, tematizovány jsou tu problémy mládeže na prahu dospělosti. Rozovova hra ale vzniká v době, kdy se v dramatu prosazovaly individualizační tendence. Proto se v ní, ač nemizí téma zodpovědnosti ke kolektivní společnosti, značně problematizují a prohlubují motivace postav. Děj je ohraničen jediným rodinným kruhem.

Děje se v současnosti v Moskvě, v bytě rodiny Averinových. Petr Ivanovič je padesátiletý doktor biologie a Anastasja Jefremovna ženou v domácnosti, mají dva syny: osmadvacetiletého divadelního herce Arkadije a sedmnáctiletého klackovitého Andreje, který se má teprve hlásit na technickou vysokou školu. Znenadání k nim přijíždí bratranec ze Sibíře - osmnáctiletý Alexej, který se chystá přijímací zkoušky rovněž zkusit. Starostlivá, přepečlivá matka odmítá nejprve svého synovce ubytovat, přestože to rodině Alexeje dluží (poskytli Averinovým přístřeší za války). Nechce, aby byl její mladší syn rozptylován v přípravách na zkoušky, jejichž úspěšné absolvování se mu pokusila protekčně předjednat. *“Anastasja Jefremovna: Ty propadneš při zkouškách to je to! Potřebuješ se připravovat, a ne se míchat do vedlejších věcí. Myslíš si, že projdeš jen tak na hazard? Dej si pozor, když tě nevezmou na vysokou, půjdeš do fabriky, k soustruhu! Andrej: No dobrá nestraš.”*¹⁵⁷ Andrej bez dlouhých dohadů s matkou bratrance ubytuje u sebe.

Alexej, který přišel o otce ve válce a stará se o matku a sourozence je prototypem jasného kladného mládežnického vzoru. Je charakterní a vysoce mravní - tyto jeho vlastnosti ho ale u Averinů staví do pozice kárajícího, což působí neslušně a drze. Jeho situace u Averinových se ještě komplikuje tím, že nakonec není na univerzitu přijat. Taktéž ani Andrej, který se navíc dozvěděl o matčinu protekčním doporučení a pod blahodárným mravním vlivem Alexeje se ho rozhodl nevyužít.

Nakonec se Andrej rozhodne odjet s Alexejem do Irkutska, zjistit, co v životě chce dělat.

V nové formě se tu objevuje problematika chybujiících rodičů. Matka milující, schopná pro své děti a muže velkých obětí. Snaží se dětem zajistit pohodlný život. Nejde jí o to, aby syn mohl vyniknout v určitém oboru a být prospěšný, jde jí o vysokou školu jako synonymum pro vyšší společenské postavení. Otec se na ni za to zlobí, ale nezasahuje.

Jejich ideové selhání, u matky způsobené obrovským mateřským citem zamezuje schematickému odsudku. *„Vliv rodičů byl tedy na jedné straně vnímán jako problematický a*

¹⁵⁷ ROZOV, Viktor. *Šťastnou cestu*. Praha: Orbis, 1956. 27 s.

nespolehlivý, na straně druhé jej však nebylo možné ignorovat nebo dokonce odmítnout.“¹⁵⁸

Proto byla hra určena nejstarší věkové kategorii a dospělým.

Kouzelná lampa Aladinova - Saša Lichý

V této variaci jedné z pohádek *Tisíce a jedné noci* Lichý vypustil rámec vyprávějí Šeherezády a dramatisoval přímo pouze linku Aladinovu. Z dobových materiálů není jasné, kterému věkovému stupni byla hra určena, ale dle předchozích zkušeností pravděpodobně druhému a třetímu.

Místem děje určil Bagdád. Rozvedl postavu sultánova velkovezíra Muchradiho a fakírem Haršahinem nahradil původní pohádkovou postavu kouzelníka. Haršahin ovšem nedisponuje asketismem, který je fakírům vlastní od začátku mu jde především o získání lampy, jako prostředku neomezené moci (stejně jako kouzelníkovi z původní předlohy). Z toho důvodu všechny potřebné informace, které posouvají děj Haršahin získává z kouzelné knihy. Paletu chudých poctivých lidí rozšiřuje Lichý o Bázima, vykořisťovaného chlapce, prodávče kávy. Ten je nucen za nesplacené dluhy do smrti sloužit svému věřiteli. Tak rozhodli sultánovi podplacení soudci. Nespravedlivost byrokracie sultánovy vlády je tematizována několikrát. *“Aladin: Je přece na bílé dni, že jsem, nevinný, když ten kterého jsem zabil, sedí vedle mne! Bázim: Ach kamaráde: neznáš ouřady! Ty řekneš nezabil jsem, protože je živý, a oni řeknou: není živý protože si ho zabil. Ty na to: vždyť se hýbe, a oni řeknou - ať se hýbe, jak se hýbe, v lejtrech je, že je zabitý. (...) To neznáš ještě tuhle byrokracii!”*¹⁵⁹ Sám sultán je spíš rozmařilým snobským starcem, který nakonec rozpozná dobro - než čistokrevným zloduchem. Největšími zápornými hrdiny jsou sultánův poradce, který v honbě za mocí a bohatstvím plánuje i sultánovu vraždu, jenže je na to moc zbabělý a vznešený maghribský fakír - oba jako zástupci vyšší společnosti.

Lichého Aladin je akčním hrdinou, který přes nejnižší společenské postavení svou chytrostí dospěje navzdory všem kouzelným překážkám až ke svatbě se sultánovou dcerou. V závěru se zřiká kouzelné moci lampy a otroka džina vysvobozuje, aby mohlo dojít k nutnému potrestání záporného velkovezíra.

Poprvé postavy hovoří živým hovorovým jazykem a do jadrné mluvy Bázimovi se dostávají i výrazy jako např. pitomec. Za něž je dramatisace ovšem pro svou nedidaktičnost

¹⁵⁸ KNAPÍK, Jiří a kol. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018. 106 s.

¹⁵⁹ LICHÝ, Saša. *Kouzelná lampa Aladinova*. Praha: Dilia. 1959. 52 s.

kritizována.¹⁶⁰ Tato verze Aladinova příběhu minimálně poplatná době svého vzniku se objevuje na repertoáru divadel i po roce 1989 (naposledy 2004 Těšínské divadlo Český Těšín).

Děti kapitána Granta – Jules Verne

Z dobrodružné literatury si Adámek dovolil nevyužít současných her a strategicky sáhnul po osvědčené próze. Verneovy romány se dostávají na repertoár častěji až od šedesátých let. V padesátých letech dochází pouze ke dvěma nastudováním - v obou případech *Děti kapitána Granta*. Poprvé na scéně *Divadla Julia Fučíka v Brně* (1. 3. 1956, vlastní dramatinizace) a podruhé právě v DJW, kde Adámek využil starou dramatinizaci Adolpha d'Enneryho (19. stol) v překladu a úpravě Jana Procházky. (premiéra: 17. 12. 1957, repríz: 54).

Dramatinizace přivádí díky Procházce na jeviště samotného Verna jako vypravěče, jinak ale do textu výrazněji nezasahuje a hlavně neideologizuje. V recenzích se nejčastěji objevují polemiky s jeho aktuálností: *“Nejsem si jist, nakolik je vždy blízký i dnešním dětem, když jeho sny a fantasie jsou již tolikrát překonány.”*¹⁶¹ Ale zároveň je mu přiznávána sentimentální lákavost a vyzdvihovány jsou především myšlenky vzájemné pomoci a solidarity, byť v *demokraticko-důstojnickém rouše*.¹⁶² Od padesátých let se *Děti kapitána Granta* v české inscenační historii už neobjevily, převládala především dramatinizace *Cesty kolem světa za 80 dní*.

