

Divadlo, můj osud

Setkávání s Bořivojem Srbou



MUNI
ARTS

MUNI
100



Divadlo, můj osud

Setkávání s Bořivojem Srbou

Rozhlasové rozhovory Olgy Jeřábkové
s předním českým teatrologem

Margita Havlíčková (ed.)

Odborní recenzenti: doc. Mgr. Helena Spurná, Ph.D.
prof. PhDr. Miroslav Plešák

Publikace je součástí ediční řady MUNI ARTS 100, kterou filozofická fakulta vydává u příležitosti 100. výročí založení Masarykovy univerzity.

Na obálce je použita fotografie Bořivoje Srby z archivu Janáčkovy akademie múzických umění v Brně.

© 2019 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-9260-0

ISBN 978-80-210-9261-7 (online : pdf)

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9261-2019>

Obsah

Editorial (Margita Havlíčková)	7
Ediční poznámka (Iva Mikulová)	9

Setkávání s Bořivojem Srbou

Setkání první	13
Setkání druhé	18
Setkání třetí	22
Setkání čtvrté	26
Setkání páté	33
Setkání šesté	41
Setkání sedmé	44
Setkání osmé	48
Setkání deváté	51
Setkání desáté	55

Bořivoj Srba očima svých kolegů a studentů

Bořivoj Srba (Miloš Štědroň)	61
Srba, pan profesor (Andrea Jochmanová)	62
Číst Srbu je dřina: vzpomínka na profesora Srbu (Veronika Valentová)	64

Prameny a bibliografie	65
-------------------------------------	----

Jmenný rejstřík	67
-----------------------	----

Editorial

Pod názvem *Divadlo – můj osud* vysílal v roce 2000 Český rozhlas Vltava cyklus deseti rozhovorů, uvedených v rámci programové řady *Život – Osudy – Osobnosti*, které připravila redaktorka brněnské literárně-dramatické redakce Olga Jeřábková s profesorem Bořivojem Srbou, jednou z nejvýraznějších osobností českého poválečného divadla a české teatrologie.¹ I když záměrem pořadu byla retrospektivní prezentace Srbovy mimořádně rozsáhlé celoživotní práce, zdaleka nešlo jen o vzpomínky. Vzpomínání, vnímání minulosti jako něčeho uzavřeného a skončeného, neodpovídalo by totiž Srbově naturelu. Pro tohoto divadelního dramaturga, teoretika a historika byla minulost nejen předmětem jeho badatelského zájmu, ale především významným, permanentně otevřeným zdrojem inspirace, z něhož čerpá současné divadlo. S tímto přesvědčením Bořivoj Srba jako divadelník promýšlel a formuloval svůj dramaturgický program brněnské činohry 60. let 20. stol. a jako teatrolog psal rozsáhlé studie, ať už pro čtyřdílné *Dějiny českého divadla*, nebo studie samostatně publikované. Také jako pedagog na Divadelní fakultě JAMU a na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity učil studenty pohlížet na významné etapy historie českého divadla jako na podněty nezbytné pro aktivizaci jejich myšlení a rozvoj vlastní svěbytné tvorby. Pro českou divadelní kulturu Srba už v 50. letech, tj. v okamžiku svého prvního vstupu do oblasti živého divadla, objevil Bertolta Brechta, jehož epické divadlo programově uváděl a současně i provokativně stavěl do protikladu k psychologicko-realistické dramatice, která tehdy spolu s klasikou zaplňovala česká jeviště. Srbův intenzivní badatelský zájem o českou divadelní avantgardu, a z ní především o tvorbu Emila Františka Buriana, vedl kromě jiného k rozšíření jeho dramaturgického programu směrem k hrám českého lidového baroka. Výsledkem Srbova trvalého zájmu o osobnost E. F. Buriana jsou také dvě publikace, *Poetické divadlo E. F. Buriana* (vyd. 1971) a *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941* (vyd. 1980).

Starším souputníkem, a možno říci i druhem avantgardních umělců byl brněnský Jiří Mahen, jehož knížka *Husa na provázku* se Srbovi stala inspiračním zdrojem pro vznik programu tzv. nepravidelné dramaturgie a současně vedla ke vzniku brněnského Divadla Husa na provázku. To je věc, která je v literatuře hojně frekventovaná, méně však už je známo, že se Srba spolu s Eugenií Dufkovou, další všestrannou osobností brněnského poválečného divadla a Srbovou častou spolupracovnicí, podílel na vydání tří dílů *Postav brněnského jeviště*, rozsáhlého encyklopedického souboru biografických hesel osobností brněnského divadla. Odtud také plynula jeho mimořádná a rozsáhlá znalost historie českého profesionálního divadla v Brně, jehož byl ostatně on sám neoddělitelnou součástí. Osobní zkušenosti s dvěma totalitními režimy vedly Srba k zájmu o historii divadla v protektorátu. Výsledkem bylo opět několik publikací, včetně řady dílčích studií, mj. například obsáhlá kniha *Prozření Genesiovo*, která vyšla v r. 2014, tj. v roce, kdy Bořivoj Srba zemřel. Poznatky o fungování divadla v totalitě zužitkoval Srba ve své vlastní dramaturgické práci v činohře Státního divadla Brno a dokázal je v praxi předat i svým žákům – a pokračovatelům – například v již zmíněném Divadle Husa na provázku.

1 Biografické heslo *Bořivoj Srba* (19. 11. 1931 – 3. 5. 2014) včetně přehledu základní bibliografie viz *Slovník české literatury po roce 1945*. Dostupné online na: <http://www.slovníkeskyliteratury.cz/showContent.jsp?docId=973>

Je pozoruhodné, že předkládané rozhlasové rozhovory nabízejí v jakési zkrácené verzi většinu názorů, myšlenek a témat, jimiž se Srba celoživotně zabýval. K publikování této kritické edice pramenů nás vedlo přesvědčení, že jsou příkladným svědectvím nadčasových, a proto stále inspirativních názorů Bořivoje Srby nejen na historii divadla, ale také na funkci divadla ve společnosti. Dalším, pro nás nepominutelným důvodem je i to, že se Bořivoj Srba zasloužil počátkem 90. let o znovuoobnovení samostatného pracoviště pro výuku oboru divadelní vědy na Filozofické fakultě MU. Vědomi si významu tohoto jeho počínu, vydáváme rozhovory v roce stého výročí založení Masarykovy univerzity. Při jejich přepisování jsme se snažili pouze o nezbytnou formální úpravu v místech, kde se stylizace mluveného slova lišila od stylizace slova psaného, obsahu sdělení se úpravy nedotkly. Pro úplnost však dodejme, že některé informace obsažené v rozhovorech jsme doplňovali z písemné pozůstalosti Bořivoje Srby, o kterou pečuje paní Jarmila Srbová a postupně ji předává do sbírek Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea v Brně. Osobnost Bořivoje Srby jsme se kromě jeho obsáhlých rozhovorů rozhodli představit také prostřednictvím tří krátkých osobních vzpomínek jeho studentů a kolegů Miloše Štědrone, Andrey Jochmanové a Veroniky Valentové. Vybrané inscenace, o nichž v rozhovorech B. Srba hovoří, doprovází také obrazový materiál v příloze, za jehož zapůjčení děkujeme archivu Moravského zemského muzea (Oddělení dějin divadla) a archivu Divadla na Husa na provázku v rámci Knihovny CED.

Margita Havlíčková

Ediční poznámka

Podoba publikovaných textů vychází z přepisu mluveného slova na psané, tudíž jsme v nich prováděli především stylistické úpravy odstraňující některé z příznačných jazykových jevů spjatých s mluveným slovem (zejména ve slovosledu a koherenci textu). V některých případech bylo nezbytné věty, které v rozhovorech neměly jasné sémantické zakončení, upravit a doplnit. Stejně tak jsme redakčně doplňovali některé nezbytné faktografické údaje pro čtenářovo ukotvení v čase a místě (především odkazy na podrobné informace o historii jednotlivých divadel, změnách jejich názvu aj., které uvádíme v poznámkách pod čarou). Pro větší čtenářskou vstřícnost jsme odstraňovali pro mluvené slovo typické uvozovací věty, které předcházejí samotnému sdělení a v psaném slově mohou působit redundantně („domnívám se“, „myslím si“, „jak už jsem řekl“), stejně tak deiktická zájmena (tento, tato apod.). Stylistické úpravy se týkaly v příznačně dlouhých souvětích Bořivoje Srby předřazení slovesa z konce věty na dřívější větnou pozici za účelem snazšího porozumění výpovědi, ze stejného důvodu jsme odstraňovali inverzní slovosled u vázání zvratného zájmena na sloveso („se pokusil/pokusil se“), a také v přívlaskové inverzi, kdy přídavné jméno ve funkci shodného přívlasku následovalo až za podstatným jménem. Ve snaze text více přiblížit současnému čtenáři jsme nahrazovali zájmeno mně v dativu kratší formou mi. Naopak jsme neodstraňovali pro Srbu příznačné opakování slov ve funkci emfáze (jak u verb, tak u adverbí), k odstranění opakování docházelo jen v případech, kde bylo zjevné, že neslouží ve funkci zdůraznění. Stejně tak jsme zachovali na několika místech se opakující knižní podobu v přísudcích s modálním významem přídavného jména (bylo možno/nutno). S ohledem na periodu dějin, jíž se B. Srba ve svém díle také zabýval, jsme ponechali slovní spojení „baroková doba“, aniž bychom jej nahrazovali tvarem „barokní“.

Iva Mikulová

Setkávání s Bořivojem Srbou

Setkání první

„Dramaturgii pokládám za činnost tvůrčí, za výraz názoru a vztahu ke světu a člověku“, tvrdí profesor Bořivoj Srba, jehož profesionální životní dráha je neodmyslitelně spojena s brněnským divadlem. Jako činoherní dramaturg přivedl na scénu hry mnohdy do té doby neviděné, neslyšené a rozhodně objevené. Ostatně, podle něj musí dobrý dramaturg přečíst denně dvě až tři hry. I toto tvrzení Bořivoj Srba ve svém vyprávění dokládá. Jako pedagog vychovával své žáky především tím, že jim poskytoval návod k jednání svou životní praxí. A do třetice jako divadelní historik a teoretik má na svém kontě desítky odborných publikací, podílel se na čtyřsvazkových Dějinách českého divadla² i na dalším projektu České divadelní encyklopedie. Dodám ještě jednu informaci. Bořivoj Srba se narodil v listopadu roku 1931 v Bílovicích nad Svitavou, kam se dodnes vrací.³

A tak vás v tuto chvíli zvu k první části vzpomínek muže, pro něhož se divadlo stalo celoživotním osudem. Ještě předtím mi ale dovoluje malé odbočení. Když jsme s panem profesorem Srbou tento pořad připravovali a přemýšleli o obsahu jednotlivých částí, zajímalo mne, jaký je jeho názor na zaznamenávání vzpomínek a na memoáry vůbec.

Jako historik jsem hodně orientovaný na zkoumání minulosti. Minulost, to je pro mě velmi důležitý fenomén v lidském životě, protože tím, čím jsme, jsme bytostně. Čím jsme, tím jsme historicky, nejsme tím svou přítomností. Přítomnost z hlediska průběhu času se jeví jako pouhá vteřina, jako moment v našem životě. Když toto vyslovím, tak už to, co jsem vyslovil, je vlastně minulost a je to předmětem jakéhosi zkoumání a interpretace. Budoucnost, to jsou prostě sny, často jen falešné, které si činíme o sobě a o svých možnostech. To, čím skutečně jako lidé autenticky jsme, je bezpochyby všechno, co jsme vykonali, co jsme učinili, ať v dobrém, nebo ve zlém. To nás vždycky definuje oproti nicotě, proto minulost v našem životě hraje významnou, velevýznamnou roli. Nejenom v životě jedince, ale samozřejmě v životě celých společenství. Každé společenství, každá pospolitost, ať jde o národ, anebo o pouhou lidmi vymyšlenou instituci, je ve své bytostné povaze určena právě tím, co vykonala. Všimněte si, že národy, které nemají nějakou významnější minulost, si tu minulost musí prostě vymýšlet a tu vznikají různá falza. Taková falza vznikala za romantismu i v našem národě, ačkoliv minulost českého národa byla velmi důležitá. Ale určitě bezčasí jak v lidském životě, tak v historii národů, je nutno nějakým způsobem vyplnit, protože právě minulost tvoří základ pro naše přítomné chování, pro naše přítomné jednání a konání. Bez toho by naše jednání bylo jakoby ve vzduchoprázdnu. Z tohoto hlediska tvoří uvědomování si vlastní minulosti neodmyslitelnou součást našeho přítomného bytí.

Vždycky jsem prohlašoval, že o sobě nebudu nikdy psát vzpomínky. Souvisí to s inflací vzpomínkové literatury, která zaplavuje náš trh. Nemám na mysli svědectví, která vydávají významní lidé o tom, co kolem sebe ve svém životě viděli a co se pokoušejí, třeba dodatečně, pojmenovat. Ale velice se mi nelíbí memoárová literatura, kterou produkují různé mediální hvězdy, především z řad herců. Takové vzpomínky slouží povětšinou k další sebe prezentaci, k dalšímu pokusu mediálně zapůsobit a získat obdiv davů. V těchto případech se úplně vytrácí smysl vyrovnávání

2 Pátý svazek připravený do tisku nesměl vyjít, protože obsahoval dějiny českého divadla mezi lety 1945–1966.

3 Rozhovor vznikl v roce 2000.

se s minulostí. Hrubě se mi nelíbí všechny ty vzpomínky, kde se o divadle dozvídáme, jaká je to ohromná legrace, když herci na scéně napalují jeden druhého, všichni ti čtveráci, kteří dokáží učinit divadelní představení nikoliv zábavou pro diváky, ale zábavou pro sebe sama. Tento druh vzpomínek odmítám. Pro celý problém divadelních vzpomínek je signifikantní, že ti největší duchové českého divadla nikdy žádné vzpomínky nenapsali. Ať už jde o Emila Františka Buriana, Jindřicha Honzla nebo Jiřího Frejku. V jejich pracích nenajdete žádné memoárové články, žádnou memoárovou literaturu. Ostatně ani Bertolt Brecht nenapsal žádné vzpomínky. Všichni tito lidé se literárně vyžívali v psaní různých programových úvah, analýz a prognóz na okraj své vlastní tvůrčí činnosti.

Jako dramaturg jsem začal pracovat už během studií na Janáčkově akademii múzických umění, kam jsem byl přijat v roce 1951 na obor dramaturgie. Ale v polovině třetího ročníku mě Krajské divadlo⁴ vyzvalo ke spolupráci na inscenaci Tylovy hry *Drahomíra a její synové*.⁵ Už od prvního ročníku jsem se zabýval zkoumáním českého obrození a měl jsem za sebou i drobnou publikační činnost, zejména o Tylovi. Na základě tohoto pozvání, a také po první spolupráci, mi bylo v roce 1954⁶ nabídnuto angažmá. Proto jsem čtvrtý, poslední ročník studia dramaturgie absolvoval už jako dramaturg Krajského oblastního divadla.

Krajské oblastní divadlo bylo na mapě tehdejší divadelní sítě velmi pozoruhodný útvar. Sídlo mělo v krajském městě, ale přitom snad 90 % svých představení odehrálo na venkově, a to nejen v příměstských obcích, tedy v nejbližším okolí Brna, ale i v tak vzdálených místech, jako je Znojmo nebo Moravská Třebová, Svitavy a podobně. Do některých míst to bylo devadesát kilometrů cesty starým rozhrkaným nevytápěným autobusem a s nákladním autem naloženým primitivními dekoracemi. Svým organizačním provozním řádem se příliš nelišilo od tzv. vesnických divadel, což byly zájezdové instituce, které v 50. letech divadelně obhospodářovaly i ty nejmenší vsi a vesničky. Programově se však Krajské divadlo snažilo navazovat na významnou brněnskou tradici, na cyklus tzv. komorních večerů, které v sezoně 1919/20 v divadle Reduta pořádal Jiří Mahen.

Mahen, tehdy dramaturg činohry Národního divadla v Brně, se snažil vytvořit protiváhu repertoáru oficiální velké činoherní scény,⁷ jejíž program byl určený především většinovému publiku rekrutujícímu se z širších lidových vrstev Brna a okolí. Naproti tomu repertoár komorních večerů uváděných na malém jevišti v Redutě se vyznačoval výrazně vyššími literárními nároky na diváky. Mahen zde uváděl moderní dramaturgiu, například severské autory – Strindberga, Bjørnseena, Ibsena, Heiberga, což ovšem říkám trochu s rozpaky, protože se jednalo o tvorbu, která byla moderní už v 90. letech 19. století. Brno ji na rozdíl od Prahy zažilo nedostatečně a toto zpoždění za vzdělaností pražského publika bylo třeba dohonit. V tom však Mahen dosti trapně ztroskotal, z divadla musel posléze odejít a věnovat se jiné práci. Je to myslím dobrý příklad pro všechny dramaturgy, protože dramaturg, to není doživotní profese. Člověk by měl dělat dramaturga vždycky jenom po ten čas, kdy mu podmínky trochu přejí a kdy je schopen nějaké podmínky proti času vybojovat. Jakmile zjistí, že to nejde, pak už se nemůže přizpůsobovat a konformovat, nemůže být dramaturgem tzv. za každého počasí.

4 Celý název zní Krajské oblastní divadlo Brno.

5 Premiéra 19. 3. 1954, režie Zdeněk Dopita.

6 Ve stejném roce bylo Krajské oblastní divadlo Brno přejmenováno na Divadlo bratří Mrštíků, což je bezprostřední předchůdce dnešního Městského divadla Brno. K historii všech názvů Městského divadla Brno, více viz Česká divadelní encyklopedie (dále jen ČDE). [online]. ©2000 [cit. 20. 4. 2018] Dostupné z http://encyklopedie.idu.cz/index.php/M%C4%9Bstsk%C3%A9_divadlo_Brno

7 Činohra měla od r. 1919 k dispozici jeviště ve třech budovách – v divadle na Veverí (zbouráno v r. 1952, zbývající část v r. 1973), v bývalém německém Městském divadle (dnes Mahenovo divadlo) a po dva dny v týdnu také v Redutě. Velkou oficiální scénou je zde miněno jeviště v budově dnešního Mahenova divadla.

V letech protektorátu, kdy bylo brněnské Zemské divadlo⁸ za svoji odvážnou dramaturgií těžce pronásledováno, navázal na Jiřího Mahena herec a režisér Rudolf Walter. Perzekuce vyvrcholila, když byl 3. listopadu 1941 zatčen ředitel Václav Jiříkovský a spolu s ním další tři členové divadla, mezi nimi herec a režisér Josef Skřivan. V dalších dnech zatýkání pokračovalo, až bylo nakonec divadlo zavřeno – 12. listopadu 1941 budova divadla Na hradbách (dnešní Mahenovo divadlo) a 24. listopadu divadlo na Veverčí ulici. Jiříkovského a Skřivana odveklí nacisté do Osvětimi, kde oba zahynuli. V této těžké situaci, kdy bylo brněnské divadlo de facto zlikvidováno, jeho někdejší člen, herec a režisér Rudolf Walter pojal úmysl vytvořit v Brně náhradní divadelní podnik „nouzového charakteru“. Walter tehdy působil jako pedagog na dramatickém oddělení brněnské konzervatoře a se svými studenty pořádal v sále Nového domova na Falkensteinerově ulici⁹ tzv. domácí večery. To byla divadelně-koncertní představení, původně uzavřená pro veřejnost, kde účinkovali studenti a publikum tvořili pozvaní hosté. Tyto domácí večery přeměnil Walter v roce 1942 v poloprofesionální činoherní scénu, která nesla název Komorní hry Radosti ze života.¹⁰ Bezprostředně po konci války se toto divadlo konečně stalo základem pro vznik Svobodného divadla, regulární druhé brněnské činohry. Po roce 1948 Svobodné divadlo ještě několikrát změnilo svůj název, kromě jiného to bylo i Krajské oblastní divadlo. Zůstala pro něj příznačná zatíženost již zmíněnými výjezdy z Brna do kraje.¹¹

Když jsem tedy v roce 1954 přišel do Krajského oblastního divadla, bylo mým záměrem obnovit alespoň částečně program komorních her, které by vytvářely určitý názorový pandán k dění na velké oficiální scéně. Pokusil jsem se převrátit poměr mezi představeními určenými pro Brno a mezi zájezdovými představeními. V tom smyslu jsem vytvářel dvojí repertoár: jeden, který aspiroval na to zaujmout městské publikum a svým způsobem i provokoval činoherní scénu Státního divadla, a druhý určený lidovějšímu venkovskému publiku. Ta část repertoáru, která nabízela novinky a na kterou proto snad lze nahlížet jako na zajímavější, byla opřena zejména o dramatiky západní, což ovšem šlo realizovat až po roce 1956. Už tehdy jsme uváděli prvního Brechta – byl to *Pan Puntila a jeho sluha Matti* (1956), nebo novinku americké autorky Lillian Hellmanové *Ladies and Gentlemen*¹² (1959). Inscenovali jsme v Československu neznámého autora brazilského původu Guilherma Figueireda a stejně tak španělského dramatika Alejandra Casonu, v té době žijícího mimo frankistické Španělsko v jihoamerickém exilu. Zajímavý zjev jsme našli v polské dramatrice v podobě katolicky orientovaného autora Romana Brandstaettera a tak dále. Na této scéně se odehrála první československá premiéra *Dobrého člověka ze Sečuanu* (1959), textu, který jsem dal přeložit Ludvíku Kunderovi, překladateli Bertolta Brechta (právě při této hře se pak utvořilo naše celoživotní přátelství), a jeho spolupracovníkovi Rudolfu Vápeníkovi. Ve sféře dramaturgie byla i jiná podniknutí, která Divadlo bratří Mrštíků přiblížila městskému publiku, až se zdálo, že tato konkurence způsobuje vážné potíže činohře Státního divadla.¹³ Ta totiž stále setrvala spíše při tradiční formě repertoáru a podobnými ambiciózními dramaturgicko-režijními projekty se v té době až v takové míře nezabývala.

8 V r. 1931 změnilo Národní divadlo v Brně název na Zemské divadlo. K historii všech názvů dnešního Národního divadla Brno viz *Národní divadlo Brno* [online]. Vývoj názvu instituce. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/vyvoj-nazvu-instituce>

9 Dnes ulice Gorkého 43.

10 Viz *ČDE* [online]. Komorní hry Radosti ze života. [cit. 20. 4. 2018] Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Komorn%C3%AD_hry_Radosti_ze_%C5%BEivota

11 Svobodné divadlo je rovněž jeden z historických názvů instituce vedoucí až k dnešnímu Městskému divadlu Brno, viz *ČDE*. [online]. Svobodné divadlo. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Svobodn%C3%A9_divadlo

12 Inscenace *Ladies and Gentlemen* (v originále *Another Part of the Forest*).

13 Státní divadlo – jeden z názvů dnešního Národního divadla Brno, viz *ČDE* [online]. Národní divadlo v Brně. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/N%C3%A1rodn%C3%AD_divadlo_v_Brn%C4%9B



Inscenace *Pan Puntila a jeho služebník Matti*, prem. 28. 9. 1956, L. Drozd (Puntila), J. Prokšová (Slečna z lékárny), nepodařilo se identifikovat a P. Severinová (Kořalečnice Ema), režie Z. Dopita, výtvarník V. Eliáš j. h.
Zdroj: Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin divadla

Prosadit jako dramaturg hru je jedna věc, ale našel jste v té době v Divadle bratří Mrštíků spolupracovníky, kteří byli naladěni na stejnou notu? A co herecký soubor?

