

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 říkadél, 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 zužitkovat 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 obecnostem, 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.