Do boje, láska, let'! - Jiří Wolker

Poprvé se divadlo tvůrčím způsobem vztáhlo k dílu autora, jehož jméno neslo už od roku 1953. Režisérem komponovaného večera se stal poprvé herec Karel Richter. (premiéra: 7. 1. 1958, repríz: 5) *“Po poradě s pedagogickým sborem přikročí divadlo také k inscenaci dalších děl klasických a k propagaci Wolkrova díla.”*¹⁶³

Program tvořilo celkem 31 básní za doprovodu hudby A. Dvořáka, L. Janáčka, J. B. Foerstra, J. Suka, V. Nováka, B. Martinů. (V komorní úpravě pro dvoje housle a klavír.) Jedenáct

¹⁶⁰ KRYŠTOFEK, Oldřich. *Ani flétny, ani bubny - Kouzelná lampa Aladinova v Divadle Jiřího Wolkra*. Mladá fronta. 18. 10. 1957. + *Otázky divadla pro děti - Na okraj jedné sezóny Divadla Jiřího Wolkra v Praze*. Zlatý máj. 10. 9. 1958

¹⁶¹ Zlatý máj. 10. 9. 1958 - *Otázky divadla pro děti - Na okraj jedné sezóny Divadla Jiřího Wolkra v Praze*.

¹⁶² KRYŠTOFEK, Oldřich. *Otázky divadla pro děti - Na okraj jedné sezóny Divadla Jiřího Wolkra v Praze*. Zlatý máj. 10. 9. 1958.

¹⁶³ *Divadlo pro mládež na nové scéně*. Lidová demokracie, 6. 9. 1957

recitátorů prokládalo Wolkrovu poezii (i milostnou) výňatky z jeho korespondence (dopisy příteli A. M. Pišovi) - pouhých pět repríz.

Tři zlaté vlasy děda Vševeda - František Pavlíček

Dalším produktem spolupráce Františka Pavlíčka s DJW byly *Tři zlaté vlasy děda Vševeda* (premiéra: 4. 3. 1958, repríz: 73). Pavlíček se při tvorbě přihlásil k verzi Karla Jaromíra Erbena a stejně jako u *Bajaji* volil volnou veršovanou formu. - “*Výrazově má pak má Pavlíček dar neobyčejně kultivovaného jazyka, epicko-dramatického volného verše, řekl bys až jakési neobvyklé, trochu archaicky vznesené jevištní češtiny*”¹⁶⁴

Pohádka byla hrána mnohokrát i po roce 1989. (*Naposledy v roce 2012 Divadla A. Dvořáka Příbram*). Mezerou v inscenační historii tohoto kusu jsou pouze osmdesátá léta, kdy byl Pavlíček perzekuován za podpis *Charty 77*.

Zcela novou postavou oproti předloze je tu králův sloužící. “*Sloužící: (s drsnou něhou): Paní královno, kdo zahodí štěstí pro trochu zlata, ten si nezaslouží jedinou slzu z poctivého oka. Však on se vrátí...A dobře by bylo, kdyby mu život dal za vyučenou.*” Nejde tu už o bojovnou postavu vykořisťovaného poddaného, který při nejbližší příležitosti vezme spravedlnost do svých rukou, ale umírněného kritika nastavujícího zrcadlo. Postavě královně zbyl z její původní pohádkové charakterizace jen vnějškový rys - vznešený šat, proto na podobnou troufalou promluvu svého poddaného nijak nereaguje. Královna je tu především typem obyčejné starostlivé matky.

Podobně citlivým způsobem Pavlíček zakomponovává například téma kolektivismu - rozšiřuje podmínku pro vysvobození převozníka – k uvědomění si zcestnosti mamonu po bohatství a majetku přidává ještě stesk po soužití s lidmi.

Dobově podmíněná myšlenková aktualizace ovlivňuje i poučení, které si Plaváček ze své cesty přináší “*Princ: Laskavá moudrost, dobré lidské srdce a přičinlivá ruka hospodáře jsou nade všechno bohatství a statky.*”¹⁶⁵

Režijní debut Václava Tomšovského. “*Inscenačně pak jde o začátek cesty k dětskému divadlu modernímu a vskutku poetickému.*”¹⁶⁶ Oldřich Kryštofek jeden z nečastějších recenzentů *DJW* dokonce vyslovil myšlenku, že takovéto inscenace by mohly mít účinek i na nově se rekrutující mladé chuligány, kteří na konci padesátých let začínali manifestovat proti

¹⁶⁴ KRYŠTOFEK, Oldřich. *Otázky divadla pro děti - Na okraj jedné sezóny Divadla Jiřího Wolkra v Praze*. Zlatý máj. 10. 9. 1958.

¹⁶⁵ PAVLÍČEK, František. *Tři zlaté vlasy děda Vševeda*. Praha: Orbis 1959. 71 s

¹⁶⁶ KRYŠTOFEK, Oldřich. *Divadlo Jiřího Wolkra na vzestupu*. Svobodné slovo, 8. 3. 1956.

režimu. Což působí poněkud paradoxně zvážíme - li její určení nejmladším dětským divákům.

Vítek, čertův kvítek - Vadim Nikolajevič Korostylev

Mladého sovětského autora Vadima Nikolajeviče Korostyleva a jeho dramatiku objevil pro české prostředí právě Vladimír Adámek, překlad pro *DJW* vytvořila režisérka a herečka souboru Ludmila Burešová (premiéra: 25. 3. 1958, repríz: 47). Režisérem inscenace se stal teprve sedmadvacetiletý Jiří Jaroš - (pozdější dramaturg pořadu *Večerníček*) absolvent režie JAMU, věnující se celý svůj profesní život tvorbě pro děti a mládež (se zaměřením na loutková divadla). Adámek ho angažoval společně s mladým Václavem Tomšovským jako kmenové režiséry.

Vaudeville *Vítek, čertův kvítek* se jako žánr v oblasti našeho divadla pro děti objevuje vůbec poprvé. (V sovětském prostředí se mu věnovalo více prostoru, S. Michalkov - *Sombrero*, V. Korostylev - *O čem vypravovali kouzelníci*). Tři dějství obsahují tři groteskní až fraškovité samostatné situace, ve kterých je vždy hlavním hrdinou Víťa, žák čtvrté třídy.

V prvním dějství Víťa dostává několikátkou čtyřku v řadě a touží se stát neviditelným, aby si známku v třídnici mohl opravit. Jeho soused a starší kamarád (desátá třída) a zároveň mladý vynálezce mu věnuje čapku po dědovi, kterou vydává za kouzelnou. Do udržení této iluze se postupně zapojují všichni příchozí. Víťova starší sestra, kamarád Pěťa, Dědeček a nakonec, když se Víťa vkrade do kabinetu i třídní učitelka. Víťu nakonec začne tížit svědomí a přede všemi se "zviditelní" sundáním čapky. Přislíbí se polepšit v učení.

V druhém dějství už se Víťa doma věnuje učení, ale polovičatě. Například v matematice se spokojuje jen s přibližnými výsledky. Všichni předchozí protagonisté mu připraví novou tentokrát snovou iluzi, ve které se Víťa ocitne na lodi, kde všichni členové posádky dělají všechno přibližně (doktor, kuchař, kapitán). Takže po krátkém čase dochází Víťa opět k prozření a polepšení. Stejná pointa a princip se opakuje i potřetí, kdy Víťu přítomní prohlásí, dle jeho přání za krále, který nemusí nic dělat. Všechno proto dělají za něj, aby nemusel žvýkat, sní mu jeho oblíbené vanilkové rohlíčky, zahrají si za něj fotbal atp.