Samozřejmě jsem se snažil zabezpečit realizaci repertoáru především skrze své generační druhy, a proto jsem se pokusil přivést je do souboru, což se taky podařilo. V divadle však působila i řada znamenitých herců, kteří tam byli už přede mnou – jednalo se například o Jiřího Duška, který může být širší veřejnosti znám jako výrazný rozhlasový herec. Byla tam třeba i Dagmar Pistorová, vynikající představitelka mladých ženských rolí, nebo Alena Růžičková, herečka bohaté životní a profesní zkušenosti. Přivedl jsem tam především své vrstevníky a přátele z řad posluchačů JAMU. Někteří z nich už za sebou měli zkušenost z venkovských divadel, ať už to byl Luboš Kostelka, nebo Josef Somr, Jaroslav Dufek, Ladislav Lakomý a další. Ti vytvořili v souboru jakési pevné generační jádro, o něž bylo možno opřít repertoár, který byl volený s předpokladem, že v něm budou vystupovat právě tito herci. Kromě tam již působících režisérů Zdeňka Dopity, Libora Plevy a Ladislava Panovce se podařilo v roce 1956 získat do stálého angažmá Antonína Kurše. Když jsem mu nabídl možnost angažmá v Brně, zanechal svého dvouletého působení v Praze v tehdy čerstvě založené televizi a šel pracovat do miniaturního brněnského Divadla bratří Mrštíků jako šéf a režisér. Značná část repertoáru se pak odehrávala v součinnosti s ním. Také první provedení znamenité Brechtovy hry *Dobry člověk ze Sečuanu* se uskutečnilo v těsné spolupráci s Kuršem. Bylo to v roce 1959, v době, kdy kromě Kundery a Vápeníka za Brechta významně bojoval zejména kritik a teoretik Jan Grossman, později jeden z našich vrcholných režisérských zjevů. Budiž řečeno, že právě v této inscenaci vytvořil Kurš podle mého soudu, ale i podle soudu

tehdejší kritiky, neobyčejné dílo, které hluboce ovlivnilo myšlení celé veřejnosti. A tím nemyslím jenom veřejnost návštěvnickou, ale především veřejnost divadelní, a pomohlo tak probojovat vstup Brechtovy tvorby na česká jeviště. Inscenace měla excelentní obsazení. Vynikající výkony podali Josef Somr v roli prodavače vody Wanga, Jaroslav Dufek jako letec Jang Sun nebo Dagmar Pistorová v dvojroli Šen Te a Šuej Ta. Byla to znamenitá inscenace, kterou se Kurš vlastně loučil se životem, protože krátce nato (za necelé dva roky) zemřel.

Setkání druhé

Dnešní část jeho vzpomínek je věnována setkání s dramaty Bertolta Brechta.

Brechta jsem si velmi primitivním způsobem objevil už za studií. Pocházel jsem z dosti chudých poměrů a doma jsme neměli tak velkou knihovnu, která by byla schopna uspokojit všechny mé zájmy. Měl jsem samozřejmě k dispozici knihovnu univerzitní, kde v grafickém oddělení strategicky pracovala moje tehdy snoubenka a později žena, která mě vydatně zásobovala literaturou, takže jsem posléze nemusel do univerzitní knihovny ani chodit a všechno jsem měl doma. Já jsem si však už v prvních ročnících JAMU usmyslel, že prostuduju potřebnou literaturu metodou jakéhosi nevýběrového čtení. Nechal jsem se zaměstnat v knihovně JAMU jako pomocná síla a bral jsem si ty regály po metrech domů. Doma jsem to zvládal. Měl jsem takovou normu, kterou teď vynucuji na svých studentech, sto stránek čtení denně. To je norma pro každého dramaturga, ten musí za den přečíst nejméně dvě, ne-li tři hry. To samozřejmě znamená více stránek, ale řekněme, že oněch sto stran je pro dramaturgy profilační norma. Mezi texty, které jsem četl, jsem objevil řadu her, které jsem si potom – jako taková bohatá, nebo trochu věnem vybavená nevěsta – přinesl do divadla. Znal jsem i Brechtovy hry, jako například *Žebráckou operu* nebo *Pušky paní Carrarové*, všechno, co bylo do těch časů přeloženo. Jakýmsi způsobem ke mně však zabloudila i soudobá Brechtova tvorba v německých originálních vydáních, například *Matka Kuráž a její děti*. Když jsem si *Matku Kuráž* přečetl, pochopil jsem, že právě tohle je moderní divadlo naší doby. Podotýkám, že Brecht tehdy ještě žil, zemřel v roce 1956. Četba Brechtových her mě ovšem přiměla hledat dál, bádát v tehdejší brechtovské dramaturgii, což mě zase přivedlo k tomu, abych hledal možnost sblížení s brněnským překladatelem Brechta Ludvíkem Kunderou a s pražským Rudolfem Vápeníkem, který tehdy působil v Berlíně. Znal jsem se s Kunderou už z dřívější doby z besed, které pořádal jako člen brněnského vedení Svazu spisovatelů pro mladé začínající autory. Protože jsem se také pokusil napsat nějaké hry, tak mě pánové Josef Kainar, Ivan Kříž a Ludvík Kundera na takové besedy zvali v domnění, že ze mě vychovají dramatika. Jediný výsledek byl, že mě přivedli ke studiu dramaturgie, protože do té chvíle jsem nevěděl, jestli se budu věnovat literatuře, výtvarnému umění nebo hudbě, ve které jsem se velmi poctivě vzdělával na jakési paralelní brněnské konzervatoři. Všechno tedy začalo kolem roku 1956 sblížením s Kunderou, který mě zásoboval informacemi a literaturou.

Dalším takovým kamenem mého poznávání Brechta byly studie Jana Grossmana. Považoval jsem ho vždycky za svého učitele, i když mě neučil ani hodinu, ale svou volbou jsem se k němu prostě přibližoval. Dával jsem mu číst některé své literární a dramatické práce a přibližoval jsem se k němu i v tom smyslu, že jsem považoval za nezbytné konzultovat s ním všechny své dramaturgické projekty. Bylo to v době, kdy Grossman působil jako dramaturg ve Státním divadle v Brně a budiž řečeno, že jeho dramaturgická éra zde nebyla příliš slavná, protože to byla ta nejhorší léta 1949 až 1953. Když potom odešel do Prahy do Armádního uměleckého divadla E. F. Buriana, jezdil jsem za ním a v těchto klíčových okamžicích svého života jsem mu kladl otázky, které jsem potřeboval vyřešit. Jan Grossman mě tak trochu vedl v mých prvních divadelních krocích, a to přátelsky a učitelsky, dokonce ještě i v době mých začátků ve Státním divadle. Právě Grossman patřil k těm nejzanícenějším průkopníkům Brechtovy dramaturgie u nás. Byl to on,

kdo v roce 1958 vydal Brechtovy *Myšlenky* (překlad teoretických statí o divadle). Celý názorový systém tehdy zapůsobil jako tvrdý polemický úder proti soudobému konvenčnímu a „konfekčnímu“ divadelnímu myšlení, které bylo silně poznamenáno doktrínami socialistického realismu se všemi falešnými představami o tom, co to je realismus. Až po tu fázi, kdy se po roce 1956 česká divadla pokoušela od dogmatických názorů oprostít tím, že se zaštitila Čechovem, ale taky soudobým sovětským autorem Leonidem Leonovem, který z Čechova vycházel. Pod cudně podávaným obrazem reality se tak v divadlech analyzovaly mezilidské vztahy po čechovovském způsobu. Proti tomu stál Bertolt Brecht vyjevující zcela jasně touhu pojmenovávat skutečné problémy, které tehdejší člověk žil, a pojmenovávat je s avantgardistickou otevřeností, tvrdě a útočně. Brecht, který v tom smyslu potřeboval očistit jeviště od všeho falešného iluzionismu, se nám jevil jako jeden z možných směrniců současné divadelní tvorby. Právě proto se začala formovat skupina divadelníků, která se pokoušela všemožně prosazovat Brechta na jeviště. To se posléze, když jsem přišel v roce 1959 do Státního divadla a sblížil se s Evženem Sokolovským, Milošem Hynštem a Aloisem Hajdou, myslím podařilo.

Už jsem řekl, že Brecht představoval alespoň pro některé lidi z mé generace zjevení, a to v mnoha směrech, nejen proto, že kladl velmi zásadní otázky směrem k současnému divákovi. Například ve hře *Život Galileiho*¹⁴ je to otázka, nakolik trvat v poznané pravdě a nakolik se pod tlakem přizpůsobovat vládnoucímu režimu. Co je třeba dělat, aby člověk obhájil svůj názor a prošel s ním i v dobách totalitního útlaku. Tyto otázky, které potom bylo možné projektovat i do oblasti obecné občanské morálky, bylo možné přetlumočit jako otázku, zda může tvůrce, vědec nebo i obyčejný člověk, který pozná pravdu, kolaborovat s režimem. Tato hra kladoucí své době ty nejvážnější politické, ale i mravní otázky, pro mě nepřestává být jednou z největších her, které jsem za svůj život poznal. Byly tu samozřejmě i jiné tituly, které zněly nesmírně aktuálně, například *Zadržitelný vzestup Artura Uie*. Jedná se o podobenství, prováděné – člověk by chtěl říci až s vědeckou akribií – prostřednictvím metafor a zcizujících obrazů. Znázorňuje analýzu toho, jak se dostávají k moci diktátoři a jak se vytvářejí diktatury. Tyto hry mě naprosto fascinovaly.

Ale byly tu i jiné momenty, které vedly mne samého a tým, který pracoval v činohře Státního divadla, ke sblížení s Brechtem. Důvod spočíval v hlubším programovém nasazení Brechtovy tvorby. Brecht jako avantgardista začal pracovat s fenoménem, kterému se podle jeho vzoru říká epické divadlo. To bylo postaveno do protikladu k tak zvanému dramatickému divadlu, založenému na typu psychologicko-realistického dramatu, tedy na typu dramatu, do kterého vyústil vývoj dramatické tvorby na přelomu 19. a 20. století skrze takové epochální zjevy, jako byli například Ibsen nebo Hauptmann, a také samozřejmě Čechov. Epickým divadlem se však Brecht postavil proti útvaru divadla, které je soustředěno kolem jednoho konfliktu vtahujícího do sebe několik málo osob, které si v průběhu uzavřeného děje vzájemně v nekonečných dialogích vyjasňují své vztahy. Řeční, řeční, řeční. Často zdánlivě o nepodstatných záležitostech své běžné každodennosti, aby vespod v podtextech probíhalo vyjasňování vzájemného intimního vztahu zúčastněných postav. A když se dostatečně vypovídají, tak už drama zpravidla končí. V podstatě jde vždycky až o poslední dějství nějakého pětiaktového dramatu.

Samozřejmě to trochu zjednodušuji a ironizuji, samozřejmě, že v těch hrách je mnohem víc, než se dá tady při této příležitosti říci. Já si třeba nad Čechova vážím Ibsena pro strnou fascinující architekturu dramatické výstavby jeho děl. Ale přesto je to divadlo, které chce na jevišti evokovat přímý obraz života, ba co víc, tváří se jako život sám. Vzpomeňme si, že i v Praze a v Brně jsme viděli konzervované Stanislavského inscenace MCHATu, například *Tři sestry*, ve kterých se projevovala snaha narýsovat do nejmenší podrobnosti obraz života vyšší ruské společnosti z přelomu století. V dekoracích se to například projevovalo tak, že na jevišti byly

14 Tato Brechtova hra byla uvedena v činohře Státního divadla v r. 1957, tedy dva roky předtím, než tam Bořivoj Srba nastoupil do funkce dramaturga.



Inscenace *Zadržitelný vzestup Artura Uie*, prem. 18. 10. 1959, B. Roček (Ernesto Roma, Uiův pobočník) a R. Jurda (Arturo Ui, vůdce gangsterů), režie E. Sokolovský

Foto: R. Sedláček. Zdroj: Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin divadla

skutečně postaveny uřezané kmeny bříz, na které byly aplikované lístečky z nějaké klišované látky. Na pahýlech bříz byly naaranžovány tisíce umělých lístečků! Ovšem po lekci, kterou přinesla avantgarda, pro nás bylo takové divadlo naprosto nezpůsobilé života. Vznikl tedy problém, jak rozbít model tohoto už nic nevyprávějícího realismu, který všechno zaclonil jakousi čtvrtou skleněnou stěnou, za kterou se odehrávaly příběhy, aniž byly otevírány směrem k publiku. Naproti tomu avantgardní divadlo se směrem k publiku otvíralo. Vzpomeňme alespoň Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha, které právě svými předscénami (forbínami), dokázalo velmi silně animovat publikum ve smyslu určité aktualizace. V podstatě stejným způsobem otevírá své jeviště směrem k publiku také Bertolt Brecht, který si vymyslel zvláštní metodu porozumění, metodu ozřejmování jevištní skutečnosti prostřednictvím takzvaných zcizovacích efektů (*der Verfremdungseffekt*). Zásadně se bránil tomu, aby divák podléhal iluzi, že to, co se na jevišti děje, je skutečný život. Neustále dbal na to, aby se v divadle uplatňoval takzvaný ukazovací gestus, který umožňoval, aby publikum bylo vůči jevišti v jakémsi permanentním intelektuálním střehu. Brecht usiloval o to, aby bylo zřetelné, že se divadlem radostně bavíme, a to ve způsobu toho nejvyššího druhu intelektuální zábavy, jakého jenom lze poznáním dosáhnout. Tato metoda nám připadala hodna myslících bytostí 20. století, a proto jsme jí velice fandili. Takové ozřejmování probíhalo například v podobě písní, ve kterých herec jako by vystoupil z postavy a z předscény formou vysoce zábavnou a vysoce atraktivní se pokusil sám za sebe poukázat na ty problémy, které předváděl v postavě. Poukazoval na ně především za toho, kdo mu vložil tato slova do úst, tedy za autora, za Brechta samého. Ale také za režiséra, který si při přípravě inscenace osvojuje autorův text a vyslovuje věci sám za sebe jako autorský subjekt. Toto ozřejmování předváděné z pozice myslících a s publikem přímo bezprostředně z rampy komunikujících lidí se nám v tu dobu zdálo velmi produktivní, společensky produktivní, a proto jsme proti jiným autorům preferovali Brechta.

To je otázka, tak říkajíc, přímo na tělo. Myslím si, že divadlo je poznávací systém, že to je jeden ze systémů poznávání a osvojování si světa. Divadlo jako takováto poznávací metoda musí v každé době fungovat znovu a znovu. Vždy si musí být znovu vědomo své noetické funkce, vždy znovu se musí vracet k věcem už pojmenovaným, starým a známým, ale vždycky za svou dobu, za každou generaci, která v ní pracuje. Musí se pokusit ty věci znovu nějak poznat, pochopit, pojmenovat a pomoci divákovi, aby si je osvojil, aby si je začlenil do své vlastní zkušenosti. Musí pomoci divákovi vyprostit ty věci z chaosu nepoznaného, přičemž tato důležitá poznávací funkce – jsem o tom přesvědčen – musí se obnovovat v divadle s každou novou nastupující generací. Protože každá generace je vedena tímž primárním životním záměrem uchopit svůj svět, zmocnit se ho a naučit se v něm žít a naučit se v tom světě pobývat, a to se prostě musí dělat znovu a znovu.

Mám na mysli konfrontaci s tím, co se teď děje na českých scénách. Nechci mluvit o komerci, ale o tom, co se děje na scénách, které si kladou vážné tvůrčí úkoly v situaci, kdy divadlo, alespoň pro mě, přestává společensky fungovat, protože hraje zkonvenčeným způsobem o věcech, které se mě netýkají, nebo které jsem už poznal, a proto se mě netýkají. Přitom některá Brechtova díla by právě v této situaci mohla zcela jistě zapůsobit velice progresivně – a zrovna *Dobry člověk ze Sečuanu!* Pořád se k té hře vracím a nabádám své žáky, aby se nad ní zamysleli, protože právě ona klade otázku, jak zůstat dobrým v ničemném světě, ve kterém jsou lidé jenom chamtiví, zlí, nesolidární. Domnívám se, že dneska by tato hra musela z jeviště zapůsobit velice silně. Nebo hra *Život Galileiho*, hra o tom, zda je možno se přizpůsobovat teroru, tlaku a konvenci, když už jsem se jednou zmocnil poznání nějaké pravdy. To podle mě nepřestane být aktuální nikdy.

Ale proč Brecht dnes? Potřebujeme především původní tvorbu, která s brechtovským nasazením, se stejnou vůlí věci pojmenovávat, tak bude činit za naši dobu, za tuto generaci, která nastupuje, ale i za generace, které ještě žijí. Podobných her se nám nedostává, stejně jako se českému divadelnictví nedostává takové poznávací, pojmenovávající energie. My dneska nepotřebujeme Brechta, potřebujeme jeho následovníky, jako byl Dürrenmatt nebo třeba rakouský Bernhard. To je pro mě autor dneška, Thomas Bernhard, který nedávno zemřel.¹⁵ Pojmenovával neduhu pospolitosti, k níž patřil, otevřeně a kriticky, s brechtovskou útočností, s takovou útočností, že ho Rakušané nehrají – a nejen proto, že jim to ve své závěti zakázal. Ale budiž řečeno, že například rakouští intelektuálové, divadelní teoretici, historici i kritici Bernharda nesmírně oceňují a přijali ho jako svého nejvýznamnějšího autora tehdejší doby.

15 Thomas Bernhard zemřel v roce 1989.

Setkání třetí

Dnešní část je věnovaná obtížným, ale přesto velmi úspěšným 60. létům činohry Státního divadla v Brně.

V roce 1959 se ustavilo nové vedení činohry Státního divadla. Po letech jakési krize, ve které doznívala éra divadelníka Aleše Podhorského, který se o brněnské divadlo zasloužil zejména v meziválečných letech, vzniklo programové bezvládní, navenek vyjádřené i tím, že činohru řídili tři členové hereckého souboru. Po rozsáhlé diskuzi o krizi brněnského divadla byl na podzim roku 1958 povolán do čela činohry tehdy sedmatřicetiletý Miloš Hynšt,¹⁶ v té době šéf činohry Státního divadla v Ostravě. Ten si vybral za spolupracovníky Evžena Sokolovského, se kterým kdysi začínal svou divadelní dráhu v Horáckém divadle v Jihlavě, a mne, který působil v Divadle bratří Mrštíků. Miloš Hynšt představuje tvůrce velmi pozoruhodného, dnes už vymřelého druhu divadelníků. Divadelníků, kteří nejen dělají dobré divadlo, ale kteří jsou také schopni svou tvorbu neustále reflektovat, neustále kriticky prověřovat a činit z toho neustále závěry pro renovaci vlastního tvůrčího programu. Jako by byl odkojen zkušenostmi avantgardy, která právě tak tvořila a současně vydávala různé programové manifesty, začasté pobuřující širokou veřejnost – nemluvě o představitelích divadelní konvence. Hynšt tuto zkušenost avantgardy reflektuje a přejímá a na okraj své vlastní tvorby rovněž neustále vydává různé manifesty. I do Brna přišel s programovým prohlášením, které analyzovalo současnou divadelní situaci a zároveň se snažilo vytvořit programový rámec pro postup nového tvůrčího týmu. Byl to ostře bojovný polemický program, který poskytoval značný prostor pro seberealizaci i nás ostatních. Tedy především nás dvou, Sokolovského a mne, a potom Aloise Hajdy, který do tohoto týmu vstoupil později,¹⁷ ale brzy se s ním sžil a názorově sblížil.

Hynštův program byl založen poměrně široce a netýkal se jen takzvané tvůrčí poetiky, v jeho rámci byl vytvořen prostor i pro pojmenování dramaturgicko-režijního směřování. Při hledání svébytného výrazu jsme usilovali o to, abychom mohli opřít program také o něco, co už bylo v dějinách divadla exponováno a co je podle mého soudu v případě každé divadelní práce naprosto nezbytné. Při vyrovnávání se se současným stavem programového myšlení se musíte chtít nechtě nikoliv snad přímo opřít o tradice, ale seznámit se s nimi a vybrat si v nich tu, která vám pomůže vaši práci nasměrovat. Když jsme uvažovali nad tradicemi brněnského divadla, zjistili jsme, že samozřejmě nemůžeme navazovat na typ repertoáru, s kterým se brněnské divadlo kdysi zrodilo a bohužel z tohoto spojení po řadu desetiletí i žilo, totiž na tradici realistického a psychologicko-realistického divadla, ale že musíme navázat na ta krátká údobí, kdy se brněnské divadlo pokusilo z tohoto spojení vymanit a srovnat krok s nejmodernějšími trendy světového divadla. Ta období byla skutečně krátká. Jiří Mahen měl bohužel za úkol především vzdělat brněnské publikum, proto jeho repertoár představoval program, který už jinde ve světě dávno odezněl. Ale bojový duch Mahenův se s tím nespokojil. Tento Mahen už od roku 1920 podrobně sledoval, co se děje na světové divadelní scéně. Velmi pozorně sledoval, co se děje v literatuře, a to

¹⁶ Miloš Hynšt se stal uměleckým šéfem činohry Státního divadla od 1. ledna 1959.

¹⁷ Alois Hajda působil v činohře Státního divadla od sezony 1962/63.

i v české literatuře, a podařilo se mu tak skrze své přívržence a žáky, jako byli František Halas, Jaroslav Seifert a další, zachytit nástup avantgardy. Ba co víc, on, příslušník o dvacet let starší generace, se k avantgardě připojil, a to především svým vynikajícím spiskem *Husa na provázku*, ve které jako by předjal všechno, co potom česká avantgarda udělala. Nejenom to, co dělal Honzl, Frejka, Burian, ale co dělali třeba Josef Šmída a jeho kolektiv působící za okupace v divadle Větrník v Topičově salonu v Praze¹⁸ jako už následná vrstva české divadelní avantgardy. Pro svoji knížku *Husa na provázku* vytvořil Mahen šest filmových libret, ve kterých koncipoval program epického divadla brechtovského typu, ale zároveň i lyrického divadla burianovského typu, které tvoří osobitou linii ve vývoji českého divadelnictví.

V činohře Státního divadla jsme chtěli navazovat na avantgardu jako takovou. Vedle světových osobností, jako byli B. Brecht a E. Piscator, nám byl vzorem Vsevolod Mejerchold pro své lyrické, v podstatě z hudby vycházející pojetí divadla, pro obrovskou představivost a schopnost metaforické práce na jevišti. Z našich domácích avantgardistů to byl Emil František Burian. Chci zdůraznit, že avantgarda se v těch letech – tedy v době, kdy my jsme začínali koncipovat svůj tvůrčí program – považovala za zcestnou úchylku ve vývoji divadla. V 50. letech celá avantgardistická tradice byla, a musím to bohužel se smutkem říci, i těmi, kteří ji tvořili, Honzlem a Burianem, tvrdě potlačena. Honzl záhy zemřel a Frejka spáchal v roce 1952 sebevraždu, protože se nemohl přizpůsobit.¹⁹ Burian se zdánlivě přizpůsobil, ale v nejbližší možné chvíli, už od roku 1955, začínal systematicky renovovat svůj avantgardistický program v divadle D 34.²⁰ Já jsem první burianovské představení *Láska, vzdor a smrt* viděl někdy v roce 1947, ale pak jsem viděl ten obnovený předválečný program, *Žebráckou operu*, *Lidovou suitu* a *Vojnu*. Jestliže na jedné straně na mě jako zjevení zapůsobil Brecht se svým ansámblem, na jehož představení jsem se jezdil dívat do Berlína, tak tím druhým inspirativním zážitkem, obrovským zážitkem, pro mě bylo Burianovo divadlo s těmito inscenacemi. To byly směrníky pro naši vlastní volbu v Brně: Brecht, Piscator, Mejerchold a Burian. A také Větrník – z tohoto divadelka názorově vycházel Evžen Sokolovský.

