

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM

2011 – 2014

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zdeněk Novosad

Srovnání poetiky Divadla Husa na provázku a Studia Ypsilon

Praha 2014

Vedoucí bakalářské práce:

PhDr. Jaromír Kazda

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR COMBINED (PART TIME) STUDIES

2011 - 2014

BACHELOR THESIS

Zdeněk Novosad

**Comparison between the poetics of the Goose on a
string theatre and Studio Ypsilon**

Prague 2014

The Bachelor Thesis Work Supervisor:

PhDr. Jaromír Kazda

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Jméno autora/ky

Poděkování

Chtěl bych poděkovat vedoucímu práce PhDr. Jaromíru Kazdovi za cenné připomínky a rady, MgA. Miroslavu Osčatkovi a Zuzaně Měsíčkové za poskytnuté rozhovory a paní Andree Landovské za ochotu a pomoc při vyhledávání rešerší.

Anotace

Bakalářská práce se zabývá pohledem na Divadlo Husa na provázku a Studio Ypsilon se zaměřením na charakteristické znaky jejich poetiky. Prostřednictvím analýzy vybrané tvorby ukazuje rozdílnost obou studiových divadel. Teoretické poznatky využívá v praktické části, kde si klade za cíl porovnání jejich poetik, včetně záměru prokázat vztah divadel ke kulturním hodnotám ve svém prostředí. Závěrem jsou využity dotazy k respondentům obou divadel, jejichž vyhodnocení lze zahrnout do výsledků bakalářské práce.

Klíčová slova

Husa na provázku, inscenace, kolektivní improvizace, nepravidelná dramaturgie, nepravidelný prostor, poetika, studiová divadla, Studio Ypsilon, výtvarná koláž

Annotation

This bachelor work deals with the Goose on a string theatre and the Studio Ypsilon theater, with the aim at the characteristic features of their poetics. It reveals the differences between the two studio theatres via the analysis of the chosen plays. The theoretical knowledge is used in the practical part, where the distinguishing their poetics is the main goal, including the intention to prove the relationship of the stages to the cultural values of their environment. In the end a questionnaire for the respondents of the two theatres is used, which ratings can be included into the outcome of my bachelor work.

Key words

Collective improvisation, Creative collage, Irregular dramaturgy, Irregular space, Staging, Studio theatres, Studio Ypsilon, Poetics, the Goose on a string theatre

OBSAH

ÚVOD	8
TEORETICKÁ ČÁST	
1. CHARAKTERISTIKA DIVADLA HUSA NA PROVÁZKU A STUDIA YPSILON	9
1.1. Charakteristika Studia Ypsilon.....	10
1.1.1. Historie Studia Ypsilon	11
1.2. Charakteristika Divadla Husa na provázku.....	13
1.2.1. Historie Divadla Husa na provázku.....	15
2. HLAVNÍ OSOBNOSTI REŽIE A DRAMATURGIE	17
2.1. Hlavní osobnosti režie a dramaturgie Studia Ypsilon.....	17
2.2. Hlavní osobnosti režie a dramaturgie Divadla Husa na provázku.....	25
3. POETIKA.....	38
3.1. Definice pojmu „Poetika“.....	38
3.2. Poetika Studia Ypsilon.....	39
3.2.1. Rozbory her	47
3.3. Poetika Divadla Husa na provázku	52
3.3.1. Rozbory her	62
3.4. Poetika ve společném projektu Cesty	68
PRAKTICKÁ ČÁST	
4. HLOUBKOVÉ ROZHOVORY	74
4.1. Rozhovor s dramaturgem Divadla Husa na provázku, Miroslavem Osčatkou	75
4.2. Rozhovor s vedoucí umělecky technického provozu Zuzanou Měsíčkovou.	79
4.3. Analýza výsledku rozhovorů.....	83
ZÁVĚR	86
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	89
SEZNAM OBRÁZKŮ	94
SEZNAM PŘÍLOH.....	95

ÚVOD

Bakalářská práce se zabývá srovnáním dvou legendárních divadel, která ovlivňovala i mou generaci, vyrůstající na přelomu revolučních let. Inspirace obou souborů však sahá až k dobám, kdy vliv avantgardy zapříčinil rozvoj divadel „Malé scény“. Komunistický režim takovým divadlům nepřál. Jen díky inscenacím s avantgardními prvky na jevišti Národního divadla se otevřela cesta i pro mladší soubory. Začalo opět vznikat hnutí malých scén, jakými byla divadla: Semafor, Reduta, Rokoko, Paraván, Na zábradlí nebo brněnské Večerní Brno a liberecké Kladivadlo. Za nimi poté vznikaly i další alternativní scény: v Liberci Studio Ypsilon a později v Brně Divadlo Husa na provázku, o kterých bude pojednávat tento text.

Předkládaná bakalářská práce si klade za cíl představit poetiku výše zmíněných divadel se záměrem porovnat charakter, principy a formu inscenací obou souborů. Zabývá se jejich vznikem, vývojem a osobnostmi, které stojí u založení souborů. Popisuje čas poloamatérských seskupení po jejich profesionalizaci až k začlenění mezi stálé a úspěšné divadelní celky.

Snaží se objasňovat jejich poetiku na avantgardní scéně jdoucí mnohdy rozdílným směrem a popsat jejich spojení i rozpory ve společném projektu „Cesty“. Představuje také divadla jako nezávislé osobité celky, používající vlastní prostředky k boji proti svazujícím normám režimu. Například pomocí kolektivní improvizace či nepravdělné dramaturgie.

Otázkami v rozhovorech se zástupci divadelních celků objasňuje projev poetiky z odkazu začátků obou divadel. Táže se na dramaturgické plány a projevy scény i aktivitu mimo divadelní prostory či souvislosti s iniciací či zapojením se do jiných projektů.

Současně se vyhodnocením získaných informací snaží prokázat spojitost obou divadel s kulturními hodnotami ve svých lokalitách. A to jak vlivu na diváckou veřejnost, tak i na společnost ve svém působišti. S tím souvisí i výchova mladé generace divadelníků.

TEORETICKÁ ČÁST

1. CHARAKTERISTIKA DIVADLA HUSA NA PROVÁZKU A STUDIA YPSILON

Obě divadla, jimiž se ve své práci zabývám, patří do kategorie divadel tzv. „studiových“. Zmíněný pojem vyjadřuje specifické pojetí divadla. Často bývají tato divadla tzv. „alternativní“ nebo „autorská“.

Studiová divadla se vyznačují určitými znaky, které v klasických divadlech nenalezneme: divadlo je chápáno jako tzv. „kulturní hnutí“, vnímáno je jako komunita, dominantním je zde divadelní autorství. Režisér v těchto divadlech nezřídka bývá také hercem či autorem. Dalšími charakteristickými prvky, které ve studiových divadlech nalezneme, jsou např. užší komunikace s divákem, jeho vtažení do děje a tzv. souznění mezi tvůrci i diváky. Jeviště a hlediště není striktně rozděleno a herec využívá veškerého prostoru. Studiové divadlo též „nestojí“ na vnitřním prostoru. Inscenace se mohou odehrávat ve sklepě, v továrně nebo venku na ulici. Divadlo má za úkol nejen odehrát inscenaci, ale zároveň lidi spojit.

Tato divadla začala navazovat na divadla malých jevištních forem v 60. letech 20. století. Jako nejstarší studiová divadla u nás mohu jmenovat HaDivadlo, Činoherní studio v Ústí nad Labem, Studio Beseda, nebo ty, které jsou předmětem mé práce: divadla Studio Ypsilon a Divadlo Husa na provázku.

Ač se podle charakteristiky studiových divadel zdá, že tak specifická divadla nemohou být ničím odlišná, není to pravda. Existuje zde překvapivě velká variabilita, kterou bych rád prokázal v následujících kapitolách.

Na to, abych mohl poukázat na rysy, které jsou odlišné, a naopak na aspekty, které jsou stejné či podobné, je třeba se s divadly podrobněji seznámit. V následujících odstavcích zmiňuji základní informace o obou divadlech, nastíním podstatu jejich vzniku a následný vývoj.¹

¹ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír, n. p. závod 3, 1984. s. 5 ISBN 23-031-84.

1.1. Charakteristika Studia Ypsilon

Studio Ypsilon patří ke stálícím pražské scéně již 50 let. Od roku 1978 nalezneme jeho základnu ve Spálené ulici na Novém Městě v Praze. Za jeho plynulé fungování můžeme vděčit vedoucímu týmu, mezi které patří jeden ze zakladatelů divadla Jan Schmid, Taťána Kosová, Jaroslav Etlík, Zuzana Měsíčková a Milada Bartlová. Zřizovatelem Studia Ypsilon je Praha². Repertoár „Ypsilonky“ se v průběhu let měnil.³

I přesto je ale správné tvrzení, že divadlo je již od svého počátku především určováno režijním, autorským i výtvarným rukopisem Jana Schmida.

Obrázek 1: Logo Studia Ypsilon



Zdroj⁴

Jeho dlouholetá působnost⁵ i Schmidův rukopis mohou za to, že dnes může divadlo nabídnout opravdu široké portfolio inscenací.

Nalezneme zde klasiku, v jejímž zastoupení mohu zmínit inscenaci „Babička se vrací“, zpracovanou na motivy knihy spisovatelky Boženy Němcové, a pokračovat lze například známou hrou „Faust a Markétka“. Hledá-li potencionální divák improvizovaná představení plná zábavy, může zhlédnout představení s názvem: „Demo demokracie“ nebo „Pánská šatna aneb improvizace v Ypsilonce“.

Některé inscenace se staly známými a oblíbenými právě díky Studiu Ypsilon a jsou již téměř klasikou jejich repertoáru. Mezi takové se řadí například „ypsilonská

² Partnery Studia Ypsilon jsou: OptyS, ADRA, COSTA COFFEE, i-divadlo, Kulturní servis PULS

³ Podrobněji se budu repertoárem zabývat v kapitole č.: 3.2.

⁴ YPSILONKA, *Logo Studia Ypsilon* [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/>

⁵ Jan Schmid je společně s Jiřím Suchým nejdéle sloužící divadelní principál v Čechách, protože divadlo „Studio Ypsilon“ je hned vedle divadla Semafor nejdéle působícím autorským divadlem u nás.

inscenace“ „Prodaná nevěsta“. Případně travestie slavné opery A. Dvořáka s názvem: „Rusalka nejen podle Dvořáka“

Témata komedií, a to ať hořkých či více odpočinkových, jsou různá. Můžeme zde nalézt hru s názvem: „Privátní mejdla, ztracená existence“, která se zabývá tématem, jak uspořádat na privátu mejdan, nebo také kabaretní představení „Plejtvak“, ve kterém se svádí boje o sedm obratlů.

Kvalitu jednotlivých inscenací zaručují velmi dobří herci⁶, kteří jsou nejen ve stálém divadelním souboru (Oldřich Navrátil, Jiří Schmitzer, Pavel Nový, Jiří Lábus, Jaroslava Kretschmerová nebo Martin Dejdar), ale také zde pouze hostují (Marek Eben, Zdeněk Hořínek, Tomáš Klus, Andrej Polák, Miroslav Kořínek, Jan Přeučil, Miroslav Vladyka . .).

Pravidelný host Studia Ypsilon, se může stát členem „Klubu přátel Studia Ypsilon“, jehož cílem je sdružování širší divadelní rodiny a jejích příznivců.

1.1.1. Historie Studia Ypsilon

Studio Ypsilon vzniklo v roce 1963 v Liberci. Zprvu se prezentovalo jako amatérská experimentální nezávislá skupina v podmínkách Vojenského útvaru 3256.

Za jeho založením stál Jan Smid, toho času v branné povinnosti. Jan Schmid tehdy vystupoval jako voják v armádní soutěži. Důstojník, který měl zapsat do záhlaví jméno souboru, ve kterém Schmid vystupoval, tam po zjištění, že je soubor bezejmenný, napsal písmeno „X“. Okamžitě se ale objevila námitka, že soubor s tímto jménem již v Brně existuje. Proto bylo „X“ přepsáno na „Y“.

Začátky profesionality divadla se pojí se Severočeským loutkovým divadlem v Liberci, které bylo později přejmenováno na „Naivní divadlo Liberec“. Už v tomto období se staly slavnými jejich inscenace: „Encyklopedické heslo XX. stol.“. Nebo přelomová „Carmen nejen podle Bizeta“. Od roku 1969 již bylo Studio Ypsilon profesionálním souborem zmíněného „Naivního divadla“. Spolupráce trvala až do roku 1978, kdy „Ypsilonka“, jak ji začali nazývat skalní příznivci, změnila působiště⁷.

⁶ Hlavními představiteli Studia Ypsilon se budu zabývat v kapitole č.: 2.1.

⁷ KOVALČUK, J. a P. OSZLÝ. *Společný projekt Cesty: (křížovatky, jízdni řády, setkání), Srovnávací grafikon o vývoji studiových divadel*. Brno: JAMU, 2011, s. 194. ISBN 978-80-7460-003-6.

Základem Studia Ypsilon byli nejen členové tohoto divadla (J. Schmid, Z. Schmidová, J. Nováková, K. Novák), ale také příslušníci Vojenského útvaru (M. Olmr, J. Fučík, M. Kořínek).

Obrázek 2: Vstup do Studia Ypsilon ve Spálené ulici



Zdroj⁸

Spolupráce se Studiem Ypsilon často využívali jak herci, tak i členové z řad neherců (J. Trösterová, D. Bláhová, . .).

Studio Ypsilon navštěvovalo Prahu již od svého vzniku. Zprvu hrálo v Redutě a Ateliéru, později v Žižkovském a Branickém divadle a následně v Činoherním klubu a v Divadle Na zábradlí.

Hostovalo také v mnoha dalších městech tehdejšího Československa. Nejvýrazněji se uplatnilo na celostátních festivalech Divadelního mládí.

Do Prahy přesídlilo natrvalo v roce 1978. V témže roce se stalo souborem Státního divadelního studia. Základnou Ypsilonky bylo divadlo Ateliér sídlící v ulici Spálená. Jeho dráha v Praze nebyla vůbec snadná. Divadlo bylo neustále různými způsoby omezované. Problémy způsobila i částečná rekonstrukce jejich pražské domovské základny, která se protáhla na dva a půl roku. V době rekonstrukce tedy bylo Studio Ypsilon nuceno hrát na náhradních scénách. Nejčastěji bylo možné vidět jejich hry v Klicperově a Žižkovském divadle.⁹

„Ypsilonka“ se vrátila na domovskou základnu v roce 1984 a v tomtéž roce také oslavila dvacáté narozeniny své tvorby.

⁸ YPSILONKA, *Vstup do Studia Ypsilon ve Spálené ulici* [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/historie/>

⁹ KOVALČUK, J. a P. OSLZLÝ. *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání), Srovnávací grafikon o vývoji studiových divadel*. Brno: JAMU, 2011, s. 208. ISBN 978-80-7460-003-6.

Zmíněný rok byl významným také z důvodu projektu „Cesty“, který vznikl ve spolupráci s Divadlem na okraji, HaDivadlem a Divadlem na provázku¹⁰.

1.2. Charakteristika Divadla Husa na provázku

Zeptáte-li se jakéhokoliv obyvatele Brna na divadelní scénu, zajisté Vás okamžitě upozorní na Divadlo Husa na provázku, které patří bezpochyby mezi ta nejvýznamnější. Zmíněné divadlo je divadlem experimentálním a to již od svého začátku. S myšlenkou založit experimentální divadlo souvisel také rozvoj moderních forem divadelní tvorby, pro které musely být v roce 1986 vystavěny nové prostory.

K vzniklému divadlu se záhy přidalo další divadlo sídlící v Brně – HaDivadlo. Tento spolek již od svého počátku úzce spolupracoval se zahraničím, což přineslo mnohou osvětu do brněnské divadelní scény. Od roku 1992 je divadlo vyhlášeno tzv. „Centrem experimentálního divadla“ a v prostorách budov na Zelném trhu funguje dodnes.

Punc avantgardy a experimentu má divadlo hlavně díky zkušeným režisérům, vynikajícím dramatikům a charismatickým hercům. Jen díky nim se stalo známým po celém světě. Jejich představení „Šašek a královna“, „Balada pro banditu“ nebo „Am a Ea“ byla velkou inspirací pro mnoho evropských filmařů. V dnešní době se Divadlo Husa na provázku neprezentuje pouze divadelní scénou, ve které nechybí domácí i zahraniční hosté, ale také mnoha zajímavými uměleckými projekty. Vedle tvorby divadelní je také pořadatelem výstav či výzkumných projektů.

Stejně tak vychází vstříc mnoha festivalům, a to v podobě pronájmu budov. S činností Husy na provázku se také můžeme setkat v rámci osvěty v oblasti humanitních věd. Kontinuitu vývoje divadla dnes zastřešuje Petr Oslzlý a image inovuje Vladimír Morávek. Stejně jako Studio Ypsilon nabízí i Divadlo Husa na provázku široký repertoár různorodých inscenací. Portfolio her je rozděleno dle místa, kde se odehrávají.

Jiné portfolio her nalezneme ve velkém sále, jiné ve sklepních prostorách a jiné

¹⁰ O spolupráci obou divadel na projektu „Cesty“ se budu zabývat v kapitole 3.4.

v sále zrcadlovém. Ve velkém sále se odehrává jedna z nejpoblárnějších incenací, již zmíněná „Balada pro banditu“, která se po třiceti letech opět vrací na místo svého zrodu, ovšem v odlišném pojetí.

Obrázek 3: Logo Divadla Husa na provázku



Zdroj¹¹

Z časů poněkud bližších naší generaci je možné zhlédnout fresku, odehrávající se v 60. letech na motivy slavného filmu „Lásky jedné plavovlásky“. Je-li návštěvník divadla zvyklý na klasické hry hovořící o lásce, jistě bude spokojen s inscenací Jiřího Jelínka „Romeo, Julie a já“.

Konfrontaci důvěřivého hrdiny s realitou všedních dnů může nabídnout dramatické pojednání o knížeti Myškinovi, který ve své bezelstnosti začíná poznávat, že svět kolem něj není takový, jak se na první pohled zdálo. Inscenace nese název „Kníže Myškin je idiot“.

V prostorách sklepní scény může divák zhlédnout inscenaci „Baletky“, pojednávající o nenaplněných snech a touhách pěti dam, které si plní své sny pomocí vlastní představivosti a sklepa, ve kterém se scházejí.

Zrcadlový sál může diváka seznámit s hrou „Prase aneb Václav Havel´s hunt for pig“, což je neznámý Havlův text, na téma Češi a svět.

¹¹ SOPROVÁ, J. *Logo Divadla Husa na provázku*. [online]. © 2010 [cit. 2014-02-21] Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/extaze-na-provazku/>

1.2.1. Historie Divadla Husa na provázku

Sdružení Husa na provázku zahájilo svou činnost na podzim roku 1967. V této amatérské skupině tvořili hlavní jádro posluchači režie Janáčkovy akademie věd a dále posluchači totožného ročníku herectví. Patřili k nim také literáti, hudebníci nebo mladí filosofové. Sdružení se pojmenovalo dle předmluvy knihy „šest libret Jiřího Mahena“.¹²

Prvním vedoucím v umělecké sféře Divadla Husa na provázku byl divadelní dramaturg a zároveň pedagog Bořivoj Srba. Ředitel brněnského Domu umění a básník v jedné osobě Adolf Kroupa převzal záštitu nad vznikajícím souborem o rok později.

V roce 1969 bylo sdružení po striktním zásahu cenzury zprvu nuceně přejmenováno na „Divadlo na provázku“¹³. Vzhledem k tomu, že tento název evokoval v tehdejší společenské situaci mnoho symbolických významů, přijalo je sdružení postupem času za své. Tento rok byl také průlomovým i z hlediska plánů pro projekt divadelního prostoru. Od roku 1972 bylo divadlo výrazně profesionalizováno na divadelní oddělení brněnského Domu umění. Základní skupina Divadla na provázku se také rozšířila o mnoho externě spolupracujících herců. O rok později již byla vyprodána všechna představení zmíněného divadla. Rozšiřovat portfolio repertoáru začalo divadlo v roce 1974, kdy vrcholila tzv.: „první fáze tvorby Divadla na provázku“. Projevovala se hlavně v tom, že si divadelní skupina začala vytvářet umělecky velmi silný a nezaměnitelný repertoár. Na přelomu února také divadlo poprvé vystoupilo v zahraničí, v polské Wroclawi. Divácký triumf souboru dovršila inscenace Commedia dell'arte, která vznikla dle přepisu dánského scénáře ze starého kodaňského divadla Tivoli. O dva roky později byla natočena stereofonní nahrávka rozhlasové podoby inscenace Balada pro banditu.¹⁴

V roce 1975 nově vzniklo brněnské Dětské studio, které bylo řízeno uměleckým programem.

¹² SRBA, B. *Vykročila husa a vzala člověka na procházku. Pojd'!* 1. vyd. Brno: JAMU v Brně, 2010 s. 34 ISBN 978-80-86928-0.

¹³ V době založení divadla se experimentální divadlo nazývalo: „Husa na provázku“. O rok později bylo nuceno název změnit na: „Divadlo na provázku“. Pod tímto názvem vystupovalo až do roku 1990, kdy byl název prodloužen na: „Divadlo Husa na provázku“. Od roku 1992 se k názvu přiřazuje zkratka CED, tj. Centrum experimentálního divadla, což je kulturní instituce, která zajišťuje provoz alternativních scén v Brně. (Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo a Divadlo U stolu)

¹⁴ PROVAZEK, *Husa na provázku*. [online]. © 2010 [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: <http://www.provazek.cz/web/structure/8.html>

V roce 1976 byla natočena stereofonní nahrávka rozhlasové podoby inscenace *Balada pro banditu*.