Nápady se recyklují a trojí totožné poselství ztrácí na účinku. Z realistického rámce je spekulativní i zapojování dospělých postav do dětských her.

Novou hudbu k obsaženým písňovým textům složil dvorní wolkrovský skladatel Lubor Schwarz. "*Víťa: Lidská práce města staví,/lidskou práci roste svět./Pilné ruce, chytré hlavy/mohou hory přenášet./ Zahálka je pošetilá,/čas i rozum ztrácí,/neboť čarodějná síla,/ta*

*je jenom v práci./ Kdo si myslí, že je škola/ dřina jen a trápení,/ žádným kouzlem nepřivolá/ do své hlavy učení.”*¹⁶⁷

Příběhu opravdového člověka - Borise Nikolajeviče Polevoje

Na závěr první Adámkovy sezóny tedy do květnových dní 13. výročí osvobození sovětskou Rudou armádou byla záměrně naplánována premiéra *Příběhu opravdového člověka* (premiéra: 6. 5. 1958, repríz: 55) Borise Nikolajeviče Polevoje. Tento populární román byl u nás vydán v nakladatelství Svoboda už v roce 1948 - v SSSR v roce 1947 a dál vycházel v obrovských nákladech nikoli kvůli kvalitě, ale jako produkt komunistické propagandy.¹⁶⁸ Režisér Adámek využil pro svou inscenaci již existující dramatizaci Teodora Londona - herce džerzinského mládežnického divadla, kterou pro první uvedení u nás přeložil Čestmír Kovář.

Příběh Alexeje Meresjeva, válečného letce, který je nacisty sestřelen, ale přežije a s rozdrčenými chodidly se plazí přes válečné území nepřátel, dokud se mu nedostane pomoci od svých krajanů. Dostává se do moskevské nemocnice, kde mu nohy musí být kvůli gangréně amputovány, ale i tak se mu během deseti měsíců podaří naučit se žít a chodit s protézami, aby se mohl jako letec vrátit do boje za svou vlast.

Dramatizace předepisuje 28 rolí, jsou to lidé, kteří v různých fázích příběhu Meresjevovi pomáhají (vesničané, kteří ho najdou v lese a vezmou k sobě, lékař se sestrou v nemocnici, spolupacienti v nemocnici, letci z jeho jednotky atp.) všichni skvělí, obětaví idealizovaní sovětští lidé. Neobjevuje se tu žádný chybný nebo záškodník, těmi jsou jen němečtí fašisté (na jevišti navíc fyzicky nepřítomní).

Utopie a neúnosná dávka patosu se projevuje i v jazyce a promluvách: “*Meresjev: Co to je? Mám zahynout tady pod těmi borovicemi? Ne! (tře si energicky obličej sněhem) Třicet pět kilometrů...Deset denně! Kilometr - tisíc pět set kroků...Jít! Jít! Stále na východ...Jít, jít, jít...(opět zoufalý pokus vstát) Zatraceně ...Ach... Kupředu, kupředu! Nějak, jakkoli...Stůj co stůj! (Alexej sevřel rty a po čtyřech leze kupředu) To nic, to nic, soudruhu, všechno bude zase dobré!”*¹⁶⁹ Meresjevův přerod z deprimovaného rezignujícího invalidy v odhodlaného rváče s osudem iniciuje policejní komisař Semjon Vasiljevič, hrdý bolševik, který ač sám umírá,

¹⁶⁷ KOROSTYLEV, Viktor. *Vítek, čertův kvítek*. Praha: Dilia, 1960. 62 s.

¹⁶⁸ KASACK, Wolfgang. *Slovník ruské literatury 20. Století*. Praha: Votobia, 2000. 397-398 s.

¹⁶⁹ LONDON, Theodor. *Příběh opravdového člověka*. Praha: Dilia, 1958. 6 s.

vždycky empaticky vycítí, kdo potřebuje pomoc a moudrými slovy ho podpoří. Meresjevovi vynadá za jeho pesimismus a věnuje mu výstřižek z novin o jednohém letci.

Dramatizace počítá s všeobecnou znalostí látky, takže se vněm vyskytují nejasnosti (tajemství dopisů Anny pro Gvozděva, nemoc komisaře atp.). *“Meresjevův příběh je tak známý, že víc než dějem musí strhovat svým vnitřním pathosem.”*¹⁷⁰ Román byl totiž v roce 1948 zfilmován (režie: Alexandr Stolper) a téhož roku se stal i námětem na operu Sergeje Prokofjeva. V Československu se *Příběh opravdového člověka* na divadle objevil ještě podruhé v *Divadle Julia Fučíka v Brně* (1960, tatáž dramatizace).

V kontextu dramaturgického vývoje DJW byla inscenace považována za mezník¹⁷¹ a byla jí věnována neobvykle velká pozornost. Recenzenti zacházeli do nejmenších detailů (například komentovali chybu rozkvetlého šeríku v zimní tajze atp.). Dramaturgie určuje tento titul dětem nad čtrnáct let. *“Mládež schopná chápat velké myšlenky současnosti je jistě zároveň schopná pochopit složitý, bohatý lidský charakter. Dokonce na takové postavy čeká, potřebuje je vidět na svém jevišti, protože jen jejich prostřednictvím proniká k podstatě věci, zatažena do světa umění.”*¹⁷²

Dobrodružství Toma Sawyera - Mark Twain - Hanuš Burger - Stefan Heym

V roce 1953 uvedl Stanislav Vyskočil Urbanovu *Barevnou Hráz*, kterou napsal J. A. Urban. Obě díla mají společný motiv neprávem obviněného černocho a hlavní téma: rasovou diskriminaci na západě. Urbanova hra se odehrává v tehdejší současnosti - v roce 1952, protože jejím úkolem bylo vyobrazení západu jako zlého třídního nepřítele. Adámek si k vyjádření stejného tématu vybírá dramatizaci amerického románu podstatně staršího, svým dějem spadajícího až do roku 1866. Asi proto, že pro Adámka byla stěžejní především žánrová dobrodružnost, kterou potřeboval do repertoáru.

Nejedná se dramatizaci románu, ale o jednu epizodu, kterou dvojice autorů Hanuše Burgera a Stefana Heyma zdramatizovala volně na námět Twainova *Dobrodružství Toma Sawyera* a *Dobrodružství Huckleberryho Finna*. První uvedení proběhlo v roce 1935 v *Osvobozeném divadle*. Text proputoval skrz německá a rakouská divadla až do *Divadla Jiřího Wolkra* (premiéra: 23. 8. 1958, repríz: 115). Zatímco *Barevná hráze* podřizovala svou

¹⁷⁰ Ra. *Slavný román scénicky*. Svobodné slovo, 8. 5. 1958

¹⁷¹ VAVŘÍK, Zdeněk. *Meresjev na jevišti*. Hlas revoluce. Praha, 21.5. 1958.