V průsečíku těchto zkušeností jsme potom vytvořili divadelní program, který plédoval za divadlo, co se nestydí, že je divadlem, ale naopak ostentativně zdůrazňuje kvalitu své divadelnosti a pracuje velmi účinně s barvou, zvukem, slovem, hudbou a s hereckým výkonem. Všechna tato umění, která se podílejí v podobě jednotlivých složek na divadelní syntéze, vydělují se přitom ze syntetické soustavy divadelního artefaktu do té míry, aby každé z nich mohlo zaznít v plné síle.

Tato poučení jsme z velké části načerpali ze studia divadelní avantgardy a v tomto smyslu jsme koncipovali svůj program v oblasti inscenační tvorby. Jeho nejvýznamnějšími představiteli se stali pochopitelně režiséři. Úloha dramaturga, to je taková úloha napovídací. Je to úloha cyranovská – napovídat a být zapomenut v tichu, stínu, zatímco ostatní si stoupají pro polibek slávy. Tento pokus o aforismus mi odpusťte, ale je to tak – dramaturg je ukryt v zákulisí. I když všechno připravuje a organizuje po stránce myšlenkové a duchovní, tak přece jenom ten, kdo rozhoduje o výsledku na jevišti, je jediný tvůrce. Nikoli herec, nikoli výtvarník, nikoli autor scénické hudby, nýbrž jen a jen režisér, protože ten drží všechny tyto prostředky ve svých rukou a komponuje z nich novou skladbu, ve které dokonce zaniká i přínos samého dramatika. To, co z jeviště zaznívá, je jasná řeč skrytého autorského subjektu, jímž je jen a jen režisér. Měli jsme prostě štěstí, že jsme měli režiséry toužící vypovědět z jeviště přímo o svých strastech, bolestech, o svém způsobu prožívání světa a o svém nesouhlasu, protestu, ale třeba i souhlasu s hodnotami, které považují za důležité ve svém životě akcentovat, že jsme takové režiséry měli. A to bylo jak

18 Více informací o divadle viz ČDE [online]. Větrník. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/V%C4%9Btrn%C3%ADk>

19 J. Honzl zemřel v roce 1953, E. F. Burian v roce 1959.

20 Jedná se o Burianovo poválečné divadlo, které vystřídalo několik názvů. Od r. 1955 se jmenovalo D 34, viz ČDE [online]. Divadlo D 34. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_D_34

Miloš Hynšt,²¹ tak Evžen Sokolovský²² – v těchto lepších dobách své divadelní kariéry, a také Alois Hajda²³.

V roce 1935 Burian vytvořil svou slavnou montáž lidových říkadel, písní a zvykových obřadů, kterou nazval *Vojna*. Byl to naprosto geniální tvůrčí čin, který po letech koketování s folklorem objevil české lidové umění jako možný zdroj moderního divadelního výrazu. Burian se zahleděl do minulosti českého divadla a zjistil, že je mu k nepotřebě celá osvícenská nebo národně obrozenská tradice, nemluvě o tradici psychologicko-realistického nebo kriticko-realistického divadla. Zjistil, že moderní trendy, které sleduje světové experimentální avantgardní divadlo, jsou v zárodečné podobě předpojaty lidovou tvorbou. Na základě tohoto poznání, které i teoreticky velice fundovaně formuloval v řadě svých projevů, například v knize *Pojďte lidé na divadla s železnými kladivama* (1940), se pokusil všechny tyto zkušenosti zužítkovat ve své slavné *Vojně*. Ta se potom stala východiskem k rozvinutí jedné linie programu brněnské činohry, linie takzvaných lidových her, které měly zřetelný folkloristický původ a půdorys lidových dramatických děl doby barokové.

Přibližně v roce 1960 jsme měli v úmyslu nastudovat jako československou premiéru novinku z pera švýcarského dramatika Friedricha Dürrenmatta, který je názorově rovněž zakotven v Brechtovi. Ve svých modelových dramatech se Dürrenmatt pokoušel analyzovat současnou společnost jak brechtovským, tak ale i svým vlastním osobitým způsobem – čerpal totiž z kabaretu nebo z pouťových produkcí. My jsme se s jeho tvorbou seznámili dost brzo. Už v roce 1958 se ke mně přes jakési prostředníky dostala jeho první hra *Psáno jest*, Dürrenmattem později přepracovaná a nazvaná *Novokřtěnci*. Chtěli jsme ji uvést v činohře Státního divadla, ale nebylo nám to dopřáno. Hra totiž ukazuje, jak je možno zmanipulovat masy lidí programově přeludným snem o šťastné budoucnosti lidstva, kde si všichni budou rovni v uspořádání jakési komuny, ale ve skutečnosti v uspořádání, které je plně v rukou představitele totalitního myšlení, diktátora. Taková hra nemohla být uvedena na repertoár. Nebylo nám tehdy dovoleno uvést ani *Návštěvu staré dámy*. Další československou premiérou měla být Dürrenmattova hra *Romulus Veliký* pojednávající opět v metafoře o rozkladu světového impéria, ve kterém se dal rozeznat Sovětský svaz a jeho satelity. Hru jsme začali zkoušet v roce 1960 a byla nám povolena, ale posléze po předvedení²⁴ zakázána a z repertoáru stažena. Stejně jako už rok předtím jiná Dürrenmattova hra *Herkules a Augiášův chlév*, pojednávající o problému rozkládající se a zahnívající totalitní společnosti.²⁵

Ve stejné době, v roce 1960, jsme se sblížili s Janem Werichem, který tehdy neměl mnoho pracovních příležitostí, a vyjednali jsme s ním několikrát hostování. Sblížili jsme se s ním především díky textu, který se mi od něj podařilo dostat ještě v rukopisném stavu. Byly to přeložené falstaffovské scény z Shakespeareových her *Jindřich IV.* a *Jindřich V.* Chtěli jsme je s Werichem nastudovat, ale v obou případech to dopadlo špatně. Jan Werich, který s námi v Brně v r. 1961 *Jindřicha IV.* už čtrnáct dní zkoušel, těžce onemocněl a na jeviště se, pokud vím, nevrátil.²⁶ Jak jsem říkal, nepodařilo se uvést ani *Romula Velikého*, což byla rovněž rozehraná partie, protože to bylo už nazkoušeno. Ovšem vina za to, že to neprošlo, nepadala ani tak na cenzuru, jako spíš na

21 Více o tvorbě Miloše Hynšta viz SRBA, Bořivoj. *Umění režie. K tvůrčí metodě režiséra Miloše Hynšta*. Brno: JAMU, 1996.

22 Více o tvorbě Evžena Sokolovského viz HANÁKOVÁ, Klára. *Posedlost divadlem: Evžen Sokolovský. Inscenační tvorba v Mahenově činohře v šedesátých letech 20. století*. Brno: JAMU, 2008.

23 K inscenační tvorbě Aloise Hajdy viz ZDRÁHAL, Dušan. *Režijní profil Aloise Hajdy I. – Inscenační tvorba z let 1953–1971*. Brno: JAMU, 2013; ZDRÁHAL, Dušan. *Režijní profil Aloise Hajdy II. – Inscenační tvorba z let 1972–1991*. Brno: JAMU, 2016.

24 Jedním z nástrojů divadelní cenzury byly tzv. předváděčky. Předtím, než byla každá nová inscenace uvedena před obecností, musela být nejprve zahrána – předvedena úředníkům cenzury, kteří ji buďto definitivně povolili, nebo zakázali.

25 S výjimkou *Novokřtěnců* byly všechny další Dürrenmattovy hry v činohře Státního divadla uvedeny o něco později ve volnějším šedesátých letech – *Herkules a Augiášův chlév* r. 1964, *Romulus Veliký* r. 1965 a *Návštěva staré dámy* r. 1966.

26 Inscenace *Jindřich IV.* byla v Brně uvedena až v r. 1964. Roli Falstaffa, kterou měl původně hrát Jan Werich, ztvárnil Arnošt Navrátil.

dramaturga, že nedokázal odhadnout, s čím u tehdejší cenzury projde. Je třeba vědět, že cenzura nebyla formálně institucionálně prezentována, nýbrž to byl složitý systém tajného hodnocení na různých grémiích. Zdůrazňuji, že když jsem zadával dramaturgický plán k projednání, procházel šestnácti různými komisemi, než se vrátil do divadla. Samozřejmě každá komise považovala za nutné něco škrtnout, takže se to vrátilo oholeno na kostru. To se dělo ještě v roce 1967 – z osmi her mi zůstaly na repertoáru čtyři. To také nakonec vedlo k mému odchodu z divadla.²⁷

Ale vraťme se ještě k *Romulovi*. Zákaz této inscenace mě zatížil odpovědností. Do provedení inscenace byly investovány peníze, práce – a co teď?! Proto mě Miloš Hynšt jako šéf pověřil, abych okamžitě vymyslel náhradní titul. A já, ze zlosti, a abych udělal jakousi schválnost, jsem vymyslel titul, který neměl s brechtovskou linií nic společného, zato však umožnil, aby do divadla 60. let vstoupil Emil František Burian. Vymyslel jsem *Vojnu*. To je text napsaný pro vynikající Burianův soubor, který byl školen ve zpěvu, v tanci, ve voicebandovém, sborovém přednesu, kde hlas každého recitujícího je veden po samostatné intonační rytmické linii a celek je uspořádán harmonicky po způsobu hudební kompozice. A tuto *Vojnu* jsem tedy dal v plen souboru činohry. Byla to drzost, nicméně soubor vytvořil epochální představení, na které publikum reagovalo trochu s rozpaky, protože se v Brně nikdy nic takového dosud nevidělo.

27 Bořivoj Srba ukončil svoje působení ve funkci dramaturga činohry Státního divadla k 1. říjnu 1967.

Setkání čtvrté

V minulém setkání jsme se rozloučili v okamžiku, kdy brněnská činohra uvedla *Vojnu Emila Františka Buriana*. Tato inscenace stála i na začátku téměř osudového příběhu jiné inscenace, která se stala jedním z nejvýznamnějších dramaturgických počinů 60. let a vstoupila do historie nejen tohoto brněnského souboru.

Burianova *Vojna* (1960) měla zvláštní důsledky pro další programování divadla. Otevřela totiž velkou linii dramaturgicko-režijní tvorby, kterou jsme potom sledovali snad v deseti dalších inscenacích. *Vojnu* v provedení činohry Státního divadla viděl také Jan Kopecký, profesor Filozofické fakulty Univerzity Karlovy a zároveň divadelní tvůrce, který se od svých studentských let o Burianovo divadlo velmi intenzivně zajímal a v posledku se s Burianem v samém závěru jeho života silně sblížil. Bylo to v době, kdy Kopecký podnikal velmi složitý a závažný historický výzkum v oblasti podkrkonošského lidového divadla. V Krkonoších měl chalupu a skutečnost, že mohl kdesi v Bedřichově pobývat trvaleji, ho vedla k tomu, že začal sbírat různé staré texty, rukopisy lidových her ze Semilská, Železnobrodská a podobně. Činil tak nikoliv snad ze sběratelské vášně, ale proto, že byl pověřen úkolem napsat pro proponovaný akademický ediční projekt *Dějiny českého divadla* kapitolu o českém lidovém divadelním baroku. To Kopeckého přivedlo k myšlence navrhnout Burianovi, aby ve svém divadle, poté, co tam už dříve provedl řadu lidových her – *Vojnu*, obě *Lidové suity*, *Ester* a *Vánoční hry českého lidu*, nastudoval také některou z her pašijových. Burian na Kopeckého návrh přistoupil a řekl ano, zkusíme to s pašijemi – on, nenáboženský, anebo snad existenciálně náboženský člověk! Byl jsem silně přesvědčen, že někde hluboko uvnitř něho byla náboženská víra. Jenže Burian zemřel a Kopecký nevěděl, kde pašijovou hru uplatnit. Domníval se, že není divadlo, které by bylo schopno pracovat s ním na dokončení jeho projektu. Po zhlédnutí Burianovy *Vojny* v Brně však seznal, že takovým divadlem je činohra Státního divadla a hru nám nabídl.

Byl začátek 60. let, totalitní režim se po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu a po Chruščovově vystoupení trošinku rozkymácel a my jsme si usmysleli, že se pokusíme prorazit s projektem Jana Kopeckého. Nejdříve jsme uvažovali o tom, že cenzuru obelstíme a uvedeme jinou hru, kterou nám Kopecký také nabídl. Byla to *Komedie o Anešce, královně sicilíanské*. Přijali jsme ji a později také uvedli (1966). Mezitím se ale stalo, že se Evžen Sokolovský cestou na představení těžce zranil při automobilové nehodě, při níž zahynul náš nadějný dramatik Miloš Rejnuš,²⁸ s kterým jsme v divadle spolupracovali na řadě her. Sokolovským tento zážitek silně otrásl a my jsme si mysleli, že nepřežije. Byl jsem za ním v nemocnici a lékaři mu nedávali vůbec žádnou naději. Když se nakonec přece jen uzdravil, považoval za nezbytné vyjádřit se především skrze *Pašije*.²⁹ Sokolovský je dnešnímu publiku znám ponejvíce přes tvorbu, kterou dělal v 70. letech v normalizační televizi, ale já jsem ho poznal v jeho nejlepších uměleckých letech, v 60. letech. A musím říct, že to byla fascinující tvůrčí osobnost s velkým duchovním zázemím, které bylo bezpochyby určeno jeho hlubokou náboženskou vírou. O tom bych mohl

28 Dramatik Miloš Rejnuš zemřel 13. 9. 1964.

29 Zkráceným názvem *Pašije* byla ve své době běžně nazývána *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*.

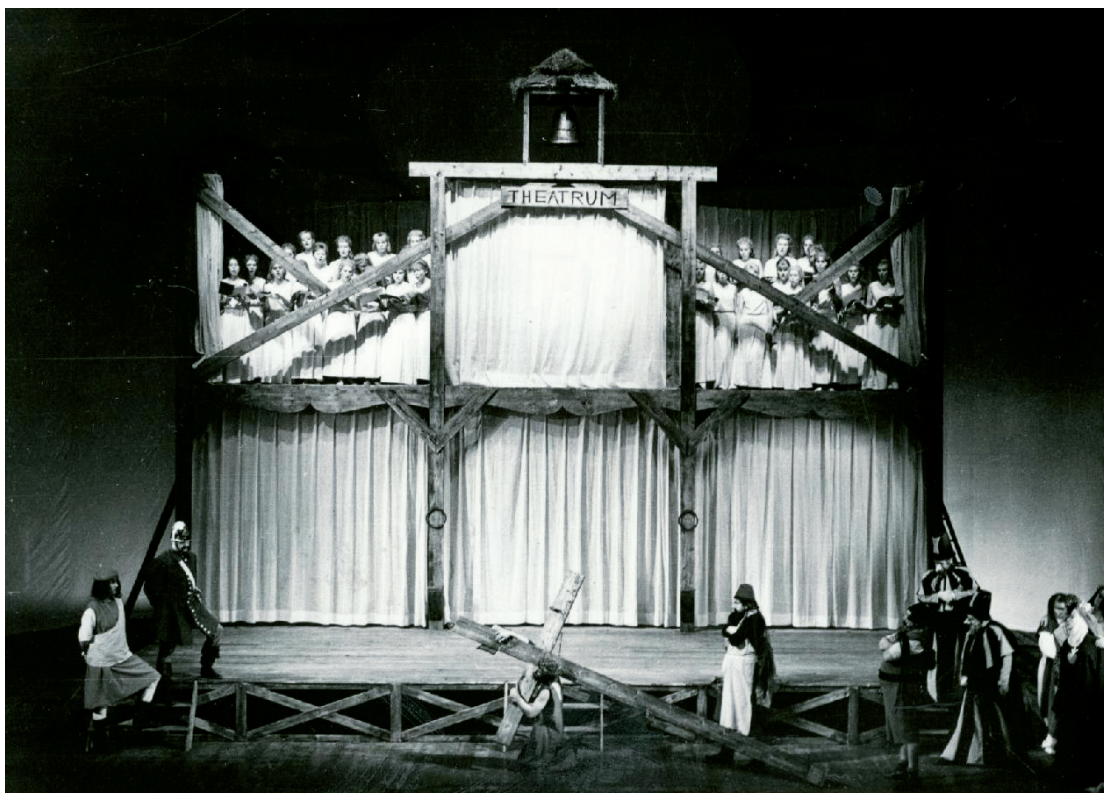
Inscenace *Komedie o Anešce, královně sicilíanské*,
prem. 21. 12. 1966, O. Dadák (Král Amant) a L. Lakomý
(Blázen), režie E. Sokolovský
Foto: R. Sedláček. Zdroj: Moravské zemské muzeum,
Oddělení dějin divadla



snášet důkazy, ale neučiním tak, protože považuji náboženské přesvědčení za velmi privátní záležitost. Chci jen říct, že jedním z motivů nastudování *Pašije* bylo i toto subjektivní rozhodnutí Evžena Sokolovského.

My ostatní, Hynšt a já, jsme ovšem dali *Pašije* na repertoár i z ryze politických důvodů. Jako brechtovci a burianovci jsme se hlásili k modelu takzvaného politického divadla, které chtělo hrát o problémech současných lidí, což znamená, že jim chtělo pomoci orientovat se také ve světě současné politiky. V té době byl velký evangelijní Ježíšův příběh v rámci odporné protináboženské kampaně, kterou proti němu vedl režim, vyhnán do azylu chrámů a na veřejnosti se nesměl zjevovat ani v podobě výuky náboženství ani v podobě knih a samozřejmě ani v podobě jakýchkoliv děl s náboženskou tematikou. Považovali jsme proto za nezbytné vrátit Ježíšův příběh do veřejného prostoru. Věřící veřejnost je samozřejmě taky veřejnost, ale my jsme ho chtěli vrátit i mezi ty, kteří do kostela nechodili a chtěli jsme ho vrátit s jasným politickým záměrem: protestovat proti tomu, že příběh, na kterém po dva tisíce let rostly všechny generace křesťanského světa a do kterého jsme přirozeně integrováni, byl z veřejného prostoru vyhoštěn, a že generace, které vstupovaly do života za vlády totalitního ideologického režimu, který se tohoto vyhoštění dopustil, mají nejen právo, ale i povinnost se s příběhem seznámit a v opozici k němu nebo v souladu s ním se duchovně formovat. Proto jsme *Pašije* zařadili do repertoáru. Budiž řečeno, že nikoliv do pravidelného repertoáru, který procházel přísnou cenzurou, nýbrž do repertoáru divadla, které jsem si tehdy vymyslel, abych rozšířil své dramaturgické možnosti. Jmenovalo se Divadlo ve foyeru a mělo být hráno ve foyeru Mahenova divadla,³⁰ nikoliv však na Lidické ulici, nýbrž už na Malinovského náměstí. Budova na Malinovského náměstí byla v té době stále

30 Projekt Divadla ve foyeru B. Srby je odlišný od pozdější činnosti herce M. Částka, který pod stejným názvem realizoval ve foyeru Mahenova divadla několik svých inscenací jako divadlo jednoho herce.



Inscenace *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, prem. 28. 11. 1965, režie E. Sokolovský, výprava K. Vaca
Foto: R. Sedláček. Zdroj: Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin divadla

vnímána jako divadlo operní³¹ a *Pašije* byly úplně první inscenací, která tam měla být souborem činohry uvedena. Před úřady jsme předstírali, že jde o zahajovací experiment, lépe řečeno o zahájení nové experimentální cesty, kterou se hodlá soubor činohry vydat směrem od zaběhnutého způsobu divadla. Zaštiťovali jsme svůj záměr tím, že jde o lidové hry, tedy o to nejpokrokovější, co nám baroko odkázalo. Tak se tehdy interpretoval odkaz českého baroka, který je samozřejmě mnohem širší než část, jakou tvoří lidové hry. Důležité je, že se nám podařilo dovést *Pašije* až k nastudování. Jenomže potom jsme udělali „přesmyčku“ a hru jsme inscenovali na hlavní scéně. V *Pašijích* totiž vystupuje přibližně sto postav, takže tam hrál absolutně celý soubor, a protože ten měl jen asi 45 lidí, museli jsme přibrat posluchače JAMU a statisty. Byla to velkolepý projekt, a to i pokud jde o organizačně-provozní záležitosti.

Inscenace měla samozřejmě i své osudy repertoárové. Představení se po dlouhou dobu odbyvala ve velkém napětí. Tehdejší mocipáni se nechali splést názvem *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, v němž následuje ještě několik dalších řádků ryze barokového titulu.³² To, co je spletlo, bylo slovo *komedie*, protože netušili, že baroko nerozlišovalo mezi komedií a tragédií. Ostatně křesťanství nevidí v evangelijním Ježíšově příběhu tragédii, protože připouští fakt Kristova vzkříšení a nanebevstoupení. Proto se křesťan z utrpení, které

31 Činohra Státního divadla zdědila v r. 1965 budovu po souboru opery, který se v témže roce přestěhoval do nového Janáčkova divadla na Rooseveltově ulici.

