

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.