¹⁷² Tvorba. Praha, 29.5. 1958

formu vyjádření hlavní myšlenky. U Burgera stojí na prvním místě dobrodružství příběhů, ze kterých pak humanistické téma samo vyplývá. Adámkovy se podařilo nabídnout pohostinskou režii autorovi dramaturgie, filmovému režiséru Hanuši Burgerovi, který vytvořil jednu z nejdéle hraných inscenací padesátých let s Boženou Fixovou v roli Huckleberryho Finna a Helenu Nováčkovou v roli Toma Sawyera. (Inscenace dosáhla 115-ti repríz.) „(...) *obnovení na prknech Divadla J. Wolkra není jen spravedlivým zadostiučiněním autorům, ale především přihláškou našeho dnešního divadla pro děti k pokrokovým bojovým tradicím předválečným.*“¹⁷³

Černošský chlapec Muff Potter, je obviněn z vraždy svého zaměstnavatele, bělocha Dr. Robinsona. Toho zavraždí příslušníci Ku-Klux-Klanu, kteří záměrně způsobí štvavou kampaň, aby unikli spravedlnosti. Tom a Huck jsou jedinými svědky události, ale ze strachu o svůj život mlčí, až do poslední chvíle, kdy jde Tom svědčit k soudu. Původně váhající Huck přichází k soudu se zpožděním zrovna ve chvíli, kdy je odhalena pravda a jeden z příslušníků Ku-klux-klanu ohrožuje účastníky soudu a celou situaci zachrání. Statečnost malých chlapců tu předčí zbabělost dospělých (advokát Thatcher). Podobně jako Bob v *Barevné hrázi* prochází tu advokátova *Becky* osobnostním přerodem, díky jejímu citovému vzplanutí k Tomovi.

Inscenace byla doplněna písněmi na motivy černošských melodií.

Hra na americký námět (sic) se stejným poselstvím rovnoprávnosti ras a svobody by těžko hledala cestu na jeviště divadla pro mládež na začátku desetiletí.

Čáry, máry, fuk - Viktor Korostylev

Na začátku Adámkovy éry byla vyhlášena odborem kultury rady ÚNV a městským výborem *Československého svazu mládeže* dramatická soutěž pionýrských her, ze které i přes její uzávěrku zatím nevzešlo nic, co by se mohlo okamžitě uvést. Probíhala teprve práce na úpravách Zrotalova titulu *Co kamera neviděla*, proto se na repertoáru opět objevil Viktor Korostylev. Tentokrát má jeho hra *Čáry, máry, fuk* (premiéra 16. 12. 1958, repríz: 63) formu hudební grotesky: hodný doktor Bolíto (sovětská pohádková populární postava převzatá z pohádek Korneje Čukovského) se svými pomocníky psem Hafem a opičkou Kiki je povolán k nemocným opičkám do Afriky, hloupý a zlý bandita Bojseboj mu se svými kumpány brání a klade nástrahy. Nakonec vše dobře dopadne a zloději jsou potrestáni. Byla určena

¹⁷³ KRYŠTOFEK, Oldřich. *Tom Sawyer na jevišti po dvaceti třech letech*. Mladá fronta, Praha. 28.7. 1958.

nejmenším dětem a režisér Václav Tomšovský k ní v rámci ztraktivnění připsal řadu dalších písní. (Autorskou hudbu složil opět Lubor Schwarz.) Původní banální text Tomšovský přetvořil v akční jevištní show s principem divadla na divadle. *“Herci: my jsme herci, / kdo by neznal herce, / dokážeme lehce - / někdy to jde těžce - / jakoukoli báji vykouzlit. (Vyskočí před kostky. Jsou bez masek, oblečení v kostýmy, které jsou na první pohled obyčejné, ale jsou upraveny tak, aby se herci mohli rychle změnit v osoby hry. Masky zvířat jsou jen v náznaku a nesmějí zakrývat obličej herce. Například k proměně v psa Hafa stačí vysunout zpod blůzy psí ocas a nasadit uši, které má připraveny v kapse. Dále je potřeba hrát psa atd.)”*¹⁷⁴ Děj je neustále přerušován vstupy dvou herců-kouzelníků, kteří komentují děj a podhalují zákulisí divadla, zároveň ale edukativně nabádají k obětavosti a solidaritě. *“O dětského Hornička a Wericha se v mezích žánru se zdarem pokoušejí Jiří Bruder a Oldřich Slavík.”*¹⁷⁵ Kritické ohlasy byly vesměs nadšené a nejčastěji vyzdvihovanou složkou byla scénografie, ta sestávala z umělohmotných kostek a jiných komponentů, které herci přeskupovali do potřebných tvarů a lokací. *“Není v ní již ani stopy po dřívější kaširovanosti a realistické těžkopádnosti.”*¹⁷⁶ Tento zásadní obrat v poetice DJW je třeba interpretovat jako snahu o konkurenceschopnost divadla v prostředí, které mladým lidem poskytovalo stále víc alternativních možností zábavy.

Zimní babilón

Stejným směrem mířilo i zavedení tzv. **Babilónů**. Měla to být pravidelná nedělní dopolední pásma sestavená ze scének, písní, vtipů, hudby. *“Jak se praví v podtitulu - nastavuje dětem v nejednom případě zrcadlo, ve kterém děti poznávají své drobné i větší chyby, zcela tak, jak to dělají nebo by měly dělat estrády a satirická pásma pro dospělé.”*¹⁷⁷ Program provázeli dva konferenciéři - v prvním *Zimním babilónu* to byli Karel Richter a Oldřich Slavík, kteří na závěr vybízeli, aby příště do programu přispěly i samy děti svými příběhy.

Režisérem prvního *Babilónu* byl Jiří Jaroš. Pořad obsahoval například taneční bacilovu scénku nabádající děti k otužování, pantomimickou scénku tahání řepy, kterou se podaří vyrvat až po dopití mléka, satirickou scénku namířenou proti opisujícím ale i

¹⁷⁴ KOROSTYLEV, Viktor. *Čáry máry fuk*. Praha: Dilia, 1959. 5 s.

¹⁷⁵ KRYŠTOFEK, Oldřich. Aby se zasmáli diváci...i herci., *Mladá fronta* 19. 7. 1958

¹⁷⁶ Sovětská groteska pro nejmenší, úspěch hry V. Korostyleva v divadle J. Wolkra 18. 7. 1958

Svobodné slovo

¹⁷⁷ KOVÁČIKOVÁ, Tamara. Svět v obrazech. 7. 2. 1959 Babilón baví děti.

napovídajícím dětem - o školní lavici, která nutí mluvit jenom pravdu, hudební scénku o letu do vesmíru, scénku malého chlapce, který má na starosti výchovu neposlušné babičky s dědečkem atp.

Tento pokus o didaktickou zábavu dosáhl pouze šesti repríz a k dalším Jarnímu babilónu už nedošlo. Diváci si museli počkat až na další *Zimní babilón* za rok.

Co kamera neviděla - Jaroslav Zrotal

Nová autorská hra vzešla z výše zmíněné soutěže vyhlášené k 10. výročí založení Pionýrské organizace v přímé spolupráci s hereckým souborem. (premiéra: 14. 4. 1959, režie: Vladimír Adámek a Eva Šmeralová, repríz: 55)

Hlavní dospělá postava - Pan Koudela pátrá za přispění celého dětského kolektivu a dalších uvědomělých dospělých, co nezachytila kamera, když snímala kluky hrající fotbal na dvoře právě v době, kdy byl vykraden jeden z bytů. Klukům totiž vletěl míč do otevřeného okna od spíže bytu v prvním patře, jehož majitelé byli tou dobou na dovolené. Hlavní hrdina pionýr Frantík tam pro něj vlezl, ale už se nemohl bez pomoci dostat ven. Na pomoc mu přispěchal Patočka, cirkusový artista, pro kterého nebyl problém se od spíže vyhoupnout. Takto se podle amatérského kamerového záznamu postupně rozšiřuje okruh podezřelých.