32 Plný titul je *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista pro rozjímání jednoho každého a pobožného křesťana, co a jak mnoho pro nás podstoupil a vystál a svou krev za nás vylil, aby nás tudy od zatracení vysvobodil. Tak nám tady příklad zanechal, abychme tady zde na světě všecko mile a rádi přeterpěli a potom za ním se do nebe dostali a s ním se radovali.*



Inscenace *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, prem. 28. 11. 1965, V. Fialová (Matka Marie), L. Lakomý (Persona Ježíš) a M. Jandeková (Maria Jakobova)
Foto: R. Sedláček. Zdroj: Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin divadla

prožívá s Kristem, raduje, neboť v něm spatřuje příslib vysvobození z posmrtných muk a přechod do dalšího světa, kde lidská duše nalezne své pokračování v nesmrtnosti. My jsme ponechali nezměněný název hry záměrně, i když nám mnozí říkali, že to bude řadu lidí odpuzovat. Ale chtěli jsme dodržet autentičnost textu a zároveň předstírat, že hrajeme skutečně lidovou hru a že se nesnažíme propašovat na jeviště náboženský mýtus. Takže díky slovu *komedie* se dohlížitelé uklidnili a mysleli si, že budeme příběh travestovat, že ho budeme parodizovat a že z toho uděláme satiru na náboženství. Ale je zajímavé, že stejně to vnímala část věřící veřejnosti. Já i Miloš Hynšt máme ve svých archivech schovány dopisy, kterými nás častovali různí nábožensky věřící lidé, kteří nám velmi zle spílali. Na zdech divadla se před premiérou objevil nápis: „Až jednou půjdem kolem vaší Thálie, každý z nás si rád na ni naplije“ a jiné a jiné texty, dostávali jsme taky četné anonymy, ale i podepsané texty, kde se lidé dožadovali, abychom hru stáhli z repertoáru. My jsme samozřejmě věděli, že riskujeme. Premiéra³³ se realizovala ve stavu jakéhosi velkého rozrušení, na jevišti, za jevištěm i v hledišti. Publikum bylo rozekláno i fyzicky tím, že tam zasedli vedle sebe jak představitelé oficiálních míst, tak ti, kteří tam přišli protestovat proti uvedení hry z náboženského hlediska. V tomto rozpoložení hlediště se začala odehrávat premiéra – a hned, jako úvod, píseň „*Svatý kříži, tebe ctíme*“ v provedení osmi violoncell. K inscenaci napsal geniální hudbu Jan Novák, jednak pro komorní violoncellový orchestr režisérem umístěný v klasickém operním orchestřišti, a dále pro žestový orchestr s křídlovkou a bicí, který vystupoval na jevišti v podobě lidových postav a muzikantů.³⁴ Jako první se na scéně objevil Opovědník

33 Uskutečnila se 28. 11. 1965.

34 „Stejně jako u ostatních složek inscenace projevily se i v jeho hudbě dvě základní odlišné polohy, linie mysteriózní (vázná) a linie buffonádní (komická), oddělené od sebe rovněž rozložením obou hudebních těles v prostoru jeviště, které spolu kontras-



Inscenace *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, prem. 28. 11. 1965, L. Lakomý (Persona Ježíš)

Foto: R. Sedláček. Zdroj: Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin divadla

v podání Zdeňka Kampfa, který vážným hlasem pozdravil hlediště, jak se slušelo a patřilo při těchto křesťanských představeních: „Pochválen buď Pan Ježíš Kristus.“ A z hlediště se ozvalo: „Až na věky.“ Tento pozdrav pak provázel každé představení až do konce jeho uvádění, tedy všech 156 repríz. Zajímavostí je, že když jsme se s Evou Tálskou pokusili *Pašije* nedávno znovu uvést, zjistili jsme, že publikum už na pozdrav nereaguje.³⁵ Tehdy vybuchlo napětí poprvé zřetelným projevem už při premiéře³⁶ a pak to pokračovalo dál. V určité situaci publikum začalo například dupat a protestovat proti tomu, že Čert Démon v podání Josefa Karlíka nese na zádech po žebříku Ježíše³⁷ na horu,³⁸ kde mu slibuje všechny krásy a všechno bohatství světa, jestliže se mu poddá. Na rozdíl od držitelů moci se publikum do představení tak vcítilo, že šlo solidárně s herci až po ukřížování, slavné vzkříšení a nanebevstoupení. Představení se setkala v hledišti s bouřlivým ohlasem, nicméně druhý den bylo zle. Byli jsme samozřejmě okamžitě vyzváni stáhnout inscenaci z repertoáru a čtvrtá repríza už se nesměla konat. Následovaly velké zákulisní boje o právo hru uvádět a my jsme udělali něco, co se nám potom spočetlo po roce 1968 a 1969. Svolali jsme

tovaly, ale místy byly spojovány i do vzájemných celků.“ HANÁKOVÁ, Klára. *Posedlost divadlem: Evžen Sokolovský. Inscenační tvorba v Mahenově činohře v šedesátých letech 20. století*. Brno: JAMU, 2008, s. 96.

35 Eva Tálská uvedla *Pašije* v r. 2000 v Divadle Husa na provázku.

36 O tomto tvrzení lze pochybovat přinejmenším z důvodu specifického charakteru publika na premiéře *Pašijí*. Popsaným způsobem reagovali diváci, které přivázely na reprízy četné zájezdové autobusy z menších moravských měst a vesnic, a stejně tak řeholní sestry svážené do divadla také zájezdovými autobusy. Tito diváci skutečně sborově odpovídali na Oповědníkům křesťanský pozdrav a i další scény prožívali tak, jak vzpomíná Bořivoj Srba.

37 Postavu Ježíše hrál Ladislav Lakomý.

38 Tj. do horní části etážového jeviště.



Inscenace *Černošský pánbůh a proroci (Zelená pastvíska)*, prem. 23. 3. 1963, režie A. Hajda, scéna A. Mikulka
Foto: R. Sedláček. Zdroj: Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin divadla

jakési grémium, což bylo za totality vůbec poprvé, ve kterém zasedli představitelé jednotlivých tvůrčích svazů, spisovatelů, hudebníků, výtvarníků a divadelníků. Tyto lidi jsme požádali, aby se k inscenaci vyjádřili a posoudili, jestli je způsobilá v současných společenských poměrech existovat, nebo ne. Všichni se, s výjimkou zástupců Krajského národního výboru a Krajského výboru strany, zásadně a vehementně postavili za právo inscenace na existenci. Velmi významně nám pomohli Jan Skácel, Jan Trefulka a vůbec všichni, už nevzpomenu jména všech jednotlivců, kteří za věc velmi statečně bojovali, takže posléze bylo na Krajském výboru strany v jednání s tvůrci inscenace rozhodnuto, že se inscenace zkušebně povolí. Zkušební povolení se ovšem roztáhlo na pět let, na zmíněných 156 repríz, k nimž jsou mimo jiné počítány i reprízy ve Vídni, kde je rakouská veřejnost přijala s obrovským nadšením. Poslední představení se odehrálo až po nástupu Gustava Husáka k moci.³⁹

Nezůstali jsme samozřejmě u této jediné inscenace, ale jak jsem už naznačil, inscenací podobného rodu bylo více. O rok později jsme uvedli *Komedii o Anešce* a nutno dodat, že už dříve jsme v divadle na Lidické hráli hru polského dramatika Romana Brandstaettera *Markoltovo šprýmování aneb Frantové a bařtipáni* (1960), inspirovanou polským lidovým divadlem. Byla to mimořádně krásná inscenace Evžena Sokolovského s hudbou Josefa Berga. Podle slov autora to bylo nejlepší uvedení té hry vůbec, lepší než polské. Ale i to souviselo s českou národní tradicí, protože Markolt je šašek a šprýmař, vlastně jakýsi Enšpígl českého původu. Už dříve jsme také nastudovali proslulá *Zelená pastvíska*. Češi to znají v knižní podobě jako *Černošský Pán Bůh a páni Izraeliti*, což je pokus o lidové převyprávění bible v podání amerických jižanských černochů. Hráli jsme je-

39 Děníra *Pašijí* se uskutečnila 24. 5. 1970. Další údaje k inscenaci viz <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=5153>

vištní adaptaci z roku 1935, která měla být v tom roce uvedena v Brně pod názvem *Zelená pastviska*, ale na zásah brněnské konzistoře byla ještě před premiérou cenzurou zakázána. Když jsme ji však v roce 1963 uvedli my, fungovala jako určitý návrat biblických příběhů na česká jeviště. Naše inscenace, kterou jsme nazvali *Černošský pánbůh a proroci*, měla veliký úspěch a také ona přispěla k prosazení linie lidových her, jedné z určujících linií programu Mahenovy činohry 60. let.

Setkání páté

V dnešním vyprávění se vrátíme do druhé poloviny 60. let, kdy začal Bořivoj Srba spolupracovat s tehdejší nastupující generací mladých divadelníků, herců a režisérů a z jejichž vzájemné spolupráce se začalo rodit pozdější slavné Divadlo Husa na provázku.

V roce 1966 po instalaci nového ředitele Státního divadla⁴⁰ se mi přihodilo, že z osmi mnou navržených a ke schválení předložených her nesměly být v nastupující sezoně 1966/67 provedeny čtyři, což samozřejmě značně rozkolísalo celé programové usilování činohry. Přestože se šéf⁴¹ za navržený repertoár jednoznačně postavil, z vyšších míst došlo k velmi tvrdé kritice. Svou roli v tom hrálo uvedení *Pašijí*, ale také i jiných titulů a autorů, jako byli například Jean-Paul Sartre nebo Peter Weiss.⁴² Ačkoli doba už značně pokročila směrem k jaru 1968, navržený repertoár byl hodnocen novým ředitelem – který byl jen hlasatelem názoru vyšších stranických míst – jako vysloveně revizionistický. A protože se mi nedostalo dostatečné podpory ze strany souboru, reagoval jsem na tyto výhrady tak, že jsem z divadla odešel. Ještě jsem připravil sezonu 1967/68 a dál už jsem se věnoval vědecké práci a působení na JAMU. Moje přítomnost na této umělecké škole byla už předtím jakousi paralelní činností, která ovšem provázela nejen mě, ale také Hynšta a Sokolovského. Miloš Hynšt byl vedoucím katedry herectví, Evžen Sokolovský působil jako hlavní pedagog režie a herectví a já jsem učil dramaturgii a režii. Díky tomu jsme si mohli systematicky vychovávat spolupracovníky a nástupce, což jsme považovali za svoji povinnost. Byli jsme přesvědčeni, že má-li soubor činohry náš program skutečně přijmout a s úspěchem realizovat, musí být nutně omlazen a obohacen o mladé tvůrce, kteří programu projeví důvěru.

V roce 1964 byla na JAMU v plném rozsahu obnovena výuka režie a už v tom ročníku se shromáždili velice talentovaní posluchači. Byli to Peter Scherhauser, Zdeněk Pospíšil, Eva Tálská a Pavel Hradil. Procházeli výukou, která se bezprostředně vázala na program, který jsme uskutečňovali na scéně činohry Státního divadla, a to tak, že jejich studijní úkoly byly přímo spojeny s prací v činohře. Také dramaturgická zadání, která pak realizovali v Martě,⁴³ byla volena se záměrem, aby program Marty experimentálním způsobem doplňoval program činohry. Studenti rostli tedy v určitém názorovém sjednocení, ale protože jsme jim zároveň poskytovali prostor pro výrazně svobodné suverénní vyjadřování, vytvořil si každý z nich vlastní pracovní program, který program činohry sice osobitě rozvíjel, ale vymezen byl názory nově nastupující generace. V roce 1967 však Evžen Sokolovský přešel do Národního divadla v Praze a svůj ročník režisérů opustil. Bylo na mně, abych se jeho žáků ujal a dovedl je k absolutoriu. Stejně tak jsem se podjal úkolu dovést k absolventským představením v Martě i řadu těch, které jsme učili v hereckých ročnících. Jmenovitě mohu připomenout dnešní hvězdy pražských scén, jako

40 V r. 1966 vystřídal dosavadního ředitele Státního divadla Miroslava Zejdu nový ředitel Miroslav Barvík.

41 Míněn je Miloš Hynšt, umělecký šéf činohry.

42 Inscenace Sartrovy hry *Ďábel a pánbůh* (1964), stejně jako inscenace Weissovy hry *Pronásledování a zavraždění Jeana-Paula Marata předvedené chovanci blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade* (1965) vyvolaly podobnou negativní reakci tehdejších stranických úřadů.

43 Studio Marta, scéna Divadelní fakulty JAMU.

je Karel Heřmánek, Pavel Zedníček, Jiří Bartoška, Eliška Balzerová, Daniela Bakerová, Jana Švandová a další. Jenže rok 1967 přinesl ještě jeden problém – co bude s našimi absolventskými ročníky dále. My jsme svoje studenty tak říkajíc formovali v tom smyslu, aby přemýšleli o vytvoření vlastního divadelního působiště, na němž by mohli své osobitě formulované tvůrčí programy svobodně realizovat bez toho, že by byli nuceni dělat kompromisy, k jakým chtě nechtě vede práce na oficiálních scénách. Jenže se ukázalo, že o takto utvářené mladé tvůrce není v běžných konvenčních divadlech zájem. Jediný, kdo dostal nabídku k práci v regulárním divadle, byl Peter Scherhauser, kterého angažovali v Satirickém divadle Večerní Brno. Zdeněk Pospíšil našel angažmá v Uherském Hradišti, ale nepodařilo se mu tam realizovat jeho vlastní program, Pavel Hradil odešel do Divadla Petra Bezruče v Ostravě, což ho tvůrčímu týmu poněkud vzdálilo, Eva Tálská zůstala bez zaměstnání. Ale bez zaměstnání zůstali i někteří absolventi z dalších ročníků, například herec Jiří Pecha, který se musel v prvních letech živit u divadla jako jevištní technik. Potom se ukázalo, že bez angažmá je i Boleslav Polívka, další vynikající žák, který se se svým talentem k pantomimě nemohl dost úspěšně vmísit do stabilizovaných, tradicionalisticky řízených činoherních souborů. Když tedy mnozí zůstali bez angažmá a já sám jsem ztratil možnost divadelní práce, zvážili jsme projekt, který se rodil už na JAMU v hodinách dramaturgie a režie, v těch nekonečných diskuzích o možnostech nového mladého divadla. Pokusili jsme se společně založit jakousi experimentální, alternativní scénu, která by vzešla především z pocitu touhy po divadle řízeném podle vlastních představ. Pokusili jsme se založit nové brněnské divadlo vysloveně experimentálního, alternativního, a chcete-li avantgardního programového nasazení.

Diskuze o založení nové scény probíhaly koncem sezony 1966/67. Na podzim 1967 zakladatelské trio (Eva Tálská, Zdeněk Pospíšil a já) už vedlo jednání, která směřovala k ustavení nové scény. Představoval jsem si ji organizačně začleněnou do Státního divadelního studia, což byl sice podnik zřízený státem, ale sdružoval takové typy divadel, jako bylo Divadlo za branou, Činoherní klub, Nedivadlo Ivana Vyskočila a tak dále. Jenže všechna divadla začleněná do Státního divadelního studia byla divadly pražskými. V Brně ani nikde jinde v republice soubor podobného typu, dotovaný ze státních prostředků, neexistoval. Vedl jsem proto v Praze řadu jednání, aby také v Brně bylo zřízeno detašované pracoviště Státního divadelního studia, ve kterém by se mohli sdružit ti z mých žáků, kteří měli zájem o tvůrčí práci ve studiovém typu divadla. To se však zřídit nepodařilo – zaučinkovala tady jakási nechuť tehdejších pražských činitelů na ministerstvu a na dalších rozhodujících místech, která by mohla zřízení takové scény mimo Prahu povolit.

Byl jsem tedy nucen hledat jinou cestu, cestu do jisté míry inspirovanou mými historickými zájmy. Když jsem se zabýval dějinami českého divadla v době nacistické okupace, zjistil jsem, že tehdy existovala možnost hrát na takzvanou licenci. Ta umožňovala provozovat divadlo ve výstavních a koncertních sálech, jestliže se divadelní činnost zapojila do již fungující a v těchto sálech probíhající stabilizované činnosti výstavní nebo koncertní. Jednoduše řečeno, podmínkou bylo účinkovat při vernisážích nebo při koncertech s nějakým doprovodným, například recitačním programem, což byla pro ty, kdož nesměli zřízovat pravidelná divadla, možnost nesmírně vábívá. Například Jindřich Honzl, který se po zavření Osvobozeného divadla na podzim 1938 ocitl jako jeho bývalý člen bez angažmá, využil licence k provozování proslulého Divadélka pro 99⁴⁴ v salonu U Topičů. Když ho i odtud vyhnali, tak potom tamtéž vznikl Šmídův Větrník, avantgardní divadélko, které vytvořili žáci Herecké školy gestapem zlikvidovaného Burianova divadla D 41. Pochopil jsem tyto historické skutečnosti jako výzvu

44 K Divadélku pro 99 viz *ČDE* [online]. Divadélko pro 99. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divad%C3%A9lko_pro_99

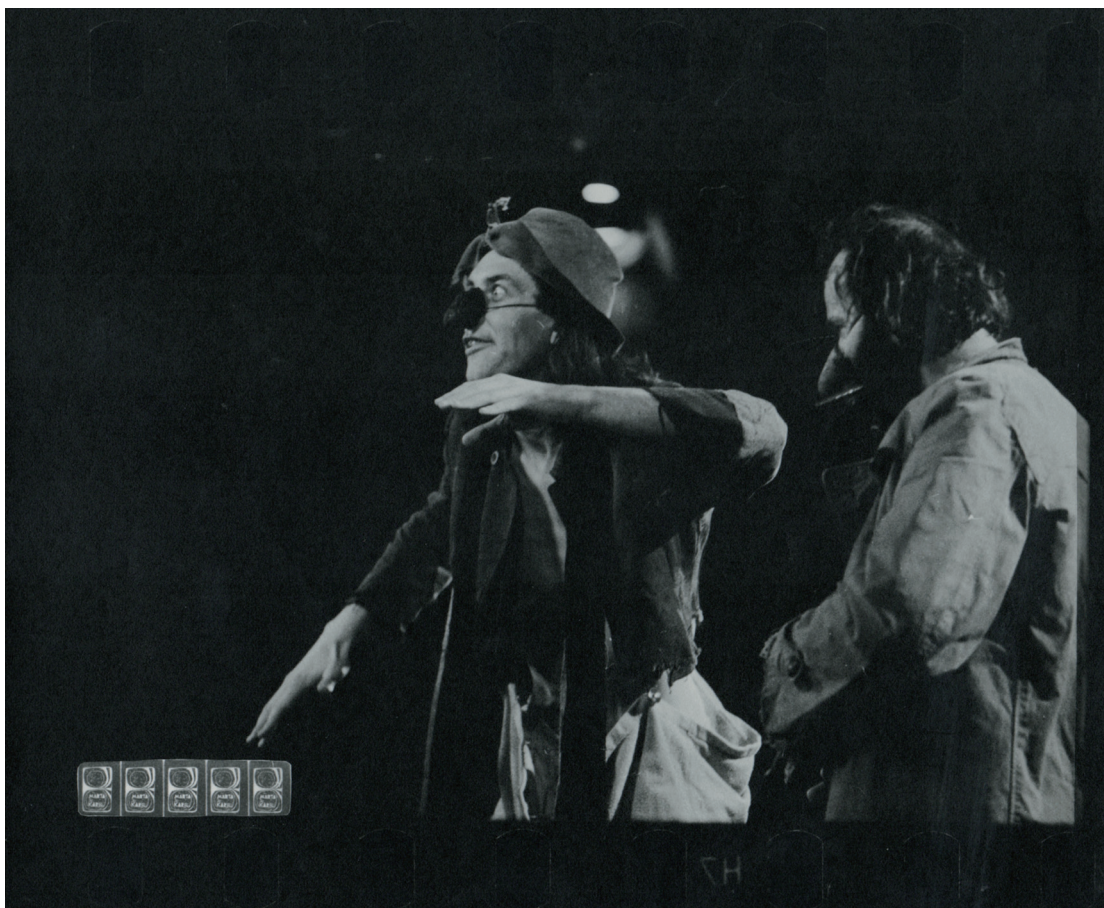


PŘÍBĚHY DONA QUIJOTA

J. JOHN - Z. POSPÍŠIL
REŽIE: Z. POSPÍŠIL
VÝPRAVA: B. MYSLIVEČEK
HUDBA: F. EHMERT

DŮM PÁNŮ Z KUNŠTÁTU

Inscenace *Příběhy Dona Quijota*, prem. 18. 6. 1971, obnov. prem. 4. 6. 1972, B. Polívka (Don Quijote) a M. Donutil (Sancho Panza), scénář a režie Z. Pospíšil, výprava B. Mysliveček
Zdroj: Archiv Centra experimentálního divadla, Divadlo Husa na provázku



Inscenace *Commedia dell'arte*, prem. 29. 3. 1974, B. Polívka a J. Pecha, scénář a režie P. Scherhauser
Zdroj: Archiv Centra experimentálního divadla, Divadlo Husa na provázku

a vypravil jsem se za svým přítelem a kamarádem Adolfem Kroupou, básníkem a překladatelem a toho času ředitelem brněnského Domu umění, kde se vedle normální výstavní činnosti jeho zásluhou pořádaly též různé recitační večery a koncerty. V přátelském rozhovoru jsem ho tehdy přesvědčil, aby se zasadil o založení pravidelné profesionální scény, která by působila pod patronací Domu umění. Přislíbil jsem mu, že budeme účinkovat v programech, které tam realizoval a on nám dovolí v Procházkově síni, v té největší a nejhezčí síni brněnského Domu umění, hrát mezi obrazy divadlo. Adolf Kroupa na to slyšel, a tak jsme získali provozovací záštitu. Začali jsme tam pravidelně hrávat v podstatě jako ochotníci ve svém volném čase, vnášejíce do tohoto podniku své vlastní finanční prostředky a kryti existenčně tím, že jsme byli zaměstnání u nejrůznější jiných „firem“, ať už divadelních nebo nedivadelních. Ale hráli jsme.

Divadlo vstupovalo do života pod názvem Mahenovo nedivadlo Husa na provázku.⁴⁵ Nedivadlo proto, že už v jeho programovém počátku byla zašifrovaná nepravidelnost – termín, který vymyslel Ivan Vyskočil a nás tím k mnohému inspiroval. Mahenovo nedivadlo jsme založili v Domě umění čili v sousedství Mahenova divadla⁴⁶ a v určitém opozičním vztahu k činohře, která tam hrála. Název Husa na provázku znamenal pojmenování programu, který jsme zde chtěli pěstovat. Vytvořené bylo podle titulu Mahenovy knihy *Husa na provázku*, knihy šesti filmových libret,

45 Stalo se tak v září 1967, první představení se uskutečnila 15.–18. 3. 1968. Viz *ČDE* [online]. Divadlo Husa na provázku. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_Husa_na_prov%C3%A1zku

46 Dům umění města Brna se nachází na Malinovského náměstí 2, Mahenovo divadlo na Malinovského náměstí 1.



Inscenace *Jako tako*, prem. 1. 3. 1978, P. Zatloukal, V. Hauser a J. Pecha, režie E. Tálská
Zdroj: Archiv Centra experimentálního divadla, Divadlo Husa na provázku



Inscenace *Pohádky o mašinkách*, prem. 15. 10. 1972, J. Pecha (Nejvyšší pan železničář) a S. Skopal (Pan Blahoš z výtopny),
scénář a režie Z. Pospíšil, scéna M. Halas
Zdroj: Archiv Centra experimentálního divadla, Divadlo Husa na provázku

BALADA PRO BANDITU



Z. POSPÍŠIL

REŽIE : Z. POSPÍŠIL
SCÉNA : J. CILLER
KOSTÝMY : D. MALÁ
HUDBA : M. STĚDRŮŇ

DU 74-1975



Inscenace *Balada pro banditu*, premiéra 7. 4. 1975, M. Donutil (Nikola Šuhaj) a I. Bittová (Eržika), scénář M. Uhde (pod jménem Z. Pospíšila), režie Z. Pospíšil, scéna J. Ciller
Zdroj: Archiv Centra experimentálního divadla, Divadlo Husa na provázku



Inscenace *Na pohádku máje*, prem. 28. 3. 1976, M. Donutil (Ríša) a M. Dudová (Helenka), scénář M. Uhde (pod jménem Z. Pospíšila), režie Z. Pospíšil, scéna J. Ciller

Zdroj: Archiv Centra experimentálního divadla, Divadlo Husa na provázku



Inscenace *Na pohádku máje*, prem. 28. 3. 1976, J. Pecha (Starý revírník) a M. Pavlíková (Paní z Ostrovačic), scénář M. Uhde (pod jménem Z. Pospíšila), režie Z. Pospíšil, scéna J. Ciller

Zdroj: Archiv Centra experimentálního divadla, Divadlo Husa na provázku

kteřá v roce 1925 naprogramovala už českou divadelní avantgardu, když jí ukázala možnost vytvářet divadlo zcela nového druhu. Divadlo, které by pracovalo se třemi základními modelovacími postupy literatury – postupem epickým, lyrickým a dramatickým. Stejně jako avantgardní tvůrci jsme si dali do štítu určitou nepravidelnost dramaturgie, kterou jsme pak protáhli i do nepravidelného postupu inscenační tvorby, do nepravidelné režie, nepravidelného herectví, ale také nepravidelného scénického prostoru. Zpočátku jsme totiž byli nuceni hrát mezi vystavenými obrazy, zcela primitivně bez jakýchkoli jevištně-technických pomůcek. Herci hráli uprostřed sálu, zatímco diváci seděli okolo nich, mohlo tomu však být i naopak, diváci seděli uprostřed sálu a herci hráli okolo diváků. Nepravidelnost se stala určující směrnicí k vytváření jak repertoáru, tak celé interpretační práce. Zvolená dramaturgie nám umožňovala, abychom vedle pravidelných dramát, spíše však experimentálního typu, scénicky předváděli také různá prozaická a básnická díla nebo filmové scénáře. V repertoáru se to projevovalo uvedením řady pozoruhodných dramaturgických objevů, ať už šlo o Jaromírem Johnem převyprávěné *Příběhy dona Quijota*⁴⁷ (1971) nebo o filmový scénář *Sviť, sviť, má hvězdo*⁴⁸ (1981), o sbírky básní Rimbauda, Achmatovové či o *Píseň o Viktorce* (1984) Jaroslava Seiferta.

