



## MILAN SVOBODA – MUŽ V POZADÍ

VÍT POKORNÝ

Divadelní oddělení Národního muzea Praha

**Abstrakt:** Studie představuje životní a uměleckou dráhu dnes již téměř zapomenutého divadelního režiséra Milana Svobody (1883 – 1948). Vychází z rozsáhlé Svobodovy pozůstalosti, nacházející se v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Sleduje tvůrce od jeho ochotnických začátků v Roudnici nad Labem přes kariéru pedagoga na pražské konzervatoři, šéfa činohry ve Slovenském národním divadle, hostujícího režiséra v pražském Národním divadle, až po jeho poválečnou snahu vytvářet kvalitní umění na Němci opuštěných pohraničních scénách. Díky bohatému materiálu, nacházejícímu se v pozůstalosti, studie názorně demonstruje střet tvůrčích ideálů a touhy hledat ve světě krásu s úřední mašinérií, politickými veletochi, kritikou a „pokrokovými“ divadelními kolegy.

**Klíčová slova:** Československá republika 1918 – 1938, Slovenské národné divadlo, Národní divadlo, Státní konzervatoř hudby v Praze, Protektorát Čechy a Morava, Divadlo Anduly Sedláčkové

Jméno divadelního režiséra, překladatele, pedagoga a knižního nakladatele Milana Svobody (1883 – 1948) není v české a slovenské teatrologii příliš známé. Vedle svých generačních soupeřů a výrazných průkopníků moderního divadelního výrazu, jako byli kupříkladu Emil František Burian, Karel Hugo Hilar, Jiří Frejka nebo Jindřich Honzl, je Milan Svoboda mužem v pozadí. Dle dobových recenzí se jednalo o konzervativního tvůrce, který na jevišti neexperimentoval. V časech, kdy avantgarda vítězně táhla světem, zůstával věrný pečlivé interpretaci dramatického textu a hereckému psychologickému realismu. Dá se o něm mluvit jako o zdatném řemeslníkovi, který se inscenačnímu procesu věnoval velmi poctivě, od hledání základního tématu díla po jeho realizaci hercem.

Ve sbírkách Divadelního oddělení Národního muzea je ukryta poměrně rozsáhlá Svobodova pozůstalost, čítající několik tisíc dokumentů. Ty do Divadelního oddělení Národního muzea přicházely postupně a jsou zde uloženy pod přírůstkovými čísly 4286/48-4385/48, 4387/48-4400/58, 4453/48-4460/48, 1016/49-1379/49, 154/61, 21/66, 26/68, 30/69 a 15/2001. Dílem se jedná o koupi od různých institucí (např. národního podniku Kniha), dílem o dar od Svobodových potomků. Během svého života prošel Svoboda celou řadou významných uměleckých institucí (Národní divadlo, Slovenské národné divadlo, Státní konzervatoř hudby v Praze). Stohy úředních listin, poznámek, korespondence a črt, které se ve Svobodově pozůstalosti nacházejí, nám mohou poskytnout určitý obraz o divadelním životě první poloviny 20. století, o těžkých zápasech ideových, ale i čistě provozních.

## Umělecké začátky

Milan Svoboda se narodil 29. 12. 1883 v Praze. Na Filosofické fakultě c. k. české university Karlo-Ferdinandovy vystudoval český a francouzský jazyk. Po získu doktorského titulu začal působit jako pedagog na jednom z pražských gymnázií. Oženil se s Helenou Pechovou (1882 – 1958) a stal se otcem čtyř dětí. Z nich se na uměleckou dráhu vydali dcera Eva<sup>1</sup> a syn Miroslav<sup>2</sup>.

Svobodova cesta k divadelní režii vedla nejprve přes profesi nakladatelskou. V roce 1910 se spolu s Karlem Dyrynkem a Ludvíkem Bradáčem podílel na bibliofilské edici Máchovy epické básně *Máj*.<sup>3</sup> Roku 1911 pak vlastním nákladem vydal *Kytici z básní Karla Jaromíra Erbena*<sup>4</sup>, první svazek ediční řady krásné literatury *Kytice*, vycházející až do roku 1929. Jádrem edice *Kytice*<sup>5</sup> tvořila česká beletrie a poezie 19. století (např. výbor z díla Boženy Němcové nebo Karla Havlíčka Borovského). Svoboda je také autorem dvou jednoaktovek, napsaných podle výňatků z rozsáhlého románu Aloise Jiráska *F. L. Věk – U Butteauů*<sup>6</sup> a *V České expedici*<sup>7</sup>. Dále pořádal osvětové přednášky o významných českých básnících – např. Svatopluku Čechovi nebo Karlovi Hynekovi Máchovi.<sup>8</sup>

Činnost Svobody – knižního nakladatele a dramatika nám leccos napoví o Svobodovi – režisérovi. Byl celoživotně prodchnut osvícenskou představou divadla jako instituce zušlechťující lidskou duši. Umělecké dílo je u něj pramenem lásky k jazyku a pomyslnou etickou lekcí: „Tak v divadle všechna umění podávají si ruku, aby současně nalezla si cesty k srdci tisíců shromážděných diváků a posluchačů a bezprostředním účinem zušlechťovala jejich duši. Divadlo, pokud jest věrno svému velikému uměleckému poslání, stává se tak skutečně školou života, neboť předvádí člověku člověka v boji s vášněmi vlastními i cizími, v zápase za ušlechtilé vzněty pravdy a krásy, líčí jeho povahu v nekonečném bohatství odstínů, vysoko stavíc vzory občanských ctností, mravní velikosti a opravdové krásy, na rozdíl od nízkosti, zloby a ohavnosti.“<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Eva Svobodová (1907 – 1992). Na jevišti se objevila už ve svých pěti letech, za otcova ochotnického působení v Roudnici nad Labem. V roce 1928 absolvovala Státní konzervatoř hudby v Praze. Za svůj život prošla několika významnými pražskými scénami – Divadlem na Vinohradech (1929 – 1945), Burianovým „Déčkem“ (1945 – 1948), Divadlem státního filmu (1948 – 1950) a Městskými divadly pražskými (1950 – 1982). Umělecké geny po ní podědil i její syn Jiří Stivín (1942) a vnučka Zuzana Stivínová (1973).

<sup>2</sup> Miroslav Svoboda (1910 – 1988) vystudoval právnickou fakultu a herectví se věnoval pouze krátký čas svého života. Prošel Osvobozeným divadlem (1936 – 1938), poté působil jako vysoký úředník Filmového studia Barrandov a Československého filmového ústavu. Zahrál si ve slavném filmu *Před maturitou* (1932) Vladislava Vančury.

<sup>3</sup> MÁCHA, Karel Hynek – SVOBODA, Milan (ed.). *Máj*. Praha : Nákladem K. Dyrynka a L. Bradáče, 1910.

<sup>4</sup> ERBEN, Karel Jaromír. *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena*. Praha : M. Svoboda, 1911.

<sup>5</sup> Viz. <http://www.slovník-nakladatelství.cz/nakladatelství/kytice.html>.

<sup>6</sup> SVOBODA, Milan. *U Butteauů: [scéna z roku 1787; podle románu F.L. Věk od Aloise Jiráska]*. Praha : M. Svoboda, 1921.

<sup>7</sup> JIRÁSEK, Alois. *V České expedici*. Praha : Svaz knihkupců a nakladatelů, 1930.

<sup>8</sup> Viz. koncepty přednášek. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3812.

<sup>9</sup> SVOBODA, Milan. *České divadlo* [rukopis]. Nedatováno. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3813.



Josef Šmaha (sedící uprostřed) na hostování v Roudnici nad Labem v roce 1913. Milan Svoboda první zprava. Foto Divadelní oddělení Národního muzea. Sign. H6p-15/2001.

Ve svých režiiích Svoboda dbal na pečlivou interpretaci dramatického textu, o čemž svědčí i jeho osobní poznámky:

„Příprava režiséra po stránce:

1) vnější: texty hry negativně ovládat paměť

2) vnitřní:

a) znát autora geneticky, specificky, charakterně, nenechat se jím, pro pietní obdiv k němu, pohlit, ani ho zase z režiséřské suverenity nesmíme znásilnit

b) znát dokonale celý kus, celý jej neustále vidět před sebou, nenechat se upoutat detaily, najít vhodný styl, jež hra vyžaduje, každé scénické dílo potřebuje, by bylo obklopeno svou určitou atmosférou a stylově je provozovat značí dáti mu jeho vlastní rytmus

c) umět obsadit hru, toť úkol nejněsnadnější a pro závažnost svou nikoliv bez příčiny přirovnáván k diagnóze lékaře. – Na správném obsazení rolí záleží polovina úspěchu celého představení, neb divadlo stojí jen na hereckých výkonech. K tomu třeba ovšem znát herce, a to nikoliv pouze z toho, co již hráli, nýbrž znát je i tak, že bezpečně usoudíme, co by mohli hrát. Zde nejbezpečněji spolehnout na režiséřský instinkt, jemuž přípustno i odůvodněné experimentování proti tradičním zvyklostem. Při obsazení nenechat se ovlivnit, to vždy začátek vlastního konce.“<sup>10</sup>

V herectví zase Svoboda upozorňuje, že „(...) divadelní figura nesmí vypadat, jako by vycházela ze šatny nalíčená (...), nýbrž musí působit dojmem, že zdaleka

<sup>10</sup> SVOBODA, Milan. *Poznámky k režijní teorii* [rukopis]. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3818.

přichází a do dále se navrácí.<sup>11</sup> A konečně v noticce ke scénografii Svoboda poznamenává: „Dekorace musí být přiladěna k celkovému stylu kusu, na scénické poznámky autora nemožno brát zřetel – jeho údaje zpravidla jsou neuskutečnitelné.“<sup>12</sup>

Mezi lety 1912 – 1919 působí Svoboda jako učitel na gymnáziu v Roudnici nad Labem a v místním ochotnickém spolku konečně uplatňuje své režijní vlohy. Podřipský ochotnický a vzdělávací spolek Hálek v Roudnici nad Labem byl založen roku 1911. S příchodem Milana Svobody v roce 1912 získaly zprvu převážně nadšenecké pokusy o divadelní produkce větší organizovanost. Svoboda pochyboval, že ochotnické divadlo může dosáhnout velkých výsledků na poli uměleckého mistrovství. Ale v lidech, kteří jej provozují, probouzí lásku k jazyku, zájem o národní pospolitost, a to není málo. Díky kontaktům, které si vybudoval v rámci své nakladatelské činnosti<sup>13</sup>, se mu daří k hostování v Roudnici nad Labem přilákat veličiny tehdejšího herectví. V inscenaci Gogolova *Revizora* (1913) jako Hejtman vystoupil Josef Šmaha, v Tylově *Paličově dceři* (1914) občany Roudnice nad Labem oslnil Eduard Vojan, femme fatale českého divadla a filmu počátku 20. století Andula Sedláčková hostovala v Roudnici ve své erbovní roli Lízy Doolittlové v Shawově komedii *Pygmalion* (1915).