Obrázek 4: Pamětní deska při vstupu do divadla



Zdroj¹⁵

O rok později činnost divadla ohrozil nový divadelní zákon. Aby nebylo Divadlo na provázku definitivně zrušeno, muselo být na základě normalizačního zákona převedeno do svazku Státního divadla v Brně. V roce 1978 byl ve spolupráci s dalšími evropskými divadly vytvořen mezinárodní projekt „Společně – Labyrint světa a ráj srdce“. Realizován byl v roce 1983 na Festivalu bláznů v Kodani. Divadlo na provázku se v roce 1995 též účastnilo mezinárodního festivalu experimentálních divadel v egyptské Káhiře. Tento festival je bezesporu jednou z nejvýznamnějších akcí v arabském světě. Věhlas také divadlo získalo díky herečce Ivaně Hloužkové, která o rok později dostala cenu Alfréda Radoka za postavu Maryši. Divadlo se účastnilo ještě mnoha mezinárodních projektů, stvořilo mnoho inscenací a získalo věhlas nejen ve své domovině.¹⁶

Prioritou divadla ale bylo přizpůsobení divadelních prostor pro své potřeby, a to v historickém paláci Hausperských pánů z Fanálu na Zelném trhu. Byla tedy nutná rekonstrukce, jež započala roku 1986. V roce 2001 divadlo rozšířilo své aktivity o programové otevírání Husy na provázku mladým tvůrcům. Tato příležitost pro mladé tvůrce je realizována v krátkých intervalech od měsíce ledna do března.¹⁷

¹⁵ LUMEN, *Pamětní deska při vstupu do divadla*. [online]. 2011-10-18 [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: <http://lumenn.blog.cz/1110/podporte-divadlo-husa-na-provazku>

¹⁶ OSLZLÝ, P. a kolektiv. *Divadlo Husa na provázku 1968(7)-1998*, Brno: Nakladatelství ULITA, 1999. s. 1995 ISBN 80-902684-0-4.

¹⁷ PROVAZEK, *Husa na provázku*. [online]. © 2010 [cit. 2014-02-21] Dostupné z: <http://www.provazek.cz/web/structure/8.html>

2. HLAVNÍ OSOBNOSTI REŽIE A DRAMATURGIE

Obě zmíněná divadla tedy mají bohatou historii, vybudovanou tradici a také věrné diváky. Za jejich nespornou kvalitu a jedinečnost provedení můžeme poděkovat hlavně odborníkům, kteří inscenaci udávají tvar a dynamiku, tedy režisérům a dramaturgům. V následujících řádcích bych rád představil ty, kdo za úspěchy obou divadel stojí.

2.1. Hlavní osobnosti režie a dramaturgie Studia Ypsilon

Jan Schmid

Pro spolupráci se Studiem Ypsilon je potřebná tzv.: "multifunkčnost", tedy člověk všestranně nadaný. Tento pojem velmi dobře vystihuje a naplňuje vysokoškolský pedagog, zakladatel a nynější ředitel Studia Ypsilon Jan Schmid. Je to osobnost spojující v sobě řadu profesí.

Obrázek 5: Jan Schmid



Zdroj¹⁸

Jeho životní etapa začala dne 14. června 1936 v Táboře. Zpočátku vůbec nebylo zřejmé, že nastoupí na dráhu herce, režiséra či dramaturga.

¹⁸ ŠNAJBERKOVÁ, J. *Jan Schmid*: [online]. 2001-10-01 [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: <http://www.radioservis-as.cz/archiv01/4101/index.htm>

Vyučil se totiž ve sklářském oboru jako malíř skla a později ve studiu dále pokračoval na Střední průmyslové škole sklářské v Železném Brodě, kterou dokončil maturitní zkouškou v roce 1956. Pomaturitní studium absolvoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, kde fungoval v ateliéru skláře a sochaře profesora Karla Stipla. Po dokončení studia na VŠUP v roce 1961 se jeho krátkým působištěm stalo Naivní divadlo v Liberci, kde sbíral zkušenosti jako režisér a výtvarník. O dva roky později založil zmíněné Studio Ypsilon a od té doby v něm fungoval jako umělecký šéf, od roku 1990 rovněž v ředitelské funkci, kterou spravuje dodnes. Od roku 1975 se stal externím učitelem na Katedře loutkářství DAMU a od roku 1990 rozšířil Jan Schmid svou pozici o kmenového pedagoga Katedry alternativního a loutkového divadla. Roku 1995 mu byl udělen titul docent a téhož roku také založil svůj vlastní ateliér. V tomto ateliéru mají studenti Divadelní fakulty Akademie múzických umění¹⁹, oboru herectví, režie a dramaturgie možnost hrát vlastní inscenace ve Studiu Ypsilon. Vysokoškolským profesorem byl poté jmenován v roce 2003.²⁰

Ve funkci režiséra má za sebou režii desítek her, z nichž namátkou mohou jmenovat: „Carmen nejen podle Bizeta“, „Michelangelo“, „Makbeth“, „Encyklopedické heslo XX. století“, „La traviata pobloudilá“ nebo „Ubu králem“. Některé ze zmíněných her byly pod jeho taktovkou zrežirovány též v rozhlase, např.: „Obr Gargantua“. Dále se podílel autorskými texty na rozhlasové hře „Život a smrt K. H. Máchy“.

Na prknech Národního divadla Schmid režíroval např. v činohře inscenaci Klicperovy hry "Každý něco pro vlast" nebo v opeře Rossiniho „Lazebníka Sevillského“.

Rovněž je autorem mnoha dramatizací a adaptací, např. „Dvanáct křesel“, „Láska k bližnímu“ nebo „Věčný manžel“.

Jeho působení v televizi bylo zastoupeno několikadílným pořadem "Ypsilonka se baví", podílel se na experimentální inscenaci "Pes v zahradě". Byl i spoluautorem satirického pořadu "Deset minut s ..." V roce 1994 natočil společně s Vladimírem

¹⁹ Dále jen DAMU

²⁰ DAMU, *Jan Schmid*. [online]. © 2007-2014 [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/katedry-a-kabinety/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/pedagogove/prof-jan-schmid>

Skalským pro Českou televizi dvoudílný autoportrét o svém životě s názvem "Já a Ypsilonka, Ypsilonka a já".

Mezi nejvýznamnější mezinárodní projekty, jejichž je autorem a režisérem, patří: „Já a ostatní, mýty, které nás spojují“ a „Muž a žena“. Tyto mezinárodní projekty vznikly za spolupráce pražské DAMU a divadelního oddělení torontské univerzity ve Scarborough. S odkazem na předešlé informace je zřejmé, že Jan Schmid měl jako autor her k psaní velmi blízko. Bylo tedy jen otázkou času, kdy se začne věnovat knihám. Již v roce 1984 vydal knihu s názvem "Léto bude ve čtvrtek", v roce 1989 pokračoval knihou "S očima na vrch hlavy" a v roce 1992 vznikly texty a hry s názvem "Třináct vůní".

Rok 1995 byl zajímavý nejen kvůli další knize nazvané "Jak mě zabil slon", nýbrž také pro iniciátorství při vzniku vydavatelství teatrologické literatury "Nakladatelství Studio Ypsilon". V tomto nakladatelství jsou vydávány knihy autorů typu: Roger Caillois, Irena Slawińska, Peter Brook nebo Leoš Suchařípa.

Součástí uměleckého života Jana Schmida je také jeho práce na užité grafice a práce ilustrátora. K inscenacím Studia Ypsilon vytvořil přes 150 plakátů a programů, které můžeme vidět také ve Spálené ulici, kde Studio sídlí. Další jeho činností, která se významnou měrou podepsala na domovském divadle, bylo navrhování kostýmů, či scénografie.

Schmid je také ilustrátorem několika knih, z nichž nejvýznamnější je kniha Ladislava Dvorského s názvem „Tajný lodní deník“, za kterou mu byla udělena prestižní cena „Nejkrásnější kniha roku“.

Jako výtvarník za sebou zanechal nezanedbatelnou práci při řešení interiéru, které se prolíná s poetikou jeho inscenací.

Jako herec se Jan Schmid projevoval nejen na divadelních prknech, kde jsme ho mohli vidět hrát např. ve „Věčném manželovi“ nebo v inscenaci „Outsider“, kde dokonce ztvárnil titulní roli. Hrál také v mnoha filmových projektech, např. ve filmu E. Schorma „Carmen nejen podle Bizeta“ nebo „Farářův konec“. Společně se svými kolegy ze Studia Ypsilon jsme jej rovněž mohli vidět ve filmech Věry Chytilové "Kalamita" nebo "Ovoce stromů rajských jíme".

Jiří Havelka

Také Jiří Havelka je neodmyslitelně spjatý se Studiem Ypsilon a to již od dob svých studií. Tento herec a zároveň režisér upozornil na své režisérské nadání vlastní adaptací knihy Adolfa Branalda o Janu Kříženeckém, jemuž dal název "Pan Nula". A právě Studio Ypsilon převzalo zmíněnou adaptaci o průkopníku české kinematografie do svého souboru, kde se realizuje dodnes.²¹

Režisér Jiří Havelka se narodil dne 17. června 1980 v Jihlavě. Po absolvování jihlavského gymnázia se prostřednictvím studia režie na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU seznámil s Janem Schmidem, kdy byl režii vyučován v jeho ateliéru. Absolventská práce²² Jana Schmida natolik zaujala, že o dalším režisérovi „Ypsilonky“ bylo rozhodnuto.

Prvním z jeho režijních počínů ve Studiu Ypsilon byla dramaturgie "Amála a prasák", navazovala vlastní inscenace "Krték". Režie se Havelka ujal i v mnoha dalších inscenacích Studia Ypsilon: „Dvanácttrojka“, „Drama v kostce“, „Nic nás nezastaví aneb jeden den messengerů na kole“ nebo „Člověče, zkus to!“²³. Mezi jeho úspěchy také patří koláž ze života tvorby Alfreda Jarryho „Nasdsamec Jarry“ z roku 2006.

Obrázek 6: Jiří Havelka



Zdroj²⁴

Ač nyní Havelka působí ve Studiu Ypsilon, má za sebou i mnoho dalších aktivit, které se Studiem Ypsilon nespojují. V roce 2007 byla pod jeho taktovkou nastudována

²¹ YPSILONKA, *Soubor*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/soubor>

²² Zmíněná adaptace knihy Adolfa Branalda s názvem "Pan Nula"

²³ Dalšími inscenacemi v režii Havelky ve Studiu Ypsilon jsou: Putování slepého hada za pravdou, Kam vítr, tam pláž

²⁴ SMEJKALOVA, I. *O historii promluví loutky*. [online]. 2012-11-29 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/o-historii-promluvi-loutky>

v Dejvickém divadle hra s názvem "Černá díra", pro níž se stalo inspirací stejnojmenné vesmírné těleso a jeho vlastnosti. V témže roce mu také byla udělena cena Alfréda Radoka, a to v kategorii "Talent roku". O rok později byla pod Havelkovým vedením poprvé v České republice zrežirována moderní verze Moliérovoy hry „Don Juan“ podle scénáře P. Marbera. Incenaci uvedlo ostravské Divadlo Petra Bezruče. Zvláštní na jejím provedení byla skutečnost, že ji realizoval v prostorách virtuálního televizního studia. Ve zmíněném roce Havelka tvořil projekt EXIT 89 v divadle Archa v Praze. Na této inscenaci se nepodílel pouze jako režisér, ale též spolupracoval na textech písní a scénáři.²⁵

V roce 2010 upravil a posléze zrežiroval hru J. K. Tyla s názvem "Fidlovačka aneb kde domov můj", kterou bylo možné vidět v Divadle na Vinohradech.

Stejně jako ostatní členové souboru je i Jiří Havelka schopen fungovat ve více oborech uměleckého směru. Jako moderátora jsme jej mohli vidět v televizním pořadu Letadlo, v televizní revui Hotel Insomnia byl nejen dobrým moderátorem, ale také spoluscénáristou.

Jeho vlastní tvorbu poté představoval pořad "Baráž", který vysílala hudební stanice Óčko. V tomto pořadu již byl znát jeho typický rukopis uplatňovaný v divadle VOST05.

Společně s divadlem VOST05 Havelka zakončuje i program Festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě, který sám založil. Ve zmíněném autorském divadle působí jako režisér, scenárista i herec.²⁶

Mezi hry divadla VOST05 můžeme zařadit například hru „Pérák“, „Spialová ruka“ nebo „Karavan Evropa“.

Jiří Havelka je také spoluzakladatelem festivalu CUTE²⁷, který se ve Studiu Ypsilon koná vždy 17. listopadu.

V dnešní době je Havelka nejen vůdčí osobností moderního kabaretu VOST05, ale také vedoucím Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU.

²⁵ YPSILONKA, *Soubor*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/soubor>

²⁶ DAMU, *Jiří Havelka*. [online]. © 2007-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/katedry-a-kabinety/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/pedagogove/mga.-jiri-havelka-ph.d>

²⁷ Termín CUTE se vyskytl jako reakce na vlnu "cool" nebo-li coolness dramatiky, pro kterou je typické zobrazování skutečnosti kontroverzním způsobem, s velkým důrazem na agresivitu, sex a násilí. Cílem dramatiky CUTE je divák, odcházející z divadla s pozitivními emocemi, a to aniž by se divadelní pojednání vyhýbalo tématům, jež jsou pro společnost podstatná.

Jaroslav Etlík

Obor dramaturgie na DAMU úspěšně dokončil v roce 1988. Již od roku 1987 působil jako dramaturg v Klicperově divadle v Hradci Králové. Jeho nadání ve zmíněném oboru se projevilo například ve zdařilé inscenaci absurdní aktovky Leonida Andrejeva „Černé masky“. Od stejného roku se stal autorem mnoha úprav a dramatizací v Československém rozhlasu²⁸. O tři roky později začalo být jeho domovským divadlem právě Studio Ypsilon, kde se dramaturgicky podílel na většině inscenací. Úspěch měl ale i jako spoluautor, a to např. ve hrách „Mozart v Praze“, „Tři mušketýři jdou“ nebo v inscenaci „Horké to někdo rád“. Společně s Alešem Kisilem se podílel na televizním cyklu „Česká divadelní režie“, kde autorsky vytvářeli šedesátiminutové portréty.²⁹

Obrázek 7: Jaroslav Etlík



Zdroj³⁰

Jeho přínos k zasvěcení mladých studentů do divadelních a dramaturgických dovedností rozhodně není malý. Již od roku 1990 se stal pedagogem Katedry teorie a kritiky a dále spolupracujícím pedagogem Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU Praha. (Teorie interpretace, Teorie divadla a Základy divadelního pojmosloví). V roce 1999 mu byl udělen titul docent a v roce 2006 rozšířil svou pedagogickou činnost o působení na Katedře divadelní vědy Filosofické fakulty

²⁸ Československý rozhlas vznikl jako organizace, nastupující po s.r.o. Radiojournal. Pravidelné vysílání v českých zemích zahájil Radiojournal 18. května 1923 a svou činnost ukončil Československý rozhlas 31. prosince 1992, se zánikem Československa. Poté byl rozdělen na Český rozhlas a Slovenský rozhlas.

²⁹ např.: Jana Grossmana, Jindřicha Honzla, E. F. Buriana nebo Jiřího Koláře.

³⁰ YPSILONKA, *Vedení*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide>

University Karlovy³¹ v Praze (Teorie interpretace, Teorie divadla, Dramaturgie a Sémologie a sémiotika). O dva roky později byl jmenován profesorem v oboru dramaturgie.³²

Za úspěchem divadla ale nestojí jen dramaturgové a režiséři. Je třeba zmínit alespoň některé účastníky týmu Studia Ypsilon, bez kterých by „Ypsilonka“ tak dlouho neexistovala. Například Taťánu Kosovou, jež je vedoucí ekonomkou Studia Ypsilon, Milanu Bartlovou, jakožto tajemnici souboru či Zuzanu Měsíčkovou coby vedoucí uměleckotechnického provozu.

Neposlední a neméně důležití jsou také herci, bez nichž by hry nemohly být veřejnosti představeny. Studio Ypsilon má mnoho externích či stálých herců, které neznáme pouze z divadel, ale také z televizního vysílání. Mezi významné herecké hvězdy divadla patří například:

Karel Novák, kolega Jana Schmida, který byl oblíbený herec a hudebník Studia Ypsilon. Jako loutkoherec spolu s ním začínal v Krajském loutkovém studiu Liberec. Později odešel do Studia Ypsilon, kde působil až do smrti. Debutoval také před filmovou kamerou ve Schormově krátkometrážním záznamu jejich parodického představení „Carmen nejen podle Bizeta“. V záznamech divadelních inscenací je také vidět ve hře „Michelangelo Buonarroti“, či hudebním pořadu „Ypsilonka se baví“.

Dále například **Martin Dejdár**, který je členem Studia Ypsilon již od roku 1987, kdy dokončil studium DAMU. Ve zmíněném divadle jsme jej mohli vidět například jako Mjakikina v inscenaci „Vosková figura“ nebo jako Mononukleosisa v „Bohovi“. V současné době je možné vychutnat si jeho výborný herecký projev ve hře „Praha stověžatá“, „Svatá rodina“ nebo „Rusalka nejen podle Dvořáka“. Mezi jeho největší televizní úspěchy bezpochyby patří hlavní role ve filmu „Učitel tance“, za kterou dostal v roce 1996 Českého lva. Mladší diváci jistě vědí, že v seriálu „Simpsonovi“ propůjčil svůj hlas nezapomenutelné postavičce Barta Simpsona, nebo ztvárnil roli Ozáka v Sit-comu „Comeback“.³³

Jiří Lábus vstoupil do „Ypsilonky“ již v roce 1973 rolí Mackieho Messera

³¹ Dále jen FF UK

³² YPSILONKA, *Vedení*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/vedeni>

³³ YPSILONKA, *Soubor*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/soubor>

v Žebrácké opeře a zmíněnému divadlu je věrný dodnes v inscenacích „Vratká prkna“, „Klauni“, za něž dostal cenu kritiků za vedlejší roli. V témže roce jsme Jiřího Lábusa také mohli zastihnout v četných filmových rolích. Ty většinou nebyly hlavní, přesto se ale pro herce staly důležité: brusič Petr z filmu „Páni kluci“, později v trilogii „Slunce, seno...“ nebo v seriálu „Arabela“, kde ztvárnil svou životní roli Rumburaka. V 80. letech byl členem komické dvojice Kaiser – Lábus. V 90. letech natočil krátký film „Amerika“, kde za ztvárnění dramatické postavy získal ocenění Českého lva.³⁴

Pavel Nový je členem Studia Ypsilon od roku 1989, kdy jsme jej mohli vidět v inscenacích: „Tři mušketýři jdou“, „Othello“ či „Mozart v Praze“. I tento herec je velmi úzce spjatý s televizními filmy. Jeho nejznámější role je bezpochyby z nejúspěšnějšího filmu Marie Poledňákové „S Tebou mě baví svět“. Vidět jsme ale mohli i v dnes již kultovním filmu „Balada pro banditu“ nebo „Obsluhoval jsem anglického krále“.³⁵

Jiří Schmitzer je také jedním ze stálých členů „Ypsilonky“, a to od roku 1985. Vidět jsme jej mohli v inscenacích „Vosková figura“, „Sebevrah“ nebo „Horké to někdo rád“, kde ztvárnil dvojroli Dafné a Jerryho. Jiří Schmitzer je nejen jedním z předních herců divadla, ale současně i osobitým skladatelem a podílí se na skládání hudby nejen pro Studio Ypsilon. Velmi často tak pro své nadání vystupuje v improvizčních večerech. V televizi byl opět hereckou ikonou, a to zejména ve filmech „Marečku, podejte mi pero“, „Postřižiny“, „Vesničko má středisková“, „Tankový prapor“ nebo „Slavnosti sněženek“. Českého lva získal za hlavní role ve snímcích „Kráska v nesnázích“ a „Bumerang“.³⁶

Oldřich Navrátil je herec tzv. „na volné noze“, který se Studiem Ypsilon začal spolupracovat až v roce 2012, kdy pod taktovkou Jana Schmida nazkoušel inscenaci „MUŽI NA VĚTVI aneb Slavnost na horách“. Než se ale dostal ke spolupráci se zmíněným divadlem, hrál také dva roky v Divadle Husa na provázku, kde byl veden renomovaným režisérem Petrem Scherhauserem. V současné době je v ročním angažmá Studia Ypsilon a je možné ho vidět v novince Jana Schmida „ŠKAREDÁ STŘEDA

³⁴ YPSILONKA, *Soubor*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/soubor>

³⁵ YPSILONKA, *Soubor*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/soubor>

³⁶ YPSILONKA, *Soubor*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/soubor>

aneb Teta z Halifaxu“. Nevyhýbaly se mu ani televizní role, například postava otce Bajzi ve filmu „Bylo nás pět“ či v roli Emila Nádenička z filmů „Básníci“. ³⁷

Oldřich Kaiser vystudoval konzervatoř v Brně a DAMU v Praze. Na dlouhá léta se stal výrazným členem „Ypsilonky“, kde spolu s Jiřím Lábusem vytvořil řadu romantických a komických rolí. Společně také získali velikou oblibu diváků, zvláště díky nejrůznějším zábavným pořadům v televizi. Nejznámějšími jsou: „Možná přijde i kouzelník“ nebo „Ruská ruleta“. V roce 1993 Kaiser přijal angažmá v Národním divadle v Praze a natočil i několik dalších filmů. (Tmavomodrý svět, postava lékaře Františka ve filmu Líbáš jako Bůh, Líbáš jako Ďábel.)³⁸

Mezi další herce zvučných jmen, podílejících se na portfoliu her Studia Ypsilon, mohu zařadit Miroslava Vladyku, Jiřího Štědrone, Vendulu Holičkovou, Jana Přeučila, Uršulu Klukovou, Tomáše Kluse, Zdeňka Hořínka, Ladislava Gerendáše či Marka Ebena.