Dá se říct, že každý ze tří zakladatelských režisérů našel v tomto divadle prostor pro svobodné vyjadřování svých programových představ. Peter Scherhauer, pro něhož se stala silným inspiračním zdrojem italská *commedia dell'arte*, tu rozvíjel velice osobitou linii jakýchsi grotesek. Pod názvem *Commedia dell'arte* (1974) nastudoval deset dochovaných scénářů, které v představeních vždy po třech osobitě střídal, někdy dokonce podle přání publika. Na podobném principu se hrála i groteskně postavená hra, či spíše soubor her italského avantgardního dramatika Daria Fo *Mistero Buffo* (1977). Eva Tálská po burianovsku rozvíjela svébytnou linii adaptací lidové poezie. Od montáže lidových říkadel nazvané *Jako tako* (1978) vedla cesta k dalším vynikajícím kreacím, jako například k inscenaci lidových balad *Nešťastné svatby* (1992) uvedených ve Studiu Dům.⁴⁹ Zdeněk Pospíšil se věnoval scénickým přepisům klasické prózy. Byly to neobyčejně silně aktualizované adaptace, například už zmíněného Cervantesova románu. Ale hrál se i osobitý přepis nerealizovaného filmového scénáře Vladislava Vančury *Baron Prášil*, ke kterému jsem se dostal ze spisovatelovy pozůstalosti. My jsme tento přepis hráli pod názvem *Baron Prášil aneb Konec starých časů* (1973). Když byl v 70. letech umlčen dramatik Milan Uhde, chtěli jsme mu pomoci a dát mu příležitost, aby mohl dál tvůrčím způsobem pracovat a ověřovat si svou práci dramatika jevištně. Milan Uhde, krytý tehdy jménem Zdeňka Pospíšila, rovněž vytvořil řadu pozoruhodných adaptací a dramatisací klasických románů. Byl to vlastně soubor dětské a školní povinné četby Zdeňka Pospíšila: pod názvem *Balada pro banditu* (1975) se hrál Olbrachtův *Nikola Šuhaj loupežník*, od Viléma Mrštíka byla uvedena adaptace *Pohádky máje* (pod názvem *Na pohádku máje*, 1976). Rád vzpomínám na dětské představení Zdeňka Pospíšila *Pohádky o mašinkách* (1972 premiéra, 1973 obnovená premiéra).

47 Hrál se vždy v létě na renesančním nádvoří Domu pánů z Kunštátu.

48 Film *Sviť, sviť, má hvězdo* natočil v r. 1969 sovětský režisér Alexander Mitta s hercem Olegem Tabakovem v hlavní roli. Téma svobody bylo v té době pro české diváky mimořádně přitažlivé, zvážme-li, že film přišel do našich kin v počátcích sovětské okupace a z ní vyplývající normalizace.

49 K amatérskému divadlu Studio Dům viz studii DONÁCZI, Sandra. Studio Dům. *Theatralia*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, č. 2, s. 68–71. Dostupné online z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115969/1_Theatralia_14-2011-2_10.pdf?sequence=1

Setkání šesté

V dnešním díle se nejprve zastavíme v době, kdy se amatérský soubor Divadlo Husa na provázku profesionalizoval.

Po pěti letech amatérského fungování se podařilo soubor stabilizovat jako profesionální a při Domě umění působící divadlo⁵⁰ a potom už bylo možné angažovat všechny ty, které jsme předtím využívali jenom jako ochotníky. Kromě tří zmíněných režisérů to byli například Bolek Polívka, Iva Bittová, Jiří Pecha, Pavel Zatloukal a Miroslav Donutil, který přišel přímo ze školy a okamžitě se stal hvězdou divadla, o kterou se opírala značná část repertoáru. Velmi přesvědčivým způsobem vytvořil hlavní mužské role například v *Baladě pro banditu* nebo *Na pohádku máje*.

Jak došlo ke zkrácení názvu Divadlo Husa na provázku na pouhé Divadlo na provázku je obecně známo. Brzy poté, co po roce 1968 nastoupila k moci husákovská garnitura, jsme byli upozorněni, že název Husa na provázku je provokace. Budiž řečeno, že lidé na naše plakáty s podkovou představující husí krk,⁵¹ připisovali za slovo „Husa“ písmeno „k“ a nad písmeno „a“ přidávali čárku, takže z toho byl „Husák na provázku“. Plakáty byly samozřejmě zakázány a bylo nutno je přelepit, což se stalo kuriózním způsobem. Náš náborář vyrobil přelepku, na níž stálo slovo „Divadlo“, a tu nalepil na slovo „Husa.“ Plakáty s přelepku a názvem Divadlo na provázku jsme potom dál používali a tento dvojznačný název divadlu zůstal skoro 20 let.

Poté, co se divadlo zprofesionalizovalo, byl můj osobní tvůrčí podíl v něm potlačen, suspendován. Podmínkou existence divadla totiž bylo, že se soubor vzdá spolupráce se mnou, což moji přátelé, ti kteří se mnou divadlo zakládali, odmítli učinit. Já jsem se však, abych existenci divadla zachránil, práce v divadle sám vzdal a vzdálil se. Což ovšem neznamená, že jsem se souborem přestal komunikovat a podílet se na jeho činnosti. K většině důležitých rozhodnutí docházelo na tajných schůzkách, které se odbývaly u mě v bytě nebo na naší zahradě v Ochozi. Svým způsobem jsem v 70. a 80. letech v divadle dál účinkoval jako dramaturg a přispěl jsem některými uváděnými tituly. Přitom jsem za sebe na místo dramaturga instaloval dalšího ze svých žáků, Petra Oslzlého, který se záhy stal tvůrčí osobností divadla a stěžejním organizátorem jeho programové práce. Oslzlý je také hlavním inspirátorem založení Centra experimentálního divadla⁵² v Brně, což je jakási dnešní paralela bývalého pražského Státního divadelního studia. Ovšem v tomto případě je to podnik, který kromě jiného zastřešuje přemnohé aktivity Divadla Husa na provázku, HaDivadla a Divadla U stolu. A také je to podnik, který nebyl na rozdíl od toho pražského iniciovaný nějakými úředními činiteli, nýbrž přímo samotnými tvůrci, kteří se rozhodli vytvořit instituci, jež by je chránila před různými vnějšími tlaky.

Na počátku 90. let došlo v životě divadla, už zase hrajícího pod názvem Divadlo Husa na provázku, k výrazné změně. Centrum experimentálního divadla, jehož je divadlo součástí, se přestěhovalo do nových krásných prostorů Domu pánů z Fanalu na brněnském Zelném trhu. Změna působiště znamenala ve vývoji Divadla Husa na provázku velmi mnoho, protože dřívější

50 Divadlo bylo profesionalizováno od 1. 1. 1971.

51 Návrh na plakát vytvořil v r. 1967 malíř a sochař Libor David, který po srpnu 1968 emigroval.

52 Více informací o divadle viz *Centrum experimentálního divadla* [online]. Dostupné z: <https://www.ced-brno.cz/cs/>

prostor v Domě umění si soubor nejen osvojil, ale přímo integroval do svých tvůrčích postupů. I když byl projekt interiéru divadla na Zelném trhu vědomě koncipován tak, aby v konglomerátu několika divadelních sálů byl centrální hrací prostor zopakován, tj. aby hlavní divadelní sál kopíroval podmínky, které byly v Domě umění, přece jenom se podle mého soudu nepodařilo zcela obnovit zabydlené domácí prostředí starého působiště v nových podmínkách. Ale stejně tak se domnívám, že změna prostoru nemá ve vývoji divadla zase tak významnou váhu, jako ji má ta skutečnost, že soubor trošinku zestárl. I když se soubor renovuje, tak ne nějakým kardinálním způsobem a je přece jenom znát, že dnes už nejde o generační divadlo dvacetiletých nebo pětadvacetiletých, ale o generační divadlo čtyřiceti- až padesátiletých lidí, kteří mají dál řadu dobrých nápadů, velkou představivost a umění rozvíjet svůj program, ale pokud jde o jeho živou odezvu, přece asi jde o program, který stojí a padá s generací, které byl program určen a která jej také vytvářela. Je myslím v řádu života, že divadlo žije a také dožívá se svou generací, pro kterou bylo určeno. Dnešní generace dvacetiletých a pětadvacetiletých, která samozřejmě myslí o divadle a cítí divadlo úplně jinak, nechť si vytvoří svoje nové divadlo. Nechť se třeba inspiroje postupem, kterým jsme kdysi šli my, a domůže se stejných pocitů, jakých se domohlo Divadlo Husa na provázku, které v dějinách českého divadla tvoří fenomén zcela jedinečný, srovnatelný se svým vzorem (a možná jej i v jistých ohledech překonávající) v avantgardních scénách Burianova D 34, Osvobozeného divadla a Větrníku.

Profesor Bořivoj Srba se vždy snažil úzce propojovat svoje působení v divadle s pedagogickou činností, a i když se musel stáhnout do soukromí, stále přemýšlel o dalších možnostech působení na výchovu mladých divadelníků.

Snaha působit na výchovu mladé nastupující generace divadelníků byla dána nezbytností vytvářet si nejenom pokračovatele, ale vychovávat lidi i pro současnou uměleckou tvorbu. Proto se vedení činohry Státního divadla po svém ustavení v roce 1959 rozhodlo pokusit se získat určité pozice na JAMU a tam výchovou mladých lidí zabezpečovat nové síly pro realizaci svého programu. Musím zdůraznit, že když jsem přišel do činohry, byl věkový průměr dámského souboru 54 let a nejmladší herečka měla 27 let. V divadle 54 let není samozřejmě žádný věk, ale přece jenom i tam se léta mohou počítat jinak. Mluvit v souvislosti s divadlem o mladé generaci, to je tak zhruba do pětadvaceti, alespoň tehdy to bylo do pětadvaceti. My, co už jsme byli nad pětadvacet, jsme se cítili jako střední generace, a to do padesátky. Člověk nad padesát let, to už je v divadle stará generace – tak to alespoň dříve bylo chápáno. Jelikož jsme tedy potřebovali dostat do divadla mladé lidi, věnovali jsme se velmi intenzivně pedagogické práci. Sám jsem tři roky po absolutoriu začal učit na Janáčkově akademii jako asistent v oboru režijní a herecké tvorby. V roce 1960, po smrti dosavadního vedoucího Antonína Kurše, přišel do čela divadelní větve Janáčkovy akademie Miloš Hynšt a bylo nutné vytvořit škole nový základ. Při jeho formulování jsme se pokusili, aby byl programově kompatibilní s tím, co jsme v té době realizovali v činohře Státního divadla. Hynšt měl také představu, že v Brně znovu obnoví Divadelní fakultu, násilně zrušenou v těžkých 50. letech.⁵³ Proto začal v rámci existující herecké katedry postupně formovat různé další výukové programy, které se měly stát základem budoucí fakulty. Znovu se otevřelo samostatné režijní oddělení a vytvářely se podmínky i pro konstituci zrušeného oboru dramaturgie. Také jsme iniciovali vznik katedry takzvaných syntetických žánrů, z které se později v 90. letech vytvořila katedra muzikálové režie a herectví na Divadelní fakultě JAMU.

53 V r. 1959 zrušilo vládní nařízení dělení JAMU na fakulty. Tento stav trval až do r. 1990, kdy byly Divadelní fakulta a Hudební fakulta opět obnoveny. Viz *Janáčkovy akademie múzických umění* [online]. Přehled historie JAMU [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.jamu.cz/o-nas/historie-jamu/prehled-historie.html>

Divadelní větev Janáčkovy akademie v této podobě fungovala až do okamžiku, kdy jsme v době počínající normalizace byli nuceni z politických důvodů školu opustit. Odešel Miloš Hynšt, odešel jsem já, Sokolovský se vzdalil do Prahy. Školu museli opustit Alois Hajda, Josef Karlík a Vlasta Fialová. Odešli jsme nejen my, dosavadní tvůrci programu, ale například i všichni učitelé, které jsem přivedl, když jsem na JAMU vedl obor studia teorie a dramaturgie. Byli to Vítězslav Gardavský, Milan Uhde, Ludvík Kundera, Hugo Široký a další. Školu pak obsadili noví lidé přizvaní novým vedením divadelní větve. Já jsem však v 60. letech paralelně učil i na Filozofické fakultě, a to v semináři divadelní vědy profesora Artura Závodského.⁵⁴ Propojení obou škol přinášelo užitek, domnívám se, jak studentům Filozofické fakulty, tak studentům JAMU, protože i oni přecházeli volně z jedné školy na druhou. Do mých hodin na JAMU chodili divadelní vědci, kteří měli zájem věnovat se v budoucnosti dramaturgii nebo režii. Byli to Petr Oslzlý, Vladimír Kelbl, Ivo Krobot, Jiří Daněk a další. Všechno však skončilo v roce 1971, kdy jsem v podstatě na hodinu musel obě školy z politických důvodů opustit. Pokoušel jsem se sice ještě pokračovat ve výuce divadelních vědců i dramaturgů a režisérů ve svém bytě, ale když se o věc začala zajímat státní tajná policie, tak jsem s ohledem na bezpečnost studentů, kteří museli přece dostudovat, přibližně po dvou nebo po třech letech tajný seminář uzavřel.

Potom jsem dlouhá léta nemohl v pedagogickém oboru působit a věnoval jsem se jen vědecké práci, ale snažil jsem se přitom o problémech výchovy přemýšlet. Možnost realizovat určité programové představy se mi v tomto směru naskytl až po roce 1985. Tehdy se Centrum experimentálního divadla v rámci svých mnohostranných aktivit rozhodlo starat se též o výchovu mladých lidí, o výchovu divadlem a k divadlu. Vedení Centra, které tvořili de facto moji žáci, mě požádalo, abych se pokusil takovou školu vytvořit, a tak vznikla ve druhé polovině 80. let při Centru experimentálního divadla jakási pololegální vzdělávací instituce, které jsme říkali univerzita, ale také vysoká škola zakázaných učitelů a zakázaných žáků. Své vyučující se škola pokoušela hledat v rezervoáru pedagogických sil, které nesměly tehdy působit ve veřejném školství, a zároveň se orientovala na výchovu těch zájemců o divadelní práci, respektive o její reflexi, kteří se z politických důvodů nedostali na vysoké školy. Tak se stalo, že na této brněnské – zdůrazňuji, že víkendové – divadelní škole působil kupříkladu Jan Kopecký, profesor Univerzity Karlovy, který se však v tu dobu živil jako dělník při vrtací soupravě někde v Jizerských horách, kde se hledaly nové zdroje pitné vody. Působil tam zakázaný učitel Ivan Vyskočil a také zakázaní autoři Ludvík Kundera a Antonín Přidal, ale oslovili jsme i některé lidi ze sféry veřejných škol, například profesora Ladislava Vychodila z Bratislavy. Ke spolupráci jsme pozvali divadelní umělce, jako byl Josef Karlík, který nesměl v tu dobu vychovávat herce. Působil tam také Ladislav Lakomý a Zdena Herfortová a samozřejmě všechny vůdčí osobnosti Divadla Husa na provázku a HaDivadla, Oslzlý, Scherhauser, Tálská, ale také Pitínský, Goldflam a řada dalších. Škola se orientovala dvěma směry, na výuku teoretických disciplín a na výuku praktických disciplín. A záhy se stala proslulou mezi mladými lidmi v celé republice. Takže v letech těsně před listopadem v ní poslouchalo přednášky a učilo se zde praktické divadelní práci na sto padesát žáků, z toho třicet bylo ze Slovenska. Někteří jezdili až z Košic, z Humenného a podobně. Měli jsme žáky z Prahy, Ústí nad Labem, Českých Budějovic, zkrátka z celého Československa.

54 Přesný název pracoviště zněl Katedra slovanských literatur, divadelní a filmové vědy.

Setkání sedmé

Dnešní díl je věnován poslednímu desetiletí a návratu mezi studenty Janáčkovy akademie múzických umění a Masarykovy univerzity.

Divadelní škola při Centru experimentálního divadla mi mimo jiné posloužila také k tomu, abych si ujasnil, jaké jsou možnosti renovace vysokého školství orientovaného na výchovu divadelních praktiků a divadelních teoretiků. V době, kdy jsem tuto školu organizoval a řídil, jsem pochopitelně netušil, že přijde listopad 1989 a že se mi otevře šance vrátit se na obě vysoké školy, na Janáčkovu akademii múzických umění a na Masarykovu univerzitu, na kterých jsem v 60. letech působil. Když se tak nečekaně stalo, zkušenosti, které jsem si prakticky ověřoval v pololegální škole zakázaných učitelů a zakázaných žáků, jsem se pokusil nyní realizovat na úrovni veřejného školství s plným zabezpečením jak učitelským a personálním, tak hmotným. Na Janáčkově akademii jsem potom svůj program uplatnil při výchově dramaturgů a režisérů. Je však důležité vědět, že některé z programových zásad učinil součástí programu obnovené Divadelní fakulty JAMU i její první polistopadový děkan Josef Kovalčuk, který předtím také přednášel ve škole Centra experimentálního divadla. Já jsem na Divadelní fakultu přivedl většinu učitelů, jejichž schopnosti jsem si předtím ověřoval v kurzech Centra, a totéž jsem se pokusil učinit i na Filozofické fakultě. Tam jsem se vracel se zadáním, kterým mě pověřil první polistopadový rektor Masarykovy univerzity profesor Milan Jelínek, vybudovat na brněnské univerzitě regulérní Ústav divadelní vědy. Během svého ne příliš dlouhého působení na Filozofické fakultě v letech 1993–2000 jsem se pokusil naplnit toto zadání konkrétními skutky. Do té doby takový ústav na této vysoké škole neexistoval. V roce 1990 obor divadelní vědy a obor filmové vědy tvořily společně jedno z několika oddělení, které přináležely ke Katedře věd o umění a estetice. Toto oddělení se však velmi rychle osamostatnilo a vznikl z něj Seminář divadelní a filmové vědy, jehož vedení jsem po svém příchodu na Filozofickou fakultu převzal a v roce 1994 konečně přeměnil na Ústav divadelní a filmové vědy.⁵⁵ Zde jsem opět rozvíjel některé z programových zásad, které byly ověřovány už ve škole Centra experimentálního divadla.

Základní idea, podle které se řídilo veškeré naše počínání, spočívala v představě vysoké školy jako jakési tvůrčí dílny, kde se scházejí ke spolupráci učitelé a studenti v rovnocenném postavení badatelů a zájemců o obor, ve kterém všichni společně pracují. Usiloval jsem, a v mé představě to platí o jakékoli vysoké škole, o formování univerzity do podoby, kterou měly tyto vzdělávací ústavy ve středověku. Samo slovo univerzita povstalo totiž ze zkráceného latinského pojmu „universitas magistrorum et scholarium“, tedy česky „společenství učitelů a žáků“. Společenství, které je tu ustanoveno k tomu, aby se žáci a učitelé společně navzájem učili. Společenství, které je ustanoveno proto, aby se všichni ti, kteří je tvoří, učili učit se a aby společně báдали o problémech, otázkách a praktikách daného oboru. Vycházejí z tohoto názoru, pokusil jsem se koncipovat program Ústavu divadelní a filmové vědy tak, aby zde vzniklo učiliště, které by – mluvíme-li o oboru teatrologie – odvozovalo veškerý svůj výukový program z vědeckého bádání o problémech teorie

55 Více informací o změnách názvů a struktury katedry viz publikaci *K 50. výročí brněnské katedry divadelní vědy. Theatralia*, č. 2, 2013. Dostupné online z: <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/128434>



Oslava 50. výročí Katedry divadelních studií (2013). Zprava Margita Havlíčková, Eugenie Dufková, Bořivoj Srba, Danuše Kšicová, Eva Stehlíková, Jaroslav Blecha, Hana Hložková, Andrea Jochmanová, Šárka Havlíčková Kysová, Zuzana Perůtková, Iva Mikulová

Zdroj: Archiv Katedry divadelních studií



Bořivoj Srba hraje na klavír (2013). Vlevo stojí Dušan Zdráhal, Margita Havlíčková, Světlana Medulánová a Markéta Jůzová
Zdroj: Archiv Katedry divadelních studií

a dějin divadla a ve kterém by učili lidé, kteří jsou schopni v tomto oboru samostatně bádát. Aby tam učili lidé, kteří jsou schopni přinášet v oblasti výzkumu relevantní výsledky a teprve odtud, z tohoto vědění, aby odvozovali onen kvalifikovaný výukový program.

Důležité ovšem bylo, aby ve stejném směru byli angažováni i všichni žáci, proto jsem se pokusil převrátit význam seminářů a přednášek. Rozhodující byly kurzy, které měly seminární povahu a umožňovaly tak učitelům a žákům společně řešit problémy výzkumu divadla. Naproti tomu přednášky tvořily jakousi doplňkovou činnost ústavu, proto jsme také netrvali na tom, aby je studenti povinně navštěvovali. V lepších časech, kdy na to byly finanční prostředky, nabízeli jsme ročně několik desítek kurzů, které si posluchači volně zapisovali. Každý rok si vybrali dvacet kurzů, a tak si vlastně samostatně utvářeli svoje zaměření. Dbali jsme na to, abychom nabízeli především individualizované kurzy, tedy nikoliv takové, které by byly odvozeny z existující literatury, ale které by vznikaly jako součást výzkumného programu přednášejícího. Nabídka pro studenty divadelní vědy byla však ještě dále rozšířena o přednášky, které drželi učitelé na Divadelní fakultě JAMU. Naopak posluchači Janáčkovy akademie si volně zapisovali kurzy, které nabízel partnerský obor divadelní věda na Filozofické fakultě. Ostatně tak tomu bylo už na konci 60. let, kdy jsem rovněž organizoval výuku na obou fakultách. Tento výukový program jsme potom dále obohacovali o řadu mimořádných přednášek významných osobností jak domácích, tak zahraničních. V 90. letech pod mým vedením udržoval Ústav divadelní a filmové vědy intenzivní pracovní a přátelské kontakty s některými zahraničními pracovišti, zejména však s pedagogy a vědeckými pracovníky z Institutu divadelní, filmové a mediální vědy Univerzity Vídeň⁵⁶ a právě ti k nám přijížděli přednášet nejčastěji. Mezi nimi na prvním místě jmenuji profesora Wolfganga Greiseneggra, osobnost celoevropského významu, znalce dějin divadla, dějin scénografie a jevištní techniky, znalce sociální funkce divadla v různých historických etapách, ale také režiséra, rektora vídeňské Univerzity, člena rakouského PEN klubu atd. Kromě něho přednášeli v Brně ještě další teatrologové z Institutu divadelní, filmové a mediální vědy, jako například profesor Ulf Birbaumer, profesorka Hilde Haider-Pregler nebo doktorka Edda Fuhrich.⁵⁷ Mám-li jmenovat alespoň některé z českých osobností hostujících na Ústavu divadelní a filmové vědy, pak to byli například Ivan Vyskočil, Otomar Krejča, Pavel Kohout, Vojtěch Ron a jiní.