Roku 1919 se Milan Svoboda s celou rodinou stěhuje zpět do Prahy. Začne působit jako učitel francouzštiny na chlapeckém gymnáziu v Křemencově ulici. To se mohlo pyšnit celou řadou slavných absolventů, jako byl např. Jiří Voskovec, Jan Werich, Josef Träger, Saša Machov a další. Díky Svobodově iniciativě zde vzniká ochotnický spolek, který, krom jiného, ve spolupráci se studentkami z Vyšší dívčí školy ve Vodičkově ulici nastudoval již výše zmíněnou Svobodovu aktovku *U Butteauů*. Svobodu mezi studenty podílejícími se na divadelní činnosti spolku zaujali především dva mladíci, Miloš Nedbal a Ladislav Boháč, kteří v představení sehráli role F. L. Věka a Václava Tháma. Oba se později stali Svobodovými žáky na Státní konzervatoři hudby v Praze.

V roce 1918 zrozená Československá republika si vytyčuje vysoké cíle politické, ale i kulturní. Administrativní schopnosti a znalost uměleckého prostředí Svobodovi pomohly získat roku 1919 místo v divadelním odboru Ministerstva školství a národní osvěty. Dobový úřední dokument nám o jeho práci říká toto:

„Profesor Milan Svoboda, přidělený oddělení 26. a 29., jest pověřen těmito úkoly:  
a/ v oddělení 26.:

1. inspekce venkovských divadel českých i německých
2. agenda s přehledem českého kočovného herectva a činnosti kočovných společností
3. přehled o stavu a činnosti ochotnických spolků
4. příprava došlé látky o divadelním zákoně k nastávajícím poradám

b/ v oddělení 29.:

1. kulturní péče o dorost
2. věci slovenské
3. diapositivová ústředna
4. ediční činnost.“<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Tamtéž.

<sup>12</sup> Tamtéž.

<sup>13</sup> Velmi blízkým přítelem mu po celý život byl dramaturg Národního divadla a překladatel Otokar Fischer. Dále se pravidelně stýkal s Jaroslavem Kvapilem a dalšími osobnostmi českého uměleckého života.

<sup>14</sup> Tiskopis bez úřední hlavičky. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3815.

Svoboda se svých povinností ujímá svědomitě, o čemž kupříkladu svědčí jeho zpráva z inspekční cesty k Lachmanově herecké společnosti. Svoboda se poměrně vstřícně vyjadřuje k uměleckým kvalitám uváděných představení, z pozice státního úředníka ho však především zajímají náležitosti provozní: „Ze soukromé rozmluvy s důvěrníkem herecké organizace Fr. Šípem nabyt jsem přesvědčení, že poměr členstva k řediteli je celkem dobrý. Ředitel platí vesměs větší gáže, než je minimum stanovené kolektivní smlouvou. Jest objektivní a nezasahuje do soukromých věcí svých členů.“<sup>15</sup>

### Slovenské národní divadlo

Další kroky Milana Svobody – divadelníka směřovaly na Slovensko. V roce 1919 zřízený Referát divadelní při školském referátu v Bratislavě své hlavní úkoly spatřuje „(...) v získání divadelních budov pro slovenské divadelnictví, v zřízení vlastního, finančně zabezpečeného hereckého ensemblu s vlastním fundem, podporování ochotnického života na Slovensku, který má a bude mít za úkol tvořit široce rozvětvenou síť spodní vrstvu divadelní kultury na Slovensku, výchovu divadelního publika a živnou půdu pro začínající herecké talenty (...)“.<sup>16</sup>

Na pomyslném vrcholu budování divadelní sítě na Slovensku stálo založení Slovenského národního divadla (dále SND). Historie vzniku SND je poměrně komplikovaná a odráží se v ní bouřlivé proměny střední Evropy ve 20. století. Někteří slovenští teatrologové důvod vzniku SND do určité míry vnímali a stále vnímají jako projev české kulturní kolonizace slovenského území: „Pražská vláda nemala zájem budovat SND zdola, z přírodních zdrojů slovenského ochotnictva, ale potřebovala v Bratislavě, excentricky položenom novom hlavnom meste Slovenska obývanom prevažne neslovenským obyvateľstvom, budovať reprezentatívnu inštitúciu, ktorá by upevňovala novú štátnu moc a ideológiu a manifestovala definitívne začlenenie mesta do nového štátneho útvaru.“<sup>17</sup> Na druhou stranu, prosazovat ideu slovenského národního divadla ve většinově maďarské Bratislavě byl úkol nadmíru choulostivý a náročný. Chyběli disponovaní slovenští herci i původní dramatické texty ve slovenštině a především absentoval vzdělaný slovenský divák, který by potřebu slovenské kultury stimuloval.

Družstvo Slovenského národního divadla (dále DSND) bylo založeno v listopadu roku 1919. Slovenské národní divadlo pak bylo slavnostně otevřeno 1. 3. 1920 představením Smetanovy opery *Huťka*. Provoz divadla svěřilo DSND do rukou soukromé Východočeské společnosti Bedřicha Jeřábka. Jak píše Andrej Maťašík: „Jeřábekova spoločnosť na plagátoch uvádzala (a všetky súpisy repertoáru SND to robia tiež) svoje inscenácie od 1. 3. 1920 v Bratislave ako premiéry. Pravda je však taká, že v nejednom prípade išlo o staré inscenácie, uvádzané v predchádzajúcich pôsobiskách súboru.“<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Zpráva o inspekci herecké společnosti ředitele B. Lachmana. Praha, 5. 2. 1921. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3815.

<sup>16</sup> Referát Bohumila Mathesia. Bratislava, červenec 1920. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3815.

<sup>17</sup> ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo*. Martin : Osveta, 1984, s. 16.

<sup>18</sup> MAŤAŠÍK, Andrej. *Vznik a prvé roky Slovenského národního divadla: vývoj inštitúcie Slovenského národního divadla od počiatkov po nástup Oskara Nedbala*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015, s. 33. ISBN 978-80-971155-4-8.



Jedním z důsledků rozhodnutí DSND byly následné konflikty mezi Jeřábkovými čistě komerčními záměry a vzhlednou myšlenkou „národního divadla“, kterou DSND chtělo uvést v život. „Družstvo si na jednej strane uvedomovalo svoju zodpovednosť za divadlo a usilovalo sa vplývať aj na repertoárovú orientáciu. Na strane druhej riaditeľ Jeřábek bol vlastníkom divadelného fundusu, bez ktorého nebola prevádzka v divadle mysliteľná. (...) Jeřábek bol navyše autoritou pre ‚svojich‘ kmeňových hercov a hrozilo, že jeho prípadný odchod by spôsobil úplný kolaps bratislavského divadla.“<sup>19</sup> Snaha o výchovu slovenských hercov nachádza své částečné naplnění ve Vidieckej činohrenej spoločnosti SND, zájazdovém souboru, tzv. „Maršce“, kde své první jevištní zkušenosti získávají budoucí velké herecké osobnosti slovenského divadla Ján Borodáč, Oľga Országhová, Jozef Kello, Andrej Bagar a další.

Milan Svoboda se v této době přesouvá z pozice úředníka Ministerstva školství a národní osvěty do funkce prvního šéfa činohry Slovenského národního divadla. Hned po svém nástupu se začal snažit o větší emancipaci slovenského živlu v rámci SND a pro všechny „neslovenské“ členy divadla zavádí povinnou výuku slovenštiny. Tím chtěl eliminovat vcelku oprávněné námitky, že se v národním divadle Slováků hraje povětšinou česky. Objevily se však i výtky z české strany, které tvrdily, že boj za „kulturní povýšení“ Slováků je umělým projektem a nevychází z upřímných potřeb národa: „Znamení úspěchy čes. divadla vzrostly z obrovské práce a obětavé lásky k národu a umění. (...) Co lid český s velkými oběťmi musil opatřit, to má lid slovenský bez obětí pohotově vypraveno. I velký deficit se vždy kryje. Všecko jakoby přízní boží s nebe spadlo. Ale přece není divadlo to ani národním v pravém slova smyslu ani slovenským. Národ s ním necítí, nepřilnul k němu, nesrostl s ním a není ani přiměřených slovenských kusů, ani slovenských herců. (...) Nedělní ‚Slovák‘ není s tímto divadlem spokojen, vytýká šéfu činohry p. Milanu Svobodovi, že se nehraje po slovensku, chce radikální nápravu a slibuje posvětit ještě na jiné nedostatky činohry. Ale ‚Slovák‘ nám laskavě promine, když ho upozorníme, že chytá rybu za ocas místo za hlavu. Hlavní věcí jest, aby si národ své národní divadlo zamiloval a do něho chodil.“<sup>20</sup>

Milan Svoboda se v SND ujal režie několika inscenací, např. *Ze života hmyzu* (1922) bratří Čapků, Shakespearova *Romea a Julie* (1922) a *Zkrocení zlé ženy* (1923), Hauptmannových *Tkalců* (1923), ze slovenské klasiky uvedl kupříkladu Tajovského *Matku* (1922). Při procházení dobových kritik je patrné, že umělecký soud je až na vzácné výjimky druhotný. SND bylo především politikum a skrze jevištní díla tak recenzenti spíše řeší otázku národnostní než uměleckou. Skandál se pokusil vyvolat nacionálně laděný deník Slovenská politika ve své kritice Svobodovy inscenace *Ze života hmyzu*, kdy protiválečné třetí jednání hry „(...) představuje (...) průšácky militarismus a imperialismus krvežíznivého německého císaře Vilhelma. V tomto jednání sú pri pochodu války prinesené dva prápory a síce jeden červený a jeden český s českým levom a červenobiele vyšíty. Či je to pravda, je to dôkazom, s akou ľahkomyselnosťou pracuje režia pri menovanej hre, keď dovolí takú profanáciu českého národného prápору v scéne, ktorá predstavuje krvavú a násilnú politiku barských Nemcov pod vedením kaizera Vilhelma. Sme zvedaví, ako p. šéf činohry Svoboda, ktorý hru režiruje, vysvetlí tento prechmať, ktorý svedčí o podivnej pečli-

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 52.