Největší podezření padá především na Frantíka, protože se chová podivně a mění své výpovědi. Našel totiž u svého bratra Álíka (kápa místní mládežnické party) schovanou podivnou sošku a je přesvědčen, že za celou krádeží stojí on a jeho kumpáni a chce ho chránit. Podnikne noční neúspěšnou misi, kdy chce sošku nenápadně vrátit majitelům. Celá zápleтка neúměrně natahovaná se (jak si žádá forma detektivky) rozřeší až na posledních dvou stranách šedesátistránkové hry. Pachatelem překvapivě není nikdo z podezřelých. Ukáže se, že se vlastně žádná loupež nekonala. Rodina, jejíž věci byly odcizeny totiž všechno nafingovala. Otec Ventura podlehl své manželce a navedl syna Karla, aby věnoval sošku Álíkovi. Ten měl být díky tomu usvědčen ze zločinu a upadnout ve společnosti v nemilost, aby se Karel mohl stát vůdcem party. Bizarní motivace rodičů je doplněna ještě o okolnost vedlejší, za to pravděpodobnější, dobré pojištění bytu, ze kterého by měli získat značnou finanční náhradu.

Postava matky, která celou aféru způsobila se v ději paradoxně vůbec nevyskytuje, všechno jednání je přeneseno na otce. Jednání syna je tedy částečně ospravedlněno špatným vlivem rodičů. Pionýrství dětí není ve hře exponováno, naopak se tu pionýři projevují krátkozrace - odsuzují Frantíka k vyloučení ještě dřív, než jsou objasněny všechny okolnosti.

“Ačkoli jde o hru s nižším soutěžním oceněním a bez velkých myšlenkových aspirací, můžeme o jejím uvedení hovořit jako o úspěchu.”¹⁷⁸ Hravá forma předepisující zapojení nových médií a detektivní ladění jsou dalším důkazem o co největší ztraktivnosti pionýrské dramatiky. Kritika hru přijala neutrálně a hledala spíš pozitiva celkově nedokonalého textu. “Zrotalova komedie není žádným převratem v dramaturgii pro mládež. Má však vtipné scénické obraty a živé postavy, které prozrazují rutinovanou ruku zkušeného divadelníka.”¹⁷⁹ Inscenace dosáhla pouhých 55 repríz a nebyla nikým jiným uvedena.

Romeo, Julie a tma - Jan Otčenášek

Otčenášková novela vyšla v roce 1958, její dramaturgie se pro potřeby jejího prvního divadelního uvedení v divadle *DISK* ujal tehdejší posluchač *AMU* Otakar Blanda (premiéra 7. 5. 1959, režie Evžen Němec). Přestože se jednalo o značně kritizovanou dramaturgii, využil ji Václav Tomšovský ke své inscenaci v *Divadle Jiřího Woltra*, kde byla určena dětem starším šestnácti let a dospělým (premiéra: 2. 6. 1959, repríz: 40). Dramaturgie zachovává dějový půdorys novely, využívá hotových dialogů, které pouze přenáší na scénu a doplňuje je doslovnými prepisy vnitřních monologů nebo polopřímých řečí autorského subjektu. Ne úplně zdařilá dramaturgie však poprvé přináší na jeviště *DJW* téma úplně nové.

Oblast milostných vztahů a čistou citovost, které byly dosud víceméně tabuizovanými. „*Tenhle postoj k lásce na jevišti si musíme vyjasnit. Je téměř pravidlem, že škrtáme nebo všemožně potlačujeme v každé hře pro děti každý náznak citového vztahu dvou lidí, i kdyby byl sebeprostší a sebečistší, místo, abychom dětem, třeba od nejútlejšího věku ukazovali čisté a zdravé přirozené vztahy muže a ženy.*“¹⁸⁰ Strejčková jako jedna z mála apelovala k větší péči o tuto problematiku už v roce 1952. Odpověď přichází v *Divadle Jiřího Woltra* tedy až o sedm let později. Nešlo o ojedinělý případ v námi sledovaném divadle, ale o obecnou tendenci divadla pro mládež konce padesátých let. Karel Dittler na konferenci v Ostravě hovořil o stoprocentní účinnosti představení pro mládež jedině za podmínky, že budou současně silně působit na cit mladých. „*Je tedy formování charakteru mladého*

¹⁷⁸ *Detektivní hra pro mládež*. Svobodné slovo, 17. 4. 1959.

¹⁷⁹ Gm. *Detektivní hra pro mládež*, Lidová demokracie, 16.4. 1959.

¹⁸⁰ STREJČKOVÁ, Vendulka. *Z našich divadel pro děti a mládež (ze zkušenosti poroty Divadelní žatvy)*. Časopis *Divadlo* 3. 1952, č. 2, s. 126-129.

*člověka a výchova jeho citu hlavním úkolem, hlavní složkou poslání našich divadel. Všechny ostatní složky v našich představeních jsou druhotné.*¹⁸¹

Adámek tedy boduje nasazením citově vypjatého dramatu mladého páru židovky Ester a Pavla, kteří kvůli vrcholícímu válečnému konfliktu nemůžou naplnit svoji lásku. Podruhé od *Příběhu opravdového člověka* se tu vrací téma druhé světové války, které tentokrát působí v celé své tragičnosti.

*„Náš divák. Jsou to děti od předškolního věku až po absolventy jedenáctiletky a pracovní zálohy. Děti a mládež, pro něž Hitler je už jen směšnou figurkou jejich her. (...) Je to mládež nepodléhající falešnému idealizování a líčení života jako barvotiskového štěstí, mládež, která zná život v jeho krásách, vítězstvích i prohrách. Učí se ve škole skutečnému kolektivnímu citění, buduje svou touhu po romantice.*¹⁸²

Shrnutí:

Adámek si byl vědom chyb svých předchůdců a díky tomu měl nejvýhodnější výchozí pozici, jak nejučinněji naplňovat ideologické požadavky. Strategicky jako první doplňuje Adámek nejvíce opomíjenou kategorii pionýrských her pro děti od 9 – 15 let, která se měla stát jádrem repertoáru. To je rozhodně silné označení, ale je evidentní, že se Adámek všemi silami snažil o její plnění, protože tato kategorie byla hodnotovým měřítkem pokrokovosti divadel pro děti a mládež. Adámek si tu vypomohl dramaturgií Verneových *Dětí kapitána Granta* a Twainovým *Tomem Sawyerem*. Klasické dramatické texty z jeho koncepce po Novákově debaklu nemizí, ale jsou nahrazovány klasickými tituly, které nejsou v jiných divadlech uváděny. Adámek naprosto rezignuje na dosud dodržovanou tylovsko-jiráskovskou tradici a jednoznačně se tím vyhýbá nařčení o zbytečné duplicitě tvorby *DJW*. Každou sezónu se na repertoár dostaly minimálně tři tituly takzvaně vzorově sovětské. (Polevoj, Rozov, Kuzněcov, Korostylev). Vývoj současné pohádkové tvorby došel především v díle Františka Pavlíčka (potažmo Saši Lichého) umělecké stabilizace, jejich tvorba patří k trvalejším odkazům pohádkové tvorby padesátých let. To nelze ale označit za jednoznačný Adámkův úspěch, Pavlíčka objevil pro *DJW* už Vojta Novák a především šlo o proces poučení se z předchozích chyb.

¹⁸¹ DITTLER, Karel. *Výňatky z hlavního referátu Karla Dittlera um. Ředitele Divadla Petra Bezruče, Ostrava*. In: *O velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Erik Kolár, Oldřich Kryštofek. Praha: Orbis, 1958. 12 s.

¹⁸² FOUSTKOVÁ, Eva. *O etice tvůrčí práce v divadle pro mládež*. In: *O velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Erik Kolár, Oldřich Kryštofek. Praha: Orbis, 1958. 42 s.