V průběhu veškeré své praktické divadelní činnosti jsem se snažil věnovat také tomu, co tvoří integrální součást dramaturgické profese, totiž teoretické reflexi divadla. Dramaturgie jako disciplína vznikla v antice, která znala pojem „dramaturgós“. Tehdy se ovšem tímto slovem označoval dramatik, básník píšící dramata. Nicméně už Aristoteles ve své proslulé *Poetice* reflektuje nejen problémy dramatické tvorby své doby, ale současně tu pojímá dramaturgii jako teoretickou reflexi divadla, tedy nejen jako disciplínu, věnující se problému jak psát drama, ale také jak dělat divadlo. Aristotelovy teze se totiž dotýkají i otázek interpretačních. Dramaturgie jako další svébytná disciplína související již s praktickou divadelní prací – v tomto případě s repertoárovou činností divadla, ustavila se později, teprve poté, co vznikla pravidelně hrající profesionální divadelní instituce.

Problémy teoretické reflexe, která tvoří integrální součást dramaturgovy činnosti, poutaly mou pozornost, už když jsem studoval na JAMU a přitom se zabýval badatelskou činností jak v oblasti historie, tak v oblasti teorie divadla. Už tehdy jsem začal systematicky zkoumat divadlo českého národního obrození, a to nikoliv proto, že bych měl nějaký obzvláštní zájem o problematiku tohoto období, ale proto, že jsem chtěl uniknout různým soudobým tlakům na zidealizované výklady současnosti. Abych nemusel psát v té době běžně frekventovaná témata, utekl jsem tro-

56 Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Universität Wien. Více viz např. sborník *Ztracené kontexty / Verlorener Kontext*. Brno: Masarykova univerzita a Rakouský ústav pro východní a jihovýchodní Evropu, 2004.

57 Výsledkem spolupráce obou pracovišť byla i tři pracovní setkání a jedna mezinárodní konference, více viz předmluvu Jany Starek ke sborníku *Ztracené kontexty / Verlorener Kontext*. Brno: Masarykova univerzita a Rakouský ústav pro východní a jihovýchodní Evropu, 2004. s. 10–12.

šinku do minulosti. V době mých studií (a pak v následujících letech) mě však přizvala ke spolupráci skupina historiků českého divadla, která vznikla v Praze a která si dala za úkol vytvořit několik svazkové *Dějiny českého divadla*.⁵⁸ V české teatrologické literatuře jsme takové dílo do té chvíle postrádali. Vůdčí osobností, která iniciovala ustavení kolektivu odborníků, byl profesor František Černý,⁵⁹ vyučující nejprve na DAMU a posléze na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, ale také zakladatel Kabinetu pro studium českého divadla při Ústavu pro českou literaturu ČSAV, kde *Dějiny českého divadla* vznikly.⁶⁰ Kabinet byl založen v roce 1956, ale František Černý už předtím delší dobu soustavně a systematicky promýšlel sepsání *Dějin českého divadla* a v tom smyslu organizoval práci svého tvůrčího týmu. Ke spolupráci se snažil zvát zejména teatrology své, tj. poválečné generace a ti pak pracovali na jednotlivých studiích, které bylo možno použít jako kapitoly při vytváření rozsáhlého kolektivního díla. Já jsem s tímto týmem intenzivně spolupracoval zhruba od roku 1958. V Kabinetu pro studium českého divadla jsem přijal místo v roce 1963. Zde jsem se pak věnoval výhradně vědecké práci, a to až do roku 1990, kdy jsem přešel na obě brněnské vysoké školy.

Můj podíl na *Dějínách českého divadla* vyplynul z mého dosavadního výzkumného zaměření. Proto jsem se nejprve účastnil práce na svazku věnovaném divadlu českého národního obrození, konkrétně v jeho závěrečné etapě, a potom jsem velmi intenzivně pracoval na svazku o meziválečném divadle a divadle z doby okupace. Vedle práce tematizované společným úkolem, který jsme museli jako zaměstnanci Kabinetu pro studium českého divadla plnit, jsem dával průchod také svým osobním vědeckým zájmům. Ty mě vedly ke studiu divadla české divadelní avantgardy, což bezprostředně souviselo s mou předchozí divadelní prací. Pokusil jsem se systematicky studovat problematiku tohoto hnutí a posléze se můj zájem soustředil především k tvorbě Emila Františka Buriana. Jeho tvorbu studuji vlastně celoživotně a vytěžil jsem z ní řadu svých knižně, sborníkově a časopisecky publikovaných prací, jejichž seznam obnáší asi dvacet titulů. Vedle divadla E. F. Buriana jsem však věnoval pozornost také Jindřichu Honzlovi a Jiřímu Frejkovi. Potom v pozdějších letech upoutala mou pozornost také oblast operního divadla, přičemž v poslední době se ve svých pracích zaměřuji k tématu operní scénografie 19. století.

58 K počtu vydaných svazků *Dějin českého divadla* viz pozn. č. 1.

59 O Františku Černém viz *Slovník české literatury* [online]. František Černý. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.slovníkeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=278>

60 O historii Kabinetu pro studium českého divadla viz *Institut umění – Divadelní ústav* [online]. Historie kabinetu. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <https://www.idu.cz/dokumenty/historie-kabinetu.pdf>

Setkání osmé

V dnešním vyprávění se Bořivoj Srba zamýšlí nad vývojem současného divadla.

Myslím, že současné české divadelnictví se změnilo po roce 1989 velmi podstatně. Změnilo se především v tom, že do velké míry – zdánlivě – vyprchala jakási jeho obranná funkce, to jest funkce obrany lidských hodnot. Do určité míry vyprchala také jeho funkce ofenzivní, útočná, v tom smyslu, že přestal fungovat model divadla, který dříve nahrazoval určité politické prostředky a diskreditoval tak nespravedlivý režim. Domnívám se, že tyto funkce z divadla zcela vyprchaly jen zdánlivě. Ony jsou latentně přítomny, jen podle mého soudu nejsou současnými divadelníky dost rozehrávány. Divadlo musí totiž v každé době vystupovat na obranu lidských hodnot a naše politická situace se od roku 1989 neutváří bezesbytku tak, abychom mohli být spokojeni s jejím respektem k lidským hodnotám, k lidským právům, k právu na svobodu, a tak dále. V dnešní společnosti je bezesporu mnoho problémů, které je třeba řešit, a to nejenom formou nezávazného diskursu, jak se to často děje, nýbrž zcela jasným a přesným pojmenováním zlořádů a nepravostí. V tomto smyslu není útočná funkce divadla zcela vyčerpána. Na současném divadle mi vadí určitá zbabělost, mám-li to velmi zjednodušit. Je to nedostatek odvahy pojmenovávat problémy, kterými společnost žije, pojmenovávat je s dřívějším nasazením a s jednoznačným kritickým vztahem, a když říkám kritický vztah, mám na mysli tvůrčí vztah, nikoli kritický jenom ve smyslu „negatione“. Divadlo svou odvalu, kterou projevovalo v letech společenské uzávěry po roce 1968, v 70. a 80. letech, v tuto chvíli a v tomto smyslu poztrácelo.

To ovšem navozuje obecnější problém. Co to vlastně divadlo je? Divadlo je přirozeně vnímáno jako jeden z druhů lidských zábav, kterými se lidé baví ve volném čase. Divadlo nepochybně zábavou je a zábavou musí být, nemá-li se proměnit v instituci jiného druhu, řekněme vzdělávací institucí typu osvětového zařízení, školy a tak dále. Ale jak už na to svého času v této souvislosti poukázal Bertolt Brecht, zábava na divadle by měla především plynout z toho, co je vůbec největší zábavou při našem lidském existování. Totiž zábava z poznávání skutečnosti, z poznávání světa, z toho noetického úsilí, které člověk musí neustále vyvíjet. Naše lidská existence není přece jenom nějaké pouhé bytí v prostoru a čase, do kterého jsme vrženi, jak říkají existencialisté. To je reflektované bytí, to je vědomé bytí. Na rozdíl od jiných živočichů, kteří žijí především na úrovni sebeudržování, sebevýživy a sebereprodukce, člověk o svém životě přemýšlí v prostorových a časových souvislostech. Svou existenci vnímá prostorově do mnoha různých stran a na časové linii si uvědomuje, že něco bylo předtím, něco bude potom a něco je v přítomnosti. V této souvislosti vystupuje význam reflexe našeho počínání, našeho pobývání na světě, to jest našeho úsilí rozpoznávat, co jsme. Také se říká: odkud jdeme, kam směřujeme. To je pro formaci našeho lidského údělu naprosto rozhodující. Divadlo má především povinnost pomáhat svým divákům, ale i svým tvůrcům, rozpoznávat v životě to podstatné a snažit se to pojmenovávat. Snažit se to jakoby vyprošťovat z chaosu dosud nepojmenovaného nebo špatně pojmenovaného a činit to srozumitelným. Vtahovat to do naší zkušenosti, do našeho poznání, a tím nám umožňovat existovat a žít. Dnešní divadlo tuto funkci málo reflektuje. Neklade si za cíl pojmenovávat – a zdůrazňuji, že každá generace to musí činit znovu. Musí pojmenovávat i to, co zdánlivě už pojmenováno bylo,

představit to ve srozumitelných obrazech, metaforách, příměrech očím diváka. Myslím si, že tuhle noetickou funkci naše současné české divadlo plní špatně.

Jsou tu přece jen nadějně náznaky, že se situace změní. Tyto náznaky spatřuji v tom, že si dnešní divadlo začíná uvědomovat svou povinnost vůči současné hře, vůči současným autorům, ať domácím, či zahraničním. Vedle toho nekonečného opakování klasiky, přes kterou poznáváme to, jak lidé žili a jak se utvářel vývoj, jehož jsme třeba produktem, spatřuji důležitou roli současných autorů. Důležitější asi je snažit se rozšifrovat záhady dnešní lidské existence, dnešního bytí. Tady pořád cítím jakousi absenci odvahy, i když jsou tu určité nadějně náznaky, protože zejména dramatikové střední a nejmladší generační vrstvy píšou hry, které mohou mnoho vypovědět. Bohužel u většiny našich dramaturgů je zakořeněno přesvědčení, že průměrný divák jde do divadla hlavně za zábavou, že nemá zájem o původní novinky a v ekonomické situaci, v jaké se divadla nacházejí, samozřejmě rozhoduje fenomén plného hlediště. A tady jsme u problému, že nadějně hry, které jsou vedeny naší snahou poznávat svět, se na jeviště zpravidla nedostávají.

Takže souhlasíte nebo nesouhlasíte s častým názorem a nářkem současných dramaturgů, že nejsou současné hry?

Naprosto nesouhlasím, protože i ve své pedagogické práci na Janáčkově akademii múzických umění se snažím vychovávat dramaturgy především jako autory. Nemyslím si, že každý z nich bude znamenitým dramatikem. Ale povinností dramaturga je přivádět na jeviště hry toho typu, o kterém jsem právě mluvil, a pokud dramaturg nemá sám svou vlastní autorskou zkušenost, nemůže najít ani dostatečně pozitivní vztah ke svým autorům. Takový dramaturg bude čekat donekonečna na to, až se mu bez jakékoli vlastní námahy urodí tu Shakespeare, tu Molière, tu Čechov. Ne, s autory je třeba pracovat. V průběhu posledních deseti let, kdy se mohu opět stýkat s mladou generací a učit, vznikla na Divadelní fakultě JAMU v ateliérech dramaturgie, ale i režie řada her, které můžeme považovat za sondy do současné společenské, politické i obecně lidské situace. A co je důležité, jsou to sondy, snažící se nějakým způsobem tyto situace pojmenovávat. Mohl bych jmenovat autory, kteří dostali prestižní ceny Alfréda Radoka – mám na mysli Luboše Baláka a Romana Sikoru.⁶¹ Ale jsou tu další, je tu už celá plejáda autorů, kteří prošli prověrkou jevištního uskutečnění svých textů. Proto věřím, že situace není zcela beznadějná. Co se musí změnit? Musí se zásadně změnit postoj dramaturgie zejména v našich oficiálních kamenných divadlech. Dramaturgie musí obrátit zřetel od minulosti k dnešku.

Pojmenoval jste, čím dnes divadla argumentují, že podstatné pro ně je, aby měli vyprodané hlediště. Ale já si myslím, že v těch dobách, o kterých jsme mluvili v předešlých dílech, kdy jste byl dramaturgem, divadlu přece muselo také záležet na tom, aby hlediště bylo plné. Narážím samozřejmě na ekonomickou stránku. Máte pocit, že vás to tenkrát tak netížilo?

Ekonomická stránka pochopitelně tíží všechny vedoucí pracovníky divadel, a to za každé situace, pokud nejde zrovna o typ divadla udržovaného nějakými zámožnými mecenáši. I my jsme v 60. letech museli počítat s výnosností našich představení, ale to je trochu složitější problém. Každé vedení divadla, každý umělecký šéf a dramaturg musí bedlivě vážit, jestli ve své odvaze věci pojmenovávat nejde například proti pocitové konvenci diváka, který právě sedí v hledišti. Musí zvážit, zda může jít až za samu hranici možného nebo nikoli. Já si to vždycky představoval tak, že existuje jakési historické pole, do kterého je celá divadelní tvorba totálně integrována. V podstatě

61 Luboš Balák získal 3. cenu za hru *Smrt Huberta Perrya* v roce 1994, Roman Sikora 2. místo za hru *Smetení Antigony* v roce 1997.

každý z vedoucích pracovníků v divadle rozeznává, nebo by měl rozeznávat, jak toto pole vyhlíží. Může je tvořit zmíněná pocitová konvence, ve které byl divák dosud vychováván, ale často je určují také názory těch, kteří si myslí, že smějí o vaší tvorbě nějakým způsobem rozhodovat, že ji musí nějakým způsobem usměrňovat, ideologicky limitovat a tak dále. V určitých dobách určuje hranice cenzura. Zažili jsme to za okupace, ale viděli jsme to i v naší poválečné době. Je málo známo, že oficiální cenzura tehdy sice neexistovala, avšak ve skutečnosti, v podobě takzvaného Hlavního úřadu tiskového dohledu, byla velmi tvrdá. Existovala až několikanásobná cenzura, jako například když se v našem už zmíněném případě v Brně vyjadřovalo k dramaturgickým plánům až šestnáct různých kolegií, institucí a tak dále. Aby člověk prošel, musel vyvinout určitou lstivost, a proto jsou dramaturgické plány, jsou-li dochovány v písemné podobě, často nesený spíše strategií a taktikou, jak obelstít ty, kteří na činnost divadla dohlížejí.

Ale vraťme se k historickému poli. Takto určené pole má své hranice a ty každý tvůrce velice přesně rozeznává, protože na ně při praktické tvorbě naráží. Naráží na tyto hranice, pokud projeví odvalu nepodlehout jen dobovým módním trendům, těm tendencím, které vládou každému historickému období. Je jisté, že někde uprostřed pole vám nic nehrozí, tam je bezpečno. Jestliže děláte divadlo nebo jakýkoli umělecký výtvar a tvoříte uvnitř tohoto pole a poblíž jeho středu, v tom případě máte zajištěn klidný život dramaturgický až do penze. Jestliže však svoje činy umísťujete někam na okraj nebo dokonce za hranice možného, tak se vám může stát, že vás buď zaženou zpátky, nebo na té hranici také skončíte. Anebo se hranice poněkud posune ve směru vývoje! Záleží též na celkové společensko-politické, ale i ekonomické situaci, jak dalece se hranice posune ve směru progresu. Z toho vyplývají pro dramaturga dva důležité poznatky. Zaprvé, že hranice každého takového historického pole, které limituje vaše počínání, jsou pohyblivé. Zadruhé, že jenom jejich překročením se uskutečňuje vývoj.

Zdůrazňuji, že nejsem kritik. Nikdy jsem se touto činností nezabýval a nepotácím se z premiéry na premiéru. Jsem historik a teoretik, spíše se snažím z několika relevantních informací vytěžit maximum poznání a přes toto poznání identifikovat v obecnosti situaci. V tom se liším od kritiků, kteří pracují v oblasti takzvané denní žurnalistické kritiky. Jiří Frejka kdysi napsal, že divadlo je takovým, na jakého diváka myslí. To platí v podstatě pro všechny časy. Dnešní divadlo jako by myslelo na zprůměrovaného diváka, kterému se musí za každou cenu vlichotit, aby do divadla přišel i podruhé. Jsem přesvědčen, že je to chyba, že divadlo musí myslet na toho diváka, který představuje jakéhosi – nechci říct intelektuálního, to slovo je posmívané a navozuje nesprávnou představu – prostě přirozeně inteligentního diváka, který neztratil schopnost reflektovat sebe a svůj svět. Diváka, který je pro mě živým spolutvůrcem divadelního představení, protože je zvědavý. Zvědavost hraje v divadle velkou roli. K tomuto divákovi by se měla podle mého soudu orientovat celá divadelní tvorba. V dostihovém sportu se říká, že jezdec, aby s koněm přeskočil tu nejobtížnější překážku, musí přes ni nejdříve hodit své srdce a kůň potom skočí. Nevím, jestli je to pravda, ale pro mě je to krásná metafora. Na současném divadle mi vadí, že jeho tvůrci neházejí přes překážku divákova zkonvencionalizovaného vkusu a myšlení své srdce, aby hlediště spolu s nimi přes překážku, která je straší, skočilo. Tady nacházím odpověď i na otázku, zda je v každé chvíli naprosto nezbytné, aby hlediště bylo do posledního místa naplněno. Ve své praxi jsem se přesvědčil, že to nezbytné není, navzdory tomu, že divadlo je komunikace a že je založeno na souvztažnosti jeviště a hlediště. Je samozřejmě nutné nést jisté riziko, že vám bude vyčítáno, že hlediště není plné. Ale mám zkušenost, že prokázalo-li divadlo odvalu i za cenu, že v prvních chvílích svých výbojů nemělo dostatečné publikum, že ho v krátkosti získalo. Ostatně, mám-li se vrátit ke své vlastní praxi, Brecht naprosto nebyl ve své době oblíbeným autorem a oblíbenými nebyli ani mnozí další autoři, které jsme uváděli na repertoár. Nicméně publikum se přizpůsobilo, zvyklo si a novinky, které jsme se mu pokoušeli na jevišti zprostředkovávat, přijalo za své. A dnes i někdejší odpůrci tohoto svébytného programování činohry Státního divadla vzpomínají na léta riskantních pokusů s určitým pohnutím, což mně přináší jistý pocit satisfakce.

Setkání deváté

Dnešní předposlední díl je věnován jedné z největších postav českého divadelnictví, Emilu Františku Burianovi, jehož dílem se profesor Srba jako divadelní historik celoživotně zabývá.

Burian měl velmi rozhodující vliv i na formování našeho vlastního programu, jaký jsme uplatňovali v 60. letech v činohře Státního divadla. Nejenže nám ukázal model poetického dramatu, ale především nás inspiroval k systematicky projevovanému úsilí vrátit na moderní jeviště lidové hry. Byla to taková trochu komická situace. V roce 1960 jsme se rozhodli nastudovat jednu z prvních a u nás dosud neznámých her Friedricha Dürrenmatta, *Romula Velikého*. Jevilo se nám to jako nezbytné. Z našeho hlediska byla hra velice aktuální, protože skrze ni bylo možno pojmenovat režim, do kterého jsme na počátku 60. let vstupovali. Do repertoáru jsme ji zařadili s představou, že v titulní roli vystoupí Jan Werich, s nímž jsem hostování v Brně domluvil.⁶² Vedle možnosti, že vystoupí v *Romulovi*, nám tehdy nabídl i svou vlastní adaptaci Shakespearova *Jindřicha IV.* Začali jsme s ním obě hry připravovat, ale přibližně po čtrnácti dnech zkoušek *Romula Velikého* přišel zákaz tuto hru uvést. Na tomto příkladu by se dalo ukázat, jak funguje představa o historickém poli v praxi. My jsme tehdy neprošli, ale o pět let později se dohlížecí režim natolik rozdrolil, že jsme hru v podstatě bez problémů, ale bohužel taky i bez Jana Wericha, který mezitím onemocněl, směli uvést. Když vám uprostřed zkoušení, uprostřed rozdělané práce přijde takový zákaz, tak to je u dramaturga na odchod, v takovém případě by měl dramaturg rezignovat. Mně můj šéf Miloš Hynšt uložil nalézt okamžitě nějaké řešení a přivést na jeviště tak říkajíc hotovou hru, pokud možno s režisérem. A protože já jsem tehdy snil o navázání na odkaz Emila Františka Buriana, rozjel jsem se do Prahy za Zuzanou Kočovou,⁶³ která účinkovala ve všech posledních velkých Burianových inscenacích. Domluvil jsem s ní, že nastuduje v Brně podle Burianovy režijní knihy jeho slavnou *Vojnu* z roku 1935.

V Praze jsem našel nejen režijní knihu, ale i partituru, protože se jedná o voiceband. *Vojna* je i balet a opera, neboť se v ní tančí a zpívá. Je to montáž lidové poezie, kde písně nejsou prezentovány v původní podobě, jak je zachytili národopisci, ale texty slouží hudebnímu skladateli Burianovi k vytvoření zcela svébytné moderní hudební kompozice. Podobně jako to v té době činil Martinů, Burian dokomponovával texty v duchu lidové hudby tak, aby z nich byla patrná jejich původní sociální funkce. Ve smyslu pojmenovávání skutečnosti dokazuje, že i takové námi zmechanizovaně vnímané záležitosti, jako jsou dětská říkadla, plnily svého času určitou sociální funkci. Burian tím, že staré texty aktualizoval vlastním tvůrčím kompozičním gestem, vytvořil z *Vojny* jedno z nejaktuálnějších děl své doby. Když jsme se Zuzanou Kočovou vrátili *Vojnu* na scénu, inspirovala následně tato inscenace Jana Kopeckého k tomu, aby nám světil k nastudování své adaptace lidových her, které původně připravoval pro Emila Františka Buriana. Tak vznikla

62 O hře *Romulus Veliký* více viz třetí rozhovor daného cyklu.

63 O Zuzaně Kočové viz *Slovník české literatury* [online]. Zuzana Kočová. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=456>

Dále také pořad *Dvě vzpomínky na Zuzanu Kočovou*, archiv Českého rozhlasu. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/archiv/zamikrofonem/_zprava/dve-vzpominky-na-zuzanu-kocovou-1100012



Inscenace *Jako tako*, prem. 1. 3. 1978, I. Bittová, režie E. Tálská
Zdroj: Archiv Centra experimentálního divadla, Divadlo Husa na provázku

jedna ze tří osobitých linií brněnského dramaturgického a inscenačního programu 60. let. Je to linie adaptací lidových her, která má v dnešní době pokračování v tom, co dělá Eva Tálská v Divadle Husa na provázku, počínaje inscenací *Jako tako*, přes všechny ty velkolepé kreace, které přivedla na scénu, až po její zatím poslední inscenaci pašijové hry *Komedie o umučení*.

Jaký byl váš názor na Emila Františka Buriana po válce, nebo jak se ten názor utvářel?

