Srba, Bořivoj; Jeřábková, Olga

Havlíčková, Margita (editor); Mikulová, Iva (editor)

Setkání páté

In: Srba, Bořivoj; Jeřábková, Olga. *Divadlo, můj osud : setkávání s Bořivojem Srbou.* Havlíčková, Margita (editor). Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2019, pp. 33-40

ISBN 978-80-210-9260-0; ISBN 978-80-210-9261-7 (online : pdf)

Stable URL (handle): https://hdl.handle.net/11222.digilib/140931
Access Date: 27. 11. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

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 divadla[40] 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 šéf[41] 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 Scherhaufer, 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.

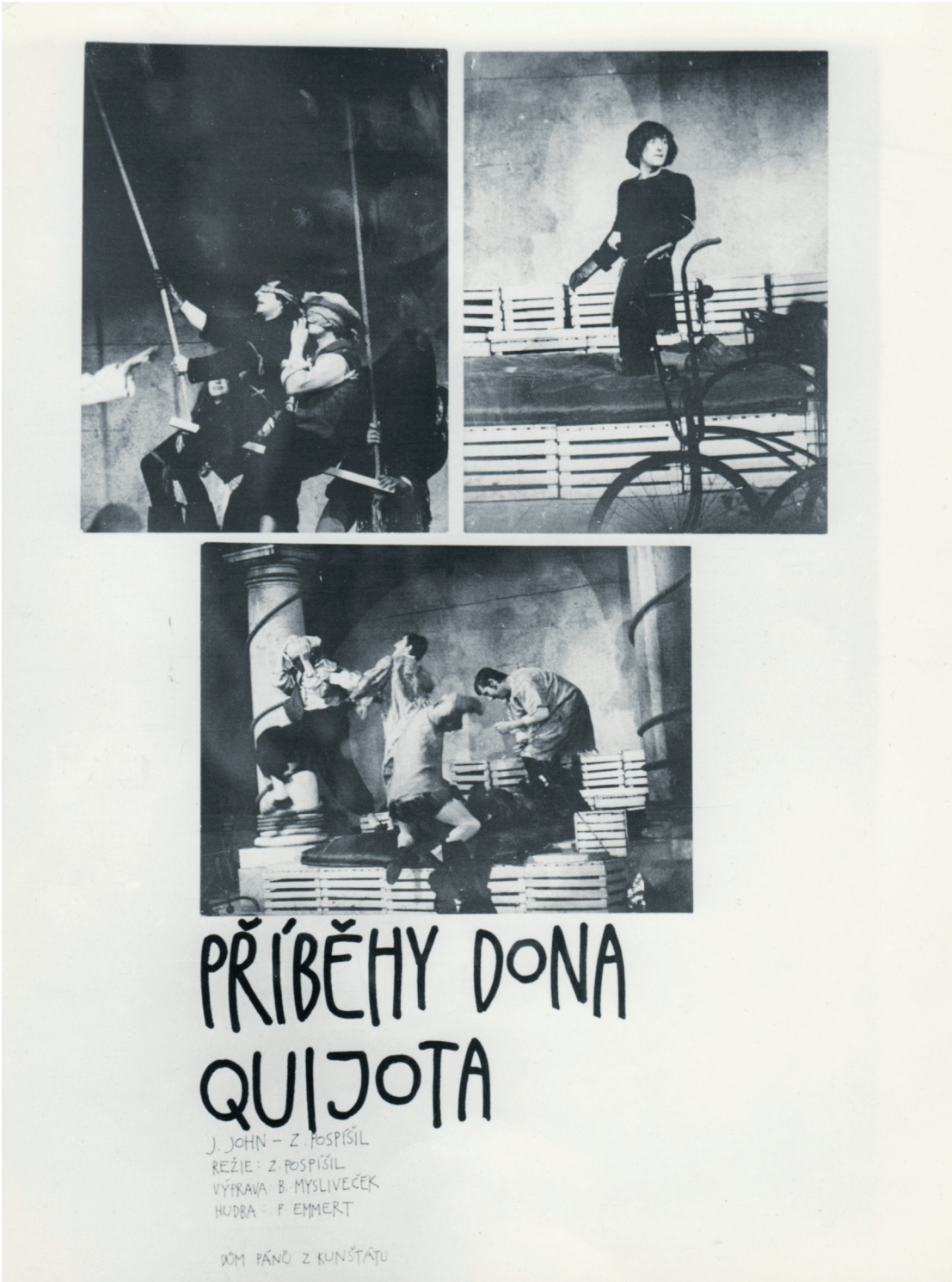
43 Studio Marta, scéna Divadelní fakulty JAMU.