Adámek se snažil plnit úkol, kvůli kterému byl do funkce jmenován – „normalizovat“ znovu fungování divadla. Pokouší se tedy o návrat pionýrské dramatiky. Vyhlášená dramatická soutěž vyprodukovala jediný do určité míry použitelný titul, který musel projít mnoha úpravami. Zrotal společně s tvůrci z *DJW* se snažili žánr neúspěšně oživit detektivní formou. Text předepisoval také propojení filmové projekce s hereckou akcí, které bylo za účelem popularity neobratně okopírováno z *Laterny Magiky*.

Nejsme už v době, kdy bylo z pedagogického hlediska nepřijatelné, aby hlavním hrdinou byl chybný pionýr nebo aby si někdo ve hře sedl na stůl - tato uvolňující tendence nevedla k vyšší produkci textů ani k jejich oddidaktizování.

Dramaturgická krize v oblasti současné dramatiky pro děti přetrvávala ostatně až do šedesátých let. Proto se Adámek snažil přímo v divadle cíleně tvořit prostředí vybuzející k autorské tvorbě. Hned v roce 1958 rozšířil kmenový režijní tým o pětadvacetiletého Václava Tomšovského a později ještě o Karla Texela, kteří v důsledku praktických režijních zkušeností s dětskými inscenacemi a s vědomím možností svého souboru začali tvořit původní hry.

Počet režisérských osobností se ale výrazně rozšířil (např.: K. Richter, J. Jaroš, H. Burger, a později v 60. letech ještě J. Jambor, E. Sokolovský, Z. Kaloč, J. Chmelař, F. Salzer, J. Palla, J. Staněk, J. Roháč nebo dokonce A. Radok atp.). To svědčí o Adámkově snaze zajistit hereckému ansámblu více různých režijních přístupů, které by ho mohli posunout dál v hledání adekvátní scénické řeči moderního divadla pro děti.

Specifikům herectví pro mládež se totiž věnoval opakovaně. Jako pozdější spoluzakladatel *Mezinárodní asociace divadel pro děti a mládež* (ASSITEJ – 1965) dokonce inicioval mezinárodní konferenci na toto téma, která se snažila formulovat alespoň základní problémy této téměř neprobádané oblasti.

Adámek navazuje od začátku svého působení snad nejužší spolupráci s pedagogy z celého zkoumaného období. Zároveň vytváří konkrétní řešení spolupráce s *Pionýrskou organizací*. „Už druhý rok tam spolupracuje s vedoucími činiteli divadla poradní sbor. Je složen ze zástupců škol všech stupňů a některých redaktorů. Členové dostanou hry k prostudování. Na společné poradě se pak hovoří o tom, co se členům nelíbí, co by ještě ve hře mohlo být, o všem co by ještě prospělo výchově mladého člověka, co doplní a přispěje k vyučování. Členové chodí na generální zkoušky. Na tyto zkoušky jsou pozváni i vybraní pionýři ze všech škol.“¹⁸³ Potřeba poznávání věkových skupin nabyla naprosto absurdních

¹⁸³ KOPŘIVOVÁ, Jiřina. *Čtenáři nám píší*. 23. 10. 1958. Kultura, Praha.

rozměrů, kdy pedagogové ovlivňovali repertoárovou politiku nebo dokonce i samotnou podobu textů. Tento stav ale netrval dlouho a už na přelomu padesátých a šedesátých let bylo zasahování pedagogů do umělecké úrovně inscenací přehodnocováno a odsuzováno. Sám Adámek později stanovil hlavní věkové vymezení na 6 – 14 let a pozornost se přenesla především na snahu naučit diváky vracet se do *DJW* dobrovolně. „*Definice (rozuměj divadla pro děti a mládež), opírající se pouze o určení věku diváků, nejsou však samo o sobě ještě dostatečné. Důležité je, aby se tento věkově plus-minus vymezený divák stal divákem stálého, soustavně působícího divadla s masovou účinností.*“¹⁸⁴

Divadlo Jiřího Wolkra netrpělo nikdy nedostatkem diváků, ale na konci padesátých let si chtělo si vytvořit vlastní diváckou základnu - nikoli hromadně organizovanou, ale spontánní. Toho mělo být dokázáno mimo výše zmíněné ještě zřizováním nových takzvaných *Kruhů přátel divadla* - měly zajistit dostatečnou propagaci mezi rodiči například na rodičovských schůzkách atp. S tím souvisí i jedna výrazná odlišnost Adámkovy dramaturgické koncepce oproti těm předcházejícím. Urputná snaha o zatraktivnění repertoáru ze zábavního hlediska. Snažil se tak marně zvýšit konkurenceschopnost divadla v prostředí stále více oblíbených divadel malých forem, které mladé diváky přitahovaly podstatně víc než socialisticky uvědomělá didaktická „zábava“.

„*Jestliže určitá část naší mládeže jde za džezem a za estrádou – proč jí ten džez a tu estrádu nedat? Proč jí estrádou (dobře estrádně i ideově dělanou), proč jí džezem a kabaretem a třeba nohama baletek nevytáhnout z hospod?*“¹⁸⁵ K těmto prvním Adámkovým pokusům patřilo estrádní pásmo (*Babilón*) nebo recitační pásmo Wolkerovy poezie. O nefunkčnosti *Babilónu* s ambicí pravidelnosti svědčí i jeho životnost, dočkal pouze dvou svých verzí. Pouhé napodobování, formální vykrádání konceptu nestačilo na to, aby se *DJW* mohlo přidružit k těmto vitálním souborům a vytěžit tak jejich popularitu.

Později na začátku šedesátých let (1963) vznikl ze stejného důvodu další Adámkův pokus - pořad *Zkratky*. Cyklus běžel až do roku 1970. Šlo o komponované večery rozhovorů s nejrůznějšími hosty - nikoli jen z řad herců, ale i zpěváků nebo sportovců (Dítětová, Lukavský, Hegerová, Gott, Pilarová, Matuška, Bosáková atp.). Večery byly prokládány písněmi, promítáním a připodobnit by se dali k dnešním talkshows. Ožehavé téma snah o vyrovnání se komentoval s určitou rezignovaností Oldřich Kryštofek na brněnské konferenci

¹⁸⁴ ADÁMEK, Vladimír. *Divadlo pro děti a mládež v Československu*. Praha: Divadelní ústav, 1980. 15 s.

¹⁸⁵ DITTLER, Karel. *Výňatky z hlavního referátu Karla Dittlera um. Ředitele Divadla Petra Bezruče*, Ostrava. In *O velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Erik Kolár, Oldřich Kryštofek. Praha: Orbis, 1958. 12 s.

v roce 1963 „*Wolkrovci nemusí diváky Semaforu přetahovat, mohou jít se Semaforem, půjde-li také on dál svým tvůrčím způsobem, bok po boku, dokonce aniž by si vypůjčovali.*“¹⁸⁶

Adámek byl jako umělecký šéf značně politicky uvědomělým činitelem. Zároveň se ale o problematiku divadla pro děti zajímal hloubkově a ve všech jejích aspektech. Překládal i odbornou literaturu a sám se později stal i autorem studií o divadle pro děti. Takže vlastně posloužil k zefektivnění ideologického působení. *DJW* se stalo za jeho éry předmětem zatím největšího zájmu kritické obce. To ovšem nelze považovat za projev stoupající kvality, ale spíš za produkt tlaku řídicích orgánů na recenzenty, kteří měli svou reflexí napomáhat formování této pro režim stále maximálně důležité oblasti.

Adámka ve funkci ředitele vystřídal herec Karel Richter (1974–90).

¹⁸⁶ KRYŠOTFEK, Oldřich. *Diskuse o práci divadla Semafor a souboru A. Jedličky*. In *Divadelní umění pro mládež*. Brno: Svaz Československých divadelních a filmových umělců, 1963, 56 s.