Dotýkáte se skutečnosti, že poté, co se Burian vrátil z pětiletého pobytu v nacistických koncentračních táborech, velmi jednoznačně propadl určitému okouzlení z ideologie budování nové lidově demokratické republiky a velmi aktivně se tohoto budování účastnil. Nemohu popřít skutečnost, že v roce 1951 byl se svým divadlem vtažen mezi takzvané armádní soubory, které vytvářel Alexej Čepička, tehdejší ministr národní obrany. Jeho divadlo, které do té doby neslo tradiční značku Děčka - D 51, proměnilo se, stejně jako Vinohradské divadlo, v divadlo armádní. Jmenovalo se Armádní umělecké divadlo. Je třeba vidět, že v následujícím pětiletí od roku 1950 do roku 1955 se v něm uskutečnila řada politicky velmi konformních inscenací, které rozhodně neslouží Burianovi ke cti, i když je nutno říci, že on sám tyto inscenace nevytvářel. Burian tehdy nerežisoval. Místo sebe nechal režisovat některé své mladé kolegy, z nichž většina ani nebyla jeho žáky - ti působili jinde. Ale na rozhovor v rozhlasu je to příliš složitá problematika a ani bych tady nechtěl rozkrývat řadu věcí, které by bylo možno uvést ve prospěch Buriana. Je ovšem možné, že bychom ho viděli poněkud jinak, kdyby byl zemřel umučen v koncentračním táboře. Například když ho v Dachau umístili ve sklepni betonové místnůstce, kde měl zemřít. Zachránili ho čeští doktoři, kterým se podařilo vytáhnout ho na takzvaný *Krankenrevier*, kde potom žil mezi lidmi umírajícími na tyfus. Hrál jim tam mezi postelemi divadlo, recitoval jim *Máj* a tak dále. Anebo kdyby byl umřel při svém skoku do ledových vln Severního moře, když 11 800 vězňů z koncentračního tábora Neuengamme u Hamburku naložili esesáci na tři parníky, a předtím, než Britové tuto oblast obsadili, vyvezli je na moře, aby je tam utopili i s loděmi. Tak to bylo připraveno. Než to však stačili udělat, objevila je britská letka, a protože esesáci začali po průzkumném letadle střílet, poslali Britové lodě i se čtyřmi tisíci vězňů ke dnu. Burianovi se ale podařilo skočit z hořící lodě do moře a plaval potom víc než jeden kilometr v ledové vodě, doplaval k pobřeží a zachránil se. Tak jako on se zachránil jen necelý tisíc vězňů.⁶⁴ Kdyby tam byl Burian zahynul, tak dnes byl národní hrdina. Vrátil se do vlasti poté, co v Lübecku na repatriční stanici organizoval návrat spoluvězňů, zdravotně postiženějších více než on. Sám se domů vrátil s určitým zpožděním a ke svému velkému překvapení a zlosti zjistil, že v revoluční situaci se mnozí z jeho kolegů na poslední chvíli začali chovat jako revolucionáři a v květnovém převratu se jim v českém divadelnictví podařilo uchvátit řadu prominentních míst. V Burianových očích to byli kolaboranti s fašisty a v podstatě svůj návrat morálně nepřežil. Jistě to byl člověk nesmírně ctižádnostivý a trochu i ješitný. Tato skutečnost jím tak zalomcovala, že se snažil - jak si lze mnohé z jeho projevů vysvětlit - přebít aktivity těchto lidí jinými svými aktivitami. Nechci to mravně posuzovat, jen to prostě konstatuji.

Je tu však jeden problém, který ještě čeká na rozhrěšení. Je to ten nejvážnější problém. Dnešní střední a mladá generace má Burianovi nejvíce za zlé, že napsal hru *Pařeniště*, která se týká politických procesů z padesátých let.⁶⁵ Burian tu hru nastudoval, uvedl na scénu, ale vzápětí byla inscenace přímo sekretariátem Ústředního výboru komunistické strany zakázána. Nebylo žádoucí upozorňovat jiným než předem připraveným oficiálním způsobem na to, že jsou u nás nějaké politické procesy. Že by se jimi mělo zabývat divadlo, to už vůbec nepřipadalo v úvahu.

64 Podrobněji o těchto událostech viz BURIAN, Jan. *Nežádoucí návraty E. F. Buriana*. Praha: Galén, 2012, s. 75–82.

65 Konkrétně jde o inscenovaný proces s doktorkou Miladou Horákovou.

Burian se o to pokusil a dopadl, tak jak dopadl. Dnes se mu to má velice za zlé. Tato hra byla analyzována také v odborném tisku a neustále se k ní všichni vracejí, já jsem však pln rozpaků. Když čtu hru jako dramaturg, tak bych ji dnes uvedl. Podíváme-li se, jak tam mluví postavy funkcionářů, kteří jsou vítězi, a jakým způsobem hodnotí politickou situaci postavy takzvaně negativní, tj. ty postavy, které měly být a byly v 50. letech odsuzovány, tak najednou... Skutečně nevím, jestli Burian nechtěl naopak diskreditovat ty tlučhuby, ty ideology, ty strážce socialistické bezpečnosti. Jestli skrze tuto hru nehledal možnost, jak obhájit hlavní hrdinku, která končí jako tragická postava, protože neumí a nechce v tomto novém režimu žít. Nevím – opravdu je tam ještě mnoho nerozkrytých věcí. Burian byl samozřejmě komunista, který do strany vstoupil už v roce 1923. Zapomíná se však na to, že v roce 1937 při sovětských procesech, ve kterých zahynul také Mejerchold a řada dalších vynikajících tvůrců ruské kultury, Burian organizoval protesty proti těmto politickým procesům a akci na záchranu Mejercholda. Byl za to vyloučen ze strany, která ho zpět do svých řad přijala až v roce 1945, v situaci, o které jsem mluvil. Ale i pak na něm pořád tkvělo ódium trockisty, člověka, který odporuje stalinistickému režimu. Když si přečtete některé jeho teoretické články, a to i z let poválečných, tak zjistíte, že jsou do velké míry distanční v poměru k tomu, jak psala většina tehdejších prominentních divadelníků, kteří se v 50. letech zapojili do prorežimní politiky. K tomu je pak nutno připočítat Burianovy pokusy, konané i v těchto nejhorších dobách, distancovat se, například v dramaturgické rovině, od zásad socialistického realismu. Připomeňme také, že Burianovo divadlo (Armádní umělecké divadlo) projevilo určitou odvahu, když po zákazu uvádění her Karla Čapka vrátilo v roce 1953 na scénu jako první Čapkovu *Matku*. Nechci to dál rozebírat, padni, komu padni. Samozřejmě mi řada věcí Buriana velmi zcizuje. Ale myslím, že jako historik bych dokázal přinést i řadu argumentů pro jeho obhajobu. V každém případě to, co udělal řekněme do roku 1947, je možná to nejcennější, co bylo v dějinách českého novodobého divadla vykonáno.

Setkání desáté

Závěrečná část jeho vzpomínek je věnována návratům do naší divadelní historie.

Jiným takovým mým životním tématem, kterému věnuju systematickou pozornost, je problematika druhé světové války a nacistické okupace, kterou neřeším jenom v obecně historické poloze, ale především ve sféře problematiky kulturní tvorby té doby. Nezabývám se jen divadlem, ale i literaturou, hudbou, výtvarným uměním a také kulturní politikou a podobně. Toto téma je pro mě rovněž bytostné, protože hluboce souvisí s mými vlastními zkušenostmi. Mohu snad jen připomenout, že moje rodina byla za nacistické okupace perzekuovaná. Tatínka jsem měl v koncentračním táboře a zážitky z té doby ve mně utkvěly, třebaže jsem byl kluk sotva vyrůstající z dětských let. Když končila válka, bylo mi třináct a prožíval jsem to velmi intenzivně, právě proto, že jsem neměl doma tatínka. Odtud plyne můj zájem o všechno, co s touto periodou novodobé historie souvisí. Když jsem posléze přišel do Kabinetu pro studium dějin českého divadla a když mi tam nabídli, abych se zabýval právě touto dobou, tak jsem to s radostí přijal. Uvědomoval jsem si, že nehledě na mé vlastní dětské zážitky, studium problematiky divadla za okupace mi pomůže rozkrýt i některé problémy naší tehdejší přítomnosti, zejména otázku, zda vůbec lze v přítomné době tvořit a tvorbu veřejně prezentovat. Tato otázka zněla stejně tehdy, jako i předtím za okupace. Znovu bylo nutné se ptát, zda má smysl působit dále, zda nerezignovat. A jestliže se člověk rozhodl působit dále, pak se tu otvíral problém konformity anebo naopak zaujetí rezistentního postoje v poměru k režimní ideologii. Tento problém se mi zdál být navýsost důležitý, protože jsem s ním byl ve své vlastní tvůrčí praxi každodenně konfrontován.

Vrátím-li se k době okupace, bezprostředně po 15. březnu 1939 skutečně vyvstala otázka, zda vůbec mají čeští divadelníci pokračovat ve své činnosti nebo nikoli. Jedna skupina lidí se domnívala, že se divadlo nesmí dále hrát, že se divadla mají zavřít. Měl se tak demonstrovat odpor českých lidí proti protektorátnímu režimu, ale také se tím mělo divadlo ochránit před eventuální kolaborací. Tento názor zastával například Zdeněk Nejedlý, tehdy již pobývajícím v Moskvě. Jako jeden z mála mohl totiž emigrovat do Sovětského svazu, protože byl čestným předsedou Svazu přátel SSSR v Československu.⁶⁶ Vedle toho existoval názor, že by se naopak mělo hrát, ale špatně, nekvalitně, a že by se záměrně měly pěstovat na jevišti kýče. Tento názor zastával například Aleš Podhorský, kdysi brněnský, v roce 1939 však pražský režisér Národního divadla, který soudil, že se má hrát špatně, aby se ukázalo, že pod knutou okupanta a ve stínu hákového kříže nemůže žádné pořádné umění vznikat. A byl tu samozřejmě třetí názor. Ten zastávali zejména avantgardní umělci, mezi nimi Emil František Burian, který byl přesvědčen, že je nutné nevydat divadlo, tradiční zbraň, kterou v 19. století národ bojoval za své sebeurčení. Burian tvrdil, že tuto zbraň nelze dobrovolně vydat z rukou, že se musí udržet jak divadla, tak stávající soubory, a že se pokud možno musí udržet i všechny dramaturgické programy, aniž by se kolaborovalo. Před divadelníky vyvstal naléhavý problém, jak s použitím lsti šířit pravdu. To se projevovalo tak, že se divadlo ke skutečnosti vyjadřovalo oklikou, nepřímou, skrze určité nenapadnutelné jevy.

66 Jedna z organizací předcházejících komunistický Svaz československo-sovětského přátelství, který vznikl v únoru 1948.

Vyjadřovalo se formou jinotajů, pojmenovávalo metaforami to, co přímo pojmenovat nemohlo, ale co přitom pojmenovat chtělo. Ostatně v tom se české divadlo školilo odjakživa. Čeští divadelníci také každodenně řešili problém, zda mohou v tomto zúženém prostoru se svou tvorbou čestně obstát, anebo zda mají jít od toho. Uvědomme si, že už v červnu 1939 byly z repertoáru vyloučeny hry všech demokraticky smýšlejících autorů, ať to byli bratři Čapkové, ať to byl Romain Rolland, ale i hry autorů židovského původu.⁶⁷ To znamenalo, že celá velká oblast repertoáru byla vyloučena z možnosti být uváděna. Vzápětí nato, když vypukla válka, byly z repertoáru postupně vyloučeny nejdříve hry polské, pak hry anglické a francouzské. Zpočátku se směla hrát jen klasika, pak jen Shakespeare a Molière, a posléze i tyto výjimky byly zrušeny. S podivuhodnou výjimkou Ira G. B. Shawa – i když v určitých obdobích se nesměla hrát vůbec žádná anglická a francouzská dramata. Poté se zákaz rozšiřoval na dramatickou tvorbu dánskou, norskou a tak dále. Jak jel nacistický válečný kolos Evropou, manévrovací prostor pro dramaturgii se postupně zužoval jenom na oblast dramatiky německé, ale ani z té se nesmělo hrát všecko. Stejně tak se zužovala oblast dramatické literatury rakouské, italské, španělské a japonské. Podle toho ty repertoáry vypadaly. Neblaze proslulý protektorátní ministr Emanuel Moravec posléze vydal nařízení, že na jednu českou hru musí divadlo uvést jednu hru německou.

Nepřipomíná vám to něco? Podotýkám, že v roce 1949 se v Bratislavě konala konference českých a slovenských divadelníků,⁶⁸ v té době už řízená stranickými orgány, která vyrobila jakýsi žebříček, určující co se smí a co se naopak nesmí hrát. Konference také stanovila poměry mezi jednotlivými dramaturgickými oblastmi, ze kterých se čerpaly hry pro stavbu repertoáru. I tehdy to znělo tak, že na jednu českou hru musela být hrána jedna hra sovětská.

V protektorátu šlo o to, jak hrát pod šibenicí. A nejen jak hrát, ale také co hrát a jakým způsobem by mělo divadlo s diváky komunikovat. Tady se ovšem dostávám k problému kolaborace, který se v českém divadle jevil následovně. Všechno, co podporovalo rezistenci našich lidí, i komunikace pomocí jinotajů, opodstatňovalo názor, že se má hrát dál. Proti tomu stálo to, co se přibližovalo požadavku okupantů, totiž aby divadla pokud možno vytvářela zdání normalnosti režimu. Takto byly rozvrženy hranice historického pole a velice záleželo na tom, kam v něm byly tvůrčí činy umísťovány, zda při hranici anebo za ni anebo do středu, kam se vešla valná část toho, co protektorátní divadla produkovala.

V tuto chvíli se omlouvám všem, kdo mají zálibu v zábavním divadle a v zábavní kultuře vůbec, ale například valná část protektorátní české filmové produkce měla jediný cíl: zabavit lidi, odtrhnout je od přemýšlení o problémech, které je tížily. A také od toho, že kolem nich neustále mizely desítky, stovky, tisíce lidí. Někteří moji kolegové se mnou nebudou souhlasit, jako vždycky nesouhlasili při diskuzích o těchto problémech, při diskuzích o názoru, že de facto každá „smíchová kultura“ funguje rezistentně, že je pozitivní a právě tím pomáhá člověku přežívat i doby útlaku. Něco na tom jistě je. Nemohu ale pominout skutečnost, že tu byl velký rozpor mezi produkty zábavní kultury a divadelní kulturou, která se zřetelně exponovala – například protinacistická tvorba Emila Františka Buriana. Například drammatizace Dykova *Krysaře*⁶⁹ byla metaforou toho, co se s lidmi tehdy dělo. Byla to metafora fanatismu lidí, kteří jsou schopní nechat se vést krysařem až do propasti a najde se jen jediný spravedlivý, který se ujme opuštěného dítěte, aby ho vychoval pro budoucnost. To byla velká metafora osudu, který lidé tehdy prožívali. Ale byly tu další Burianovy věci, kterými se jasně a zřetelně vyslovoval k situaci, a to tak dalece otevřeně, že jeho inscenace byly zakazovány a stahovány z repertoáru. Když potom uvedl jinotajný

67 Více viz studii SRBA, Bořivoj. *Divadelní cenzura v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)*. *Divadelní revue*, Praha: Divadelní ústav, 1998, roč. 9, č. 1, s. 3–23.

68 O bratislavské konferenci více viz ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Nakladatelství Academia, 2007, s. 195–199.

69 Inscenace *Krysaře* měla premiéru v lednu 1940.

balet *Pohádka o tanci*,⁷⁰ už několik dnů po premiéře, 12. března 1941, přišlo do divadla gestapo a zatklo nejen Buriana, ale i tvůrce baletu, choreografku a tanečnici Ninu Jirsíkovou, autora hudby Zbyňka Přecechtěla a ještě několik dalších lidí. Burianovi byla odňata koncese a jeho divadlo bylo zrušeno. Proti tomu ovšem nelze nevidět, že v době protektorátu se pěstovala také kultura, kterou lze označit jako neproblematickou – a nejen to. Lze ji označit jako kulturu podílející se na pacifikačním procesu, který nacisté v našich zemích rozvinuli. Zároveň však budiž řečeno, že většinová část české divadelní obce se tvrdě stavěla na odpor vůči všem těmto tendencím a svým způsobem se distancovala od těch, kteří se proti národní cti provinili.

Studium okupace mi pomáhalo ujasnit mou vlastní cestu a snad ji mým prostřednictvím pomohlo ujasnit i jiným, protože, jak už jsem poznamenal, svoje spisy o této době jsem vždycky myslel tak trochu jako poselství svému okolí, zejména přátelům z řad mých žáků. Nám, kteří jsme stáli v čele vedení Divadla Husa na provázku, pomohlo rozřešit i ten bolestný problém, jak postupovat v letech normalizace. Divadlo Husa na provázku vzniklo v roce 1967, ale první představení se odehrálo až v takzvaném Pražském jaru, v březnu roku 1968.⁷¹ Na následující srpnovou okupaci jsme samozřejmě reagovali řadou her, ale v dalším roce, po událostech 21. srpna 1969⁷² jsme se ocitli v situaci, kdy jsme museli zodpovědět stejnou otázku, jakou po 15. březnu 1939 zodpovídali naši předchůdci. Když jsem byl v roce 1970, v době počínající normalizace z veřejného života „vyakčněn“⁷³ a nemohl jsem v důsledku toho v divadle dále působit, položili si moji mladí kolegové otázku, zda nemají zanechat práce a demonstrativně odejít z divadla, aby tak dali najevo solidaritu s mým osudem. Domnívám se, že právě tehdy sehrála moje zkušenost, moje poučení z doby okupace rozhodující roli. Já jsem si přál, aby pokračovali v činnosti beze mě, s tím, že se sám dobrovolně vzdám, abych nekomplikoval jejich další cestu a účast ve veřejném životě. Ale samozřejmě jsem je žádal, aby si ve smyslu toho, co jsem o okupaci říkal a psal, promysleli otázku, kde leží hranice mezi rezistencí a kolaborací. Myslím si, že tuto hranici dokázali velmi přesně rozpoznat a respektovali ji, přestože byli často zahrnání až těsně k ní. Chtěl bych jim nyní vyjádřit obdiv. Vždyť i taková inscenace, jako byla *Stávka*⁷⁴ uvedená v nejhrošších letech normalizace, vykazovala, myslím, zřetelné rysy rezistence, protože dosti radikálním způsobem otevřela téma stávkový v době, kdy veškeré stávkování bylo zakázáno a tvrdě pronásledováno.

A já toto dnešní povídání uzavřu jednou otázkou. Co si pan profesor Srba myslí o české povaze?

Nic zlého. Já si nemyslím nic zlého ani o německé povaze, ani o francouzské nebo španělské povaze. Někdy ve 20. letech minulého století se objevily pokusy specifikovat národní povahu velkých národů, mně to ale vždycky připadalo velice nepřesvědčivé. Není to totiž nic jiného, než pokus zobecnovat jenom určité fenomény dějinného chování národů, aniž by se bral v úvahu celek. Přitom chování každého národa, všech příslušníků nějaké národní společenosti, určují nejrůznější vlivy včetně geografických atd. Myslím, že taková zobecnění jsou ve své podstatě projevem ideologizujících přístupů, které se snaží vytvořit jakýsi předpoklad k současnému přítomnému

70 Balet *Pohádka o tanci* měl premiéru 3. března 1941. Více viz ČDE [online]. Pohádka o tanci. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Poh%C3%A1dka_o_tanci

71 Milan Uhde: *Panta rei aneb Dějiny národa českého v kostce*. Režie Z. Pospíšil, dramaturgie B. Srba.

72 21. srpna 1969 proběhly v Československu mohutné protiokupační demonstrace, které byly tvrdě potlačeny policií a Lidovými milicemi. Represivní složky neváhaly do demonstrantů střílet a řada zejména mladých lidí přišla o život.

73 Specifický termín, související s činnostmi tzv. akčních výborů Národní fronty, které po únoru 1948 prováděly rozsáhlé politické čistky ve všech sférách veřejného života. Více viz *Totalita.cz* [online]. Akční výbory Národní fronty. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/akcni.php>

74 Inscenace *Stávka aneb Max Noa nabízí jen vám* (režie P. Scherhauer) měla premiéru v říjnu 1976, tedy necelé tři měsíce před vznikem občanské iniciativy Charta 77.

politickému jednání a chování, ale se skutečnou historickou pravdou mají dost málo společného. Chci říci, že i když se například Poláci za okupace chovali zcela jinak než většinová část české společnosti, přece jenom nelze pominout hrdinské činy a projevy statečnosti, které uvádějí náš národ na tutéž morální rovinu, na jakou uvádějí Poláky jejich činy statečnosti. Nemusím tady připomínat hrdinské činy našich letců na západní frontě. Mám na mysli bitvu o Británii – leccos o tom vím, protože už nějakých čtyřicet let studuji problematiku exilu, a tedy i českých vojenských akcí na západě. Teď právě dokončuji knížku o několika stech stranách, která pojednává o kulturních aktivitách našeho exilu za druhé světové války.⁷⁵ Myslím si, že příklady statečnosti, stejně jako příklady odpudivého kolaborantství najdeme u všech národů a v každé době. Skutečně bych to nerad zobecňoval. Mým úmyslem je upozorňovat spíše na činy statečnosti a rezistence, než jenom na to, co tento národ zatěžuje hanbou.

75 SRBA, Bořivoj. *Múzy v exilu*. Brno: Masarykova univerzita, 2003.

Bořivoj Srba očima svých
kolegů a studentů

Bořivoj Srba

Není možné v krátkosti zachytit to podstatné, co znamenal pro českou divadelní kulturu Bořivoj Srba. Pokusím se o několik marginálií z perspektivy, jak jsem ho viděl já.

Pracovní nasazení jdoucí až na pokraj sebezničení / a také ničení všech, kteří se podíleli na jeho aktivitách... Tak například: Někdy na přelomu 80. a 90. let, již v nové éře, nějací pološílení úředníci obeslali všechny ústavy a katedry žádostí odpovědět do tří dnů na tak zásadní otázky, jako byl například plánovaný počet monografií daného ústavu s perspektivou 20 let, počet krátkých studií, počet pramenných studií, kolektivních monografií, předpokládaný počet konzultací atd. Jak jsme na to reagovali s přítelem Jiřím Fukačem, který byl tehdy šéfem ústavu? Jednoduše – během pěti minut. Napsali jsme tam odhadem hausnumera a během krátké chvíle odeslali. Bořivoj Srba svolal k celodennímu zasedání celý ústav a poctivě se s jedním každým zamýšlel nad jeho tvůrčí perspektivou v rámci všech kolonek, co si ti parkinsonovští úředníci vymysleli. Přišel jsem na jejich zasedání a oznámil náš postup. Celý divadelní ústav to přijal s úlevou – ne tak Bořivoj. Ten se nenechal zviklat a pokračoval v poctivě shromažďovaných prognózách...

Jindy obklopen celodenním návalem práce, pozval si o prázdninách mladou kunsthistoričku, která dělala perfektně stovebně historické průzkumy. Šlo o plány a podklady k existenci zámeckého divadla v Lysicích v době Marie Ebner-Eschenbachové, německé to Boženy Němcové... Dotyčná přinesla požadované materiály a byla přijata s tím, že je třeba pracovat co nejrychleji a nejintenzivněji, neboť venku již čekají desítky dalších spolupracovníků. Skutečnost je taková, že tam nebyl nikdo. Bořivoje stíhala představa časové tísně. Dotyčná byla na celé fakultě o prázdninách sama samotinká, vrátná budovu z bezpečnostních důvodů zavírala. Bořivoj to asi nevnímal – žil jen temporytmem chystané studie...