2.2. Hlavní osobnosti režie a dramaturgie Divadla Husa na provázku

Bořivoj Srba

Bořivoj Srba navštěvoval reálné gymnázium v Brně v letech 1945 – 1951. Paralelně studoval školu pro učitele hudby při Filharmonickém spolku Besedy brněnské. Jeho hudební vzdělání dovršilo soukromé studium v dirigování a hudební kompozici u Zdeňka Kaňáka a Rudolfa Wünsche. Na katedře dramaturgie a divadelní vědy Janáčkovy akademie múzických umění³⁹ v Brně začal studovat v roce 1951 a diplomovou práci obhájil v roce 1955. Titul PhDr. získal v roce 1967 na Filosofické fakultě UK.⁴⁰

Jako dramaturg byl Srba zaměstnán v Krajském divadle v Brně⁴¹, a to v letech 1954 – 1959. Od roku 1959 do roku 1967 již působil jako hlavní dramaturg Mahenovy

³⁷ YPSILONKA, *Soubor*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/soubor>

³⁸ OSOBNOSTI, *Oldřich Keiser*. [online]. © 1996-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.osobnosti.cz/oldrich-kaiser.php>

³⁹ Dále jen JAMU

⁴⁰ DIFA.JAMU, *Bořivoj Srba*. [online]. [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://difa.jamu.cz/fakulta/pedagogove/srbab.html>

⁴¹ Tj.: Městské divadlo, či Divadlo bratří Mrštíků

činohry Státního brněnského divadla. Ve zmíněném divadle byl jedním ze spoluautorů programu lyrického, epického a politicky angažovaného celku, který se inspiroval světovou a českou avantgardou. Zdrojem inspirace zmíněného programu bylo poetické divadlo E. F. Buriana a dále epické divadlo Bertolta Brechta.⁴²

Typickým rukopisem Bořivoje Srby bylo zaměření se na společenskou problematiku pomocí metaforického vyjadřování. Viditelné je to v českých premiérách Bertolta Brechta: „Zadržitelný vzestup Artura Uie“ z roku 1959.⁴³ Jeho zdaleka největší úspěch na poli dramaturgie byla pašijová hra s názvem: „Komédie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista“ z roku 1965. Tato inscenace byla zařazena mezi nejvýznamnější počiny v 60. letech.

Obrázek 8: Bořivoj Srba



Zdroj⁴⁴

Typickým rukopisem Bořivoje Srby bylo zaměření se na společenskou problematiku pomocí metaforického vyjadřování. Viditelné je to v českých premiérách Bertolta Brechta: „Zadržitelný vzestup Artura Uie“ z roku 1959.⁴⁵ Jeho zdaleka největší úspěch na poli dramaturgie byla pašijová hra s názvem: „Komédie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista“ z roku 1965. Tato inscenace byla zařazena mezi nejvýznamnější počiny v 60. letech.

⁴² Tj.: Městské divadlo, či Divadlo bratří Mrštíků

⁴³ Mezi jeho další inscenace patří: Korzár (1963), Kulatolebí a špičatolebí (1963), Nežert (byla před premiérou v roce 1962 zakázána), Zvědavost (1966)

⁴⁴ STULÍR, D. *Bořivoj Srba*: [online]. 2012-10-08 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: http://brnensky.denik.cz/galerie/krest_husa_brno.html?mm=2824151

⁴⁵ Mezi jeho další inscenace patří: Korzár (1963), Kulatolebí a špičatolebí (1963), Nežert (byla před premiérou v roce 1962 zakázána), Zvědavost (1966)

Bořivoj Srba byl taktéž prvním uměleckým vedoucím zmíněného souboru, se kterým donedávna příležitostně spolupracoval.

Jméno Bořivoje Srby bylo také skloňováno v oboru teatrologie⁴⁶. Jeho seznam prací tvoří více než 130 položek. Jako jedny z nejvýznamnějších je vhodné zmínit monografii o světelném divadle E. F. Buriana a dále o dramatické tvorbě Ludvíka Kundery.⁴⁷

Tematicky a časově se často zaměřoval také na vývoj českého divadla v období 1918 - 1945⁴⁸. Činnosti divadelně – teoretické se věnoval od konce 50. let. V roce 1963 se stal vědeckým pracovníkem Kabinetu pro studium českého divadla Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, sídlící v Praze.⁴⁹

Za posledních jedenáct let vydal Srba velmi obsáhlé teatrologické monografie, které rekapituluji poznatky jeho celoživotní práce: „Múzy v exilu“⁵⁰ z roku 2003, „Řeči světla“⁵¹, jež byla vydána v roce 2004, „Více než hry“⁵², která vznikla o dva roky později. V roce 2009 byla vydána kniha: „Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd'!“⁵³. V knize nalezneme úryvek z textu Jiřího Mahena, který se stal nejen podnětem pro název divadla, ale také jeho mottem. Nalezneme zde též listinné i obrazové vzpomínky, či dokumenty pamětníků.⁵³

Za zmíněnou knihu byla Bořivoji Srbovi udělena pocta „next wave/příští vlna“, na 18. ročníku festivalu české alternativy, konkrétně v kategorii „Publikační čin roku“. Jako pedagog působil již od roku 1958 na divadelní katedře JAMU a o tři roky později své pedagogické působení rozšířil o divadelně–vědné oddělení Filosofické fakulty

⁴⁶ Teatrologii můžeme definovat jako divadelní vědu, či společenskovědní obor, jež se zabývá teorií a dějinami divadelních, či speciálních odvětví divadelní činnosti – dramatika, dramaturgie, herectví, režie, scénografie, aj. Průkopníky teatrologie v Čechách byli O. Hostinský a O. Zich

⁴⁷ JAMU, *Bořivoj Srba*. [online]. [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: http://www.jamu.cz/documents/aktuality/jubileum_prof_srba.

⁴⁸ Zaměřil se tedy na české divadlo 1. i 2. republiky a období německé okupace v souvislosti s problematikou české avantgardy.

⁴⁹ VOJTKOVÁ, M. *Bořivoj Srba* [online]. 2009-08-12 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=973>

⁵⁰ Kniha pojednává o uměleckých a kulturních počinech čs. exulantů, nacházejících se v Londýně, a to v předvečer i v průběhu druhé světové války (1939 – 1945).

⁵¹ Zde se jedná o princip světelného divadla dle inscenační tvorby Emila Františka Buriana, kniha vyšla na brněnské divadelní fakultě a skýtá přes 800 stran, jež analyzují tvorbu tohoto divadelníka.

⁵² Kniha je zaměřena na dramatickou tvorbu L. Kundery, vyšla na brněnské divadelní fakultě.

⁵³ VOJTKOVÁ, M. *Bořivoj Srba* [online]. 2009-08-12 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=973>

Masarykovy University⁵⁴ v Brně. Jeho odbornost způsobila zvednutí prestiže a rozvoj obou zmíněných škol.⁵⁵

Peter Scherhauser

Jeden z nejmýraznějších režisérů a zároveň zakladatel Husy na provázku Peter Scherhauser se narodil roku 1942 v dělnické čtvrti v Bratislavě. V rodině byl nejstarším z pěti dětí. Kromě studia gymnázia se věnoval také basketbalu, který hrál za Slovan Bratislava. O to překvapivější bylo jeho rozhodnutí podat si přihlášku ke studiu režie a dramaturgie na bratislavskou školu múzických umění. Jaký byl impuls k tomu, že ze školy nakonec odešel, nevíme, ale jeho přestoupení na brněnskou vojenskou akademii v oboru „konstruktér leteckých konstrukcí“ posléze sám považoval za chybu, kterou napravil tím, že obor po dvou letech studia opustil.⁵⁶

K oboru činoherní režie na JAMU se dostal úplnou náhodou: v místní knihovně se dozvěděl, že se zmíněný obor otevírá. Volba to byla rozhodně dobrá – akademii dokončil v roce 1968 s červeným diplomem.⁵⁷

Jeden z jeho prvních režijních počínů se odehrával v Satirickém divadle Večerní Brno, kde získal první angažmá. S tamějším divadelním souborem nastudoval inscenaci „Kat a blázen“, jejímiž autory byli Voskovec a Werich. Kariéru ale přerušila doba normalizace, kdy musel pro své politické přesvědčení z Večerního Brna odejít. V té době vystřídal mnoho rozličných zaměstnání.⁵⁸

K divadlu se vrátil až v roce 1972, kdy působil společně se Zdeňkem Pospíšilem, Evou Tálskou a Bořivojem Srbou v Huse na provázku.

Již od počátku divadla byl jeho vůdčí osobností a v této roli divadlu zasvětil celé čtvrtstoletí. Ve zmíněném divadle bylo pod jeho režijním i autorských vedením uvedeno přes 70 inscenací, přičemž nemálo z nich se stalo legendami: „Prodaný a prodaná“, „Jedenáct dnů na křižníku Potěmkin“, „Karamazovci“, „Velký vandr“ nebo třídílná

⁵⁴ Dále jen FF MU

⁵⁵ VOJTKOVÁ, M. *Bořivoj Srba* [online]. 2009-08-12 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.slovníkeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=973>

⁵⁶ SRBA, B. *Vykročila husa a vzala člověka na procházku. Pojd'!*. 1. vyd. Brno: JAMU v Brně, 2010, s. 102 ISBN 978-80-86928-0.

⁵⁷ INŠTITORISOVÁ, D et al. *Peter Scherhauser: učitel šašků*. 1. vyd. Bratislava: NM CODE a Asociace, 2006, s. 9. ISBN 80-969195-1-2.

⁵⁸ INŠTITORISOVÁ, D et al. *Peter Scherhauser: učitel šašků*. 1. vyd. Bratislava: NM CODE a Asociace, 2006, s. 10. ISBN 80-969195-1-2.

„Shakespearománie“. Významným dílem Petera Scherhaufera byla též československá premiéra Brechtovské inscenace s názvem „Svatba“.⁵⁹

Obrázek 9: Peter Scherhauffer



Zdroj⁶⁰

Zmíněný režisér se ale nezabýval pouze inscenacemi Divadla Husa na provázku. Působil také v Mahenově činohře i na mnoha jiných slovenských i domácích scénách. Jako režisér také spolupracoval s divadlem Lucerna v Praze, kde nastudoval osm režii⁶¹. Jako zkušený autor i režisér se podílel na vzniku více než 250 inscenací.

Nebál se ani mezinárodních projektů, což dokazuje např. projekt „Labyrint světa Komenském“, „Cesta do Delf“ nebo „Karavana Míru“. Jeho tentokrát autorským počinem je česká opera s názvem „Chameleon aneb Josef Fouché“, jež byla premiérově uvedena v Divadle na provázku v roce 1984. O opeře se doposud mluví jako o hudebně – dramatickém novotvaru.⁶²

Peter Scherhauffer se zaměřoval také na osvětu v oboru režie na brněnské Konzervatoři, kde začal působit roku 1989. Stal se zde docentem, profesorem i prorektorem. Jeho učení ale bylo viditelné také v Osvětovém ústavu v Bratislavě, kde vedl dvanáct let kurzy pro režiséry.⁶³

⁵⁹ OS LZLÝ, P. a kolektiv. *Divadlo Husa na provázku 1968(7)-1998*, Brno: Nakladatelství ULITA, 1999. s.1968-90 ISBN 80-902684-0-4.

⁶⁰ ČESKÁ TELEVIZE, *Peter Scherhauffer* [online]. © 1996 – 2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10562992311-peter-scherhauffer/21354215626/>

⁶¹ Režie, nastudované v divadle Lucerna Praha pod vedením Petera Scherhaufera: Z. Petrželka: Byl A. J. (1980), A. Mittla: Sviť, sviť, má hvězdo (1981), V. Katajev: Kvadratura kruhu (1983), A. Schnitzler: Hostinec U Zeleného papouška (1984), W. Allan: Zahraj to znovu, Same (1986), J. Švarc: Drak (1988), K. Steigerwald: Neapolská choroba (1988), J. Genet: Služky (1989)

⁶² OS LZLÝ, P. a kolektiv. *Divadlo Husa na provázku 1968(7)-1998*, Brno: Nakladatelství ULITA, 1999. s.1984 ISBN 80-902684-0-4.

⁶³ SRBA, B. *Vykročila husa a vzala člověka na procházku. Pojd'!*. 1. vyd. Brno: JAMU v Brně, 2010, s. 102 ISBN 978-80-86928-0.

Mezi poslední režijní počiny Petera Scherhaufera patří inscenace s názvem: „Ghelderodova škola šašků“ z roku 1999. Do portfolia svých divadelních aktivit se zapsal jako autor a překladatel „Zpracování dějin světové divadelní režie, organizace divadelního dění“.

Zdeněk Pospíšil

Zdeněk Pospíšil se narodil 28. března roku 1944. Střední průmyslová škola zpočátku vůbec nenasvědčovala tomu, že svůj profesní život spojí s divadlem. Po jejím ukončení byl přijat do Satirického divadla Večerní Brno, kde působil jako technik. Díky jeho připomínkám a nápadům, které při divadelních zkouškách projevil, si jej všiml režisér⁶⁴ Evžen Sokolovský, jenž ho povzbudil ke studiu nově otevřeného oboru režie na Janáčkově akademii múzických umění. Stal se tedy v roce 1963 jeho žákem společně s Evou Tálskou, Peterem Scherhauferem a Pavlem Hradilem. JAMU zdárně ukončil v roce 1968 inscenací „Sofoklovy klasické tragédie Antigona“. Po absolvování JAMU byl Zdeněk Pospíšil přijat na hostování do Slováckého divadla v Uherském Hradišti a dále do Divadla Vítězslava Nezvala, které působil v Karových Varech.⁶⁵

Ani v jednom z divadel ale nevydržel dlouho, protože již na jaře roku 1968 začínal s režii v Divadle Husa na provázku.

Pospíšil tehdy tvořil společně s Evou Tálskou a Peterem Scherhauferem pevné režijní jádro v té době ještě Amatérské skupiny studentů, profesionálních dobrovolníků a tvůrců mnoha uměleckých profesí.

Jeho první režijní práci na poli tehdejší Amatérské skupiny byla montáž textů Milana Uhdeho „Panta rei“ a záhy na to inscenace „Křest svatého Vladimíra“ podle K. H. Borovského. Mezi další inscenace neprofesionální Husy na provázku můžeme zařadit například scénickou montáž „Láska pod gilotinou“.

Po zprofesionalizování divadla v roce 1972 se stala jeho první režii scénická montáž veršů ruských básníků „Dům zvěřinec“, dále pak dramatický přepis „Pohádka máje“ od V. Mrštíka, přepisy románů V. Vančury „Baron Prášil“ nebo dnes již kultovní

⁶⁴ Později umělecký šéf

⁶⁵ UHDE, M. *Vidím že váháš I.: o Zdeňku Pospíšilovi* [online]. © 1999-2000 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2001/cislo21/pameti.html>

Balada pro banditu od Milana Uhdeho. Za dob svého působení nechal Zdeněk Pospíšil režijně vzniknout dvanácti premiérám s pomocí profesionálního souboru.⁶⁶

Obrázek10: Zdeněk Pospíšil



Zdroj⁶⁷

Do roku 1974 se Pospíšil projevoval nejen jako režisér, ale také jako autor. Roku 1974 se pomocí Bořivoje Srby seznámil s dramaturgem Milanem Uhdem, jenž psaní scénářů převzal⁶⁸.

Nezapomínal ale ani na rozvoj dětských talentů, a tak postupně vznikly čtyři inscenace⁶⁹ zrežirované s dětským souborem. Toto Dětské studio založil roku 1970. Se souborem spolupracovali režiséři i herci Divadla Husa na provázku. Zdeněk Pospíšil řídil dětský soubor do roku 1982, kdy ho z nedostatku času předal Peterovi Scherhauferovi. Ten jej za pomoci Petra Oslzlého řídil až do roku 1989.⁷⁰

⁶⁶ UHDE, M. *Vidím, že váháš I.: o Zdeňku Pospíšilovi* [online]. © 1999-2000 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2001/cislo21/pameti.html>

⁶⁷ ČESKÁ TELEVIZE, *Zdeněk Pospíšil* [online]. © 1996 – 2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/401223100031007-promeny-povahy-tragickeho-hrdiny/>

⁶⁸ Vzhledem k tomu, že byl Milan Uhde v roce 1974 jako autor již dva roky zakázán, byly scénáře vydávány pod jménem Zdeňka Pospíšila, který mu honorář odevzdával. Roku 1980 Pospíšil emigroval společně se svou rodinou do Švýcarska, kde požádali o azyl. Hlavním důvodem byl strach z prozrazení spolupráce se zakázaným autorem, která skončila ve chvíli, kdy Uhde podepsal Chartu 77 a kdy si Pospíšil uvědomil, že vyhlídky na zrušení zákazu byly nulové.

⁶⁸ *Zdeněk Pospíšil* [online]. [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/osoba/707>

⁶⁹ Inscenace vzniklé dětským souborem: „Nikolka“ od J. Uhra, „Bramborový den aneb objevení Ameriky“ dle scénáře F. Brrustla, „Kytice“ od K. J. Erbena nebo „Liška Bystrouška“, která je dílem R. Těsnohlídka.

⁷⁰ UHDE, M. *Vidím, že váháš I.: o Zdeňku Pospíšilovi* [online]. © 1999-2000 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2001/cislo21/pameti.html>

Eva Tálská

U brněnské rodačky Evy Tálské nebylo zpočátku znatelné, že by se stala jedním ze zakladatelů Divadla Husa na provázku. Po absolvování gymnázia v Brně se totiž rozhodla pokračovat ve studiu na Filosofické fakultě Jana Evangelisty Purkyně. Z jakého důvodu posléze začala pracovat jako statistka v divadle s názvem: „Večerní Brno“ není jasné, ale rozhodně tento krok ovlivnilo její rozhodnutí v rámci studia – studium na JAMU v oboru režie dostudovala v roce 1968.⁷¹

Obrázek 11: Eva Tálská



Zdroj⁷²

I přes svůj nesporný talent bohužel nedokázala sehnat angažmá ve svém oboru – její tvůrčí činnost nebyla kompatibilní s repertoárovými politikami kamenných divadel.

Fakt, že prakticky neměla možnost uplatnit se ve svém oboru, byl hlavním impulsem k založení vlastního divadla. Je nutno zmínit, že za prosazením vzniku divadla stojí nejvíce právě Eva Tálská, ačkoliv zakladatelů bylo více. Její otec totiž v čase nápadu založit divadlo pracoval jako vedoucí odboru kultury. Mezi její velké úspěchy bezpochyby patří například inscenace s názvem: „Rukopis Královédvorský“, jehož premiéra byla načasována na oslavu 40. výročí založení scény Divadla Husa na provázku.

Osvětu šíří Eva Tálská pomocí sdružení s názvem „Studio Dům“, které založila počátkem devadesátých let. Hlavním účelem tohoto sdružení je pomoc s rozběhem

⁷¹PROVAZEK, *Eva Tálská* [online]. © 2010 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z:

http://www.provazek.cz/web/structure/tvurci-53.html?do%5BloadData%5D=cz_8

⁷²MIERNY B. O., *Eva Tálská* [online]. © 1999-2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z:

http://kultura.idnes.cz/foto.aspx?r=divadlo&c=A080315_935151_divadlo_kot&foto=KOT21b7c1_amierny02.jpg

tvůrčí činnosti a výchovy mladé i mladší generace.

Eva Tálská vychovala desítky tvůrců již ve třech pětiletých cyklech. Někteří z nich našli uplatnění jako herci, jiní založili vlastní divadelní soubory⁷³. Studio Dům je nejen v České republice, ale i ve světě ojedinělým sdružením s tímto zaměřením.

Vladimír Morávek

Ač se Vladimír Morávek narodil v Moravském Krumlově, za svou skutečnou domovinu považuje obec Bruntál, kam se později s rodiči přestěhoval. Již v mládí se projevil jako velmi nadaný student a to nejen v oblasti literární⁷⁴, která zřejmě předurčila jeho budoucí směr, ale také v matematických, chemických či fyzikálních soutěžích. Zaujal ho také výzkum lišejníků a odpadních vod. Na gymnáziu ve třetím ročníku ještě stihl založit divadelní kroužek a poté již začal studovat Janáčkovu akademii múzických umění v Brně, obor činoherní režie. S Divadlem Husa na provázku se setkává poprvé v roce 1989, kde se režijně podílel například na hře „Maryša“ nebo „1980 čili jak Lukáš V. a Sagvan T. vařili dort“. Od té doby sbíral mnoho dalších cenných zkušeností v Klicperově divadle, Národním divadle v Praze, Národním divadle Bratislava, v Divadle Na zábradlí nebo v Divadle na Vinohradech.

Vysoký potenciál Vladimíra Morávka dokazuje také cena Alfréda Radoka – Divadlo roku, kterou získal hned třikrát za sebou.

Na 16 jeho inscenací bylo nominováno na inscenaci roku.⁷⁵

Morávek neslavil úspěchy pouze v České republice, nýbrž i za jejími hranicemi. Na Slovensku se stal jeho „Macbeth“ v Divadle Andreja Bagára inscenací roku.

Jeho režisérský rukopis jsme také mohli sledovat např. při muzikálu „Excalibur“, který bylo možno zhlédnout v Divadle Ta Fantastika⁷⁶.

V. Morávek se také významně uplatnil jako režisér filmový. Pro Českou televizi natočil tři pohádky, 45 dokumentárních filmů a dvanáct záznamů svých nejchytlavějších představení.

⁷³ Např.: Divadlo Líšeň

⁷⁴ V literární soutěži vyhrál druhé místo v krajském kole s básní: „Mám v očích prach z křídél Smrtihlava“.

⁷⁵ ČESKÁ TELEVIZE, *Vladimír Morávek* [online]. © 1996 – 2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/lide/vladimir-moravek/>

⁷⁶ Premiéra muzikálu „Excalibur“ se odehrála dne 3. listopadu 2013

Roku 2005 se Morávek vrátil zpět do Brna jako umělecký šéf Divadla Husa na provázku, kde působí dodnes.

Obrázek 12: Vladimír Morávek



Zdroj⁷⁷

Jak již bylo zmíněno, Morávek měl velmi blízko k literatuře. Tento literární cit se projevil zejména na scénáři k filmu „Nuda v Brně“ z roku 2003 anebo k filmu „Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do deště“, který vznikl o dva roky později. Na těchto filmech se podílel i svou hlavní profesí, tedy režii. První jmenovaný film byl oceněn v roce 2003 cenou Český lev a Morávek si též odnášel ceny za nejlepší scénář a režii.