Závěr

Vliv propagandy na divadlo pro děti v letech 1949 – 1959 souvisel s požadavkem nedílnosti divadelního umění v praxi divadla pro mládež. Na dětská divadla byly kladeny stejné ideově umělecké požadavky jako na divadlo pro dospělé. To ovlivnilo podobu dramatických textů. Dramatika pro dospělé nabyla v padesátých letech značně didaktické podoby. Přiblížila se tak víceméně tvorbě pro děti, která v sobě určitou míru didaktičnosti má zakomponovanou už ze své podstaty. Nejvýraznějším a z dnešního pohledu nejpokleslejším produktem snahy ideologicky zdidaktizovat tvorbu pro děti byly socializované pohádky. Ty nejvýrazněji vystihuje první Stehlíkova etapa. Ale i tento obor prošel vývojem, svého maxima dosáhl v polovině padesátých let během Vyskočilovy éry. Ze slepé uličky pohádkovou tvorbu vyvedli po roce 1955 až autoři jako F. Pavlíček, S. Lichý, K. M. Walló, o jejichž úspěchu svědčí i umělecká trvanlivost jejich děl do dnešní doby. Toto období (od 1955) je z dramaturgického hlediska *DJW* charakterizováno uvolněním. Vojta Novák staví především na klasické pohádkové tvorbě pro děti. Nebylo tomu tak proto, že by se změnila kulturní politika. Z pramenů jasně vyplývá, že ideologický tlak trval dál a ukázalo se, že nerespektování jeho požadavků mohlo stále mít likvidační důsledky. (V tomto směru se tedy o uvolňování nedá hovořit.) Důvod byl pravděpodobně mnohem prostší. Novák prostě odmítal uvádět nekvalitní díla. (*Jitřenku* lze z tohoto tvrzení vyjmout, zde byla motivace nejspíš i osobní, neboť její autorka Milena Nováková byla manželkou Vojty Nováka).

Úplný závěr padesátých let se ale určitým uvolňováním vyznačoval. Mění se poměr politické výchovy a obecné morální výchovy ve prospěch druhé jmenované.

Poslední dva roky sledovaného období se proto vyznačují slučováním dvou protichůdných tendencí. Mísení snahy o pokrokovost (ve smyslu propagandistickém) se stále se zvětšujícím požadavkem zábavnosti. Důsledek konkurence stále více oblíbených divadel malých forem zapříčinila snahu vyrovnat se jim. Vladimír Adámek z toho důvodu zcela záměrně omlazuje režijní tým a snaží se tak změnit dosavadní tvář divadla. Zásadně se mění podoba inscenací (oživující tendence), ale důraz na maximální didaktičnost přetrvává. V kombinaci s povinnou školní divadelní docházkou bylo divadlo stále proměňováno z umělecké instituce v zařízení školské správy. Udávané informace o reprízovosti nelze v rámci práce chápat jako doklad úspěšnosti jednotlivých titulů (jako objektivní hodnotící

kritérium), ale mohou (byť jen orientačně) vypovědět o rozsahu ochoty přijímání různě ideologicky zatížených děl.

V mapovaném období neexistovaly žádné konkrétní procentuální plány, kolik jaké dramatiky má být uváděno. „*Další nedostatek naší dramaturgie je v tom, že nepracuje podle řádného systému. Vždyť my bychom měli postupovat jako škola a systematicky rozsvěcovat nové oblasti ve vědomí mládeže. Zatím v praxi vybíráme z hromady na stole to, co se mládeži také může hrát.*“¹⁸⁷ S tím související věkové rozvrstvení se rovněž teprve prověřovalo a k jeho ustálení došlo až později.

Sledování vlivu propagandy v činoherních textech divadla pro děti a mládež v padesátých letech snad může poskytnout další úhel pohledu na kolektivizovanou výchovu takzvaného socialistického člověka. Ta byla dosud probádána především z hlediska prózy, poezie a periodik.

¹⁸⁷ DITTLER, Karel. *Výňatky z hlavního referátu Karla Dittlera um. Ředitele Divadla Petra Bezruče, Ostrava*. In *O velké divadlo pro malé diváky*. Eds. Erik Kolár, Oldřich Kryštofek. Praha: Orbis, 1958. 12 s.

Bibliografie a prameny:

- ADÁMEK, Vladimír. *Divadlo pro děti a mládež v Československu*. Praha: Divadelní ústav, 1980.
- ADÁMEK, Vladimír. *Herec divadla pre deti*, Zborník materiálov z I. medzinárodného stretnutia hercov profesionálnych divadiel pre deti. Bratislava: Zväz slovenských dramatických umelcov, 1976.
- ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce – Divadlo a společnost 1945-1955*. Praha: Academia, 2007.
- ČEPORANOVÁ, Drahomíra. *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, ed. E. Šormová, Praha: Divadelní ústav, 2000.
- DUBROVINOVÁ, Liudmila. *Dětská literatura z hlediska úkolů komunistické výchovy*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1953.
- FIDELIUS, Petr. *Řeč komunistické moci*. 1. vyd. Praha: Triáda, 1998.
- FRANC, Martin, KNAPÍK, Jiří, a kol. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948 – 1967, I. a II.* Praha: Academia, 2011.
- JANOUSEK, Pavel a kol. *Dějiny české literatury 1945–1989, II. 1948–58*. Praha: ÚČL AV ČR, 2006.
- JANOVSKÝ, Jaroslav, KOTALA, Zdeněk. *Velké divadlo pro malé diváky*. Praha: Praha: Divadelní ústav, 1961.
- JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. Praha: Academia, 2010.
- KNAPÍK, JIŘÍ. *Mezi pionýrským šátkem a mopedem*. Praha: Academia, 2018.
- NOVÁK, Vojta. *Dvacet let divadel pro mládež v Praze*. Praha: Divadlo Jiřího Wolkra, 1956.
- KASACK, Wolfgang. *Slovník ruské literatury 20. Století*. Praha: Votobia, 2000.
- KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura : sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha : Libri, 2004.
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006.
- KOLÁR, Erik. KRYŠTOFEK, Oldřich. *O Velké divadlo pro malé diváky*. Praha: Orbis, 1958.
- MACURA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008.

MAKARENKO, Anton Semejonovič. *Metodika organizace výchovného procesu*. Praha: Praha : SPN, 1953.

NOVÁČEK, Jiří. *Jak se kalila ocel - metodický materiál k besedě o knize N. A. ostrovského*. Praha: ÚV Svazu československo-sovětského přátelství, 1957.

RICHTER, Karel. *Letopočet padesát, sborník studií a dokumentů k padesáti letům Divadla Jiřího Wolkra*. Praha: Divadlo Jiřího Wolkra a SČDU, 1985.

Divadelní umění pro mládež. Materiál z přehlídky a konference divadel pro mládež. Praha: ČSDFU, 1963.

Jak se kalila ocel. Materiál z konference o knize. Praha: ÚV ČSM, 1952.

Periodika:

DUBOV, Nikolaj. *Zastaralá pohádkovost*. *Těatr*, Moskva: Izvestija, 1948, č. 12, s. 26 – 30.

FORMÁNKOVÁ, Pavlína: *Propaganda pro nemenší. Dějiny a současnost*, 2007, roč. 29, č. 1, s. 17–20.

JANOVSKÝ, Jaroslav. *Otázky divadla pro děti a mládež*. *Časopis Divadlo* 7, 1956, č. 6, 468 - 471 s.