<sup>20</sup> – r –. Slovenská zlatá kaplička. In *Bratislavské noviny*, roč. 1, č. 12, s. 1, 15. 11. 1922.

vosti a svedomitosti.<sup>21</sup> Slova „či je to pravda“ budí podezření, že rozhořčený kritik dané představení vůbec neviděl. Žádná z dohledaných recenzí na danou inscenaci se o dehonestujícím užití českých národních symbolů již nezmiňuje. Je jasné, že pokud by to byla skutečnost, nezůstalo by pouze u tohoto ojedinělého upozornění a skandál by nabyl mnohem většího rázu.

Další z útoků na činnost Milana Svobody v SND provedla Slovenská politika v rámci hodnocení jeho inscenace Vrchlického *Soudu lásky*. Zde již snad můžeme počítat s tím, že recenzent hodnocený kus spatřil na vlastní oči. Režisér Svoboda podle něj udělal tu chybu, že sám sebe obsadil do role Simona Doria: „Pán M. Svoboda ako šéf činohry mal by mať viacj umeleckej zodpovednosti a nerobiť zo Sloven. Národ. divadla pokúšnu scénu pre ochotnícke hranie. Jeho prednes skvelej básne v II. akte, ktorá je vlastne kulmináčnym bodom komedie, pôsobil ľútosť aj trápne rozpaky.“<sup>22</sup> Naopak, Lidové noviny v souvislosti se Svobodovým herectvím píší: „Síla odvahy šéfa činohry Milana Svobody, který měl režii a který se i poprvé představil v úloze Doria, zlomila i pochybovače a vlila jas a žár do jeviště i hlediště.“<sup>23</sup>

Z recenzí, které se dotýkají umělecké stránky Svobodových režii, uveďme jako příklad kritiku inscenace *Zkrocení zlé ženy*: „Milanu Svobodovi sa podarilo premôcť tieto ťažkosti dejové i scénické tým, že rámec komédie, epizóda se Slyom, stala sa i rámcom scénickej podstaty. Celá komedia sa totiž odohráva v izbe lordovej, do ktorej bol opitý Sly prenesený ako domnelý šľachtic, a zmena dejových situácií deje sa len pri otvorenom javisku, pred očami divákov, jednoduchým premiestňovaním prostých dekorácií a označovaním nápismi.“<sup>24</sup>

V květnu roku 1922 vyvrcholily spory DSND s Bedřichem Jeřábkem. Novým ředitelem SND byl jmenován Josef Hurt, kterému se podařilo energicky konsolidovat situaci po odchodu Jeřábka a velké části jeho souboru. Impulzivní Hurt se dostával do sporu i s Milanem Svobodou, jak o tom svědčí dopis šéfa činohry adresovaný DSND: „V úterý dne 16. května přišel jsem krátce po 7. hod. večerní k obvyklé konferenci do řiditelný divadla. Na otázku p. řed. Hurta, je-li něco nového důležitého, odpověděl jsem, že nic, toliko, že jsem při odpolední dekorační zkoušce na ‚Romea a Julií‘ zjistil, že schází a asi byla zapomenuta v Bratislavě šňůra k vytahování závěsu ve středním oblouku. (...) Pan Hurt tázal se mne, kdo je odpověden za věci, které měly býti vzaty s sebou. Odpověděl jsem, že mám za to, že to spadá do kompetence administrativy. Pan Hurt jal se beze vší příčiny na mne křičeti, že by potom bylo všecko povinností ředitelovou, že jsou snad jiní také placeni za nějakou práci, že je to starostí režisérovou. Poněvadž se mnou mluvil způsobem, jakého bych si netroufal užiti ani k poslednímu zaměstnanci divadla, žádal jsem p. Hurta zcela slušně, klidným a mírným tónem, aby na mne nekřičel. Na to p. Hurt stejným tónem jako dříve pokračoval: ‚Tak jsme domluvili. Opusťte tuto místnost.‘ A odešel do vedlejší místnosti. Tímto výstupem byl jsem tou měrou rozrušen, že jsem musil požádati p. Javůrka, aby za mne dohlédl na večerní představení ‚Revizora‘.“<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Nepodepsáno. Zo života hmyzu – cisár Vilhelm a zástava s českým levom. In *Slovenská politika*, roč. 3, č. 243, s. 3, 26. 10. 1922.

<sup>22</sup> – k. Jar. Vrchlický: „Súd lásky“. In *Slovenská politika*, roč. 3, č. 236, s. 3, 19. 10. 1922.

<sup>23</sup> – BH- [Bohdan Haluzický]. Z bratislavské činohry. In *Lidové noviny*, roč. 30, č. 518, s. 6, 15. 10. 1922.

<sup>24</sup> bh. Zkrotenie zlej ženy. In *Slovenský denník*, roč. 6, č. 29a, s. 6, 7. 2. 1923.

<sup>25</sup> Milan Svoboda Družstvu Slovenského národného divadla [dopis]. Košice, 17. 5. 1922. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3815.

Určitou kuriozitou v pozůstalosti Milana Svobody, která se váže k jeho slovenské misi, jsou dopisy autorů, nabízejících mu k inscenování své dramatické opusy. Kupříkladu herečka a spisovatelka Abigail Horáková zaslala Svobodovi tklivý list, v němž jej přesvědčuje o nutnosti uvedení svého dramatu *O hvězdném šuhaji*, jehož titulním hrdinou je Milan Rastislav Štefánik. Hra byla v roce 1922 uvedena v Uranii a Horáková píše: „Po druhém aktu byla lože plna mi cizích přátel Štefánikových, kteří hluboce dojati děkovali mi. (...) Píši Vám to proto, že zajisté by u Vás hra plnila domy, konala národní povinnost a budila národní uvědomění (...).“<sup>26</sup> Přes všechn patos Horákové, SND její buditelský kus neuvedlo. Slovenské národní divadlo i nadále pronásledovaly ekonomické problémy<sup>27</sup>, které se pak staly oficiálním zdůvodněním odvolání Milana Svobody z funkce šéfa činohry na konci sezóny 1922/1923. Jak však ukazuje nesignovaný list z února roku 1923, důvody k Svobodově výpovědi mohly mít i jiné konsekvence: „(...) na můj dotaz, jaké jsou důvody, že dochází ke zrušení místa šéfa činohry a k propuštění dosavadního šéfa činohry, bylo v první řadě poukazováno na důvody úsporné. (...) a na to sdělil pan Dr. Maule a pan ředitel Hurt jako důvody uvedeného kroku toto: Že šéf činohry vůbec nechodil do zkoušek, respektive ne do zkoušek jiných režisérů, že vůbec nic nedělal, že práce jeho fakticky je nula, že kupříkladu neopravoval textů, jak bylo jeho povinností, a že proto odchod jeho z divadla znamená jen úsporu a ne současně ztrátu nezbytné síly.“<sup>28</sup>

### **Státní konzervatoř hudby v Praze**

Po návratu do Prahy spojil Milan Svoboda svůj profesní osud s dvěma zásadními kulturními institucemi – Národním divadlem a Státní konzervatoří hudby v Praze. Dramatické oddělení bylo na Státní konzervatoři hudby v Praze otevřeno v říjnu roku 1919. Velkou měrou se na vzniku této první herecké školy u nás podílela herečka Marie Laudová-Hořicová, která na operním oddělení působila od roku 1916 jako učitelka deklamace a mimiky. Vyučovací osnovy dramatického oddělení vytvořil kritik a v té době referent Ministerstva školství a národní osvěty Jindřich Vodák. Důležitými postavami na nově vzniklém oddělení byli vedle Laudové-Hořicové také Jaroslav Hurt, Otokar Fischer, Albert Pražák a mnozí další.

Konzervatoř dlouhodobě řešila problém s nedostatkem prostor. Před vznikem Československa měla k dispozici dva sály a několik vzdušných učebních místností v Rudolfinu. Poté, co se z Rudolfinu stalo sídlo československého parlamentu, byla Státní konzervatoř hudby umístěna do Emauzského kláštera, kde živořila v dosti nevyhovujících podmínkách. Rektor Josef Suk si posteskl: „(...) jak může se v těchto

<sup>26</sup> Abigail Horáková Milanu Svobodovi [dopis]. Nová Kdyně, 15. 5. 1922. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod př. č. 26/68.

<sup>27</sup> Jako příklad ekonomických poměrů v SND na počátku jeho existence uveďme platové podmínky tamějších režisérů v roce 1921: „§ 48 Režiséři. Za vypravení na scéně Slovenského národního divadla nedávaného díla premierový honorář K 100 – Za nově nastudované dílo tj. tak, že dílo obsazeno tolika novými partiiemi, že vyžaduje zkoušky úpravné a aspoň 2 orchestrální K 50 – Za reprisy platí se honorář K 30 – Za díla jednoaktová platí se honorář poloviční.“ In *Instrukce pro členy Slovenského národního divadla*. Březen, 1921. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod př. č. 26/68.