Petr Oslzlý

Divadelní pedagog, herec, scénárista a dramaturg se narodil v roce 1945 v Konicích. Vzhledem k jeho původu⁷⁸ nebylo pravděpodobné přijetí na střední školu, a tak mu bylo povoleno vystudovat pouze učiliště v oboru kovomodelář. Vzhledem ke svému výbornému prospěchu byl – ač k nesouhlasu některých úřadů – poslán na střední strojnickou školu se sídlem v Olomouci. V roce 1966 již byl režim mnohem liberálnější, a proto se Petr Oslzlý dostal na brněnskou strojnickou fakultu. Zde se začal jeho profesní život ubírat jiným směrem – našel tu totiž divadelní avantgarní skupinu

⁷⁷ HRONKOVA N., *Vladimír Morávek* [online]. 2009-08-04 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/nejdulezitejsi-je-mit-nekoho-rad-vic-nez-sebe-mysli-si-reziser-vladimir-moravek-g0e-/zpr_archiv.aspx?c=A090803_173828_kavarna_bos

⁷⁸ Otec měl moravskoslezské a česko-židovské kořeny, podporoval demokracii

Quidam, která byla součástí Vysokoškolského klubu. Odtud byl jen krůček ke studiu divadelní vědy, historie a teorie výtvarného umění na Filosofické fakultě se sídlem v Brně.

Obrázek 13: Petr Oslzlý



Zdroj⁷⁹

Jeho působení v Divadle Husa na provázku započalo již při jeho vzniku, ovšem v tehdejší době s ním spolupracoval pouze externě. Od roku 1972/73⁸⁰ v divadle působil již jako stálý dramaturg. Vlivem jeho působení se v inscenacích objevovaly protirežimní výpovědi. Též uváděl hry zakázaných autorů, pod nimiž byli podepsáni takoví, kteří režimu vyhovovali.

I přesto, že byl v rámci režimu v opozici, nikdy Chartu 77 nepodepsal. Mezi jeho dramaturgické počiny v Divadle Husa na provázku patří: „Teatrum anatomicum“, což byla scénická montáž, kterou vytvářel společně s Peterem Scherhauferem, nebo inscenace „Comedia dell'arte“.

Podílel se na mnoha adaptacích i dramatinacích, v nichž mnohokrát působil také jako herec⁸¹. Stojí za nejen domácími, ale i mezinárodními divadelními projekty. Jednu z forem osvěty divadelní práce, kterou Petr Oslzlý používá, je vydání řady studií.

Vydán byl také ojedinělý dokument „o tajném filosofickém semináři Podzemní univerzita“, dále vydal publikaci pojednávající o výtvarném umění – monografie Jan

⁷⁹ DOČEKAL, B. *Petr Oslzlý: Shakespeara čtu jinak, říká Petr Oslzlý* [online]. 2000-08-03 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/divadelnik-petr-oslzly-spolutvoril-ostruvky-svobody-p1m-/brno-zpravy.aspx?c=A090623_1212569_brno_krc

⁸⁰ KOVALČUK, J. a P. OSZLÝ. *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*, Srovnávací grafikon o vývoji studiových divadel. Brno: JAMU, 2011, s. 202. ISBN 978-80-7460-003-6.

⁸¹ Např.: v projektu Cesty „Jací jsme“ (1984), nebo v inscenaci „Divadelní román“ z roku 1974

Šimek "Příběhy soch a Divadlo Husa na provázku (1968 – 1998) – kniha v pohybu". Společně s J. Kovalčukem napsal knihu „Společný projekt cesty (křižovatky, jízdní řády, setkání)“.

Oslzlý je také spoluautorem či autorem mnoha scénářů. Podílel se například na scénáři inscenace „Božská komedie“ od D. Alighieriho.

Od roku 1992 působí jako proděkan na divadelní fakultě JAMU a o rok později se stává ředitelem Centra experimentálního divadla se sídlem v Brně. Též působí v Ústavu divadelní vědy FFMU. V letech 1990 – 1992 působil jako poradce prezidenta Václava Havla, jenž o něm řekl: „*Petr Oslzlý se stal dramaturgem i spolurežisérem sametové revoluce*“⁸²

Stejně tak jako ve Studiu Ypsilon, je i v Divadle Husa na provázku důležité zázemí. Je tedy třeba zmínit například Alžbětu Nagyovou, která se zabývá propagací a PR, nebo inspektorku hlediště Markétu Sedlákovou.

Herci, působící v Divadle Husa na provázku, bývají často spojováni s kultovními postavami jednotlivých inscenací. Jsou také velmi dobře známi z televizního vysílání. Některé z nich bych rád představil.

Miroslav Donutil bývá často spojován s brněnským Divadlem Husa na provázku v souvislosti s proslulým

Nikolajem Šuhajem, tedy inscenací „Balada pro Banditu“. Ačkoli navštěvoval JAMU z důvodu, že se na ní nevyučuje matematika, navštěvoval Divadlo Husa na provázku již za dob studií, tedy od roku 1973, a odešel z něj až roku 1990. Posléze se stal členem činohry souboru pražského Národního divadla, kde jsme jej mohli vidět např. v roli Šaška v inscenaci Williama Shakespeara „Jak se vám líbí“ nebo jako Catalinóna v „Sevillském vůdci“, a také už mnoho let v inscenaci „Sluha dvou pánů“.

Výraznou osobností „Provázků“ je také herec **Jiří Pecha**. Už na JAMU byl pro svůj talent přijat bez maturitní zkoušky, jen s příslibem, který nikdy nedodržel. Tam se spřátelil se svým nejčastějším hereckým partnerem Bolkem Polívkou a v roce 1972 nastoupil do DHNP, kde zůstal. Svými hlavními rolemi v Shakespearově dramatu „Král Lear“ či komediální hře „Babička“ získal nejen uznání, ale i cenu Alfréda Radoka.

⁸² ČESKA TELEVIZE, *Petr Oslzlý: Divadlo se nesmí stát jen zábavou* [online]. 2011-04-07 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/exkluzivne-na-ct24/osobnosti-na-ct24/120407-divadlo-se-nesmi-stat-jen-zabavou-petr-oslzly/>

Pro jeho široký rejstřík v komedii i dramatu je často zařazován i do mnoha filmových rolí (Lotrando a Zubejda, Bylo nás pět, Musíme si pomáhat).⁸³

Bolek Polívka nastoupil do Divadla Husa na provázku v roce 1973. Vidět jsme jej mohli například v nezapomenutelné inscenaci „Commedia dell’arte“, „Pépe“ nebo „Pezza versus Čorba“.⁸⁴ Roku 1993 založil v Praze Divadlo Bolka Polívky. Z televizních inscenací jej známe z filmů „Kalamita“ (1981) nebo „Dědictví aneb Kurvahošigutntág“ (1993), v nichž si zahrál díky režisérce Věře Chytilové. Spolupráce s Janem Hřebejkem se mu též vyplatila, protože retrokomedie „Pelíšky“ (1999) nebo „Pupendo“ (2003) dnes patří do české filmové klasiky. Vrcholem jeho kariéry je bezpochyby film „Musíme si pomáhat“ z roku 2000, jenž byl nominován na Oscara.

Další zvučná jména, objevující se v inscenacích Divadla Husa na provázku, jsou například: František Kocourek, jenž je prakticky neustále spojován se vzpomínkami Miroslava Donutila, dále Martin Havelka nebo Dita Kaplanová.

⁸³ ZIVOTOPIS.OSOBNOSTI, *Jiří Pecha* [online]. © 1996-2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://zivotopis.osobnosti.cz/jiri-pecha.php>

⁸⁴ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 207 ISBN 23-031-84.

3. POETIKA

Hlavním smyslem poetiky jakéhokoli divadla je prostřednictvím herců diváky pobavit, rozšířit jim obzor či vypovídat o tématech, která lidem mají co říci. Kouzlo divadla tkví právě v tom, že ač jsou témata sebevážnější, je vždy možné je podat vícero způsoby právě jeho prostřednictvím. Na základě poetiky divadla si divák vybírá své domovské divadlo, a také proto je poetika jedním ze stěžejních aspektů při jeho rozhodování. Moje bakalářská práce se zabývá nejen porovnáním obou poetik zmíněných divadel, jejím účelem je také zjištění, zda prostředí, ve kterém se divadlo nachází, ovlivňuje jejich poetiku. Na to, abych mohl své cíle splnit, je třeba nejprve vysvětlit definici pojmu „poetika“.

3.1. Definice pojmu „Poetika“

Smysl termínu "poetika" se v různých dobách neustále vyvíjel. Na poetiku je možné nahlížet ze tří stran. A to jako na předmět vědy, nebo jako na nauku o tvaru díla, či jako souhrn zásad a prostředků.

Poetika jako předmět vědy popisuje a zkoumá. Jejím objektem zkoumání je kompozice, tedy vnitřní a vnější gradace, či typy začátků a konců. Snaží se posoudit tzv. "jazykovou rovinu", zvláště lexikum⁸⁵ a styl. Dále horizontální (motto, dedikce či nadpis) a vertikální členění textu. Do určité míry je možné začlenit do poetiky i jiné subdisciplíny, jako prozódii⁸⁶, metriku⁸⁷ či versologii^{88, 89}.

Jako nauka o tvaru je poetika jednou ze subdisciplín literární vědy. V tomto případě se jedná hlavně o nejstarší disciplínu, tedy Aristotelovu⁹⁰ poetiku. Zabývá se především klasifikací dramatu a poesie. Tento spis nebyl ve své podstatě ničím jiným

⁸⁵ Výraz je používán v lingvistické disciplíně lexikologii a představuje slovní zásobu určitého jazyka.

⁸⁶ Termín v lingvistice popisuje zvukové vlastnosti jazyka.

⁸⁷ Nauka, zkoumající rozměr a rytmus veršů.

⁸⁸ Nauka, zabývající se problematikou verše, rytmu.

⁸⁹ ARISTOTELES. *Aristotelés: rétorika, poetika*. Praha: Rezek, 1999, s. 45. ISBN 80-86027-14-7.

⁹⁰ Aristoteles ze Stageiry je označován za jednoho z největších filosofů vrcholného období řecké filosofie. Byl Platónovým žákem a vychovatelem Alexandra Makedonského. Jeho působení se datuje do let 384 př.n.l. - 322 př.n.l.

než teorií, která se zabývala vlastnostmi určitých typů literárního diskursu⁹¹. Zmíněný termín je v zahraničí používán dodnes a to ve stejném smyslu. O jeho "zmrtvýchvstání" se pokoušeli již ruští formalisté a jako označení literární vědy se vyskytuje také ve spisech Romana Jakobsona⁹². Z díla zmíněného Aristotela ze *Stageiry* se literární věda de facto vyvinula. Nynější věda se od původní Aristotelovy liší především důrazem na pragmatiku díla a řeší otázky epistemologického, estetického a sémiotického typu, které se začaly objevovat až v novověku, zvláště ve 20. století, a to především ve filosofii v souvislosti s tzv. "pragmatickým obratem".⁹³

Poslední náhled na poetiku, tedy jako na **souhrn zásad a prostředků**, má širší portfolio významů, nejen literárněvědný. V tomto případě se dá hovořit o tzv. "poetice všech druhů". Například poetice dějů či jevů, dále poetice soch, hudebních děl, filmů nebo divadel. A právě porovnáním poetiky dvou divadel se budu ve své práci zabývat. Jedná se o divadla, působící ve dvou odlišných destinacích, konkrétně v pražské a brněnské metropoli. V brněnské destinaci budu rozvíjet problematiku poetiky Divadla Husa na provázku a v pražské destinaci poetiku Studia Ypsilon.⁹⁴

3.2. Poetika Studia Ypsilon

K ojedinělé poetice Studia Ypsilon přispěli nejen herci, kteří ve Studiu působili⁹⁵, ale také vznik paralelní scény Studia Ypsilon v roce 1995. Zde dostávají šanci začínající režiséři, herci a autoři⁹⁶. Zmíněné Studio „Ypsilonky“ má kořeny již v letech 80., kdy Schmid povolil spolupráci souboru se svými žáky. Od zmíněného roku 1995 se Studio stalo stabilní kulturní scénou a zároveň prostorem pro další projekty. Stěžejními rukopisy vytvářející poetiku Studia Ypsilon jsou bezpochyby rukopisy Jana Schmida a Ondřeje Havelky. Vzhledem k tomu, že Ondřej Havelka byl Schmidův žák, střetávají se zde a zároveň doplňují dvě umělecké generace, vytvářející ojedinělou

⁹¹ Pojednání nebo výklad o určitém tématu.

⁹² Roman Osipovič Jakobson byl jedním z nejvýraznějších představitelů oboru lingvistiky 20. století. Jako spolutvůrce ruského formalismu pojednává ve své knize "Poetická funkce" o podstatě literatury a je průkopníkem fonologické analýzy z prozodických systémů.

⁹³ ARISTOTELES. *Aristoteles: rétorika, poetika*. Praha: Rezek, 1999, s. 47. ISBN 80-86027-14-7.

⁹⁴ ARISTOTELES. *Aristoteles: rétorika, poetika*. Praha: Rezek, 1999, s. 47. ISBN 80-86027-14-7.

⁹⁵ Jiří Wimmer, Jaroslava Kretschmerová, Miloš Nesvadba, Jan Jiráň, nebo hudební mistr Miroslav Kořínek.

⁹⁶ Např.: Ondřej Havelka

poetiku společného divadla.

Jedním z aspektů výjimečnosti poetiky Studia Ypsilon byla syntetičnost souboru. Aktéři jsou tu současně herci, hudebníci i tanečníci. To umožňovalo použití ojedinělého alternativního principu, jehož otcem byl Jan Schmid tzv.: „**kolektivní improvizaci**“ nebo-li „**kolektivní autorství**“.⁹⁷ Aplikováno bylo nejen při vytváření volných, improvizovaných, text-appelově kabaretních typech pořadů⁹⁸, ale také v těch nejvíce komponovaných inscenacích. Nakolik je „kolektivní autorství“ pro Studio Ypsilon důležité, shrnuje v rozhovoru s Vladimírem Justem jeho zakladatel Jan Schmid:⁹⁹ „*Momenty kolektivní improvizace jsou natolik spjaty s poetikou Ypsilonu, že tam, kde výjimečně k improvizaci autorské tvorbě v kolektivním měřítku nedojde, kde namísto zde obvyklého usměrňování a řízení spontánní hravosti nastoupí realizace postupů zrozených před vlastním zkušebním procesem v hlavě režiséra, tam také poetika Ypsilonu prostě nevznikne.*¹⁰⁰ *A inscenace se změní na tu více, tu méně dokonale odrecitování třeba i dobrého činoherního textu.*“¹⁰¹

Tato kolektivní improvizace mívá závěr inscenace poměrně pevně daný, nebo naopak variabilní. V otevřenosti konce je tedy zadaná pouze tzv. „kostra“. Herci často bývají autory svých vlastních replik, ač původní pojem „autorské divadlo“ spočíval spíše v tom, že byl autorem textu buď celý soubor, nebo jednotlivec - tedy člen souboru. Inscenace ve Studiu Ypsilon můžeme rozdělit dle postupu při jejich vzniku na dva typy. Na tzv. „improvizaci“ a „vlastní inscenaci.“¹⁰²

V **improvizaci** je kladen důraz na kolektivní tvorbu přímo před zraky diváků. Tento typ slouží zároveň jako určitá „prověrka“: Herci, kteří nemají divákovi co nabídnout, jsou v jeho myslích zapomenuti. Ostatní tvoří „rozpačitou stafáž“¹⁰³.

U **inscenace** je kolektivní autorský akcent kladen na moment samotné přípravy, tedy zrodu inscenace. Za spoluúčasti a přítomnosti svých kolegů¹⁰⁴ zde herci nabízejí své vlastní „etudy“. Pokud je s metaforami, variacemi a gagy spokojeno „kritické kolektivní

⁹⁷SCHMID, J. *Epištoly v kapitolkách. Kolektivní improvizace*. Praha 2012, s 40 ISBN 978-80-7437-087-8

⁹⁸ Např.: „Večery pod lampou“, nebo tzv.: „Večery na přidanou“

⁹⁹ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984.s. 161 ISBN 23-031-84.

¹⁰⁰ např.: Radzinského Rozhovory se Sokratem z roku 1977, v režii hostujícího Jana Grossmana

¹⁰¹ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984.s. 162 ISBN 23-031-84.

¹⁰² JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984.s. 162 ISBN 23-031-84.

¹⁰³ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984.s. 162 ISBN 23-031-84.

¹⁰⁴ Jejich účast je v tomto případě nezbytná, jelikož vytváří funkci živého publika

vedení“ a režisér, jsou poté předvedeny již zafixované před diváky.

Rozdílnost zmíněných postupů při vzniku díla nespočívá jen v herecké přípravě, ale je také viditelná v **režijním vedení**.¹⁰⁵

Zatímco v prvním případě vykonává Jan Schmid řídicí funkce přímo na místě, tedy ze scény¹⁰⁶, ve druhém případě je jeho ovlivňování děje „utajené“ a probíhá v zákulisí formou domluv s herci, připomínek či podnětů.¹⁰⁷

Režijní vedení Jana Schmida je díky možnostem operativnosti, formulační proměnlivosti a jisté míře pružnosti nemyslitelné aplikovat v jakémkoli kamenném divadle.

Jeho nezaměnitelná poetika je velmi ovlivněna působením v Liberci, kde byl zprvu výtvarníkem loutkového divadla, ovšem později zaujal také jako herec, autor i režisér. První hra byla prezentována v roce 1964 a nesla název: „Encyklopedické heslo XX. století“. Postavena byla na principu montáže. Rok poté byl uveden druhý díl s názvem: „Carmen nejen podle Bizeta“, která výrazně ovlivnila jeho budoucí tvorbu. Viditelné je to nejvíce ve hrách, vznikajících v letech 1969 – 1981¹⁰⁸. Poetika je zde založena na obraze doby člověka a pro Schmida typické montáži skutečnosti.¹⁰⁹

Na prvku montáže Schmid často komponuje představení, která se vyznačují jednotlivými útržky reality z nekrologů, pouťových písní, novin nebo kalendářů.

Ypsilonké divadelnictví se tzv. „poučilo“ z montáže filmové, které přenáší až do filosofické roviny. Tento filmový střih umožňuje inscenaci klást dva obrazy vedle sebe, z nichž každý nese svůj dílčí význam. Tento postup poté umožňuje vytvářet novou skutečnost.¹¹⁰

Koláž vzniká na bázi protikladů, např. soukromého a veřejného, objektivního a subjektivního, nebo humorného, či vážného.

Na základě výtvarné koláže je také možné aby „Ypsilonka“ nechávala prostor pro

¹⁰⁵ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír.n. p. závod 3, 1984. s. 162 ISBN 23-031-84.

¹⁰⁶ Tím pádem své pokyny zveřejňuje před zraky diváků, čímž se stává jeho „režirování“ jednou z forem herectví. V tu chvíli nadsazuje rozpačitost, odvolává právě vyřčené, přefíkává se, opravuje sám sebe a odprošuje diváky pohledem.

¹⁰⁷ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír.n. p. závod 3, 1984. s. 163 ISBN 23-031-84.

¹⁰⁸ Mezi hry vznikající v těchto letech patří: „O tom jak ona“ (1969), „Časopisecky“ (1980), „Návštěva na výstavě“ (1989), „Michelangelo Buonarrotti“ (1974, knižně 1992).

¹⁰⁹ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ. *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 28.

¹¹⁰ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ. *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 28.

tajemství: „Z blízka se mohou jednotlivé plošky koláže jevit jako samoúčelné barevné skvrny, ale z odstupu vidíme, že se ty součástky skládají v obraz, který je významuplný. Některé plošky pravda nezapadají, nebo jsou nevysvětlitelné.¹¹¹ Zůstává tak prostor pro tajemství.“¹¹²

Vzhledem k netypickému režijnímu rokopisu Jana Schmida je zřejmé, že ne všem hercům tato divadelní poloha vyhovuje. Pro herce, hrajícího ve Studiu Ypsilon je důležitá tzv.: „**informační potentnost**“, což znamená, že každý herec musí mít divákovi co sdělit, musí mít co vysílat a musí mít své nezaměnitelné téma – jediné takové předpoklady utvářejí osobitou tvář kolektivní improvizace. Dle Jana Schmida je hercova role ve Studiu Ypsilon: „*Nikdy nekončící zápas o roli (zápas plný odboček, oklik, komentářů, falešných představ, omylů, diskusí s postavou i s diváky) [...] Tato tvarová otevřenost charakterizuje a předurčuje herecké prostředky celého ansáblu a samozřejmě herecké prostředky samotného Schmida.*“¹¹³

Jedním z typických „ypsilonových herců“ Studia Ypsilon, jehož výstup byl vždy doprovázen bouřlivým smíchem a kterému byla vždy „ypsilonová taktika“ vlastní, je bezpochyby **Luděk Sobota**, o kterém Jan Schmid říká: „*Sobotova komika byla mj. i tzv. komikou kontextu: jeho proslulé monology spojovaly nesouvisející větné i významové celky, s nimiž si fantazie herce pohrávala jako s útržky koláže. . . . Sobota se nejvíce pohyboval v polohách až klaunsky destruktivních. Jeho slovní koláže měly převážně charakter dětsky prostořekého žvatlání a byly doprovázeny méně, či více inteligentní grimasou.*“¹¹⁴

U herecké taktiky Studia Ypsilon je důležitý nejen projev, ale samozřejmě také fyzická „herecká vyzrálost“.

„*Pro Lud'ka Sobotu naopak bylo typické až „natvrdlé“ jednání (chůze, pohyby, gesta) a v neposlední řadě i naivní hudební – hlavně pěvecké antitalentskví. Na rozdíl od ostatních herců, jež byli také dobrými hudebníky, vyvinul Luděk Sobota svůj vlastní způsob vehementního pěveckého projevu, který se příliš neohlíží na doprovodné těleso.*

¹¹¹ Příklad výt. koláž ve hře „Kovář Stelzig“, kdy muzikant Tvrdočelo a jeho společníci jen doplňují děj

¹¹² KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ. *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980., s 38

¹¹³ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 170 ISBN 23-031-84.

¹¹⁴ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 176 ISBN 23-031-84.

*To ho během přednesu skladby čím dál tím víc ruší.*¹¹⁵

Hercem novodobější éry je **Jiří Lábus**, jehož charakteristickým rysem je maximální zveřejňování rozporu mezi tvůrcem a postavou, mezi fikcí a realitou divadla či mezi rolí a autorským komentářem. Typická je pro něj prudká gestická i mimická nadsázka, křečovitě úsměvy, ostrý, nepříjemný hlas. Jan Schmid jej zařazuje do tzv. „groteskních komiků“.¹¹⁶

Pro Jana Schmida bylo vždy nejdůležitější, aby měl herec pro danou postavu dostatek nápadů. Občas se stávalo, že někdo měl pro postavu nápadů více, než ten druhý. V takovém případě docházelo k tomu, že si herci postavu tzv. „půjčovali“. Ten, kdo býval ve 2. polovině 70. let nejvíce nápaditý a měl tedy vyšší míru tvůrčí potence, byl další typický herec „Ypsilonky“ **Václav Helšus**.¹¹⁷ Na výbornou obstál i přesto, že vyplňoval groteskně klaunskou komikou prázdné místo po Luděkovi Sobotovi.