Přímo magická byla působnost Bořivoje Srby na své žáky. O tom svědčí to, jak svého žáka režiséra Zdeňka Pospíšila, který měl agresivní výbavu svého dalšího učitele, režiséra Evžena Sokolovského, prostě a jednoduše přiměl k tomu, aby umožnil psát pro divadlo tehdy právě zakázanému Milanovi Uhdemu. Bylo to vysloveno jako nutnost – ne jako prosba, nařízení nebo příkaz – prostě jako něco, co je potřeba vykonat.

Samozřejmě, že za Bořivojem Srbou je spousta knih, stvoření Divadla Husa na provázku, vchování jeho režisérů a dramaturgů, ale já jsem chtěl připomenout tu neoficiální a všednodenní posedlost. Bez ní však nemohou vznikat velké věci.

Miloš Štědroň

Srba, pan profesor

Když jsem před lety nastoupila na studium brněnské divadelní vědy, byla katedra stále ještě pod silným vlivem Bořivoje Srby. Všichni jsme jej ctili jako hegemonu v mnoha směrech, už jen pro jeho neskutečnou erudovanost a mnohdy velmi trefně mířené dotazy na naše chatrné znalosti. Slavný Srbův dotaz „Vážení, co čtete?“, provázený pevně zpytavým pohledem, se zarával hluboko do paměti nás všech. Všechno proto, že některé z jeho přednášek byly povinné a představovaly vlastně svého druhu znalostní síto, jímž projít bylo předpokladem k dalšímu studiu. Jiným fenoménem se stala rukou psaná poznámka na lavici v učebně číslo 11 (ještě v budově na Arne Nováka 1, v místech, kde dnes sídlí filmová věda), která zněla „Není Boha kromě E. F. Buriana a Bořivoje Srba je jeho prorokem“. Jak přitom Srba nerad zkoušel, jak nechtěl sedět u žádných státnic nebo velkých zkoušek a jak vždycky vymýšlel alternativní formy ukončení předmětů, při kterých nás ovšem rafinovaně učil ovládnout znalosti a přitom je prezentovat v rámci posouvání svých vlastních myšlenkových schopností, bylo všeobecně známo. Dodnes si vzpomínám na hodiny s ním strávené v jeho kabinetu, v původní Šafaříkově pracovně, kam měli studenti přístup jen málokdy a vždycky vstupovali s patřičným respektem, kdy se mě ujal jako posledního žáka, jemuž doporučil zabývat se ve své první seminární práci avantgardou. Učil mě velmi trpělivě, přitom ovšem kriticky, překonat zakopávání o svou vlastní neschopnost verbalizovat myšlenky, převádět je do písemné podoby a vsazovat je do kontextu rodícího se textu práce. Jako skvělý redaktor a editor pracoval s předchozími ročníky studentů velmi bedlivě na formě i obsahové hodnotě našich prací i za cenu času přesahujícího rámec vyhrazený pro jeho seminář. Jeho záladné otázky („Andreo, pozor!, byl tam někdo sám nebo samoten?“) a poučky ke struktuře, na něž narážím ve své praxi prakticky denně, mi pomohly hledat cestu k metodě psaní a ujasnit si rozdíl mezi odborným textem a formální nejednotností naplněnou frázemi, nabubřelými slovními obraty a žurnalismy. Učil mě také překonat syndrom prázdné stránky a vštěpoval mi svou vizi o nutnosti každodenního psaní čehokoliv, poznatků, čtenářských deníků nebo snů, které povede k zlepšení schopností písemné formulace vědeckého sdělení. Patřila jsem také k těm, kdo Srbovi dělali tzv. přepisovače v době, kdy se připravovala publikace *Múzy v exilu* (vyd. 2003), a zažila jsem s ním i chvíle, kdy složitě sám precizoval myšlenku dlouhou na deset řádků, aby ji vzápětí dokázal přeformulovat na řádků patnáct. Teprve v takové formě pro něj bylo jím ztvárněné souloví uchopitelné, srozumitelné a jediné možné, dokud se text nepřenesl do další verze, kde bylo potřeba text znovu upravit a přepracovat až k naprosté dokonalosti verze číslo deset, s níž ani pak nebýval zcela spokojen. Srba nebyl jednoduše uchopitelný, v lingvistickém i verbálním projevu toužil po absolutní dokonalosti, lidsky miloval rebely, upřednostňoval je a dával jim šanci daleko více než těm klidným a způsobilým.

Vzpomínám si, jak vycházel z kabinetu na přednášky s velkou hordou knih a materiálů pod paží, mírně nahnutý na stranu podle tíhy závaží, které na přednášku nesl. Často za touto hromadou podkladů sám zmizel, jakmile si sedl. Nadechl se, rozhlédl se, okomentoval účast, potom vzal do rukou svoje přednášky, které nám slovo od slova předčítal, někdy spíše diktoval. Absolvovali jsme mnohá komplikovaná souvětí o mnoha větách vedlejších i hlavních, kde se podmínky mísily s přísudky, burcujícími upadající soustředěnost a mnoho dotazů „na oživení v sále“, čas od času vystřídané dynamickou hrou na klavír v učebně číslo 13, k němuž se vrhl pokaždé, když

viděl v našich očích, že momentálně zcela tápeme. Jeho obdiv k Berliozově *Fantastické symfonii*, k moderní hudbě, k hudební kompozici, k vedení hudby skrze postavu dirigenta velice často procházel jeho myšlením o divadle a jeho struktuře, o rekonstrukci inscenačního tvaru. Milovali jsme jeho odbočky, ať už spadaly do sféry hudební, divadelní, literární nebo společensko-historické. Jeho typické gesto v přednáškovém sále Divadelní fakulty JAMU, kterým doprovázel svoje zahledění do hlubokých znalostí, bylo ilustrováno pootočením se směrem k žebrovanému radiátoru, na nějž pokládal ruku – tou při příjemných vzpomínkách žebra topení jemně hladil, při nepříjemných do nich dlaní jemně tloukl na zdůraznění svých pocitů. Nikdo z nás si tenkrát také nedovolil říct, že byl profesor lišák, který se výborně bavil ve chvíli, kdy nás nachytil na neznalostech z oblasti literatury, nebo tehdy, když jsme se nechali strhnout k diskusi a oponovali si někdy i vcelku vášnivě nad impulsy, jež nám nenápadným podsouváním vnášel.

Situace na katedře se změnila a profesor Srba z ní nakonec odešel pod vlivem soukolí, o jehož složitosti jsme se my, studenti, mohli jenom dohadovat. Při svém odchodu z katedry udělal pro všechny studenty poslední setkání, na něj dorazilo jen několik posledních mu alespoň trochu věrných – tehdy nás pozval i do svého vyhlášeného Srbiho hnízda v Husovicích, kde jsme si povíдали do pozdních hodin. Nechal pro nás otevřeny svoje přednášky na JAMU, neztratili jsme se tedy navzájem a ještě nějakou dobu jsme se nechávali odchovat jeho znalostmi českého divadla od baroka po zlatá šedesátá. Ještě pár měsíců, ne-li let od svého odchodu z divadelní vědy, chodíval na Filozofickou fakultu, byť už za jinými úkoly a povinnostmi. Kdykoliv jsme se setkali, ptal se mě na detaily, na všechno, co se s námi děje dál, jak kdo z nás pracuje, v jakém výzkumu pokračuje, jak se nám daří. Za všemi těmi otázkami bylo znát, že je pro něj katedra srdcovou záležitostí a že se s odchodem odtud nesmiřuje snadno.

S laskavou výčitkou jsem přijala i jeho poznámku na okraj své disertační práce, jejíž obhajoba spadala do další vývojové fáze katedry: „Andrejo, čekal jsem od vás nejméně čtyři sta stran!“ Dodnes mě mrzí, že si práci, kterou jsem kvůli jeho špatnému zraku nechala vysázet větším písmem, nemohl tehdy přečíst a oponovat ji. Věřím, že by jeho připomínky pomohly precizovat moje závěry a posunuly by mě zase dále v oblasti, pro kterou mě kdysi zmámil.

Stejně jako mnoho žáků, kteří prošli jeho rukama, lépe řečeno byli poznamenáni jeho myšlením a vnímáním světa, ať už na divadelní vědě nebo na Divadelní fakultě JAMU, vnímám dodnes jeho impulsy a osobně mu vděčím za naznačení cesty. Bylo na každém z nás, jestli jeho hozenou rukavici přijme, nebo si poradí po svém.

Andrea Jochmanová

Číst Srbu je dřina: vzpomínka na Bořivoje Srbu

Režisér Miloš Hynšt napsal drobným písmem na okraj jedné z tlustých úctyhodných knih o jejím autorovi lakonickou poznámku: „Číst Srbu je dřina“.

A nejen číst, dodávám... Soustředěně mu naslouchat při většinou velmi ranních přednáškách, rozpoznat v jeho náročných a lišáckých otázkách snahu o diskusi (ne přání pouhého přítakávání zachmuřenému pedagogovi), hledat marně v dvacetiletých hlavách argumenty – to vše byla pro nás, naivní studenty dějin divadla, velká dřina od prvního setkání. Jedna z pouček, která se mi nezapomenutelně vryla do paměti, zněla: *věci děláme, protože musíme, ne proto, že chceme*. Dodnes si ji připomínám, když stojím před jakýmkoliv nepříjemným úkolem. A další fatální, tíživá, častokráte opakovaná myšlenka, že *žádná přítomnost neexistuje, vše je v minulosti – a my jsme určeni svými skutky dobrými i zlými a každým slovem, které vyslovíme*, v některých z nás zanechávala pocit zodpovědnosti tak mocný, že jsme ztráceli odvahu diskutovat či psát...

Profesor Srba posouval silnější jedince výš a ti slabší buď změnili studijní směřování, nebo nakonec museli najít sílu čelit jeho nárokům.

Avšak ze všech „srbovských“ inspirací si nejvíce cením té, jež mě potkala až po jeho smrti: několikerého setkání s jeho ženou, paní Jarmilou – vílou, která bděla nad „kuchyňskou“ vědou (tak ji spolu nazývali, protože většina spisů vznikla u jídelního stolu) a nočními disputacemi s přáteli v malém bytě v Černých Polích, která přepisovala tisíce stran teatrologických knih a dělala jim korektury, která tiše i hrdě stála v pozadí jakékoliv profesní aktivity svého muže.

Jejich životy se natolik propojily, že za většinou Srbova díla lze odušit její výrazné stopy.

Řadu věcí, které se nám, studentům, snažil sdělovat, jsem pochopila až díky ní. Láskyplná a moudrá ironie, s jakou umí pojmenovat situace a jevy, se kterými se ve společném životě potkávali, mi najednou zobrazují tohoto velikého složitého učitele v komplexním obraze a dodatečně s velkou pokorou děkuji za to, že jsem měla to privilegium studovat Filozofickou fakultu MU právě za jeho éry.

Veronika Valentová

Prameny a bibliografie

Archivní materiály

Archiv Oddělení dějin divadla, Moravské zemské muzeum.

Archiv Centra experimentálního divadla, Divadlo Husa na provázku.

Archiv Katedry divadelních studií.

Obrazový materiál přetiskujeme se svolením nositelů autorských práv a majitelů originálů. Za udělená svolení k reprodukci srdečně děkujeme paní Sylvii Tvarůžkové, dědičce autorských práv Rafaela Sedláčka, a dále Moravskému zemskému muzeu (Oddělení dějin divadla) a Knihovně Centra experimentálního divadla (Divadlo Husa na provázku).

Bibliografie

BURIAN, Jan. *Nežádoucí návraty E. F. Buriana*. Praha: Galén, 2012, s. 75–82.

Centrum experimentálního divadla [online]. Dostupné z: <https://www.ced-brno.cz/cs/>

Česká divadelní encyklopedie (dále jen ČDE). [online]. ©2000 [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z http://encyklopedie.idu.cz/index.php/M%C4%9Bstsk%C3%A9_divadlo_Brno

ČDE [online]. Divadélko pro 99. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divad%C3%A9lko_pro_99

ČDE [online]. Divadlo D 34. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_D_34

ČDE [online]. Divadlo Husa na provázku. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_Husa_na_prov%C3%A1zku

ČDE [online]. Komorní hry Radosti ze života. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Komorn%C3%AD_hry_Radosti_ze_%C5%BEivota

ČDE [online]. Národní divadlo v Brně. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/N%C3%A1rodn%C3%AD_divadlo_v_Brn%C4%9B

ČDE [online]. Pohádka o tanci. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Poh%C3%A1dka_o_tanci

ČDE [online]. Svobodné divadlo. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Svobodn%C3%A9_divadlo

ČDE [online]. Větrník. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/V%C4%9Btrn%C3%ADk>

ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Nakladatelství Academia, 2007, s. 195–199.

Český rozhlas [online]. Dvě vzpomínky na Zuzanu Kočovou. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/archiv/zamikrofonem/_zprava/dve-vzpominky-na-zuzanu-kocovou--1100012

- DONÁCZI, Sandra. *Studio Dům. Theatralia*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, č. 2, s. 68–71. Dostupné z: https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115969/1_Theatralia_14-2011-2_10.pdf?sequence=1
- HANÁKOVÁ, Klára. *Posedlost divadlem: Evžen Sokolovský. Inscenační tvorba v Mahenově činohře v šedesátých letech 20. století*. Brno: JAMU, 2008.
- Institut umění – Divadelní ústav. *Historie kabinetu*. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <https://www.idu.cz/dokumenty/historie-kabinetu.pdf>
- Janáčková akademie múzických umění [online]. Přehled historie JAMU [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.jamu.cz/o-nas/historie-jamu/prehled-historie.html>
- Kolektiv autorů. *Dějiny českého divadla*. Díl I. Praha: Nakladatelství Academia, 1968.
- Kolektiv autorů. *Dějiny českého divadla*. Díl II. Praha: Nakladatelství Academia, 1969.
- Kolektiv autorů. *Dějiny českého divadla*. Díl III. Praha: Nakladatelství Academia, 1977.
- Kolektiv autorů. *Dějiny českého divadla*. Díl IV. Praha: Nakladatelství Academia, 1983.
- Kolektiv autorů. *Postavy brněnského jeviště (1884–1984)*. Díl 1. Brno: Státní divadlo, 1984.
- Kolektiv autorů. *Postavy brněnského jeviště (1884–1989)*. Díl 2. Brno: Státní divadlo, 1989.
- Kolektiv autorů. *Postavy brněnského jeviště (1884–1994)*. Díl 3. Brno: Národní divadlo, 1994.
- Národní divadlo Brno [online]. Vývoj názvu instituce. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/vyvoj-nazvu-instituce>
- Slovník české literatury [online]. František Černý. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=278>
- Slovník české literatury [online]. Zuzana Kočová. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=456>
- SRBA, Bořivoj. *Umění režie. K tvůrčí metodě režiséra Miloše Hynšta*. Brno: JAMU, 1996.
- SRBA, Bořivoj. *Divadelní cenzura v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)*. *Divadelní revue*, Praha: Divadelní ústav, 1998, roč. 9, č. 1, s. 3–23.
- SRBA, Bořivoj. *Múzy v exilu*. Brno: Masarykova univerzita, 2003.
- Totalita.cz [online]. Akční výbory Národní fronty. [cit. 20. 4. 2018]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/akcni.php>
- ZDRÁHAL, Dušan. *Režijní profil Aloise Hajdy I. – Inscenační tvorba z let 1953–1971*. Brno: JAMU, 2013. ZDRÁHAL, Dušan. *Režijní profil Aloise Hajdy II. – Inscenační tvorba z let 1972–1991*. Brno: JAMU, 2016.
- Ztracené kontexty / Verlorener Kontext*. Brno: Masarykova univerzita a Rakouský ústav pro východní a jihovýchodní Evropu, 2004.

Jmenný rejstřík

Achmatovová, Anna Andrejevna 40
Aristoteles 46

Bakerová, Daniela 34
Balák, Luboš 49
Balzerová, Eliška 34
Bartoška, Jiří 34
Barvík, Miroslav 33
Berg, Josef 31
Berlioz, Hector 63
Bernhard, Thomas 21
Birbaumer, Ulf 46
Bittová, Iva 38, 41, 52
Bjørnsen, Bjørnstjerne 14
Blecha, Jaroslav 45
Brandstaetter, Roman 15, 31
Brecht, Bertolt 7, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 48, 50
Burian, Emil František 7, 14, 23, 24, 25, 26, 34, 42, 47, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 62
Burian, Jan 53

Casona, Alejandro 15
Cervantes Saavedra, Miguel de 40
Ciller, Jozef 38, 39

Čapek, Josef 56
Čapek, Karel 54, 56
Částek, Miroslav 27
Čechov, Anton Pavlovič 19, 49
Čepička, Alexej 53
Černý, František 47
Černý, Jindřich 56

Dadák, Otakar 27
Daněk, Jiří 43
David, Libor 41
Donáci, Sandra 40
Donutil, Miroslav 35, 38, 39, 41
Dopita, Zdeněk 14, 16
Drozd, Ladislav 16
Dudová, Michaela 39

Dufek, Jaroslav 16, 17
Dufková, Eugenie 7, 45
Dürrenmatt, Friedrich 21, 24, 51
Dušek, Jiří 16
Dyk, Viktor 56

Ebner-Eschenbachová, Marie 61
Eliáš, Václav 16

Fialová, Vlasta 29, 43
Figueired, Guilherm 15
Fo, Dario 40
Frejka, Jiří 14, 23, 47, 50
Fuhrich, Edda 46
Fukač, Jiří 61

Gardavský, Vítězslav 43
Goldflam, Arnošt 43
Greisenegger, Wolfgang 46
Grossman, Jan 16, 18

Haider-Pregler, Hilde 46
Hajda, Alois 19, 22, 24, 31, 43
Halas, František 23
Halas, Miloslav 37
Hanáková, Klára 24, 30
Hauptmann, Gerhard 19
Hauser, Vladimír 37
Havlíčková, Margita 8, 45
Havlíčková, Šárka Kysová 45
Heiberg, Johan Ludvig 14
Hellmanová, Lillian 15
Herfortová, Zdena 43
Heřmánek, Karel 34
Hložková, Hana 45
Honzl, Jindřich 14, 23, 34, 47
Horáková, Milada 53
Hradil, Pavel 33, 34
Husák, Gustav 31
Hynšt, Miloš 19, 22, 24, 25, 27, 29, 33, 42, 43, 51, 64

Chruščov, Nikita 26

Ibsen, Henrik 14, 19

Jandeková, Miroslava 29

Jelínek, Milan 44

Jeřábková, Olga 7

Jirsíková, Nina 57

Jiříkovský, Václav 15

John, Jaromír 40

Jochmanová, Andrea 8, 45, 62, 63

Jurda, Rudolf 20

Júzová, Markéta 45

Kainar, Josef 18

Kampf, Zdeněk 30

Karlík, Josef 30, 43

Kelbl, Vladimír 43

Kočová, Zuzana 51

Kohout, Pavel 46

Kopecký, Jan 26, 43, 51

Kostelka, Luboš 16

Kovalčuk, Josef 44

Krejča, Otomar 46

Krobot, Ivo 43

Kroupa, Adolf 36

Kříž, Ivan 18

Kšicová, Danuše 45

Kundera, Ludvík 15, 16, 18, 43

Kurš, Antonín 16, 42

Lakomý, Ladislav 16, 27, 29, 30, 43

Leonov, Leonid 19

Mahen, Jiří 7, 14, 15, 22, 23, 36

Martinů, Bohuslav 51

Medulánová, Světlana 45

Mejerchold, Vsevolod 23, 54

Mikulka, Alois 31

Mikulová, Iva 9, 45

Mitta, Alexander 40

Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 49, 56

Moravec, Emanuel 56

Mrštík, Vilém 40

Mysliveček, Boris 35

Navrátil, Arnošt 24

Nejedlý, Zdeněk 55

Němcová, Božena 61

Novák, Jan 29

Olbracht, Ivan 40

Oslzlý, Petr 41, 43

Panovec, Ladislav 16

Pecha, Jiří 34, 36, 37, 41

Perůtková, Zuzana 45

Piscator, Ervin 23

Pistorová, Dagmar 16, 17

Pitínský, Jan Antonín 43

Pleva, Libor 16

Podhorský, Aleš 22, 55

Polívka, Boleslav 34, 35, 36, 41

Pospíšil, Zdeněk 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 57, 61

Prokšová, Jiřina 16

Přecechtěl, Zbyněk 57

Přidal, Antonín 43

Radok, Alfréd 49

Rejnuš, Miloš 26

Rimbaud, Arthur 40

Roček, Boleslav 20

Rolland, Romain 56

Ron, Vojtěch 46

Růžičková, Alena 16

Sartre, Jean-Paul 33

Seifert, Jaroslav 23, 40

Severinová, Pavla 16

Shakespeare, William 49, 51, 56

Shaw, George Bernard 56

Scherhauser, Peter 33, 34, 36, 40, 43, 57

Sikora, Roman 49

Skácel, Jan 31

Skopal, Svatopluk 37

Skřivan, Josef 15

Sokolovský, Evžen 19, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 31, 33, 42, 61

Somr, Josef 16

Srba, Bořivoj 7, 8, 9, 13, 19, 24, 25, 27, 30, 33, 42, 45, 48, 51, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 64

Srbová, Jarmila 8, 64

Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 19

Starek, Jana 46

Stehlíková, Eva 45

Strindberg, August 14

Šafařík, Josef 62

Široký, Hugo 43

Šmída, Josef 23, 34

Štědroň, Miloš 8, 61

Švandová, Jana 34

Tabakov, Oleg 40

Tálská, Eva 30, 33, 34, 37, 40, 43, 52, 53

Trefulka, Jan 31

Tyl, Josef Kajetán 14

Uhde, Milan 38, 39, 40, 43, 57, 61

Vaca, Karel 28

Valentová, Veronika 8, 64

Vančura, Vladislav 40

Vápeník, Rudolf 15, 16, 18

Voskovec, Jiří 20

Vychodil, Ladislav 43

Vyskočil, Ivan 34, 36, 43, 46

Walter, Rudolf 15

Weiss, Peter 33

Werich, Jan 20, 24, 51

Zatloukal, Pavel 37, 41

Závodský, Artur 43

Zdráhal, Dušan 24, 45

Zedníček, Pavel 34

Zejda, Miroslav 33

Divadlo, můj osud

Setkávání s Bořivojem Srbou

Rozhlasové rozhovory Olgy Jeřábkové
s předním českým teatrologem

Vydala Masarykova univerzita, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno

Editorka: prof. PhDr. Margita Havlíčková

Redakce: Mgr. Bc. Iva Mikulová, Ph.D., Mgr. Ilona Horváthová

Jazyková redakce: Mgr. Bc. Iva Mikulová, Ph.D.

Redakce ediční řady MUNI ARTS 100: Mgr. Kateřina Najbrtová, Ph.D.

Produkce: Mgr. Vendula Hromádková

Grafická koncepce edice a návrh obálky: Mgr. Pavel Křepela

Sazba: Mgr. Pavel Křepela

Vydání první, 2019

Náklad: 400 výtisků

Tisk a knihařské zpracování: Tiskárna KNOPP, s.r.o., U Lípy 926, 549 01 Nové Město nad Metují

ISBN 978-80-210-9260-0

ISBN 978-80-210-9261-7 (online : pdf)

<https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9261-2019>

Ediční rada Filozofické fakulty Masarykovy univerzity

doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D., *předsedkyně*

doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D., *tajemnice*

prof. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.

doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.

prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.

prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.

prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.

prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.

prof. PhDr. BcA. Jiří Raclavský, Ph.D.

MUNI
PRESS

MUNI
100