<sup>28</sup> Nesignovaný koncept dopisu. Bratislava, 24. 2. 1923. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3811.





Zkouška hry Fráni Šrámka *Léto* v budově Státní konzervatoře hudby v Praze v roce 1937. Divadelní oddělení Národního muzea. Sign. H6p-15/2001.

zatuchlých hrobkách vyvíjeti duše umělcova (...).“<sup>29</sup> Po roce 1934 se Státní konzervatoř hudby zabydlela v bývalém Chemickém ústavu Vysokého učení technického v Trojanově ulici, aby po roce 1945 zakotvila v ulici Na Rejdišti, kde sídlí dodnes. Absence vlastních divadelních prostor se dlouhou dobu řešila pronájmem sálů zavedených pražských divadel. Nejvstřícnější bylo v tomto ohledu Komorní divadlo, dále např. Divadlo Vlasty Buriana, Kohoutovo divadlo atd. V letech 1941 – 1942 přímo v sídle Pražské konzervatoře v Trojanově ulici vznikla zkušebna, navržená scénografem Františkem Tröstrem, zásadní azyl pak našli budoucí herci v roce 1943 v divadle Na Slupi.

Milan Svoboda působil na Státní konzervatoři hudby v letech 1924 – 1941 a vyučoval předměty Dějiny divadla a herectví, Umění režisérské, Slovesnost, Česká literatura, Všeobecná literatura, Rozbor českých dramát, Rozbor dramát světové literatury, Dějiny výtvarných umění. Zároveň ve spolupráci s hereckými vedoucími ročníků režíroval řadu absolventských inscenací. Byl iniciátorem toho, aby tyto tvůrčí výstupy studentů vznikaly na základě kooperace několika ročníků: „V prvních letech byli posluchači přidělováni na deklamaci a studium úloh jednomu profesorovi

<sup>29</sup> SUK, Josef. *Oběžník Kruhu profesorů Konzervatoře pražské*. Nedatováno. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3819.



Generální zkouška hry Fráni Šrámka *Léto*, absolventské inscenace studentů Státní konzervatoře hudby v Praze v Komorním divadle v roce 1937. Ze studentů se později proslavili Vítězslav Vejražka (druhý zleva) a Svatopluk Beneš (třetí zprava). Foto Divadelní oddělení Národního muzea. Sign. H6p-30/69.

(profesorce), který je vedl celou dobu studií, a třídy jednotlivých profesorů vystupovaly také odděleně na interních i veřejných produkcích. Brzy po svém vstupu na konservatoř zasadil jsem se o to, aby byla zavedena společná představení posluchačů všech tříd.<sup>30</sup> Svoboda trval na tom, že „Vypěstovat individualitu, to je úkolem konservatoře. Urychlit vývoj talentu, dát mu možnosti tvorby, aby každý byl svůj, aby každý hledal nové vyjádření.“<sup>31</sup> K rozvíjení hereckého talentu se vyjádřil takto: „Talent je předpokladem uměleckého výkonu, ale to není všechno. K tomuto daru, s kterým se člověk rodí, musí přistoupit vůle, sebekázeň a pak píše a zase píše. (...) Jsou herci, kteří neunesou velkou úlohu, ale mohou podat velký výkon v malé epizodě.“<sup>32</sup>

Z inscenací, které Svoboda spolu se studenty nazkoušel, zmiřme např. Shakespearovu *Zkrocení zlé ženy* (1926, s Ladislavem Boháčem či Světlou Svozilovou), Goethovu *Stellu* (1928, s Milošem Nedbalem či Janem Pivcem), *II. večer nové ruské poezie* (1935, zde na sebe výrazně upozornil Ota Ohrenstein, neboli Ota Ornest), Wildeovo *Na čem záleží* (1937, se Svatoplukem Benešem a Vítězslavem Vejražkou) nebo Shakespearův

<sup>30</sup> SVOBODA, Milan. Rukopisné poznámky k působení na Státní konzervatoři hudby. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3819.

<sup>31</sup> -Jt-. Jak se připravují nynější herečtí adepti? Z rozhovoru s dram. Milanem Svobodou. In *České slovo*, roč. 30, č. 128, s. 3, 15. 4. 1938.

<sup>32</sup> KOCOUREK, Míla. Patnáct hvězdíček na obzoru divadelního nebe. In *Telegraf*, roč. 12, č. 46, s. 5, 9. 2. 1940.

Se studenty  
Státní  
konzervatoře  
hudby v Praze  
v roce 1939.  
Foto Divadelní  
oddělení  
Národního  
muzea. Sign.  
H6p-15/2001.



*Sen noci svatojánské* (1939, se Sylvou Langovou či Karlem Vavříkem). Scénograficky se na inscenacích podílely skutečné veličiny tehdejšího českého jevištního výtvarnictví – Josef Matěj Gottlieb, Josef Wenig, František Zelenka nebo František Tröster.

Co se týče uměleckého hodnocení absolventských inscenací režírovaných Milanem Svobodou, je obtížné na ně vztahovat klasická kritická kritéria. Jednalo se přece jenom o školní díla, v nichž šlo především o osvojení základních hereckých dovedností, a ne o nějakou svébytnou tvůrčí výpověď. Primární byla dobrá mluva, přirozený pohyb po jevišti, schopnost partnerské interakce. Jeden ze Svobodových žáků Svatopluk Beneš vzpomínal: „Režíroval také školní představení, při nichž jsem na sebe upozorňoval trémou, která mne doslova ochromovala. Když to profesor Svoboda zpozoroval, volal na mne: ‚Beneši, co je to s tebou, už zase ztrácíš těžiště!‘ Byla to pravda. Chodil jsem po jevišti tak nejistě, divže jsem neupadl.“<sup>33</sup> Na druhou stranu je poněkud příkré hodnocení Bořivoje Srby, jenž ve své knize *O nové divadlo* sverpě obhájí pozice meziválečné avantgardy a o Milanu Svobodovi píše, že „lpěl staromilsky na pěstování realistické divadelní tradice kvapilovského typu a vychovával posluchače v jejím duchu. (...) Nehledě k tomu, že neklidná mladá krev prosila o pohyb, při vši úctě, kterou měli k hereckému umění učitelky A. Iblkové, nemohli mladí posluchači brát příliš vážně práci v hodinách, kde se museli prokousávat texty, jako byly Holčička od B. Vikové-Kunětické, Sen na Popeleční středu apod.“<sup>34</sup>

<sup>33</sup> BENEŠ, Svatopluk – VALTROVÁ, Marie. *Být hercem*. Praha : Melantrich, 1992, s. 150. ISBN 80-7023-118-1.

<sup>34</sup> SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo: nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. Praha : Panorama, 1988, s. 21.





Generální zkouška absolventské inscenace *Don Gil* studentů Státní konzervatoře hudby v Komorním divadle v roce 1940. Foto Divadelní oddělení Národního muzea. Sign. H6p-15/2001.

Ve Svobodově pozůstalosti skutečně nacházíme provolání studentů konzervatoře z roku 1940, ve kterém žádají změnu ve vyučovacím procesu: „Po celou dobu studií není brán zřetel na tělesnou výchovu všeobecnou ani speciální, pro herce nepostradatelnou. Tím máme na mysli jak gymnastiku vůbec, tak učení scenickým pohybům a způsobům, tanci a sportu, především šermu. Stejně zanedbávána je vnitřní herecká výchova, tj. cvičení proti trémě, výchova pozornosti, paměti, obrazivosti a jevištního citu, práce na jednotlivých hereckých úkolech a na souhře. (...) Potřebné hodiny bylo by lze získati omezením hodin, věnovaných melodramům, jejichž počet (3 hodiny-korepetice) neodpovídá důležitosti tohoto uměleckého projevu, s nímž se herec v praxi setkává jen výjimečně.“<sup>35</sup>

Kuriózní dopis ředitele Národního divadla moravskoslezského Ladislava Knotka z roku 1935 nám demonstruje, jaké nároky měla divadla na absolventy hereckého umění: „(...) je veliká bída o dorost, který po většině nevyhovuje ani svým zjevem (...). Mohu Vám říci upřímně a důvěrně, že v galerii zkoušených mladých dam bylo několik, které svým fysickým zjevem naprosto nevyhovovaly, např. slečna Kleinová, sl. Jedličková (nenormálně velká hlava na poměrně malém těle), sl. Havlová (rovněž nenormálně velká hlava na poměrně slabém těle), atd. Soudím, že žáci konservatoře

<sup>35</sup> Memorandum posluchačů dramatického oddělení Konservatoře hudby Rektorátu Konservatoře hudby v Praze [dopis]. 27. 6. 1941. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3819.

vstupují do Vašeho ústavu za tím účelem, aby se připravili na dráhu hereckou, a proto bych považoval za první podmínku, aby byli přijímáni za žáky hoši a dívky, kteří mají aspoň normální vzrůst a vůbec normální fyzické proporce. Co má dělat divadlo s absolventem nebo absolventkou, prozrazující talent, ale mající nějakou postřehnutelnou fyzickou vadu?“<sup>36</sup>

Na počátku třicátých let se Milan Svoboda pokoušel také o vytvoření první filmové školy. Vznikl návrh filmového kurzu pro herce, který však nemohl být uskutečněn pro finanční překážky. Idea filmové školy znovu ožila v roce 1938 – bylo navrženo zřízení filmových kurzů při dramatickém oddělení Státní konzervatoře hudby. Tvůrci konceptu našli inspiraci v Německé filmové akademii v Berlíně. Vedle Milana Svobody byl spoluiniciátorem České filmové akademie filmový historik Karel Smrž. Ve Svobodově pozůstalosti jsou podrobné materiály k organizaci výuky plánované Filmové akademie, přičemž tvůrci konceptu našli inspiraci v Německé filmové akademii v Berlíně: „Filmová akademie je navržena jako veřejná škola dvouletá s oddělením uměleckým a obchodně-technickým. Každé oddělení má po pěti odborech: Oddělení umělecké: herci, režiséři, dramaturgové, výtvarníci, hudebníci. Oddělení obchodně-technické: kameramani, kinooperatéři, laboranti, zvukaři, komercialist.“<sup>37</sup> Nakonec zřízení České filmové akademie narazilo počátkem roku 1939 na vládní rozhodnutí, dle kterého po dobu dvou let nesměly být přijímány žádné nové síly do státních služeb. Idea filmové školy však nezanikla a díky iniciativě Jindřicha Honzla nebo Otakara Vávry došla po válce naplnění založením FAMU.