Po předešlých řádcích je zřejmé, že herec Studia Ypsilon je hercem, jenž si doopravdy „hraje“: s hudebními nástroji, jevištní fikcí, mateřským jazykem, s postavou nebo s divákem. Veřejně tak sděluje svoje niterní pocity, názory, komentáře a představy. Také vypráví o svém nikdy nekončícím boji s postavou: *„jelikož herectví, tedy pojetí herecké postavy jako zprávy o postavě (o herectví), není v divadle tak důsledně antiiluzivním, jako je Studio Ypsilon, bez souvislosti s celkovým pojetím inscenací“*¹¹⁸

Důležitým aspektem pro studiové divadlo také bývá **prostor**. Oproti Divadlu Husa na provázku nevyužívá Jan Schmid žádného jiného pohledu než typicky „kukátkového“. Mnoho lidí se pozastavuje nad tím, proč experimentální divadlo, které si zakládá na netradiční tvorbě, přijímá již řadu let tradiční prostory. Jan Schmid k tomu dodává: *„Kdo chce vést dialog s divákem, musí stát čelem k němu[...].znám mnoho scén, kde se hraje v aréně[...].tedy iluzivně v neiluzivním prostoru[...].to, co se tam hraje, vidí a slyší jen někteří šťastlivci, kteří jsou k aktérovi otočení čelem“*¹¹⁹

Důležitým prvkem v „ypsilonském“ pojetí poetiky je také hudba. Její netypické

¹¹⁵ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 178 ISBN 23-031-84.

¹¹⁶ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 179 ISBN 23-031-84.

¹¹⁷ V 70. letech se řadil mezi silné osobnosti „Ypsilonky“ v libereckém působišti. Do Prahy se s ní nepřestěhoval a stal se jedním z členů činoherního souboru Divadla F. X. Šaldy, kde s přestávkou působí dodnes.

¹¹⁸ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 186 ISBN 23-031-84.

¹¹⁹ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 196 ISBN 23-031-84.

pojetí je viditelné hlavně v tzv. „dualismu“, kdy se Schmid na jednu stranu snaží používat ji způsobem, který odkrývá neprofesionalitu, ale zároveň také zdůrazňuje hlasovou školenost herce.¹²⁰

Hudební stránka Studia Ypsilon byla vždy úzce spojována s **Mirolavem Kořínkem**¹²¹, jenž se Studiem spolupracuje již od poloviny 60. let. Za tu dobu se podílel jako spoluautor i autor na mnoha úpravách scénické hudby¹²². Jako příklad bych rád uvedl incenaci „Prodaná nevěsta“¹²³ ve vlastním zpracování. Tato inscenace je také jednou z ukázek požadavku, jak musí být herec adaptabilní – většina divadel by tuto hru ve vlastním provedení považovala za nerealizovatelnou.

Mirolav Kořínek sedí za klavírem již od počátku inscenace. V jejím průběhu ale vystřídá i mnoho dalších nástrojů. V roli Smetany děj prokládá veselými vstupy¹²⁴ a pomocí jeho hudebního nadání je možné si poslechnout známé melodie ve stylu třicátých let, podbarvené rytmem stepu nebo flamenca.¹²⁵

Důraz je v poetice Studia Ypsilon kladen na humornou podstatu inscenací. Humor bývá ztvárněn za pomoci až tzv. „dětské upřímnosti“. Postrádá rafinovanost a bývá vytvářen pomocí „reálných životních situací“. Dětská upřímnost také souvisí s určitou naivitou, která je prostoupena většinou „ypsilonských“ inscenací. Zmíněná naivita je občas podporována dětským pohlížením na svět. Spontánní hry, které toto dětské vnímání doprovází, jsou dynamikou celé inscenace.¹²⁶

Ve svých inscenacích se Jan Schmid zabývá tzv. „českým charakterem“ a „českou otázkou“. Tento jeho zájem vyplývá ze zájmu o zvyky a významné osobnosti dějin. Viditelné je to například na inscenacích „Život a smrt K. H. Máchy“ (1970), kde

¹²⁰ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 198 ISBN 23-031-84.

¹²¹ Mirolav Kořínek se uplatnil se jako hudební skladatel, hudební aranžér, klavírista a pedagog.

¹²² Na základě spolupráce se Studiem Ypsilon brzy začal účinkovat také v televizi – např. divácky velmi úspěšná inscenace „Ypsilonky“: „Mozart v Praze“, dále „Ypsilonka se baví“, „Ruská ruleta“, nebo „Možná přijde i kouzelník“. Jeho první herecký počín byl ve filmu Věry Chytilové „Hra o jablko“, ke kterému Kořínek složil hudbu. Nezapomenutelnou rolí je také vyšetřující lékař ve filmu „Saturnin“, kde pronášel jeden z nejdelsích textů své herecké kariéry – většinou byl obsazován do menších rolí hudebníků, či skladatelů. Na cenu Český lev byl nominován za hudbu v roce 2002 a to k animovanému filmu „Fimfárům Jana Wericha“.

¹²³ Premiéru měla „Prodaná nevěsta“ v červnu roku 1996. Na desce Supraphonu vyšla jako audiozáznam v r roce 2001.

¹²⁴ Tyto vstupy většinou bývají formou nepřipadných pauz, nečekaných změn rytmu a dalších hudebních šumů, či oklik.

¹²⁵ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 198 ISBN 23-031-84.

¹²⁶ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s. 200 ISBN 23-031-84.

se Schmid pokouší vyvrátit zažitě předsudky o významné osobnosti naší romantické poezie. „V inscenaci „Voni jsou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška“ (1983) se opět zabývá otázkou českého národa a jeho zvláštní mentalitou, a to skrze rebela Jaroslava Haška.¹²⁷

Jak jsem již v předešlém textu zmínil, nezanedbatelným tvůrcem poetiky ve Studiu Ypsilon je také Ondřej Havelka. Ač nezanechává ryze stejné odkazy jako Jan Schmid, dogma poetiky Studia Ypsilon je spojuje. Tím dogmatem je skvělá improvizace.

Oba ji totiž využívají nejen při zkoušení jednotlivých inscenací, ale i v průběhu představení. Právě improvizace je v tu chvíli nástrojem vytvářejícím trefné a komické momenty, které nikdy nejsou zcela stejné.

V rámci tematické roviny se Havelka velmi často zabývá problematikou dospívání a dospělosti, což bylo viditelné především v jeho první inscenaci, uvedené ve Studiu Ypsilon. Ta totiž byla založena na vzpomínkách z doby komunismu, kdy se obyčejným lidem mění běžné životní příběhy v příběhy dramatické, v důsledku politických událostí a všudypřítomné přetvářky.¹²⁸

Od tematického bloku, který navázal na zmíněnou inscenaci a ve kterém byly prvky improvizace téměř neustále¹²⁹, se Jiří Havelka přemístil do rovin, v nichž je vykreslen jako občan se silným národním cítěním. Příkladem takovéto inscenace může být například hra z roku 2011 s názvem „Já, hrdina“, jež pojednává o bratřech Mašínech. Inscenace diváky nutí k přemýšlení o tom, jak definovat pojem „hrdinství“ a jaký je v dnešní společnosti jeho význam. Další hrou, typickou pro toto Havelkovo tvůrčí období, je inscenace s názvem „Pérák“, jenž působil v dobách druhé světové války.¹³⁰

Posledním typickým znakem pro rukopis Jiřího Havelky je jeho vztah k fyzice. Havelkovy vize, fyzikální zákony a představitivost jsou dalším ústředním

¹²⁷ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 26.

¹²⁸ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 29.

¹²⁹ Na improvizaci byla postavena hra „Černá díra“, či „Indián v ohrožení“

¹³⁰ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 29.

tématem jeho inscenací. Nejvíce se zaobírá otázkou času, prostoru a jeho vnímáním, či světla, které se prostorem šíří.¹³¹

Stejně tak jako Jan Schmid, využívá i Jiří Havelka taktéž tzv. „kolektivní improvizaci“, kdy je inscenace ohraničena pouze rámcově, tj. omezením je pouze základní téma. Příkladem kolektivní improvizace je například inscenace „Drama v kostce“, kdy můžeme poznat kolektivní improvizaci i při jejím knižním vydání: Havelka zde uvedl: „Jiří Havelka a kolektiv“¹³²

Hra je tedy vystavena na principu kompozice tzv. „*divadlo na divadle*“. Tento kompoziční princip protirečí sám sobě: V jednu chvíli jsou postavy ve své činnosti na jevišti svobodné a v jiném momentě jsou nuceny hrát. Hrají s divadelním prostorem, s imaginací i rekvizitami. Budí dojem, že si myslí, že jsou nedílnou součástí určité zvrhlé hry, a později, jak jsem již zmínil – hrají samotné divadlo. Tento jev Havelka nazývá: „zesílení principem hry“.¹³³

Technická stránka hry je zaštitěna scénickými poznámkami, které pomáhají divákům inscenaci pochopit. Jejich obsahem jsou komentáře o pohybu herců.

Zvláštní na inscenaci „Drama v kostce“ je bezpochyby také to, že v ní nenalezneme žádný údaj času, který by nám napověděl, v jaké době se dějová linie odehrává. Tato absence časového údaje nám jednak dává najevo, že situace, do které se herci v inscenaci dostali, může přijít kdykoli, a dále je tím zdůrazněna symbolika hry.¹³⁴

Symbolem této inscenace je též divadelní prostor, tedy kostka. Záměrně působí jako prostor postrádající hranice, avšak zároveň je zde ztvárněn pocit omezenosti pomocí dveří, které také vyjadřují komunikační prostředek a změnu.¹³⁵

Zmíněný rukopis Jiřího Havelky není uplatňován pouze ve Studiu Ypsilon. Jak je již zřejmé z předešlých informací, improvizace je také ústředním nástrojem při tvorbě her v divadle VOST05. Jako příklad mohu uvést představení s názvem „Štandartní kabaret“, které je velmi originální právě z toho důvodu, že předem není

¹³¹ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 30.

¹³² Dramaturgem zmíněné hry „Drama v kostce“ byl Ondřej Cihlár a scénografem Vladimír Němeček. Mezi herci se v inscenaci objevují: Petr Vršek, Jiřina Mencáková – Vršková, Daniel Šváb, nebo Andrej Polák.

¹³³ HAVELKA, J. *Drama v kostce*. 1.vyd. Brno: větrné mlýny, 2007, s. 15. ISBN 978-80-86907-94-9.

¹³⁴ HAVELKA, J. *Drama v kostce*. 1.vyd. Brno: větrné mlýny, 2007, s. 15. ISBN 978-80-86907-94-9.

¹³⁵ HAVELKA, J. *Drama v kostce*. 1.vyd. Brno: větrné mlýny, 2007, s. 16. ISBN 978-80-86907-94-9.

nazkoušené vůbec nic. Reakce herců souvisí s reakcemi diváků a atmosférou v hledišti, která bývá východiskem pro další Havelkovy inscenace.¹³⁶

3.2.1. Rozbory her

Jedna z nejcharakterističtějších inscenací „Ypsilonky“ a její typické poetiky je známá pod názvem: „Michelangelo Buonarroti“. Objevuje se v ní mnoho rozličných prvků kolektivní improvizace i scénické koláže. V rámci poetiky Studia Ypsilon je také důležité obsazení. Zde svou titulní roli „Michelangela“ na zkouškách iniciativou a nápaditostí získal V. Helšus.¹³⁷ A podobně jako on si v přípravné fázi každý herec přisvojuje svou úlohu ve hře.¹³⁸

V počáteční scéně lze slyšet citace z renesančních dob, doprovázené vlastním vyjádřením jednotlivých postav. Ty se vzájemně překládají, aby zapadaly do místa a času, v němž se příběh známého umělce odehrával.

V návaznosti na to herci promění i své role:

K. Lírová (*Žena s plnovousem*): „Pravda je nerozpoznatelná, není v argumentech, ale v pozorování.“

K. Novák (*je člověk z davu, který se na ni dívá*): „To je Leonardo da Vinci.“

M. Kořínek: „Já nesouhlasím.“ (*postaví se Kořínek a stáhne si rukama vlasy nahoru v povýšeném postoji.*)

J. Synková: (*ukáže na Kořínka*) „Nikola Machiaveli.“

J. Synková (*otočí se k hledišti*): „Je třeba vědět, že jsou dvě cesty boje. První je cestou zákona, druhá je cesta násilí. První způsob je vlastní člověku, druhý zvířecí. Protože však mnohdy první způsob nestačí, nezbyvá než uchýliti se ke druhému. Musí tedy vladař umět, počínati si jako zvíře. (Zdvihne prst) Vladař kapitola 18, dílo připsané vznešenému Lorenzovi Medičejskému.“

¹³⁶ YPSILONKA, Jiří Havelka. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/detail/15%E2%80%8E>

¹³⁷ V. Helšus, viz : podkapitola 3.2. „Poetika Studia Ypsilon“ s. 36.

¹³⁸ Výběr herců viz : podkapitola 3.2. „Poetika Studia Ypsilon“ s. 36.

(ukáže na K. Nováka, který se náhle změní. Bere žezlo a ovine se závěsem. V tu chvíli se stává Lorenzem de Medici)¹³⁹.

Citace osobností doby, do níž se herci stylizují, je poskládanou mozaikou protikladů v úvodu děje celé hry. Časté jsou i přechody v čase, které odvypráví jeden z herců v roli koordinátora. V této hře je jím J. Synková:

J. Synková: „*Je neděle večer a to je konečně začátek.*“

(*Herci změní hru a obklopí zavinovačku dělátko, ze které kouká hlava Helšuse, v humorné podobě vousatého Michelangela.*)¹⁴⁰

Zde se podobně jako téměř v celé hře objevuje vyjádření poetiky za pomoci rekvizit a také pohybu herců v živém obraze. „*Časté těžiště ypsilonského humoru je v tu chvíli mimoslovní a spočívá v němoherním, mimickém a gestickém jednání*“¹⁴¹. Více je to patrné u tesání sochy Davida, kterou vyjadřuje herec, stylizující se do kamene¹⁴². Stejně tak je velmi efektivní výtvarná koláž, poskládaná ze všech postav souboru do podoby slavné fresky „Posledního soudu“ v Sixtinské kapli.

Humor Studia Ypsilon a jeho aktérů je často veden k ironii, například při střetu třech největších osobností italské renesance: Leonarda, Michelangela a Raffaela:

Michelangelo je upocený z práce a potkává Raffaela v jemných šatech zcela navoněného. Mladík je vzezřením kolegy pohoršen, proto mu mezi dvěma prsty podává kapesníček. Michelangelo se naň jen stroze podívá a řekne: „Co to je?“. Kapesník uchopí a demonstrativně si jím otře obličej, vyčistí uši, nehty a obloukem kolem zadnice ho podává zpět Raffaelovi, který jej okamžitě pustí na zem. Starší a moudřejší Leonardo da Vinci zpozvzdálí, vida co se děje, přichází a vyřeší scénu tím, že vztáhne hovor k vlastní osobě a zakázce, kterou dostal od papeže.¹⁴³

¹³⁹ ÚSTAV DIVADELNIHO ARCHIVU Praha, DVD – DV 1202

¹⁴⁰ ÚSTAV DIVADELNIHO ARCHIVU Praha, DVD – DV 1202

¹⁴¹ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 29.

¹⁴² Herec mění vtípně postoj těla podle klepnutí Michelangelova dláta, než dosáhnou skutečné sochy Davida.

¹⁴³ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 29.

Střih jednotlivých scén často probíhá kolem neměnného jeviště. Příkladem je následující obraz:

Je viditelný okamžik, kdy Michelangela trápí pochybnosti, znázorněné pomocí prstů a rukou, kterého ho osahávají zpoza kulis. Klepy ohledně náklonnosti papeže ho zaženou k návštěvě jeho svátosti. Brána paláce je ztvárněna pouhým závěsem, ovinutým kolem kardinála a strážce. Ti zaprou přítomnost papeže schovaného na jevišti za bílým závěsem, představujícím jeho komnatu.

Italský geniální umělec Michelangelo s tvrzením: „*Já ho taky nevidím.*“ projde kolem papeže a rozhodne se odjet zpět do Florencie. Útěk z Říma je vytvořen souborem herců, kteří představují koňské spřežení. Florencie a Řím jsou tak na opačných koncích jeviště. Mezi oběma městy, papežem a Michelangelem, probíhá ostrá diskuse s pomocí poselstva, které běhá jen několik metrů.

Papež Jullius II: „*Nechce-li upadnout v nemilost papežovu, ať se okamžitě vrátí zpět do Říma.*“

Michelangelo: „*Vyřid'te mu, že se nevrátím nikdy, že nemám zapotřebí, abych byl od brány odháněn jako nějaký špatný chlap. A ještě jeho svatost nemá již více požadavků, co se týče náhrobku, nemám již více povinností, abych se měl jí k něčemu jinému zavázati.*“

Papež Julius II: „*Sochař Michelangelo, který nás bezdůvodně a nemilostivě opustil, ať se okamžitě vrátí zpátky. Nehněváme se na něho, známe mysl tohoto druhu lidí, prostě ať se vrátí zpět a bude všechno jako dřív.*“¹⁴⁴

Za papežem stojí architekt Bramante. Chce, aby papež nechal Michelangela ve Florencii. Svátý otec už ho ale neposlouchá.

Po dialogu přijdou na řadu gesta proseb, odmítání a nakonec Michalengelo přijímá.

Hra může připomínat filmovou sekvenci, kdy je na krátkém úseku vyjádřeno mnohem více než v běžném časovém úseku u jiných divadel.

Střihovou montáží se také prolíná zpěv doprovázený renesanční hudbou, do něhož je zapojen celý soubor.

¹⁴⁴ ÚSTAV DIVADELNIHO ARCHIVU Praha, DVD – DV 1202

Dokazuje to vysokou hudební dispozici, která se vyžaduje od členů „Ypsilonky“.

Důležitou složkou je i scéna a kostým. Miroslav Melena vybral pro herce obleky přibližující se renesanční době; ve snaze navodit výtvarné myšlení a podmínit v nich vizuální citění. Od základního modelu také pracuje výtvarník s režisérem, aby navrhl objekt nebo rekvizitu, která spolu s hercem determinuje okolní prostor. Ústřední scéna je otočným jevištěm s vysutým dřevěným zákrytem připomínajícím mansion¹⁴⁵. Je poměrně úzká, dává ale možnost sestoupit z jeviště přímo na podlahu studia a dále pokračovat ve hře. Celý prostor včetně objektů je vlastně výtvarným prvkem, který může herec využívat. „*Ypsilonská scéna totiž nikdy není zdobivá, ale aktivizující a měla by nakonec mít své tajemství, v němž se často skrývá inscenační klíč.*“¹⁴⁶

I v tomto případě je ovšem divák téměř v kukátkovém prostoru přímo před jevištěm z důvodů, o nichž se výše zmiňuji. Inscenace Jana Schmida měla velký úspěch a byla jako jedna z několika mála představení Studia Ypsilon v té době přenesena i do audiovizuální podoby. Tu lze nalézt ve videotéce Divadelního ústavu v Praze. Principy scénické montáže byly uplatněny již v incenaci „Encyklopedické heslo XX. století“, kde je tak míněn i princip pro improvizaci v divadle, kterou Jan Schmid chápe jako harmonizující, vyrovnávací prvek. Ta jde dohromady s aranžmá inscenace, které není tak přesné, aby nemohlo herci poskytnout možnost vlastní myšlenky. Jak říká Jan Schmid: „*Jednání na jevišti je otevřené, je do něj vidět, vtahuje diváka, nedovoluje mu, aby byl pasivní. To je podle mě autentické divadlo. A pořád otevírá nové možnosti. Přitom co se týče souboru – v prostředí, v němž lidé mají kořeny, nevzniká ponorková nemoc, obě strany se navzájem inspirují, dochází k emancipaci člověka.*“¹⁴⁷

Ve studiu Ypsilon se také hojně využívá různých časových forem, jako zastavení nebo zpomalení, případně i ohlédnutí se při odchodu ze scény, dále vsuvky, poznámky apod. Dobrým příkladem by mohla být například inscenace „Žebrácká opera“, o níž píše publikace o divadlech studiového typu České divadlo 2: „*Žebrácká opera se pohybuje od Gayova parodického obrazu měšťanské morálky 18. století přes třídní*

¹⁴⁵ Domečky na jevišti používané putovními herci, často na vozech či na montovaných venkovních jevištích.

¹⁴⁶ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 26.

¹⁴⁷ ETLÍK, J., SCHMID, J. a J. HANČIL, *Legenda jménem Y*. Praha: Formát ve spolupráci s nakl. Studia Ypsilon 2004, s. 131. ISBN 80-86718-27-1.

Brechtův výklad a posun předchozí látky až ke kritice některých nešvarů současného světa, jako je lidská lhostejnost ústící v hyenismus a korupci všeho druhu. ¹⁴⁸

Objevuje se zde míchání žánrů, kdy se ve stříhové montáži dočkáme několika hudebních stylů prolnutých divadelní činohrou, operetou, muzikálem nebo komedií. Překlad Gayova díla se stal výchozím materiálem, podle něhož se herci řídí. Kostra základních dialogů zůstává, ale zbylé části už jsou vytvořeny přímo na jevišti, případně je nahrazuje gesto a improvizace pohybu. Opět zde najdeme i živé obrazy: „*Uprostřed operního mumraje se pojednou vytvoří revuální scéna „Svět se baví“ (kabarety a noční podniky z třicátých let v kostce) a ke konci představení pak scéna zavraždění mafiánského vůdce let šedesátých, zpomalená jako ve filmu.*“ ¹⁴⁹

V inscenaci je slyšet mnoho zpěvu a živě hrané hudby. Zpracovává zejména starší styly, například swing nebo písně Ference Liszta, ale také Dvořákova Jakobína nebo českou lidovou píseň. Jiné pak bývají večery „na přidanou“, případně „pod lampou“, které jsou poloimprovizované. Hudební, pantomimická i vyprávěcí čísla jsou připravená a spojována monology a dialogy vedenými spatra. ¹⁵⁰ Muzikálnost Studia Ypsilon byla ve hře stěžejní a oproti opačnému případu, kterým byl Michelangelo Buonarroti, převládala nad činohrou. Jan Schmid také staví za důležité výběr hereckého souboru: „*Předpokladem je, že divadlo vytvářejí osobnosti. Tak jsem se vždycky snažil divadlo sestavit. Jako v přírodě – ne několik kohoutů na jednom smetišti, ale výrazné osobnosti, které si nekonkurují, ale doplňují se a jejich kvality se sčítají.*“ ¹⁵¹

¹⁴⁸ Dr. KOPÁČOVÁ L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2, Divadla studiového typu*, Praha 1980, Divadelní ústav Praha 1, str. 26

¹⁴⁹ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 26.

