

Srba, Bořivoj; Jeřábková, Olga

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

Setkání desáté

In: Srba, Bořivoj; Jeřábková, Olga. *Divadlo, můj osud : setkávání s Bořivojem Srbou*. Havlíčková, Margita (editor). Vydání první Brno: Masarykova univerzita, 2019, pp. 55-58

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/140936>

Access Date: 21. 02. 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.

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.