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 regulérním divadle, byl Peter Scherhaufer, 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.

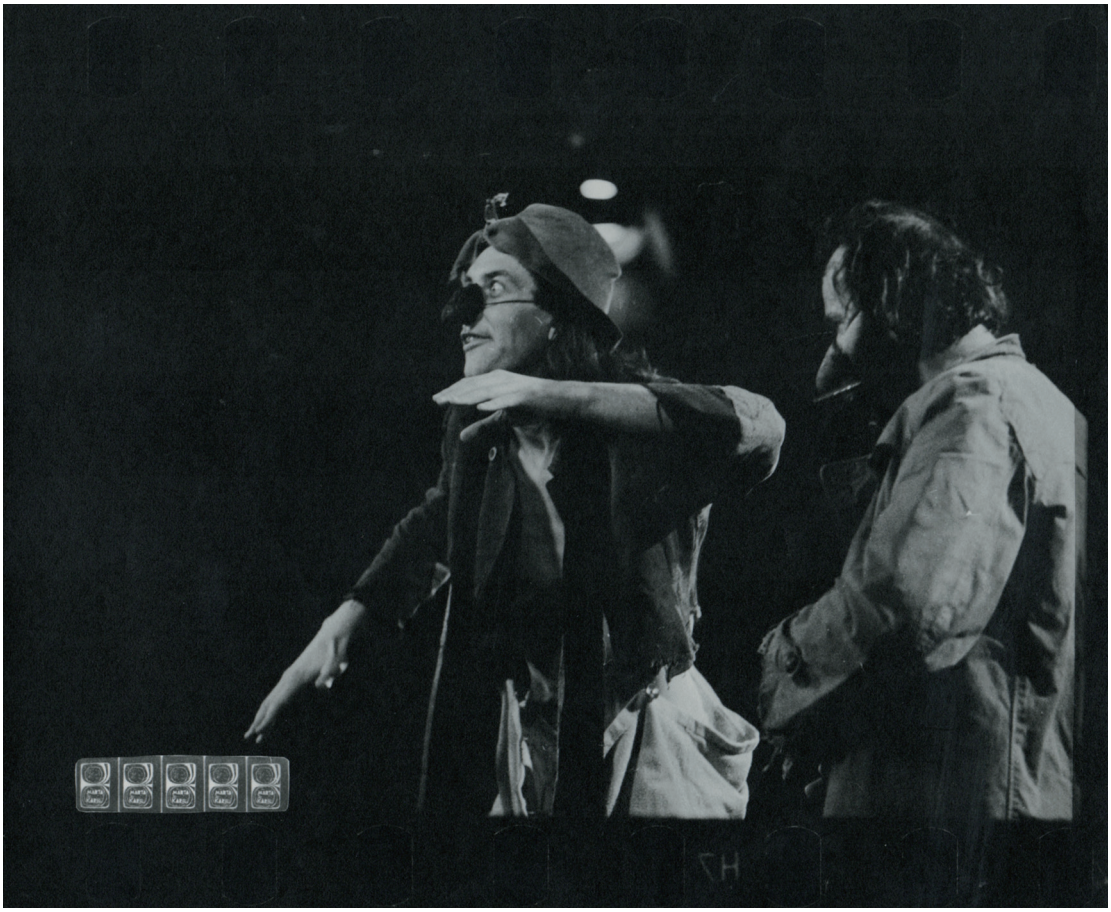
Diskuze o založení nové scény probíhaly koncem sezony 1966/67. Na podzim 1967 zakladatelské trio (Eva Tálská, Zdeněk Pospíšil a já) už vedlo jednání, která směřovala k ustavení nové scény. Představoval jsem si ji organizačně začleněnou do Státního divadelního studia, což byl sice podnik zřízený státem, 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 – zaúčinkovala 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 zřizovat pravidelná divadla, možnost nesmírně vábivá. 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 99[44] 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



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. Scherhaufer
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 zaměstnáni 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 divadla[46] 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

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

která 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 dramat, 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 Scherhaufer, 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 dramatizací 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 Hrálo 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, zvážíme-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