¹⁵⁰ HOŘÍNEK, Z. *Skripta Y: Teatralizace hudby*. Praha 2007, s. 150 ISBN 80-902482-9-2

¹⁵¹ ETLÍK, J., SCHMID, J. a J. HANČIL, *Legenda jménem Y*. Praha: Formát ve spolupráci s nakl. Studia Ypsilon, 2004, s. 131. ISBN 80-86718-27-1.

3.3. Poetika Divadla Husa na provázku

Již v předešlém textu jsem se zmínil, že Divadlo Husa na provázku vycházelo především ze svazku Jindřicha Honzla a Jiřího Mahena¹⁵² s názvem: „Husa na provázku“, z něhož převzalo nejen název, ale také umělecká východiska¹⁵³. Tento svazek ale nebyl jediným východiskem. Je také třeba zmínit návaznost na aktivity V. Gamzy či brněnského období E. F. Buriana.

Poetika Divadla Husa na provázku se oproti vývoji poetiky Studia Ypsilon v čase nijak nezměnila; motta, která byla přejata právě ze stejnojmenné knihy J. Mahena, zůstala zachována.

Důležitým poznatkem je fakt, že poetiku tvořil tým, nikoli jedna osobnost. Ač tento tým¹⁵⁴ spojovala stejná záliba v nepravidelná dramaturgii, každý konkrétní tvůrce pracoval s danou inscenací samostatně.

Díky své poetice je brněnské Divadlo Husa na provázku do jakéhokoli „šuplíku“ nezařaditelné. „*Patří totiž k těm vzácným typům divadla, které tvoří divadelní dějiny tím, že je boří*“.¹⁵⁵

Divadlo totiž není ani operetou, ani činohrou, pantomimou, baletem nebo kabaretem. Z každého žánru si Divadlo Husa na provázku záměrně vybírá pouze pasáže, které jsou nejdivadelnější. „Provázci“ staví na své otevřenosti a neomezují se ani námětem¹⁵⁶, prostorem¹⁵⁷, již zmíněným žánrem¹⁵⁸ a ani sociálním zaměřením¹⁵⁹. Divadlo je tedy otevřené „všem a všemu“. To se také týká otevřenosti vůči jakýmkoli textům¹⁶⁰. Divadlo Husa na provázku je totiž schopné aplikovat svou metodu „režijně autorského přepisu“ na cokoli od básně¹⁶¹ přes prózu¹⁶² až po dramata¹⁶³. Otevřenost též platí na poli dramaturgickém, v podobě již zmíněné „nepravidelné dramaturgie“.

¹⁵² V úvodu stejnojmenné knihy Mahen polemizuje nad tím, jak by vypadalo divadlo, které by nedostávalo pevně stanovené texty, nýbrž jen „náčrty“ libret.

¹⁵³ Například propojení divadla s filmem

¹⁵⁴ Eva Tálská, Peter Scherhauser, Zdeněk Pospíšil

¹⁵⁵ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s 243 ISBN 23-031-84.

¹⁵⁶ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. s 5 ISBN 23-031-84.

¹⁵⁷ Hraje se na tržištích, v palácích, před kostelem

¹⁵⁸ Hrají tragédie, pantomimi, klauniády, tragédie i deklamace

¹⁵⁹ Hraje se o jakémkoli tématu a všem: „vesničanům“, estétům, řemeslníkům i aristokratům

¹⁶⁰ Nejsou to tedy texty pouze literární, nebo dramatické povahy

¹⁶¹ „Příběhy dlouhého nosu“ (1982), „Máj“ (1072)

¹⁶² „Chceme žít“ (1973), „Profesionální žena“ (1974)

¹⁶³ „Kvadratura kruhu“ (1971)

Ta je v publikaci „České divadlo 2 studiového typu“ definována následovně: „*Nepravidelnou dramaturgií se rozumí uvádění textů tzv. nedivadelní provenience*“, které se dosud a z hlediska tradičního divadla nezdály pro divadlo vhodné. Tyto předlohy se upravují do scénářů, přičemž režisér bývá zpravidla autorem nebo spoluautorem scénáře. Pro divadelní ztvárnění se nabízí vše od poezie přes prózu až k literatuře faktu. Zvláštní místo mají přepisy filmových scénářů (např. *Tauričevskijho 11 dní křížníku Potěmkin, nebo Sviť, sviť má hvězdo, kde místo filmového scénáře posloužila jen titulková listina filmu a tzv. autorské scénáře, které mají nejbliž k původní tvorbě (např. libreta Polívkových klauniád, pantomim, grotesek, i když v nich nalezneme nezakryvané parafráze klasických klaunských čísel)*“¹⁶⁴

Jediné, v čem je patrná uzavřenost divadla, je tzv. „ideový neboli ideologický smysl“. Divadlo Husa na provázku je uzavřeno veškerým ideologiím a koncepcím člověka. „Provázci“ se snaží o „*zmočňování skutečnosti v její dialekticky rozporné pravdivosti. Ideově přitom stojí všechny inscenace na pozicích aktivního zájmu o člověka, tedy aktivního humanismu.*“¹⁶⁵

Peter Scherhauser navázal na nepravidelnou dramaturgii podle vzoru Bořivoje Srby a dále uplatňoval nepravidelnou scénografii a nepravidelnou režii. Prostor, který využíval, byl též nepravidelný. Současně byl zastáncem toho, že divadlo může fungovat i v prostoru naprosto nedivadelním. A to dokonce bez techniky, bez kulis, točny, nebo jakékoli jiné snahy, která by vyráběla iluzi. Dokázal inscenovat jakýkoli předmět reálného života.

V každé jeho práci nalezneme neutuchající snahu o optimální použití principu montáže. Toto hledání bychom mohli nazvat hledáním nejlepších možných forem výpovědi o člověku.¹⁶⁶ Zmíněné formy mají za úkol diváka co nejvíce a nejhlouběji emocionálně a mentálně zasáhnout. Jedná se zde o tzv. „zdivadelňování“ sémantických nebo výrazových fragmentů různého typu. Jako příklad uvádím inscenaci „Karamazovci“ z roku 1981, kdy Peter Scherhauser zmíněného efektu dosahoval významovou kombinací menších či větších zdramatizovaných textových ploch původní předlohy s atypicky řešenou scénou. Jejím základem byly variabilní hrací plochy

¹⁶⁴ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 37.

¹⁶⁵ JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984 s. 254 ISBN 23-031-84.

¹⁶⁶ KISIL, A. *Česká divadelní režie: Peter Scherhauser*. Česká televize 2013 – Dokument. film.

odlišného významu a funkce. Základní významové vyznění jednotlivých fragmentů obohatil tanečními pěveckými výrazovými vstupy¹⁶⁷.

V mnohých inscenacích používá Peter Scherhauser nejrozmanitější formy metatextových odkazů, práci s rozličnými podkladovými materiály a různé způsoby propojení díla na jinou divadelní, nebo nedivadelní realitu. K typickým intertextuálním kompozičním formám patří projekt „Shakespearománie I. – III., který probíhal v letech 1988 – 1993, a projekt „Bocatus '98“. V projektech Scherhauser spojoval různé možnosti realit s divadelním jazykem. Typické pro Petera Scherhausera také je, že využívá netradičních prostředků k obohacení divadelního jazyka a každou inscenaci tak zpestřil novými, neotřelými výrazy.

V projektu „Shakespearománie divadlo uvedlo tři inscenace, sestávající z her W. Shakespeara. Ve všech byly použity rozmanité techniky navázání.

U projektu „Bocatus '98“ se ve výtvarném řešení střetávaly dva texty. Realita města Košic a historický kontext, ve kterém se prolínají různá období, opatřená intertextuálním způsobem.

Možná že zrovna tato netypická forma poetiky pomohla Divadlu Husa na provázku k věhlasu nejen brněnskému, ale i světovému. Celý soubor Divadla Husa na provázku byl často zván na světové festivaly „avantgardního netradičního divadla“: Festival otevřeného divadla Wroclaw, Divadlo národů, Festival of Fools – Festival bláznů – Amsterdam, Kodaň, Hamburk. Na všech těchto festivalech soubor Divadla Husa na provázku zaujal radostnou „komedií dell'arte“, groteskní „Svatbou“ nebo klauniádami, kde je B. Polívka převtělen do státotvorného milence. Pařížské divadlo Theatre de l'Est Parisien uvádělo jeho hru „Pezza versus Čorba“ v mezinárodním obsazení. Za měsíc ji vidělo přes 15 000¹⁶⁸ diváků.

V rámci repertoáru na domácí scéně je důležité zmínit, že Divadlo Husa na provázku předkládá mladým lidem, tedy studentům, možnost získat přehled o povinné četbě. Jako příklad mohu uvést inscenace: „Příběhy Dona Quijota“, „Máj“, „Chceme žít“, „Stříbrný vítr“ nebo „Markéta Lazarová“. Dalo by se tedy říci, že v divadle převládají dramatizace a adaptace různě rozmanitých látek světové klasické literatury, děl autorů minulosti i přítomnosti, které jsou zpracovávány pomocí montáže či koláže

¹⁶⁷ Například postava Grušenky v podání Ivy Bittové.

¹⁶⁸ JUST, V. *Proměny malých scén*. 1.vyd. Praha 1, 1984, s. 255. ISBN 23-031-84.

do scénářů. Klasické předlohy často bývají v naskicované studijní podobě.

Inscenace na bázi klasických textů byly v Divadle Husa na provázku viditelné pouze ojediněle, a pokud ano, většinou v tzv. „provázkovském“ podání. „*Původní dramatická tvorba členů DNP neexistuje, divadelní hry jsou inscenovány jen ojediněle (Čechov: Tři sestry (1968), Brecht: Svatba (1978)).*“¹⁶⁹

Inscenace většinou vzniká pomocí určité koncepce, která vychází z jakéhosi zamýšlení se nad určitým tématem, a také debatách o něm. Této přípravě se účastní externí i interní členové divadla, mezi které patří teatrologové, režiséři nebo dramaturgové.

Pokud by existoval nějaký souhrnný název pro všechny stylové polohy, které se v Divadle Husa na provázku odehrávají, byl by to „**groteskní realismus**“. Realismus především proto, že ve zmíněném divadle se nehraje jen „na něco“, nýbrž „na pravdu“, ve smyslu pravdivého postižení skutečnosti. Skutečnost je v té chvíli sice viděna „groteskní optikou“, ovšem je na ni nahlíženo z více úhlů pomocí různých jevištních prostředků a vyostřování v dialektickém pohybu.

Nejvíce důsledné programové směřování souboru zajišťuje režijní složka, v tomto případě se jedná o autorsko-režisérskou práci. Ta vychází z posílené pravomoci režiséra. Režisér Divadla Husa na provázku není totiž režisérem, který přichází k již zhotovenému textu, ale je také jeho spoluautorem nebo autorem. Materiál postupně převádí do své inscenační syntaxe se subjektivním pojetím časových, situačních i místních střihů a montáže.

Režisér se v Divadle Husa na provázku snaží pomocí záměrně používané nejednoznačnosti či náznaků docílit určité reakce diváků. Požaduje po divákovi aktivitu, chce rozvinout jeho fantazii a snaží se o rozvinutí schopnosti abstrakce. To je také důvod, proč nejsou některá představení uzavřená. I na premiéře je ponechán prostor pro další rozvoj inscenace.

Režie Divadla Husa na provázku se v principech neliší, ovšem každý z režisérů má svůj vlastní rukopis.

Zdeněk Pospíšil je v rámci Divadla Husa na provázku neodmyslitelně spjat s Milanem Uhdem, se kterým spolupracoval na mnoha dramaturgických. Tyto dramaturgické

¹⁶⁹ KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980, s. 37.

můžeme nazvat jako tzv. „volně vycházející z předlohy“ a patří mezi ně například „Pohádka Máje“ a „Balada pro banditu“.

Balada pro banditu pochopitelně byla přepisem Olbrachtova románu, nikoli však doslovného. Pospíšil s Uhdem z Nikoly Šuhaje nechtěli vytvořit národního hrdinu, naopak se jej snažili vykreslit jako obyčejného člověka, jenž měl své dobré i stinné povahové či charakterové stránky. Podobným způsobem probíhal vznik druhé inscenace „Pohádka Máje“.

Mezi dramaturgie vycházející pouze z literární předlohy mohou zařadit inscenaci s názvem: „Než jsem se narodil a potom“¹⁷⁰, „Křest svatého Vladimíra“¹⁷¹ nebo „Pohádky o mašinkách“.

Zdeněk Pospíšil hojně využíval tzv. „**montáží**“¹⁷². Pojem montáž je více pojmem filmovým než divadelním. Používat se začal ve 30. letech 20. století. Jak u filmové, tak i divadelní montáže bychom mohli říci, že jednotlivé její části nejsou ve sledu chronologickém, nýbrž logickém, a vyjadřují určitou časovou jednotku. Montáž můžeme charakterizovat jako určité uspořádání samostatných částí, které vyjadřují tutéž myšlenku. K vysvětlení jednotlivých částí je velmi často používána postava vypravěče. Podle Hořínkova rozdělení montáží¹⁷³ by se dalo říci, že Pospíšil vytvářel montáže sukcesivní. Jeho cílem bylo co nejvíce divákovi přiblížit danou problematiku, která byla pro tehdejší společnost aktuální. Z toho důvodu také radil obrazy za sebe, aby mohl mít mnohem více materiálu.

Příkladem může sloužit montáž s názvem „Láska pod gilotinou“ nebo montáž „Operace Brno“, které jsou složeny z autentických materiálů. Jedná se o dopisy, jež posílali vězni z Pankráce svým blízkým a také pak deník, který vlastnil doručovatel dopisů. Obsahy a sestavení těchto dopisů měl na starost J. Daněk a Zdeněk Pospíšil, jenž obě montáže také režíroval. Klíčovou roli hrál v těchto inscenacích text.

V obou inscenacích byl pro čtení dopisů určen muž a žena. V montáži „Operace

¹⁷⁰ Zmíněná inscenace vznikala v rámci kolektivu, ač měl poslední slovo režisér Zdeněk Pospíšil.

¹⁷¹ Tato inscenace je autentickou dramaturgií básně stejného jména, jejímž autorem byl K. H. Borovský – scénář této inscenace byl tedy předem daný.

¹⁷² Hořínek v knize „Divadlo mezi modernou a postmodernou“ (1998) rozděluje montáž na montáž sukcesivní (horizontální) a simultánní (vertikální). Podstatou horizontální montáže jsou rozpory mezi jednotlivými částmi montáže, jejichž spojením vznikají nové významy. Vertikální montáž se vytváří pomocí divadelních složek – textové, herecké, výtvarné, režijní, taneční, hudební. Tyto jednotlivé složky jsou při vertikální montáži v rozporu. (Při divadelních inscenacích tyto složky tvoří jednotný celek).

¹⁷³ Viz. Předešlá poznámka pod čarou.

Brno“ byla dále použita postava komentátora, ve druhé koláži „Láska pod gilotinou“ byli vypravěči dva. Ti ale neměli za úkol vysvětlovat jednotlivé dopisy nebo spojovat dějové linie, nýbrž měli charakter dokumentární. Informovali o reálné situaci ve vězení či postupu vojsk za 2. světové války. Scénáře zmíněných montáží vznikly na podnět Bořivoje Srby, který Pospíšilovi dodal stěžejní materiály.

Typickým znakem, který se projevuje v inscenacích Zdeňka Pospíšila, je zmíněná postava **vypravěče**¹⁷⁴. S touto postavou Pospíšil nakládal různými způsoby. Typickým vypravěčem byla při dětských představeních G. Wilhelmová, například v „Pohádkách o mašinkách“, kde herci tvořili živé obrazy dle příběhu, který vyprávěla. Nejvíce Pospíšil využívá vypravěče takovým způsobem, že ho sjednotí s určitou postavou. Vypravěč je tedy ztvárněn tzv. „antiiluzivně“, což znamená, že postava vystoupila ze své role a stala se vypravěčem. Tuto situaci mohu prokázat například na inscenaci s názvem: „Křest svatého Vladimíra“, kdy na sebe vzala dívka Perunova taktéž funkci vypravěče.

Pro Evu Tálskou byl typický jiný rys. Je jedinou režisérkou Divadla Husa na provázku, která si vybírala náměty podle toho, zda se s nimi dokáže ztotožnit. Její striktní postoj a nutnost pochopení tématu zapříčinila, že Tálské režijní počiny, mezi které bezpochyby patří „Alenka v říši divů“ nebo „Božská komedie“, slavily úspěchy nejen na české scéně. Díky svému vyhrazenému postoji ovšem většinou neměla za rok více než jednu premiéru.

Inscenace, které ve zmíněném divadle vytvořila, bychom mohli rozdělit podle hlavních témat na Lidové hry¹⁷⁵, tzv. „pravidelné hry“¹⁷⁶, dramaturgie¹⁷⁷, inscenace se zaměřením „nejen“ na dětského diváka¹⁷⁸, poezie¹⁷⁹ a v neposlední řadě také nonsensová představení¹⁸⁰, která jsou inspirována nonsensovou literaturou¹⁸¹. Díky

¹⁷⁴ Postava vypravěče usnadňuje divadelní provedení příběhu – komentuje dějovou linii, vykresluje charakter postav, nebo děj přenáší na jiná místa, nebo vysvětluje okamžiky děje, které nejsou pro diváka zcela pochopitelné, díky nemožnosti předvedení jevištní akce. Jeho další funkcí ale také může být postava v ději, ze které dle potřeby vystupuje – tuto funkci velmi často využíval Zdeněk Pospíšil.

¹⁷⁵ Příkladem je inscenace „Nešťastné svatby“ (1992)

¹⁷⁶ Příkladem je inscenace „Král Lear“ (1996)

¹⁷⁷ Příkladem je inscenace „Markéta Lazarová“ (1980)

¹⁷⁸ Příkladem je inscenace „Svolávám všechny skřítky! Královna“ (1984)

¹⁷⁹ Příkladem je inscenace „Máj“ (1972)

¹⁸⁰ Příkladem je inscenace „Alenka v říši divů za zrcadlem“ (1973)

¹⁸¹ „Nonsens“ v překladu „ne-smysl“ je děj, který má často blízko k absurditě. Obsahuje prvky, které jsou zdánlivě nesmyslné. Dal by se charakterizovat jako veselý žánr, jenž hojně využívá groteskno a paradox.

nepřebernému množství vzájemně propojených linií její tvorby není možné přesně určit, který její režijní počín je ten nejlepší.

Hlavním znakem režisérky Tálské je snaha o syntetičnost jevištního výrazu, v němž je autorkou velmi striktně vymezen prostor. Vedle textu je v těchto okamžicích také uplatňován rytmus, pantomima i další podpůrné výtvarné složky. Její režisérská tvorba je nejvíce patrná v lyrických, tlumených polohách.

Tálská se nikdy nezaměřovala pouze na jednu divadelní složku. Většinou se snažila v inscenaci uplatnit práci se světlem, hudbou¹⁸², tancem nebo jiným specifickým hereckým projevem. Cizí jí nebyly ani pyrotechnické efekty a pochopitelně hojně využívala variabilitu prostoru. Jak dobře si dokáže Eva Tálská poradit s jevištními prvky i divadelní složkou, dokládám na nonsensovém představení „Šibeniční písně“.

Tato inscenace je scénickou montáží básní Christiana Morgensterna. Jak jsem již v předešlém textu zmínil, Eva Tálská nikdy nереžirovala to, co jí nebylo blízké. V tomto případě byl důvodem pro chopení se režie tohoto díla samotný nonsens a počínající záliba v něm.

Tálská zprvu vytvořila postavy a určila vztahy mezi nimi. Teprve posléze mezi ně vkládala texty básní. Postavy tedy byly hlavní „kostrou“ celé inscenace. Tento způsob Tálské umožňuje vytvářet znaky jevištní pro znaky slovní.

V případě Šibeničních písní je také zvláštní to, že jevištní sbor je tzv. „motorem“ celé inscenace a zároveň plní funkci rytmické a zvukové kulisy. Jak jsem již zmínil, Eva Tálská velmi často využívá hudbu a nejinak je tomu i v tomto případě. U Šibeničních písní nechala zhudebnit skoro polovinu básní, některé pouze zčásti. Režisérka velmi často užívá efektů různých tónů hlasů. Proto je také sbor rozdělen na čtyři herečky a čtyři herce. Hudba v jejích inscenacích bývá velmi často zpodobňována rytmickými a melodizovanými texty, jejichž melodičnost tvoří hlavní významové jádro.

Výtečně uměla pracovat i s pohybovými dispozicemi herců: „*Hned v jedné z prvních inscenací, Morgensternových Šibeničních písních, seskládávala režisérka Eva Tálská na jevišti přímo z našich těl písmena. Pracovali jsme s obrovským nadšením, protože takhle nějak jsme si představovali, že jednou budeme divadlo dělat.*“¹⁸³

¹⁸² Jejím stálým hudebním skladatelem byl vědec a pedagog Miloš Štědroň. Narodil se v roce 1942 v Brně. Bohemistiku a muzikologii vystudoval na Filosofické fakultě University J. E. Purkyně v Brně. Později pokračoval studiem hudební teorie na JAMU. Od té doby též začal se skladatelskou činností – napsal mnoho hudebních doprovodů k činohrám, filmům a inscenacím, zejména pro Evu Tálskou.