V roce 1937 oslovil Milana Svobodu zlínský obuvnický koncern Baťa s žádostí o vytvoření konceptu hereckých kurzů pro jeho zaměstnance. Idea však neměla primárně cíl estetický, nýbrž manažersky výchovný: „Potřebujeme divadelní kusy pro školení našich prodávačů a vůbec lidí v závodě. Mimo to divadelní kusy pro ujasnění si životních poměrů v rodině (...)

- 1/ dobrá a špatná výchova dětí v rodině
- 2/ trampoty s nevychovanou manželkou
- 3/ utrpení s nevychovaným manželem
- 4/ moderní děti a zastaralí rodiče

(...) potřebujeme ještě divadelní kusy pro obory speciální, zejména jako jednoaktovky vyučovací pro předáky, mistra, instruktora, vrátného, prodavače, příjemce oprav, prodavače punčoch, obchodvedoucího, příjemce reklamací, nákupce surovin, nákupce strojů, osobního referenta, nadmistra, správce, ředitele, spolupracovníka, stavitele, políra, architekta, vedoucího magneta, odstředivku (frčák), cestovatele po odděleních, šoféra, pilota, strážníka, zásobovatele, rotera, konduktem, vynálezce, hasiče, samaritána, ženu dělníka, ženu obchodvedoucího, vychovatele atd. (...) 40 divadelních jednoaktovek bude mět sloužit jednak k poučení lidí při práci, jednak k poučení jich formou zábavy v divadlech, tedy mimo závod.“<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Ladislav Knotek Milanu Svobodovi [dopis]. 26. 11. 1935. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3811.

<sup>37</sup> *Připomínky k návrhu na zřízení české filmové akademie* [rukopis]. 21. 12. 1938. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3816.

<sup>38</sup> Osobní oddělení firmy Baťa Milanu Svobodovi [dopis]. 3. 12. 1937. Uloženo v Divadelním oddělení pod inv. č. 3815.



Následně ve Svobodově pozůstalosti najdeme několik dopisů, které svědčí o jeho snaze založit ve Zlíně soubor ochotnických herců, další informace o projektu instruktážních jednoaktovek však chybí.

Svobodovo pedagogické působení na Státní konzervatoři hudby ukončilo nedobrovolné penzionování roku 1941: „za tzv. protektorátu byl jsem (...) předčasně pensionován, při čemž jistě hrál úlohu můj nekompromisní postoj k režimu (odmítl jsem např. pronést projev při školní oslavě Hitlerově atd.).“<sup>39</sup>

### Národní divadlo

V pražském Národním divadle byl Milan Svoboda angažován mezi lety 1925 – 1935 jako stálý hostující režisér. Byl najímán převážně na inscenování konverzačních her a titulů, při jejich realizaci mohl uplatnit svoji schopnost pečlivého rozboru textu. Zmíňme kupříkladu tyto kusy: Edmond Rostand: *Cyrano z Bergeracu* (1925), Édouard Bourdet: *V zajetí* (1926), George Bernard Shaw: *Živnost paní Warrenové* (1926), Klabund: *Křídový kruh* (1927), Jean Websterová: *Táta dlouhán* (1932), František Ferdinand Šamberk: *Jedenácté přikázání* (1933), František Xaver Svoboda: *Poslední muž* (1935). V roce 1940, již mimo angažmá, režíroval operu Vítězslava Nováka *Lucerna*, s výpravou Cyrila Boudy a pod dirigentskou taktovkou Václava Talicha.

Dobové kritiky se ke Svobodovým inscenacím v Národním divadle vyjadřují vesměs kladně. Otokar Fischer ve své recenzi inscenace *Táta dlouhán* charakterizuje Svobodovu režii jako „drobnokresebnou“<sup>40</sup>. Ve spolupráci se scénografy se Svoboda někdy pouštěl i do drobných režijních exhibic, jako to bylo v případě Rostandova *Cyrana z Bergeracu*: „Výprava i pohostinsky vystupující režie pana Milana Svobody byly pečlivé. Do Hotelu Burgundského se tentokrát vstupovalo z orchestru, což mělo jen při objevení se Cyrana žádoucí efekt. (...) Ovacím obecenstvem v hledišti nebylo konce, i když odpočítáme část, připadající na obvyklou tleskáci manii, zbude ještě velký a upřímný úspěch.“<sup>41</sup>

Jenom s obtížemi však Svoboda uváděl v život dramata poněkud těžkopádná a zatížená nedůvěryhodnou ideologií, jako je *Velkostatkář* Františka Adolfa Šuberta, uváděný spíše z úcty k prvnímu řediteli Národního divadla: „Ten ušlechtilý a uvědomělý národovec doktor Svoboda [titulní postava dramatu – pozn. V. P.], který raději ztratí velkostatek, jmění i rodinu, než by zradil svou aristokratickou stranu a národ, musel by se dnes zcela jinak ohánět v praktickém životě, aby si udržel vzhled pravého národního hrdiny (...) Režie Milana Svobody potrpěla si na obrazové postoje, jsouc v jádru stejně pathetická jako hra sama, a taky se jí – jako hře – přihodilo, že světla a stíny dopadaly falešně.“<sup>42</sup>

Nedá se tedy tvrdit, že by Svoboda platil za režijního excentrika, který by chtěl drama nějak nově vykládat. V tomto ohledu je jeho odkaz pro dějiny divadla poněkud chudý. V režisérově pozůstalosti však najdeme celou řadu dokumentů, svědčících o každodenním provozu Národního divadla. Kupříkladu Karel Šafařovič, ředitel

<sup>39</sup> Koncept dopisu Milana Svobody. Nedatováno. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod inv. č. Č 3819.

<sup>40</sup> OT.F. Kulturní kronika. In *Lidové noviny*, roč. 40, č. 456, s. 9, 9. 9. 1932.

<sup>41</sup> CASSIUS. Edmond Rostand, Cyrano de Bergerac. In *Lidové noviny*, roč. 33, č. 103, s. 7, 27. 2. 1925.

<sup>42</sup> B. Velkostatkář. In *Lidové noviny*, roč. 37, s. 7, 29. 3. 1929.



S herci po zkoušce inscenace hry Barryho Connerse *Popelka Patsy* v Národním divadle, premiéra 30. 12. 1929. Milan Svoboda pátý zleva. Foto Divadelní oddělení Národního muzea. Sign. H6p-15/2001.

ND v letech 1922 – 1931, Svobodovi důrazně píše: „Bylo opět zjištěno, že při zkouškách činoherních ve foyeru I. galerie a buffetu se používá k účelům zkoušek inventárních předmětů (dubové lavice, pulty apod.), jež jsou určeny k jiným účelům a tím se poškozují a že dále se při zkouškách v divadle Stavovském přes všechny bezpočtukrát opakované zákazy kouří. Dovoluji si žádati, abyste jako režisér přísně toho dbal, aby při zkouškách nebylo používáno výše uvedených předmětů a aby členstvo v místnostech Stavovského divadla nekouřilo, a prosím zároveň, abyste, kdyby přes to se tak dělo, neobtěžoval si mně učiniti příslušné oznámení.“<sup>43</sup> Karel Hugo Hilar, šéf činohry Národního divadla v letech 1921 – 1935 a jedna z nejvýraznějších postav české moderní režie, zase dává Svobodovi ze své pozice nadřízeného pokyny k inscenování dramatu *Na moři*: „Vážený pane doktore! Vzhledem k tomu, že na generální zkoušce byla škrtnuta hromadná scéna na počátku IV. jednání, doporučuji, aby závěr jednání byl upraven tak, aby dámy Odstrčilová, Kratinová, Poznerová a Skleničková nemusely v něm vystoupiti. Po zvolání kapitánově, 'Všechno mužstvo na palubu' vyrojí se z propadla též počet statistů, jako v I. jednání, nočně oděných, se záchranými pásy v rukou, při čemž panika bude silně zvukově podmalována. Nehodí-li se vám, aby měli pásy v rukou, mohou je plavčíci na scéně rozdávati. Rozdání pásů muselo by se ovšem státi bleskurychle. N.B. Toto opatření je nutné vzhledem k tomu, aby dámy mohly užiti svých toilet, pro toto jednání nově pořízených, do jiné hry.“<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Karel Šafařovič Milanu Svobodovi [dopis]. Praha, 6. 3. 1927. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod př. č. 26/68.

<sup>44</sup> Karel Hugo Hilar Milanu Svobodovi [dopis]. 7. 12. 1927. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod př. č. 26/68.



S Rudolfem Deylem  
a Jaroslavem Vojtou v Karlových  
Varech, asi v roce 1932.  
Foto Divadelní oddělení  
Národního muzea.  
Sign. H6p-15/2001.