JANOVSKÝ, Jaroslav. *První konference pracovníků divadel pro děti a mládež*. *Časopis Divadlo* 4, 1953, č. 3, s. 331 – 335.

STEHLÍK, Miloslav. *Tvůrčí problém dramaturgie her pro mládež*. *Časopis Divadlo* 1, 1950, č. 10, s. 485 – 486.

STEHLÍK, Miloslav. *Úkoly divadla pro mládež a naše zkušenosti*. *Časopis Divadlo* 2, 1951, č. 5-6, s. 532 – 534.

ŘEZÁČOVÁ, Ema. *Zpráva o ideovém a uměleckém stavu mládežnických souborů v DŽ 1950*. *Časopis Divadlo* 1, 1950, č. 14, s. 827 -830.

STREJČKOVÁ, Vendulka. *Z našich divadel pro děti a mládež (ze zkušenosti poroty Divadelní žatvy)*. *Časopis Divadlo* 3. 1952, č. 2, s. 126-129.

ŠAFAŘÍK, Antonín. *Divadlo - pomocník socialistické výchovy*. *Časopis Divadlo* 4, 1953. č. 3, s. 256 – 263.

Recenze (řazeno chronologicky):

Kvapilova Pampeliška v Divadle mládeže. Svobodné slovo, Praha, 29. 5. 1956

Klicperova studentská veselohra. Lidová demokracie, 3. 7. 1956

KRYŠTOFEK, Oldřich. *Tři mušketýři - K nové premiéře Divadla Jiřího Wolkra*, Mladá Fronta, Praha. 14. 10. 1956

POPP, Ota. *Mušketýři s prázdnou duší.*
Divadlo dětí. Mladá Fronta, 27. 6. 1956.

Princ Bajaja také divadelně. Lidová demokracie, Praha. 16. 12. 1956.

KRYŠTOFEK, Oldřich. *Divadlo Jiřího Wolkra na vzestupu.* Svobodné slovo, 8. 3. 1956.

Divadlo pro mládež na nové scéně. Lidová demokracie, 6. 9. 1957

KRYŠTOFEK, Oldřich. *Ani flétny, ani bubny - Kouzelná lampa Aladinova v Divadle Jiřího Wolkra.* Mladá fronta. 18. 10. 1957.

Ra. Slavný román scénicky. Svobodné slovo, 8. 5. 1958

VAVŘÍK, Zdeněk. *Meresjev na jevišti.* Hlas revoluce. Praha, 21.5. 1958.
Tvorba. Praha, 29.5. 1958

Sovětská groteska pro nejmenší, úspěch hry V. Korostyleva v divadle J. Wolkra, Svobodné slovo, 18. 7. 1958

KRYŠTOFEK, Oldřich. *Aby se zasmáli diváci...i herci.*, Mladá fronta 19. 7. 1958

KRYŠTOFEK, Oldřich. *Tom Sawyer na jevišti po dvaceti třech letech.* Mladá fronta, Praha. 28.7. 1958.

KRYŠTOFEK, Oldřich. *Otázky divadla pro děti - Na okraj jedné sezóny Divadla Jiřího Wolkra v Praze.* Zlatý máj. 10. 9. 1958.

KOPŘIVOVÁ, Jiřina. *Čtenáři nám píší.* 23. 10. 1958. Kultura, Praha.

KOVÁČIKOVÁ, Tamara. *Babilón baví děti.* Svět v obrazech. 7. 2. 1959

Gm. *Detektivní hra pro mládež*, Lidová demokracie, 16.4. 1959.

Detektivní hra pro mládež. Svobodné slovo, 17. 4. 1959.

Pro nejzaujatější diváky. Časopis *Vlasta*, Praha. 30. 5. 1959

Elektronické zdroje:

HEMELÍKOVÁ, Blanka. Miloslav Stehlík. [1. 6. 2019]. URL:
<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=974>>

Dochované programy k inscenacím uložené v Institutu umění - Divadelním ústavu.

Příloha: Chronologický přehled titulů uvedených v letech 1949/59

1949/50

S. Michalkov – Tři pomeranče

S. Maršak – Dvanáct měsíců

A. S. Makarenko – M. Stehlík – Začínáme žít

J. K. Tyl – Chudý kejklíč

O. Šafránek – Růžové poupě

S. Michalkov – Pionýrský šátek

M. Disman – Tři Medvíďata

I. Urban – Tesařici

N. A. Ostrovskij a M. Stehlík – Jak se kalila ocel

1950/51

J. K. Tyl – Strakonický dudák

J. Janovský – Velký komediant

J. Marek – Jak se Honza králem nestal

M. Stehlík – Černí rytíři

S. Maršak – Dům kočky Modročky

V. Ballonová – My pionýři

M. Stehlík – Perníková chaloupka

A. Jirásek – Lucerna

1951/52

J. Grabowski – Vlk, koza a kůzlátka
I. Lukovskij – Tajemství věčné noci
T. Gabbe – Město mistrů
A. Simukov – Vrabčí hory
B. Němcová – M. Seeman – Jak Jaromil k štěstí přišel
K. Kremničan – Včelka Bzučalka
V. Michajlov a L. Samojlov – Tajná válka
1952/53
F. Kožík - Tři zlí kmotři
J. K. Tyl – Jiříkovo vidění
I. Popov – Rodina
V. Goldfeld – Pohádka o Ivanu a Mášence
A. Gajdar – V. Gašnin – Čuk a Gek
F. Tetauer – Ledoborec Krasin
B. Němcová – K. Dittler – Sůl nad zlato
A. Arbuzov – Šest zamilovaných
1953/54
A. J. Urban – Barevná hráz
S. Michalkov – Pionýrský šátek
J. Janovský – Noc pod Čerchovem
F. Kožík – Jak Mráz čaroval
Molière – Lakomec
S. Michalkov – Tři pomeranče
J. K. Tyl – Čert na zemi
1954/55

N. A. Ostrovskij – M. Stehlík – Jak se kalila ocel

S. Maršak – Dvanáct měsíců

O. Lichardová a M. Lokvencová – Popelka

A. P. Čechov – Námluvy, Labutí píseň, Jubileum

A. Jirásek – Pan Johanes

S. Michalkov – V jiné roli

S. Zelcer - S. Dimant – Červený střevíček

1955/56

K. M. Walló – Princezna se zlatou hvězdou na čele

J. Sosnar – Gazda – Z. Bláha – Jurášek

J. K. Tyl – Lesní Panna

E. Krásnohorská – Medvěd a víl

J. Švarc – Zakletí bratři

J. Kvapil – Princezna Pampeliška

V. K. Klicpera – Divotvorný klobouk

1956/57

A. Dumas – S. Radzinskij – Tři mušketýři

F. Pavlíček – Bajaja

M. Nováková – Jitřenka

A. Zak – J. Kuzněcov – Pohádka o pohádkách

K. Hirsch – I. Livonec – Žižkova práčata

1957/58

V. Rozov – Šťastnou cestu

S. Lichý – Kouzelná lampa Aladinova

J. Verne – A. D'ennery – Děti kapitána Granta

J. Wolker – Do boje, lásko leť!

F. Pavlíček – Tři zlaté vlasy děda vševěda

V. Korostylev – N. Lvovskij – Vítek, čertův kvítek

B. Polevoj – T. London – Příběh opravdového člověka

1958/59

M. Twain – H. Burber – S. Sheym – Dobrodružství Toma Sawyera

Molière – Měšťák šlechticem

V. Korostylev – Čáry, máry, fuk

Zimní babilon – pásma

J. Zeyer – Koruna cti a slávy

J. Zrotal – Co kamera neviděla

J. Otčenášek – O. Blanda – Romeo, Julie a tma