¹⁸³ SUCHÁ, L. *Divadlo slaví pětatřicáté výročí*. [online]. 2013-09-21 [cit. 2014-02-24]. Dostupné z:

Velmi často bývá činnost Evy Tálské zpodobňována s divadelním programem divadla Emila Františka Buriana. Bývá tedy označována za pokračovatelku jeho lyricky laděného programu ve zmíněném divadle.

Vzhledem k netypickému postavení režiséra a širokému portfliu her různých žánrů Divadla Husa na provázku je důležité, aby herci, s nimiž „Provázci“ pracují, byli schopni požadovaného hereckého projevu. Divadlo Husa na provázku spolupracuje s mnoha herci externími, já bych chtěl ale vyzdvihnout některé z herců, kteří jsou či byli - podle mého názoru - pro divadlo stěžejní.

Miroslav Donutil byl jedním ze stěžejních herců Divadla Husa na provázku. Své role vždy zvládá naprosto suverénním způsobem. Tajemství jeho dlouhodobých úspěchů je prosté: herec je sám o sobě individualitou, která vidí věci svým vlastním způsobem. Jeho měkká dikce a vlastně celý jevištní projev je mnohem civilnější a prostší, než je tomu např. u Bolka Polívky. Jeho temperament je mnohem méně emotivní a nervní, než projev typického představitele tzv. „italského temperamentu“ Pavla Zatloukala, který je též vynikajícím hercem. Jeho herecká „plastičnost“ dokonce předčí v herectví skvěle hrajícího dramaturga Petra Oslzlého. Díky své gestické, mimické i hlasové zkratce totiž Donutil dokáže vytvořit před očima diváků plejádu nejroztodivnějších karikatur. K jeho úspěchu mu také pomáhá jeho neustálý kontakt s publikem, ke kterému se obrací s různými připomínkami a komentáři. Již dopředu musí počítat s odpověďmi a dokázat na ně briskně reagovat. Jeho nejvíce proslavená role v Divadle Husa na provázku je bezpochyby postava Nikoli Šuhaje v inscenaci „Balada pro banditu“¹⁸⁴.

Dalším důležitým člověkem není jen herec, nýbrž i autor a režisér Divadla Husa na provázku **Bolek Polívka**, jenž by se dal nazvat i spoluzakladatelem, protože s „Provázky“ spolupracoval již od roku 1972. Demonstrovat jeho práci mohu na Polívkově klauniádě „Trošečník“, jež bezesporu patří mezi nejpozoruhodnější slovně mimické klauniády, které je možné na českých jevištích vidět. V knize „Proměny malých scén“ hovoří Pavel Bošek o Polívkovi takto: „*Polívkova práce se slovem by měla sloužit v učebnicích herectví i obecné estetiky jako kabinetní příklad „ozvláštňení“*. Již jeho atypická intonace, s jakou pronese hned poprvé slovo

<http://www.denik.cz/divadlo/divadelnici-vzkrisi-historii-provazku-divadlo-slavi-petactyricate-vyroci-2013092.html>

¹⁸⁴ Podrobněji se o inscenaci „Balada pro banditu“ zmiňují v následující podkapitole.

„Pomoc!“. Polívka toto slovo nezvolá, on ho „zařve“ šeptem. V tomto nesmělém zakřiknutém křičení se projevuje ve zkratce veškerá komplikovanost a sebereflexivnost člověka, psychicky tvrdě poznamenaného moderní dobou. O tomto člověku Polívka hraje neustále.¹⁸⁵

Polívkova představení bývají plná autorsko – hereckých nápadů, nevídaných metafor a gagů: krabičku sirek si aktér nasazuje na ruku jako náramkové hodinky, típe cigaretu v neprůhledném hrníčku jen proto, aby ji opět vytáhl hořící. Tyto Polívkovy aktivity nutí diváka být neustále ve střehu, protože jedině tak bude schopen spolupracovat na konečném tvaru představení.

Bolek Polívka též bývá velmi často porovnáván s Vlastou Burianem. Jistě z něj má mnohé, ovšem na rozdíl od Buriana není jen hercem, který zbytek představení svěřoval „okolí“. Polívka je mnohem všestrannější. Jak jsem již zmínil, je nápaditým autorem, režisérem i hercem v jedné osobě a „povyšuje burianovské principy vehementní, groteskně klaunské prezentace do kvalitativně nové roviny.“¹⁸⁶

Jak jsem již uvedl, režiséři Eva Tálská, Peter Scherhauser i Zdeněk Pospíšil používali tzv. „**nepravidelný prostor**“, který je dodnes charakteristickým rysem Divadla Husa na provázku. Jeho „existenci“ Petr Oslzlý zdůvodňuje takto: „*Neměli jsme k dispozici tradiční divadlo, ale výstavní sál, „empty space“, prázdný prostor, v němž jsme prostor divadelní museli vytvářet. I prostor byl tedy nepravidelný, a v něm i herectví muselo být nepravidelné. S nepravidelností souvisí i otevřenost k vytváření hraničních tvarů. A samozřejmě otevřenost vůči realitě ve všech jejích podobách. Husa na provázku – v různých stadiích a různých pojmenováních – nebyla nikdy „jen“ divadelním souborem, vždycky byla společenstvím.*“¹⁸⁷

Po přemístění divadla do brněnského Domu umění se nabízelo díky výstavnímu sálu mnoho možností - prostor se totiž mohl budovat od počátku. Protože Divadlo Husa na provázku vždy chtělo být více než jen divadlem, rozhodlo se svou mnohaletou vizi naplnit pomocí zesílení kontaktu s divákem. Prostor pro diváky a tzv. „hrací prostor“ bylo tedy možné vidět nejen odloučeně, ale dle potřeby oba také sloučit. Nebylo tedy výjimkou, že se divák stal součástí inscenace nebo se postupně a nenápadně ocitl přímo

¹⁸⁵ JUST, V. *Proměny malých scén*. 1.vyd. Praha 1, 1984, s. 267. ISBN 23-031-84.

¹⁸⁶ JUST, V. *Proměny malých scén*. 1.vyd. Praha 1, 1984, s. 270. ISBN 23-031-84.

¹⁸⁷ KOLÁŘ, J. *Jako opozičníci jsme museli z klaunu a komediantu zvažnět*. [online]. 2013-10-31 [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/petr-oslzly-jako-opozicnici-jsme-museli-z-klaunu-a-komediantu-zvaznet>

v centru dění jejího průběhu. Tento netypicky pojatý prostor byl velkou výzvou pro samotné výtvarníky i scénografy Divadla Husa na provázku, jelikož bylo třeba vytěžit maximum z nabízeného prostoru a dále jej přizpůsobit tvůrčí činnosti divadla.

Kontaktu s divákem se musely přizpůsobit také herecké projevy aktérů. Co bylo v danou chvíli nutné od herců požadovat, nejvíce vystihuje Zdeněk Hořínek ve své knize *Nové cesty divadla: k teorii studiových scén: „Těsný styk herce s publikem umožňuje i vyžaduje jistou intimnost hereckého výrazu a zároveň jeho postupnou rozloženost: herec neudělá – jako na konvenčním jevišti – jedno výrazné, sdělné gesto, ale rozdrobí je do řady opakovaných dílčích projevů, které „roznáší“ po dějišti. Tento nezvyklý způsob hraní je zvláště markantní u postav poutníků a outsiderů.“*¹⁸⁸

Když se v roce 1992 Divadlo Husa na provázku přemístilo do divadelního areálu, sídlícím na Zeleném trhu, poskytl mu nový objekt¹⁸⁹ možnosti výběru z několika sálů.

Nejvíce variabilním prostorem je bezpochyby „**Velký sál**“. Jeho jeviště není přesně vymezené, a proto se v různých inscenacích mění. Díky této vlastnosti je i kapacita prostoru pro diváky pokaždé jiná. Většinou se pohybuje kolem 120¹⁹⁰ až 250¹⁹¹ míst. Do tohoto sálu se dá zavítat nejen na divadelní představení, ale také na taneční vystoupení nebo koncerty. V dnešní době zde můžeme vidět inscenaci „Balada pro banditu“, „Leoš aneb Tvá nejvěrnější“, „Višňový sad“ nebo „Doktor Faustus“.

Venkovní neboli **Alžbětínská scéna** je opět samostatnou scénou, kterou obklopují ochozy. V případě špatného počasí je možné ji zastřešit mobilní střechou. Též by se dala nazvat „variací na londýnská pavlačová divadla Shakespearovy doby“. Její kapacita je asi 250¹⁹² míst. Jako příklad využití alžbětínské scény uvádím inscenaci „Rusalka“, kterou bratři Formanové zakomponovali také na vodní plochu v Praze, nebo do Bílovického lesa¹⁹³.

Sklepní sál nalezneme v podzemí Domu pánů z Fanalu. Odehrávají se v něm různé filmové projekce, večery s poezií, scénická čtení nebo tzv. „menší inscenace“.

¹⁸⁸ HOŘÍNEK, Z. *Nové cesty divadla: k teorii studiových scén*. Praha: ÚKDŽ, 1986, s. 60

¹⁸⁹ Zmíněný areál tvoří tři, nezávisle na sobě samostatné části.

¹⁹⁰ ČESKÉ DIVADLO, *České divadlo 2013* [online]. [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.ceskedivadlo.cz/divadla/divadlo-husa-na-provazku-brno>

¹⁹¹ ČESKÉ DIVADLO, *České divadlo 2013* [online]. [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.ceskedivadlo.cz/divadla/divadlo-husa-na-provazku-brno>

¹⁹² ČESKÉ DIVADLO, *České divadlo 2013* [online]. [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.ceskedivadlo.cz/divadla/divadlo-husa-na-provazku-brno>

¹⁹³ Diváci jeli do Bílovic vlakem společně s herci a byli přítomni již zkoušce.

Kapacita této scény je zhruba 70¹⁹⁴ míst. Vidět zde nyní můžeme inscenaci s názvem „Baletky“, „Dášenska aneb psí kusy“ nebo „Tichý Tarzan“.

V **Zrcadlovém sále**, který je „pamětníky“ Divadla Husa na provázku nazýván „zkušebna“, můžeme zhlédnout inscenaci Václava Havla v režijním podání V. Morávka „Prase aneb Václav Havel´s hunt for pig“.

Změna prostor Divadla Husa na provázku souvisela s filosofií Petera Scherhaufera, o které Ján Závorský řekl: „*Jeho zásada nepravidelnosti mi vyhovovala. Znamenala pre mňa slobodu myšlienok, koncepcnosť, variabilitu, akčnosť a dynamiku. Klasický kukátkový alebo sálový divadelní priestor som spolu s ním „znepravidelňoval“ najrôznejšími spôsobmi. Plochy patriace javisku, ako aj hladisku, sme rôznym spôsobom aktivizovali, variovali a prepájali..*“¹⁹⁵

Aby Divadlo Husa na provázku mohlo zasahovat do sociální sféry a spojovat lidi už jen svou pouhou existencí, hojně k tomu využívalo i venkovní prostory: ulice, sportovní areály, fabriky. Snažilo se tak ničit hranice, které již byly nastaveny, a ukazovalo, že lze fungovat i jinak. Důkazem využití těchto prostor je vzpomínání Petera Scherhaufera v knize „Divadelní projekty Divadla Husa na provázku“: „*Jeden z najbizarnejších projektov Všetci za jeden povrázok bol na Mikuláša 1989, keď sme mu dali charakter podľa hesla „Mikuláši celého Brna, spojte sa!“ Na námestí Zelný trh sa ozaj zhromaždila väčšina brnianskych Mikulašov s Anjelmí aj Čertmi a desaťtisícový dav detí s rodičmi, aby ich spoločné prežitie tohto dňa otvoril z balkóna divadla Reduta Hlavný Mikuláš Bolek Polívka slovami, ktoré čosi pripomínali: „Práve sa vraciam z Neba!“ a zakončil takto: „Deti, buďte dobré, vaši rodičia sa to učia!“*“¹⁹⁶

3.3.1. Rozbory her

Jednou z nejúspěšnějších inscenací Divadla Husa na provázku, která se dočkala jak rozhlasového, tak i filmového zpracování je: „Balada pro banditu“. Příběh, který do

¹⁹⁴ ČESKÉ DIVADLO, *České divadlo 2013* [online]. [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.ceskedivadlo.cz/divadla/divadlo-husa-na-provazku-brno>

¹⁹⁵ INŠTITORISOVÁ, D. et al. *Peter Scherhauser: Učitel šašků*. Bratislava: BB Print, 2006, s. 80. ISBN 80-969195-1-2.

¹⁹⁶ SCHERHAUFER, P. et al. *Divadelní projekty Divadla Husa na provázku*. Bratislava: Národní osvetové centrum, 1996, s. 6.

divadelního textu přepsal Milan Uhde, inspirovaný románem Ivana Olbrachta¹⁹⁷, je scénářem, který se neopírá o knižního hrdinu. Spíše ukazuje postavu Nikoly Šuhaje loupežníka v jeho lidské podobě. A sice jako vojenského zběha, který se vrátí zpět do rodné vsi, a je zvyklý vždy vystupovat svým osobitým stylem, tedy nesmlouvavým a „chlapsky“ hrdým. Opovrhuje prací i lpěním na životě, miluje zakázané a nezajímá se krom sebe a svých věcí o revoluce nebo ostatní lidi. Důležitými jsou jen jeho láska, volnost a peníze.

Eržika: *Nikolko, proč nemůžeme žít jako jiní.*

Nikola: *Budeme ptáčku, uvidíš.*

Eržika: *Chtěla bych už teď.*

Nikola: *Jiní jsou jiní, rybko moje. Já jsem já.*¹⁹⁸

Hra samotná byla pojata ve stylu tehdejšího Divadla na provázku v režii Zdeňka Pospíšila. Aby se umocnila atmosféra a prolнула poválečná doba s přítomností, bylo navrženo uvádět ji celou jako táborový příběh. Herci dokonce hráli mezi samotnými diváky. Seděli na zemi a přicházeli za blikajícími světly baterek, aby se navodil pocit ohně a šera. Celá inscenace měla být vlastně původně muzikálem. Miloš Štědroň složil hudbu, která byla v podobě tehdejších country určena pro kytaru. Texty sebrané z moravské i slovenské poezie přeložené Milanem Uhdem navodily snivou trampskou scenerii. Přitom pojednávaly s realitou o lidské hamižnosti, lásce a zradě, která je věčná a odehrává se za jakéhokoli režimu. Premiéru této inscenace v roli Nikoly Šuhaje ztvárnil Miroslav Donutil¹⁹⁹ a v roli Eržiky Iva Bittová. Už v prvních okamžicích jejich vášnivě lásky jsou přistiženi četníky. Nikola se jako vojenský zběh nechce nechat chytit, a tak se brání. Jako střelné zbraně jsou zde použity přímo hudební nástroje.

¹⁹⁷ Ivan Olbracht přestoupil ze studia práv v Praze na filozofii, obor historie – zeměpis. Po roce 1909 univerzitu opustil a věnoval se žurnalistice. Publikoval v *Dělnických listech*, v *Právu lidu* nebo *Rudém právu*. Věnoval se politické činnosti – nejdříve v sociální demokratické levici, poté v komunistické straně. Za politickou aktivitu byl dvakrát vězněn. Díla: *Anna proletářka* (1928), *Podivné přátelství herce Jesenia* (1919), *Žalář nejtemnější* (1916) a *Nikola Šuhaj loupežník* z roku 1933 – baladický román, který je tvořen z poloviny na základě reálných osudů a z poloviny legendou

¹⁹⁸ ÚSTAV DIVADELNÍHO ARCHIVU Praha, DVD – DV 32-43

¹⁹⁹ Miroslav Donutil, viz předešlý text

Disharmonický tón strun nahradil výstřel z pušky a hudebníci se rázem proměnili třeba v oddíl četníků. Příkladem může být tato část hry:

Nikola: *Utíkej, Eržiko!*

Eržika: *Bez tebe ne!*

Velitel četníků: *Neblázni, stejně tě dostaneme.*

Nikola: *Nestřílejte, nechte nás odejít!*

Velitel četníků: *Střílejte mu po nohách. Pal.*

(Brnknutí do kytar nahrazuje střelbu. Padají dva četníci a Nikola uniká i s Eržikou.)

Hraje píseň: „*Křížem krádem chodím, nevidím nikoho, nanana. Někdo mě zabije nebo já někoho.*“²⁰⁰

Příběh pokračuje přes Nikolovo zatčení až po útěk a narození jeho dítěte. Kytara s oblými tvary zde představuje symbolické miminko v peřinkách, které Eržika houpe ve své náruči.

Celým příběhem prochází i postava Mageriho. Obchodník, ale hlavně člověk protřelý životem, je sice vedlejší postavou hry, ale umí svou nabídkou ovládat lidi a vydělat na každé situaci. Bolek Polívka jej ztvárnil svým charakteristickým podlézavým stylem, rozpoznatelným třeba při rozhovoru s velitelem četníků, kterého hrál Jiří Pecha²⁰¹:

Velitel: „*Počkejte, Mageri, počkejte. Schvaloval jste komunu a postoupil jim pozemky.*“

Mageri: „*Chce se mně žít, pane veliteli. Já jsem hloupý chlap. Já nepoznám, kam se svět točí.*“

Velitel: „*Takže, když přišla komuna, byl jste s komunou, a když přišly staré časy ...*“

²⁰⁰ ÚSTAV DIVADELNIHO ARCHIVU Praha, DVD – DV 32-43

²⁰¹ Jiří Pecha, viz předešlý text.

Mageri: „*Neurazte se, pane veliteli, ale páni přicházejí a odcházejí, ale lidi, lidi zůstanou. Já žiju z lidí. A vy chcete mít taky klidnou službu, ne?*“²⁰²

Z ukázky je vidět hra lidské bezpáteřnosti, která je bezpochyby typickým příkladem převrácené morálky nemizící v žádné době. Velitel poslechne Mageriho radu použít chyceného Derbaka, bývalého Šuhajova kumpána, jako vyzvědače. Ten počátku hraje na obě strany stejně jako Mageri, který od Šuhaje kupuje kradené zboží. Když vše hrozí prozrazením a na hlavu Šuhaje je vyhlášena odměna, velitel přesvědčí Derbaka, aby Nikolu zabil. To se také stane a kytary coby sekery dopadnou nečekaně na Šuhaje při táborovém ohni. Důležitým prvkem této inscenace byl styk s divákem, ale i možnost herců využívat nepravidelný divadelní prostor. Při Baladě ho zaplňovaly pouze dva praktikáby a kláda.²⁰³

Po roce 2005 bylo dopsáno několik nových slok k písni stejným autorem a spolu s dalšími byly převedeny do dynamičtějšího stylu. Obnovená premiéra divadelní hry „Balada pro banditu“ už ale běžela pod režijní taktovkou Vladimíra Morávka. Tentokrát se stal Nikolou Jan Zadražil²⁰⁴ a roli Eržiky obsadila Eva Vrbková²⁰⁵. O hře se také zmiňuje nynější dramaturg Divadla Husa na provázku P. Osčatka v poskytnutém rozhovoru²⁰⁶, a to jako o klasické hře vystihující poetiku jejich divadla.

Bližší podobu inscenací v počátečních fázích divadla zobrazuje Commedia dell'arte v režii Petera Scherhaufera, který spolupracoval také na scénáři. Hra se stala stálíci repertoáru od roku 1974 a s tehdejší „Divadlem na provázku“ byla uvedena mnohokrát i v zahraničí.²⁰⁷

V historii původní commedie dell'arte se objevovala především improvizace, která měla pro divadlo tohoto typu zásadní význam. Stejně jako v dobách renesančních Divadlo Husa na provázku stavělo na podobných zápletkách, které svíral jen rámcově pevný tvar.

²⁰² ÚSTAV DIVADELNIHO ARCHIVU Praha, DVD – DV 32-43

²⁰³ INŠTITORISOVÁ, D. a kol. *Peter Scherhauf: Učitel šašků*. Bratislava: BB Print, 2006, s. 36. ISBN 80-969195-1-2.

²⁰⁴ Jan Zadražil: Stálý herec DHNP. Dlouholeté zkušenosti z divadel Pod Palmovkou nebo Divadlem na Vinohradech.

²⁰⁵ Eva Vrbková: Od dětství hraje v Divadle Husa na provázku, nyní je jeho čelní představitelkou.

²⁰⁶ Viz rozhovor s respondentem Divadla Husa na provázku

²⁰⁷ INŠTITORISOVÁ, D. et al *Peter Scherhauf: Učitel šašků*. Bratislava: BB Print, 2006, s. 36. ISBN 80-969195-1-2.

Původní postavy ve zmíněné komedii zůstaly zachovány: Vecchi (starší), jako Dotore, Pantalone zde Kassandr nebo Capitano, dále Innamorate (zamilovaní) a především Zanni (sluhové) Harlekýn, Kolombína. Herci se dozvěděli své obsazení, až když si každý vyzkoušel možnosti všech postav. Hlasováním byl poté vybrán Bolek Polívka do role Harlekýna, jako Pantalone Jiří Pecha a roli Kapitána, pána nebo siláka získal Franta Kocourek.

Zkoušky herců poté probíhaly na scénářích s různými konci příběhu. Diváci před výstupem vybírali z titulů, které jim přišly nejvíce sympatické, a to za pomoci lístečků. Nejčastěji se hrály „Harlekýn falešným šlechticem“ a „Kasandrova cesta“. Ten, kdo nejvíce komunikoval s diváky, byl hlavně Harlekýn, u něhož se nejvíce projevovalo herectví Bolka Polívky.

(Franta Kocourek jako Kapitán přehodí dva soupeře a praští s nimi o zem.)

B. Polívka: „*S náma si rači nic nezačínajte.* (sfoukává poražené z jeviště, zatímco ho Franta drží jako sluhu pod ramenem.“)

F. Kocourek: „*Bravo Arlecchino.*“

B. Polívka: „*Vážení přátelé dovolte, abych Vám představil svého pána. My Boss. Mého bose. Tady z této tyče udělá kolibříka.*“

(F. Kocourek ohýbá železnou tyč do příslušného tvaru. B. Polívka kolem něho vytváří kouřové efekty vydechováním cigaretového kouře. Po potlesku dává kus kovu stranou a jednomu z diváků podává cigaretu.)