Právě v soustředění se na ideální propojení jednotlivých scénických komponentů a rezignaci na výraznější režijní gesto můžeme hledat důvod, proč Milan Svoboda, na rozdíl od jiných svých současníků, upadl takřka v zapomnění. Byť se z kritik dá vyčíst, že Svobodovy inscenace byly umělecky na výši a netrpěly zásadními nedostatky, absentoval v nich radikální distanc od zaběhnutých tvůrčích tradic. Bouřlivák Hilar prosadil na jevišti psychologicky neukotvené a expresionisticky nervní herectví. Podobně jako jiní avantgardní tvůrci se odvolával na potřebu zobrazit moderní, rozkolísaný svět novými uměleckými prostředky: „Dnes – než se básníci rozhoupají zachytiti na divadle tu nebo onu duševní vlnu společenského života evropského – již to dávno není pravda, již o tom nikdo nemluví. Objevy technické. Výzkumy vědecké! Rezultáty filozofické! (...) Životní puls dnešního divadla bije příliš zvolna v poměru k pulsu života soudobého!“<sup>45</sup> Jiří Frejka zase „viděl jeviště jako prostor obrazové dramatické básně“<sup>46</sup>. Naproti tomu, Svoboda zůstával věren osobnímu krédu, že divadlo má především diváka povznášet a skrze slovo pronášené disponovaným hercem mu

<sup>45</sup> HILAR, Karel Hugo. *Revue či Hamlet?* In HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. Praha : Divadelní ústav, 2002, s. 353. ISBN 80-7008-126-0.

<sup>46</sup> PETIŠKOVÁ, Ladislava. *Divadlo je Vesmír* [předmluva]. Praha : Divadelní ústav, 2004, s. 34. ISBN 80-7008-163-5.

pod kůži implantovat estetickou libost. Pro avantgardisty však takové divadlo bylo emblémem měšťáckého šosáctví a Jindřich Honzl jednoznačně říká: „Avantgarda umělecká je vědomí odboje, je programové osvobozování z konvence řádu uměleckého i společenského, jehož protiklady dospěly ke katastrofální nesmiřitelnosti.“<sup>47</sup> V takovém prostoru se Milan Svoboda nechtěl (a zřejmě ani neuměl) pohybovat. Avšak dějiny si v dlouhodobém horizontu pamatují jenom to výrazné, to „drzé“, takže pro Svobodu v nich nezbylo místo.

### Období protektorátu a Divadlo Anduly Sedláčkové

Nejdramatičtější období Svobodova uměleckého života přichází v temných časech 2. světové války a je spojeno s extravagantní osobností herečky Anduly Sedláčkové. Anna (obecně však nazývaná Andula) Sedláčková byla zásadní postavou českého divadla první poloviny minulého století. Pro svůj přepjatý styl interpretace dramatických postav ji kritika přirovnávala k divě světových jevišť Sarah Bernhardtové. I když se mnohokrát ocitla na pokraji finančního krachu, navenek neustále předstírala opulentní životní styl, hodný velikosti její osobnosti. Často se dostávala do konfliktu se svými divadelními kolegy, takže herecké nabídky postupně ubývaly.

S Milanem Svobodou ji pojilo dlouholeté přátelství. Už za jeho ochotnického působení v Roudnici nad Labem hostovala v roce 1915 v inscenaci Shawova *Pygmalionu* jako Líza Doolittlová. V podzimních měsících roku 1939 si Sedláčková, v té době v zásadních sporech se všemi velkými pražskými divadly, otevírá soukromé Divadlo Anduly Sedláčkové (dále jen DAS). Sídlem divadla se stalo Mozarteum v Jungmannově ulici. Milan Svoboda byl jmenován uměleckým šéfem a režisérem divadla, dramaturgem se stal V. A. Marek. Vedle hlavní hvězdy Anduly Sedláčkové zde nacházela uplatnění především její dcera Marcella, herečka spekulativních kvalit. Ačkoli ambici Sedláčkové bylo učinit z DAS třetí hlavní pražskou scénu (po Národním divadle a Divadle na Vinohradech), povaha soukromého podniku ji nutila k tomu, aby se na repertoáru objevovaly především divácké tituly naplňující kasu divadla. V takových případech se Milan Svoboda ukázal být oním zdatným řemeslníkem, jak o tom svědčí např. recenze na inscenaci komedie Kurta Goetze *Hokuspokus*: „I ten puntičkářský Milan Svoboda jako režisér nějak omládl, z mála kulis udělal za pomoci Zd. Vyskočila mnoho prostoru a po prvé jej sugestivně probarvil umělečtějším užitím reflektorů. Dosáhl ve všem diskrétního zjemnění a to je zvlášť příjemné u hry, která se překotně řítí od sensace do sensace.“<sup>48</sup>

Možná předpokládaný divácký úspěch stál za provokativním dramaturgickým rozhodnutím Milana Svobody uvést uprostřed nacistického běsnění hru výsostně demokratického autora, jakým byl Karel Čapek. Jeho dílo sice kromě vyložené protifašistických kusů *Bílá nemoc* nebo *Matka* nebylo na indexu, vnitřní autocenzura českých umělců však fungovala poměrně dobře.<sup>49</sup> 14. 11. 1940 měla v DAS premiéru inscenace

<sup>47</sup> HONZL, Jindřich. *Sláva a bída divadel*. Praha : Družstevní práce, 1937, s. 6.

<sup>48</sup> B.-. Šťastný Hokuspokus v divadle Anny Sedláčkové. In *Lidové noviny*, roč. 50, č. 105, s. 10, 27. 2. 1942.

<sup>49</sup> Avšak nejen Andula Sedláčková měla tu odvahu v protektorátní tísni uvést Karla Čapka. Na X. Jiráskově Hronově roku 1940 byl na programu *Loupežník*. Pražské divadlo pro mládež do inscenace Křičkových *Dětských zpěvohříček* propašovalo *Pošťáckou pohádku*, Tereziánské divadlo uvedlo Karlovu a Josefovou grotesku *Lásky hra osudná*. O den dříve než Svobodova inscenace *Loupežníka* v Praze, tedy 8. 9. 1941, měla inscenace tohoto Čapkova kusu premiéru v Horáckém divadle v Třebíči, které s ní, jako se zájezdovou inscenací, projelo velký kus Vysočiny.



Čapkovy hry *Věc Makropulos*, s Andulou Sedláčkovou v roli Emilie Marty a ve Svobodově režii. Recenze byly různorodé. Recenzent Lidových novin napsal: „Jakkoli Milan Svoboda jako režisér a B. Svoboda jako úpravce scény věnovali nastudování velkému péči, ukázalo se, že formát a intonační úroveň Karla Čapka potřebuje prostorné jeviště a velmi vyspělý soubor, aby se hra dostala na správný základ. V Mozarteu šla k velké linii jen Anna Sedláčková sama. Vnesla do role povýšený chlad mezinárodní hvězdy, krutou lhostejnost milostnice příliš už unavené stereotypností mužské lásky a jen tu a tam rozdělející kouzelný úsměv.“<sup>50</sup> Naopak, recenzent Telegrafu nešetřil chválou: „V režii prof. Milana Svobody vyzněla hra skutečně neobyčejně výrazně. Tajemného nádechu a vzrušujícího ovzduší bylo dosaženo uchvacujícím vystupňováním scén a účinným dynamickým odstíněním v jednotlivých postavách.“<sup>51</sup>

Divácký úspěch *Věci Makropulos* byl ohromný – dosáhla obdivuhodných 70 repríz a číslo by bylo ještě vyšší, kdyby z nařízení úřadů nedošlo k jejímu stažení z repertoáru – což zřejmě dovedlo Sedláčkovou a Svobodu k rozhodnutí uvést další dílo Karla Čapka, juvenilní komedii *Loupežník*. Premiéra se měla konat 18. 3. 1941. Čeští fašisté ale hrozili provokacemi, první uvedení bylo tedy odloženo a *Loupežník* vstoupil na prkna DAS až 6. 9. 1941. Titulní role se ujal Jaroslav Koudelka, role Mimi byla přidělena Marcelle Sedláčkové. Loupežníkům anarchismus, jeho odpor k autoritám a svazujícím doktrínám pochopili diváci jako skrytý políček nacistickým okupantům a protektorátní mašinérii musela zasáhnout. V mnoha ohledech jí ochotně napomáhali čeští fašisté, realizující se v denunciačních plátcích Arijský boj a Vlajka. Jak píše Bořivoj Srba v studii *K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939 – 1945*, kritická reflexe inscenace *Loupežníka* byla testem odvahy i pro novinové recenzenty: „Již před časem bylo totiž tiskovou skupinou při úřadě říšského protektora, která spolu s protektorátními úřady vykonávala politický dohled nad českým tiskem, jednoznačně všem listům zakázáno psát o osobě a díle Karla Čapka. Nyní objevil se *Loupežník* před recenzenty denních i odborných listů jako výzva k jejich svědomí: na uvedení *Loupežníka* u Anny Sedláčkové musili reagovat. K tomu je nutila nejen profesionální poctivost, nýbrž u většiny z nich i vědomí, že by odvážný kousek malého divadla měl být v novinách nějak podpořen. (...) Někteří (...) raději od referování ustoupili, ale většina se nakonec uchýlila – patrně po společné úradě – ke kompromisu: referáty napsali jako obvykle, avšak s tím rozdílem, že v nich důsledně zamlčeli jméno autora hry. Spolehnuli se na to, že když zamlčeli jméno Čapek, věc unikne pozornosti okupantů.“<sup>52</sup>

Sérii útočných článků proti Svobodově inscenaci sepsal novinář Pražského listu Vilém Nejedlý. Kromě poplívání osoby Karla Čapka používá ve svých pamfletech rafinovaně bulvárních prvků, kdy důvod uvedení *Loupežníka* spojuje s touhou Sedláčkové umělecky „udat“ svou dceru: „Pro slečnu sotva škoře odrostlou, která si zamlula, že bude světovou umělkyní, ačkoliv pro to nemá zatím žádné předpoklady, s naší kulturní možností hazardovat nebudeme. A vymáhá-li slečna na matince hysterickými záchvaty, aby svoji roli prosadila, snad by pomohlo ohnout ji přes koleno.“<sup>53</sup>

<sup>50</sup> B. Sedláčková ve *Věci Makropulos*. In *Lidové noviny*, roč. 48, č. 584, s. 7, 16. 11. 1940.

<sup>51</sup> DR. P. K. K. Čapka *Věc Makropulos* u A. Sedláčkové. In *Telegraf*, roč. 12, č. 496, s. 4, 15. 11. 1940.

<sup>52</sup> SRBA, Bořivoj. *K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939 – 1945*. Brno : Univerzita J. E. Purkyně, 1970, s. 143.

<sup>53</sup> NEJEDLÝ, Vilém. *Loupežník není žádoucí*. In *Pražský list*, roč. 20, č. 36, s. 8, 11. 9. 1941.



S Jiřinou Štěpničkovou  
při generální zkoušce  
inscenace hry *Růženy*  
*Jesenské Deset let a Rajna*  
v Národním divadle,  
premiéra 11. 4. 1934.  
Foto Divadelní oddělení  
Národního muzea.  
Sign. H6p-15/2001.



Nejtvrdší útok proti čapkovským inscenacím v DAS byl veden na stránkách antisemitského plátku *Arijský boj*. Bojovníkem za očistu české národní kultury se tu stal jistý Argus, skutečným jménem Rudolf Novák, do vězení odsouzený podvodník, vyděrač a samozvaný novinář. Po premiéře *Věci Makropulos* začíná *Arijský boj* svůj tlak bulvárními výhrůžkami: „Paní ředitelka měla by si uvědomit, že se tak její divadlo stává mimoděčně dostaveníčkem bývalých hradních dvořenínů, kteří při podobných hrách vzpomínají starých dob (...) Paní Sedláčková bude si musit zvyknout tedy na to, že se občas podívám do jejího divadla a na její kumšty.“<sup>54</sup> Po uvedení *Loupežníka* žurnalista přitvrdil: „Čekali jsme umělecký výboj a hledání nových cest. Čekali jsme, že Anna Sedláčková jako divadelní podnikatelka podpoří snahy po nové orientaci českého národa. Zklamali jsme se však šeredně! Sedláčková nepodpořila novou orientaci, nýbrž sáhla k dramatikovi, který už sám o sobě znamenal vývěsní štít starého pořádku – sáhla ke Karlu Čapkovi!!!“<sup>55</sup> Nátlak Nováka – Arga – vyvrcholil obsáhlým článkem *Fantom Divadla Anny Sedláčkové* z 18. 10. 1941, otevírajícím jedno z čísel *Arijského boje*. Argus v něm představuje postavu Fantoma, záhadné figury, která pronikla do Divadla Anduly Sedláčkové a s potměšilou radostí zde začala provádět své kousky, jdoucí proti dobrému vkusu a dobové morálce. V bulvárním duchu se nejprve rozepisuje o tom, kdo má s kým v divadle jaké pletky. V náznacích se tak zmiňuje o prvním dramaturgovi DAS, mladém novináři V. A. Markovi. Pak již přechází k umělecké stránce věci. „[Fantom] Nějakou intrikou přivedl do divadla pensistu z konservatoře – prof. Milana Svobodu. A našeptal mu, aby vymyslel si celý ‘čapkovský’ cyklus: *RUR*, *Makropulos* a *Loupežníka*. Proti tomu ohradil se ostře dramaturg. Neuznával hry za vhodné se stanoviska nové doby. Ale jeho hlas – byl hlasem volajícího na poušti. Svoboda inscenoval *Makropulos*. Pak se začal studovat

<sup>54</sup> ARGUS. Věc *Makropulos*. In *Arijský boj*, roč. 2, č. 35, s. 5, 6, 9. 1941.

<sup>55</sup> ARGUS. *Loupežník Anny Sedláčkové*. In *Arijský boj*, roč. 2, č. 37, s. 1, 20. 9. 1941.

Loupežník. Dramaturg vyprávěl v šatnách, že je to hra slabá, plagiát Mrštíka, a že ohrozí divadlo. Ale Svoboda studoval dále. (...) To rozlítlo dramaturga. Začal se proti Loupežníkovi bouřit. Se Svobodou dostal se do ostrého konfliktu. Skončilo to tak, že Loupežník byl před premiérou odvolán. Fantom začal běsnit. Chtěl mít tuto hru na repertoiru, aby působila rozkladně a vyvolala nevraživost proti divadlu. Aby se situace ještě více zkomplikovala, začal Svoboda studovat hru ‚Romeo a Julie‘. (To se ví, že hlavní role dal Marcelce a Koudelkovi.) Provedení končilo sice ostudou, ale Fantom dosáhl svého. Jednou při zkoušce žádal Svoboda po dramaturgovi, aby mu sháněl rekvisity. (...) To, co dělala pravidelně uklízečka od pí podnikatelky, žádalo se po dramaturgovi.<sup>56</sup>

Marek byl z divadla vyhozen, novým dramaturgem se stal Josef Vendelín Krýsa. Ale i toho Fantom vhání do sporu s Milanem Svobodou, „(...) který utvrzoval paní Sedláčkovou, aby jen hrála Loupežníka. Nový dramaturg stavěl se ostře proti tomu, právě tak, jako jeho předchůdce. Ale Fantom roztrousil o něm pomluvu, že je zbabělec a podlec apod. Když pak byl Loupežník vzat s repertoiru, uspořádal Fantom v zákulisí malou panychidu nad mrtvolou Loupežníka. Dva lidé se tu objímali a plakali dojetím, zatím co se celé zákulisí smálo této grotesce.“<sup>57</sup> Jestli napjatý čtenář očekával, že mu na konci bude odhalena Fantomova identita, nedočkal se. Fantom totiž v sobě spojuje více osob či spíše světónázorů, které ohrožují stabilitu a „klid na práci“ v protektorátu. Fantomem podle Arga může být jak proradný židovský obchodník Basch, obdivovatel Anduly Sedláčkové, tak kupříkladu levicový básník Vítězslav Nezval. Argus končí svůj článek optimisticky: „Prozatím nebyl tedy Fantom dopaden. Reportér tohoto listu však slibuje, že se vynasnaží, aby byl dopaden, a poslán tam, kam už dávno patří.“<sup>58</sup>

Na článek reagoval bývalý režisér DAS Jaroslav Pleva, který s názory Arga souzněl, bránil však Andulu Sedláčkovou, která podle něj až příliš podléhá vlivu svého okolí, jmenovitě především Milanu Svobodovi.<sup>59</sup> Argus odpověděl v následujícím čísle komentářem *Na shledanou, pane profesore!* Nevěří Plevovu tvrzení, že Sedláčková je naivní a lehce ovlivnitelná persona, ale naopak se domnívá, že jde o rafinovanou podnikatelku: „Že v divadle vládne dramaturgický zmatek, o tom není pochyb. O místo dramaturgické zápasí v divadle čtyři veličiny: prof. Svoboda, pokladní-učitelka, býv. ředitel z divadla Akropolis, a tu a tam se také omočí jeden obchodník se starými filmy.“<sup>60</sup>

Do 21. září měl *Loupežník* celkem 14 repríz, pak byl úředně zakázán.

24. 6. 1942, v čase vrcholící Heydrichiády, se v Národním divadle konala manifestace kulturních pracovníků, tzv. Slib českých divadelníků Říši. Dodnes panuje přesvědčení, že kdyby někdo z pozvaných nepřišel, skončil by na šibenici. Lóže číslo 11 byla určena Divadlu Anduly Sedláčkové. Usedli zde režisér a výtvarník Zdeněk Jaromír Vyskočil, administrátor Václav Kubáček, účetní Alžběta Bozděchová a režisér Milan Svoboda. Majitelka divadla na manifestaci nepřišla, oficiálním zdůvodně-

<sup>56</sup> ARGUS. Fantom divadla Anny Sedláčkové. In *Arijský boj*, roč. 2, č. 41, s. 5, 18. 10. 1941.

<sup>57</sup> Tamtéž.

<sup>58</sup> Tamtéž.

<sup>59</sup> PLEVA, Jaroslav. Na deseti komediích, vystřídal se v prvé sezoně sedm režisérů. In *Arijský boj*, roč. 2, č. 45, s. 3, 15. 11. 1941.

<sup>60</sup> ARGUS. Na shledanou, pane profesore! In *Arijský boj*, roč. 2, č. 47, s. 5, 29. 11. 1941.

ním byla péče o nemocného manžela Josefa Kašpara. Každopádně, byť byly důvody její absence jakékoliv, jednalo se o značně riskantní krok. Divadelní historik Jindřich Černý k tomu podotýká: „Bude myslím spravedlivější, když zůstaneme u vžité představy velké herecké egocentricky, která žila uprostřed národní tragédie svůj osamělý herecký osud, bytostně neschopná sice stádně demonstrovat svou loajalitu dočasné vrchnosti, ale stejně tak bytostně neschopná pochopit riskantnost kteréhokoli svého divadelního záměru.“<sup>61</sup> V červenci 1942 bylo Divadlo Anduly Sedláčkové úředně uzavřeno, avšak na podzim se nečekaně znovu otevírá. Andula Sedláčková předtím zaslala na Úřad říšského protektora kající list, v němž se distancovala od idejí předválečného Československa. Jak píše Josef Brož v knize *Aféry Anduly Sedláčkové*, šlo prý o plagiát, který sepsali obdivovatelka Sedláčkové Ella Bozděchová a tajemník divadla Kubáček.<sup>62</sup>

V letech 1942 – 1943 působil Svoboda při Kaskově škole tance a společenské výchovy na Praze II. v kurzech společenské výchovy. Na starosti měl školení hlasu a rétorické schopnosti, psychologii jednání a deklamaci. Od podzimu 1944 do jara 1945 vedl soukromé hodiny herectví. Ihned po skončení války se pokouší vrátit na Státní konzervatoř. Svobodův přítel a pedagog konzervatoře František Pícha mu však v soukromém dopise sděluje: „Profesorský sbor dramatického oddělení (...) se postavil proti Vašemu návratu, poněvadž jsou to lidé zcela jiného ducha a citění. Je prý to jejich názor naprosto jednoznačný.“<sup>63</sup> Úředně pak konec Svobody-pedagoga stvrzuje Státní konzervatoř hudby v Praze v únoru 1946: „Předložené žádosti o reaktivaci není možno vyhověti (...) všechna profesorská místa na tamním ústavu jsou vázána.“<sup>64</sup>

## Epilog

Radikální proměna společnosti a kultury po 2. světové válce představuje epilog Svobodova života a díla. Režisér na penzi neustává ve své snaze tvořit. Odmítnou jej divadla ve Zlíně a Ostravě. Nakonec je z rozhodnutí Ministerstva školství a osvěty jmenován ředitelem Městského divadla v Mostě. Český provoz byl v původně německém divadle zahájen v červnu roku 1945. Svoboda nastoupil v srpnu a „Mosteckou činohru dovedl (...) v první sezoně k pověsti nejkonsolidovanějšího souboru v severním pohraničí, sám však podlehl dravějšímu a neskrupulóznímu řediteli sousovní teplické činohry, Tadeáši Šeřínskému.“<sup>65</sup>

Inscenace režírované Milanem Svobodou dokazují jeho věrnost určitým titulům: je uveden např. Shawův *Pygmalion*, *Morálka paní Dulské* Gabriely Zapolské, Šrámkovo *Léto*, *Ze života hmyzu* bratří Čapků nebo Jiráskova *M. D. Rettigová*. Soudobé dramaturgii Svoboda učinil zadost uvedením Simonovových *Ruských lidí*. Kritika, stejně jako v případech Svobodových předválečných inscenací, hodnotí pozitivně jeho řemeslnou

<sup>61</sup> ČERNÝ, Jindřich (oficiálně uvedená Eva Šormová). *Divadlo Anny Sedláčkové (1939 – 1945)* [nepublikovaný rukopis]. Praha, 1972, s. 8.

<sup>62</sup> BROŽ, Josef. *Aféry Anduly Sedláčkové*. Praha : Petrklíč, 2008, s. 98. ISBN 978-80-7229-204-2.

<sup>63</sup> František Pícha Milanu Svobodovi [dopis]. 9. 7. 1945. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod př. č. 21/66.

<sup>64</sup> Státní konzervatoř hudby v Praze Milanu Svobodovi [dopis]. 20. 2. 1946. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod př. č. 21/66.

<sup>65</sup> ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945 – 1955*. Praha : Academia, 2007, s. 103. ISBN 978-80-200-1502-0.



Milan Svoboda během svého uměleckého působení v Mostě v roce 1946. Foto Divadelní oddělení Národního muzea. Sign. H6p-15/2001.

dovednost: „Režisér Dr. Milan Svoboda viděl v inscenaci příležitost k vyzvednutí lesku královského dvora i církevní hierarchie a ponechal hře výpravnou pompésnost oficiální scény.“<sup>66</sup>

Doba se prudce měnila, určující slovo ve vedení divadel začala mít příslušnost ke stále sílící Komunistické straně Československa. Na pozdějším pádu českého divadla do náruče socialistického realismu se velkou měrou podílela i naivita mladé umělecké generace, která v komunistické ideologii a jí podřízené estetice spatřovala naději na lepší svět. Ve Svobodově pozůstalosti najdeme provolání mladých umělců z mosteckého divadla: „Podepsaní členové, kterým byla přidělena role v komedii ‚Ano, dceruško!‘, žádají, aby hra byla vzata z repertoáru a nahrazena hrou s vyšší uměleckou úrovní. Zaručují se, že změnu hry a ztrátu času nahradí pílí, aby nová hra byla úspěšná.“<sup>67</sup> Tzv. pokroková kritika pichlavě upozorňovala na Svobodův tvůrčí konzervatismus v inscenaci dramatu Arnošta Dvořáka *Král Václav IV.*: „Režisér Dr. Milan Svoboda se bojí pustiti se vyježděných kolejí statického pojetí divadelního realismu, takže jeho inscenace postrádá kořenné příchuti jevištního experi-

<sup>66</sup> BERNAT, Miro. Král Václav IV. v Mostě. In *Svobodné Československo*, roč. 1, č. 80, s. 4, 17. 11. 1945.

<sup>67</sup> K rukám ředitelství Městského divadla v Mostě [dopis]. 8. 2. 1946. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod př. č. 30/69.

mentu a způsobuje, že hře schází třetí rozměr architektury dramatu. I na hercích je vidět vliv této režie. Gesta až příliš ukázněná a proto nejistá, slovo přímo úměrné křečovitému gestu.“<sup>68</sup>

Svoboda byl na konci sezóny ze své funkce ředitele mosteckého divadla odvolán a stal se hostujícím režisérem. Zakotvil pak ve Slezském divadle v Opavě. Zde však prožil pouze začátek sezony 1946/1947, kdy zinscenoval *Maryšu* bratří Mrštíků a oslavné pásmo *T. G. M.* uvedené k výročí 28. října. Dravé a nekompromisní vedení mladých komunistů se Svobody opět velice rychle zbavilo. O uměleckých i osobních vztazích v opavském divadle po jeho odchodu svědčí dopisy podepsané „Mamina Zb“. Jednalo se zřejmě o ženu, u které Svoboda při svém působení v Opavě bydlel. „Poměry jsou tu neudržitelné, herci nespokojeni, stále nic a vyhlídky na změnu žádné. On asi pan Pospíšil a snad i Hlavín se poctivě starají, aby tu nikdo nebyl. (...) Bokůvka psal osobně Podhorskému, též se nějak jednalo s ním o hostování, ovšem nemluví-li se jen tak před námi, aby herce uchlácholil a zatím se třeba nevyjednává vůbec s nikým. Nechci nikomu křivdit, ale takový dojem to na nás dělá. Vy jste nás neměl opravdu opustit.“<sup>69</sup> Na jaře roku 1947 je situace v divadle podle Maminy ještě vyhrcořenější. Při odborové schůzi se herci vzbouřili proti vedení divadla: „Hlavín se schůze nezúčastnil, bylo právě prvního, tak asi měl strach, že jej členové budou hned upomínat o peníze, anebo byl jako obvykle, opilý.“

V pozůstalosti nalezneme celou řadu úředních listů z období po konci sezony 1945/1946, v nichž divadla odmítají nabídku Svobodových služeb, jak z ekonomických, tak personálních důvodů. Je to poněkud hořký obrázek snahy někdejšího režiséra Národního divadla a vychovatele několika hereckých generací nalézt uplatnění v nově se formujícím kulturním univerzu. Přesto Svobodovi ještě zazářila tvůrčí naděje: jeho poslední štací se stává divadlo na Kladně. To podle komunistických kulturních strategií mělo být výstavní ukázkou proletářského divadla. Dělnické publikum však do divadla nechodilo, i když se ho ředitel Stanislav Sedláček snažil do hlediště přilákat divácky vděčnými tituly, jako jsou Drdovy *Hrátky s čertem*, Shawův *Pygmalion* nebo Molièrův *Měšťák šlechticem*. Milan Svoboda, zkušený mistr v oblasti konverzačních komedií, se v tomto ohledu stal vítanou posilou. Právo lidu v souvislosti s jeho příchodem psalo: „Do Kladna přichází přesvědčen, že je zde zapotřebí divadla opravdu lidového, s uměleckým obsahem, avšak při tom poutavým a zábavným, nevyhýbajícím se vedle vážných her nikterak dílům veselým, která odpovídají potřebám a duchu doby. Dnešní divadlo musí být svěží, pokrokové, živé, nezkostnatělé, plné temperamentu, živelnosti a životního optimismu.“<sup>70</sup>

Milan Svoboda se v Kladně uvedl 25. 9. 1947 Langrovým relativistickým dramatem *Periferie*, 6. 11. 1947 následovalo tendenční drama Konstantina Simonova *Ruská otázka*, v prosinci pak Vrchlického komedie *Noc na Karlštejně* a 11. 1. 1948 Čapkova *Věc Makropulos*. Rozběhnutá režijně-dramaturgická linie však neměla dlouhého trvání, 27. 4. 1948 Milan Svoboda náhle umírá.

Po Svobodově smrti napsal Miroslav Haller do Divadelního zápisníku krátký článek *In memoriam Milana Svobody*. V jeho závěru zvolává: „Smrt – ve velké bolesti i mi-

<sup>68</sup> -erka-. Arnošt Dvořák: Král Václav IV. In *Rudé právo*, roč. 25, č. 150, s. 3, 1. 11. 1945.

<sup>69</sup> Mamina Zb. Milanu Svobodovi [dopis]. 6. 11. 1946. Uloženo v Divadelním oddělení Národního muzea pod př. č. 30/69.

<sup>70</sup> Nepodepsáno. Lepší budoucnost Kladenského divadla. In *Právo lidu*, roč. 56, č. 256, s. 5, 31. 8. 1947.



losrdná – končí jeho dílo. Jeho spolupracovníci i žáci – vděčně mu za ně děkujeme. Bylo měřeno jen v dobré míře a nad ni. Nezapomeneme.”<sup>71</sup>

Zapomněli jsme.

Jazyková redakcia Martina Ulmanová

## MILAN SVOBODA – THE MAN IN BACKGROUND

### Vít POKORNÝ

The study represents the life and artistic career of today's almost forgotten theatre director Milan Svoboda (1883 – 1948). It is based on the extensive Svoboda estate, located in the Theatre Department of the National Museum. It follows the artist from his amateur beginnings in Roudnice nad Labem, through his career as a pedagogue at the Prague Conservatory, theatre director at the Slovak National Theatre, guest director at the National Theatre in Prague, to his post-war effort to create high-quality stage art in the border villages abandoned by the Germans. Thanks to the substantial and rich material found in his estate, the study demonstrates the conflict of creative ideals and the desire to seek an aesthetic beauty in a world within a regimented state, grand political scheming, critics and “progressive” theatrical colleagues.

*Studie vznikla za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace Národní muzeum (DKRVO 2016/26 a 2017/26, 00023272).*

Vít Pokorný  
Divadelní muzeum Národního muzea Praha  
Vinohradská 1  
11000 Praha  
e-mail: pokornyvit@seznam.cz

---

<sup>71</sup> HALLER, Miroslav. In memoriam Milana Svobody. In *Divadelní zápisník*, 1948, roč. 3, č. 2, s. 124.