B. Polívka: „*Típní to, prosím tě.* (divák zadusí cigaretu) *Uf, ten má tedy sílu.* (Hledí na diváka) *A nyní přátelé dovolte - ukázka mé malé Valašské...*“

(uchopí oběma rukama paži Franty Kocourka a silou ji ohne. Diváci se smějí a Bolek se uklání. Kapitán se naštve, chytne sluhu a nosí ho za opasek v zubech. Když ho pustí, Harlekýn si dojde pro stříkačku a proudem vody F. Kocourka oslepí. Kapitán spadne do propadla, kde ho B. Polívka dusí, dokud nepropadne.)

B. Polívka: „*Svého pána jsem zdusil, teď pánem svým já, sám jsem já.*“²⁰⁸

Díky mistrné individualitě Bolka Polívky se představení neustále proměňovalo. Harlekýn jménem „Rařafa“ byl podle Petera Scherhaufera lokalizovanou moravskou postavou bláznivého klauna, jehož úlohou byl kontakt s divákem.²⁰⁹

Svobodu umožňoval divadelní prostor v podobě nižšího čtyřhranného jeviště, na němž byl mansion²¹⁰ zakrytý závěsem, osvětlený dvěma bodovými světly. Diváci seděli ze tří stran, sledovali tedy dění z různých úhlů a aktér k nim mohl kdykoli sestoupit.²¹¹

S dramaturgickou přípravou Petra Oslzlého se uskutečnil i zájezd na festival v Nancy. Tím divadlo potvrdilo vstup do světového alternativního hnutí. Comedie dell'arte slavila úspěch a soubor byl zván i do dalších zemí. Jejich umění tak bylo vidět v Itálii, v Rakousku nebo například Polsku. Inscenace byla pro diváky přitažlivá, nabitá gagy, které korespondovaly nejen s klauniádou, ale také s artistickými výkony, šermem i prvky varieté. To umožňovalo hercům používat i v cizině český jazyk a jen stěžejní věty přeložit do cizí řeči. Projevilo se tím sekundární umění herců i schopnost režie a dramaturgie takovou hru uskutečnit.

Bolek Polívka paralelně s Comedii dell'arte vytvářel i projekty ve vlastní režii. Například: „Strašidylka“ nebo klauniáda „Am a Em“. Jednou z nejznámějších byla také hra „Trošečník“, kde naplno rozvíjí své schopnosti improvizace a zapojení hlediště.²¹²

Ještě bližší divákům je ovšem Eva Tálská ve své hře „Příběhy dlouhého nosu“. Zde už byl kontakt s divákem tak úzký, že scénář v podstatě sám vtahoval publikum do představení a lidé se stávali jeho účastníkem. Hra také neprobíhala jen na jednom místě, ale i na chodbách a v přilehlých sálech divadla.²¹³

²⁰⁸ ÚSTAV DIVADELNIHO ARCHIVU Praha, DVD - DV 2008

²⁰⁹ INŠTITORISOVÁ, D. et al. *Peter Scherhauser: Učitel šašků*. Bratislava: BB Print, 2006, s. 37. ISBN 80-969195-1-2.

²¹⁰ Pomyslné domečky na jevišti používané i v renesanční Comedii dell'arte jako kulisa.

²¹¹ INŠTITORISOVÁ, D. et al. *Peter Scherhauser: Učitel šašků*. Bratislava: BB Print, 2006, s. 80. ISBN 80-969195-1-2.

²¹² Bolek Polívka, viz předešlý text

²¹³ DROZD, D. *Příběhy dlouhého nosu: Analýza a rekonstrukce inscenace Evy Tálské v Divadle (Husa) na provázku*. Brno: JAMU, 2011, s. 15. ISBN 978-80-7460-005-0.

3.4. Poetika ve společném projektu Cesty

V předešlém textu jsem se zabýval rozdílností poetik Studia Ypsilon a Divadla Husa na provázku jako samostatných celků. Nyní budu demonstrovat jejich poetiku na popisu společného projektu „Cesty“, jehož se účastnilo: Divadlo na provázku, Studio Ypsilon, Divadlo na okraji a HaDivadlo.

Sami autoři projektu zde ukazují své rozdílné i společné postoje: Rysem projektu „Cesty“ byla schopnost zhostit se jakéhokoli tématu a osobitým způsobem ho transformovat ve svébytnou divadelní výpověď.²¹⁴ To odpovídá také formě dopisu, který zoslovili vedoucí činitelé Divadla na provázku a HaDivadla: Arnošt Goldflam²¹⁵, Josef Kovalčuk²¹⁶, Petr Oslzlý a Peter Scherhauser do ostatních divadel s nabídkou možné spolupráce. Jeho podtextem byl určitý generační manifest, ale také nalezení společného tématu i konfrontace v setkání. Jak se obsah textu také zmiňuje, žádali si od projektu vyspělejší divadelní tvar, který by je dovedl dál. V dopise zaznělo: „Výsledkem těchto požadavků byla úvaha, že když se o našich divadlech říká, že bychom byli schopni inscenovat telefonní seznam, tak bychom měli být schopni inscenovat i jízdní řád. Samozřejmě jsme nemysleli pouze scénické přetlumočení oné knihy, i když i to by nebyl nápad k zahazení, ale na jízdní řády v mnohem širších souvislostech.“²¹⁷

V prosinci roku 1983 tedy došlo k rozhodnutí, že se projekt uskuteční se souhlasem vedoucích: Jana Schmida, principála Studia Ypsilon a Zdenka Potužila za Divadlo na okraji²¹⁸.

Další diskuse směřovaly k „inscenačnímu klíči“ a tvůrčímu postupu celého projektu. Přitom se ukázalo, že je to pro každé divadlo zvlášť něco jiného.

Jan Schmid cítil potřebu manifestace, oslavy a dynamické akce, bez povídkové fabulační základny. Jiní zase střet a zkřížení stanovisek nebo rozvíjeli názory na karnevalový charakter. Zdeněk Potužil nikdy netvořil vlastní texty, protože ctil autory. Petr Oslzlý se zastával alternativního divadla s návrhem, že by mohli používat citace.

²¹⁴ KOVALČUK, J. a P. OSLZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 42. ISBN 978-80-7460-003-6.

²¹⁵ Arnošt Goldflam: V letech 1978 až 1993 působil v divadle HaDivadle.

²¹⁶ Josef Kovalčuk: Spoluzakladatel HaDivadla v roce 1974, ve kterém působil i po jeho přesídlení do Brna jako dramaturg, a to až do roku 1996.

²¹⁷ KOVALČUK, J. a P. OSLZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 53. ISBN 978-80-7460-003-6.

²¹⁸ DNO: Divadlo na okraji

Arnošt Goldflam zase zdůraznil nutnost finální katarze.

Bylo dohodnuto, že proběhnou fáze setkání a společného tvoření. Celý výstup měl být na pomezí inscenace a akce. Prostor byl řešen s jednoduchostí praktikáblového členění a každý soubor si mohl přinést jen nejnútnejší rekvizity. Scéna měla tvar křížících se cest s praktikáblovou sestavou pro diváky ve scénickém pojetí Jana Zavarského.²¹⁹ I přes plnou účast nebyli do projektu zapojeni všichni stejnou měrou. Jak píše Jan Schmid: „V souboru (myšleno Studio Ypsilon) nepanovalo zpočátku této myšlenky společné akci studiových divadel přílišné nadšení. Některým ze souboru se zdálo, že nesouvisí s jejich současným uměleckým směřováním.“²²⁰ Jak dále přibližuje: „Byly obavy, že nás to může přivést k nadbytečné metaforičnosti, znakovosti a symbolice.“²²¹

Nakonec bylo navrhnuo pozměnit téma „Jízdní řády“, které - jak sám Jan Schmid uvedl - nevyhovovalo. Na společných schůzkách došlo k určení společného smyslu a projekt dostal jasnější název: „Cesty“ s podtextem položení konkrétních sebezpoznavacích otázek: „*Jaký jsem? Jací jsme? Jaké je naše poslání?*“²²²

V květnu roku 1984 byly vzájemně předány náčrty pracovních scénářů a začala první setkání na Komáří louce a na prknech Studia Ypsilon. Kolektivní improvizace odhalila muzikálnost každého z divadel.

Závěrečné zkoušky proběhly v Domě umění v Brně. Na těchto zkouškách bylo patrné hledání tematizování vazeb, skládání společné kompozice díla a doladování detailu: „*Peter Scherhauser budoval celkovou strukturu (ať způsobem variací, grupováním částí, inscenačním gestem či vědomím struktury jako výsledku montáže „inscenačních fakticit“*²²³. Konfrontaci řešil za pomoci křídly a tabule: „*Schmid byl zase otcem „imaginativních“ řešení právě oněch „fakticit“, řešitelem střihů, švů, kontrastů.*“²²⁴

²¹⁹ ²¹⁹ KOVALČUK, J. a P. OSZLZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křížovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 53. ISBN 978-80-7460-003-6.

²²⁰ ²²⁰ KOVALČUK, J. a P. OSZLZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křížovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 60. ISBN 978-80-7460-003-6.

²²¹ KOVALČUK, J. a P. OSZLZLÝ, *Společný projekt cesty (křížovatky, Jízdní řády, Setkání)*, Brno: JAMU 2011, s. 63. ISBN 978-80-7460-003-6.

²²² KOVALČUK, J. a P. OSZLZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křížovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 63. ISBN 978-80-7460-003-6.

²²³ NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. 1. vyd. Praha: Scéna, 1992, s. 110. ISBN 80-95-214-10-5.

²²⁴ NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. 1. vyd. Praha: Scéna, 1992, s. 110. ISBN 80-95-214-10-5.

Z hlediska náplně a smyslu poetiky s využitím textu Miloslava Topinky²²⁵ se překlenul oblouk projektu od smutné dívky a její intimní zpovědi přes prožité užité části společných setkání až k naplnění a přesvědčení o nezbytnosti otevření změn v oblasti osobní i politické: „*Ján Sedal a Irena Visnarová, oba s hořícími křídly a nazi, přinášeli oheň, svým kolegům, lidem, světu – a nebyla to zdaleka jen parafráze prométheovského mýtu. [...] Byla to úžasná mše, ne za Boha, ale za člověka.*“²²⁶

Problém nastal ihned po prezentaci celého projektu před „schvalovací“ komisí, kde po střetu s ní hrozil zákaz zveřejnění. Po škrtech, které vyloučily jisté slovní obraty, byla zrušena i nahota. Tato scéna, kdy oba andělé, členové Divadla na okraji, sestupují z pomyslných piedestalů a recitují, nevyhovovala týmu Studia Ypsilon pro svou metaforičnost a symboliku.

Jistou nerovnost tedy lze spatřovat už v samotné přípravě. Je zde evidentní rozdílnost poetik zúčastněných divadel a tudíž také různé postoje jednotlivých souborů k projektu.

Brněnské Divadlo na provázku používalo tzv. „heuristickou“ metodu, charakterizovanou v tomto případě jako sérii asociačních řad: „*Od výrazu slov analogických k základním tématům přes asociaci společného jmenovatele zvolených slov, další propojování, asociační vytváření povídek na základě předchozích stavů až k montáži částí povídek do již divadelní koncepce. Směrodatný je cíl asociace, která neztrácí věcnost.*“²²⁷

Při vytváření výstupů jsou využity části z celého materiálu a repliky jsou převedeny „změněny“ do analogických výrazů, vyjadřujících klad i zápor ke společným setkáním.

U Studia Ypsilon tento způsob nebyl ojedinělý, protože souboru byla vlastní metoda „kolektivní improvizace“. Navíc zde ještě více převládá potlačování roviny režijního či hereckého stylizování, které je v jiných souborech souběžně autenticitě výpovědi. „*S Divadlem na provázku má sledování tématu společné zaměření na vlastní*

²²⁵ Miloslav Topinka: Patří k mladší vlně básníků tvořících od 60. let 20. století. Vydal básnickou sbírku „Utopír“. Od sedmdesátých let patřil k zakázaným autorům. V roce 2002 mu vyšla sbírka „Trhlina“ a „Mlčení“. Prostřednictvím jeho textu se vyjadřovali herci v projektu „Cesty“ k odmítnutí „normalizačních“ lží.

²²⁶ KOVALČUK, J. a P. OSZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 79. ISBN 978-80-7460-003-6.

²²⁷ OSZLÝ, P. a P. SCHERHAUFER, *Divadlo na provázku – vpád autorského úkolu do hereckého kolektivu. program ke „Společnému projektu Cesty“*. Brno: JAMU 2011, s. 4. ISBN 978-80-7460-003-6

historii a možnosti souboru, ale s ještě zřetelnějším hraním herce za sebe, kdy se „role“ objevuje pouze v krátkých okamžicích a opět v poloze nikoli role jako takové, ale hercova hraní si s takovou „možností“.²²⁸ Zde se také objevuje rozdílnost mezi Divadlem Husa na provázku a pojetím téhož ve scénickém záměru: „*Jací jsme*“. Namísto kladu a záporu podmíněném sebechválou a sebekritikou zde nalzáme jiné prvky: „*povrchnost, falešnou upřímnost, lhaní, lhaní si o sobě, únavu, nezájem, paradoxně i nezájem herců o hru samotnou, to pak v montáži dodává i ostatním hráčům nový prvek věrohodnosti.*“²²⁹ Na základě scénáře se postupně vytváří výstupy Studia Ypsilon, spojující „*detaily*“ hovorů, sentencí, písniček a náznaků situací. Když si představíme, že první bodový scénář, který vznikl „*kolektivní improvizací*“, měl pouhé půl druhé strany, tak zjistíme, že z něj nakonec zůstává pouze scéna nohejbalu.²³⁰

Schmid: „*Rozsvítíme. Světlo v sále!*“

Dudrnová: „*Já tam mám známý, tak pozor.*“

(rozsvítí se světlo v sále.)

Schmid: „*Prosím vás, dávejte pozor na míč.*“

Wimmer: „*Taková ta lahůdka nohejbalová, jako zakopávání ze strany soupeře, jako háček, jako do sítě. Čili - když je nahrávka, která jako přesáhne síť.*“

(předvede obtížný úder. Studio Y hraje nohejbal se souborem HaDivadla.)

Maršálek: „*Změníme strany.*“

Schmid: „*Změníme pole!*“

(smích a potlesk.)²³¹

²²⁸ KOVALČUK, J. a P. OSŁZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 253. ISBN 978-80-7460-003-6.

²²⁹ KOVALČUK, J. a P. OSŁZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 253. ISBN 978-80-7460-003-6.

²³⁰ KOVALČUK, J. a P. OSŁZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 253. ISBN 978-80-7460-003-6.

²³¹ Scéna: 13: METAMORFÓZY CESTY (RELATIVITA POHYBU). KOVALČUK, J. a OSŁZLÝ, P. *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 143. ISBN 978-80-7460-003-6.

Scénář samotný už obsahuje základní princip „obsahu a formy“ s centrálním postavením hry na pravdu a s plánem výrazného hudebního členění vlastní „inscenace“. Než se inscenace přiblíží k přestávce, začlení se do hudby a zpěvu všechny soubory a dochází k prvnímu celkovému setkání.

Všichni: [...] „*Ó vlasti má, jediná, ó vlasti má, jediná, ó vlasti má, jediná ...*“

Střídají se smíšený sbor, sólové hlasy a ženský sbor. Herci za uvolněné atmosféry improvizují různé činnosti, např. sekání obilí, kopání motykou atp.

Kohuth: „*A pozdravujte tam tu zemi. Zemi krásnou, zemi milovanou ...*“

Lábus: „*Já vyřídím, ano.*“ (smích)

Kohuth: „*... kolébkou mou, i hrob můj ...*“

Lábus: „*Dejte pokoj! Ježišmarjá.*“ (smích)

Kohuth: „*Vlast mou, zemi jedinou.*“

Lábus: „*Jojo, taky. A prosím vás, bylo to překrásné a bylo toho dost.*“

Schmid: „*Přestávka.*“

Postup Divadla na provázku vyjadřoval podobnou, silně tematicky pojatou linií, vyjádřenou základním okruhem otázky „Jací jsme?“²³² Herci zde z počátku staví oslavnou pyramidu ze svých těl, ale pak se doslovně bičují kritikou. Tyto repliky jsou právě citacemi vymyšlených analogií z řad souboru.

Donutil: „*Jsmo talentovaní.*“

Ottová: „*A máme se stále rádi!*“

M. Havelka: „*Dělíme se s dalšími o štěstí a svobodu!*“

Zatloukal: (*předstoupí*) „*Já již od mládí jsem inklinoval k divadlu.*“

Visnarová: „*Zbývá nám ještě sranda.*“

²³² KOVALČUK, J. a P. OSLEZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 251. ISBN 978-80-7460-003-6.

Maláč: „*J sme*“

Hlasy: „*Nejsme. Jsme. Nejsme.*“

Pecha: (skepticky) „*Tak počkejte, nejsme trochu velikášští?*“

(Začínají zaznívat pochyby a negativní charakteristiky, pyramida se rozpadá a herci si stírají bílé líčení.)

Donutil: „*No jsme kritičtí.*“

Oslzlý: (odchází do prostoru) „*J sme netolerantní a...*“

Maděrič: „*líni.*“²³³

„*Jací jsme?*“ je jedna ze čtyř scén. Následuje inscenace povídky „*Člověče, nezlob se*“ a v podobné tématice se zobrazuje i výstup „adaptací“ povídky „*Bůh – partitura.*“

Projekt „*Cesty*“ měl být předveden v Praze poprvé na generální zkoušce pro Svaz českých dramatických umělců. Přestože měla být zkouška uzavřená, sál byl naprosto přeplněný nedočkavými diváky. Když ředitel Státního divadla Jiří Majer vstoupil a viděl plně obsazené hlediště, otočil se na místě a odešel se slovy: „*nejsem herinek*“. Od té chvíle už představení nikdo nezastavil a hrálo se další dva dny pro veřejnost. Několik představení pak proběhlo i na Chmelnici pražského Junior klubu. Podobná veřejná generálka se poté uskutečnila i v Brně a v Bratislavě, kde byla s problémy odsouhlasena téměř na poslední chvíli. V prostějovském sídle HaDivadla už ale inscenace nebyla povolena.²³⁴ O celém projektu divadel i jeho vývoji a zkouškách bylo napsáno mnoho článků v tehdejších kulturních mediích.²³⁵ Můžeme se opřít i o tvrzení ředitele Jana Schmida o smyslu setkání v rámci rozdílné poetiky: „*Smysl: má možná každé setkání. Setkání i konfrontace v leccěms příbuzných, ale zase v mnohém vzdálených poetik.*“²³⁶

²³³ KOVALČUK, J. a P. OSLZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 137. ISBN 978-80-7460-003-6.

²³⁴ KOVALČUK, J. a P. OSLZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 82. ISBN 978-80-7460-003-6.

²³⁵ Výstřižky novinových článků v příloze: A,B,C.

²³⁶ KOVALČUK, J. a P. OSLZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 63. ISBN 978-80-7460-003-6.

PRAKTICKÁ ČÁST

4. HLOUBKOVÉ ROZHOVORY

Ve svém výzkumu jsem použil formu hloubkových rozhovorů.

Rozhovor byl zaměřen na charakteristické znaky jednotlivých divadel. V případě Divadla Husa na provázku se jednalo o nepravidelnou dramaturgii, úzký kontakt s divákem, nepravidelný prostor a portfolio divadelních projektů.

V případě Studia Ypsilon byly otázky zaměřeny na porovnání poetiky z hlediska historie divadla, na udržení jednotlivých složek, jako je výtvarná koláž a režijní podání Jan Schmida v metodě kolektivní improvizace.

Cílem bylo vytvořit na základě dotazníků ucelený závěr, který by prokazoval (nebo naopak vyvracel) hypotézu o provázanosti divadel s diváky jednotlivých lokalit, a který by poukázal na rozdílnost poetik studovaných divadel.

Respondentem Divadla Husa na provázku je jeho přední dramaturg Miroslav Osčatka, respondentem Studia Ypsilon je vedoucí provozu a herečka souboru Zuzana Měsíčková.

4.1. Rozhovor s dramaturgem Divadla Husa na provázku, Miroslavem Osčatkou

1. Jak vnímáte rozdíl mezi poetikou sedmdesátých let a poetikou nynější?

Zde je zahrnuto více aspektů dohromady. Já si myslím, že je pro dramaturgii a tedy i poetiku důležitá snaha o zachování fungování divadla jako společensky aktivní síly. To znamená společensky angažované divadlo, vytvářející různé projekty (např. Ulička Václava Havla, Kabinet Havel, diskuse na toto téma, diskusní kluby.) Také se snažíme dávat najevo nesouhlas s věcmi, které se nám nelíbí (rozpočty v Brně, nové sochy v Praze) pomocí vstupování do debat, nebo jejich vytváření – snažíme se na to například nějakým paraivadelním tvarem upozornit.

2. Je pro vás důležité i hledání novějších forem, v souvislosti s iniciací nových projektů?

Já si nemyslím, že to jsou vyloženě nové formy. Není to klasická inscenace. Jsou to pouliční divadla, jsou to diskuse. Svoláváme lidi, pozveme hosty, debatuje se a do toho se zároveň odehraje kus nějaké inscenace. Dalo by se říci, že naše společensko – aktivní síla zasahuje i do roviny těchto inscenací. Viditelné je to na projektu „Sto roků kobry“, který byl počátečním celkem, mapujícím naši historii, pokračující přes „Kabinet Dostojevský“, „Perverzi v Čechách“ až k Čapkovi, coby fenoménu a hlavně novináři. Tyto cykly jsou dozajista signifikantní pro náš Provázek.

3. Dají se jednotlivé etapy trochu víc přiblížit?

Dozajista. Například v kompletním projektu „Dostojevský“ je hlavním záměrem společnost bez boha a jeho hledání. „Perverze v Čechách“ zase mapuje české dějiny a je hlavně o tom, jak se v určitých chvílích Češi zachovali. Pro Provázek jsou velké cykly velmi důležité, jiná divadla je moc nedělají.

4. Jak moc je pro poetiku Divadla Husa na provázku důležitá scéna a divadelní prostor?

Pro nás v divadle to znamená nejen nepravidelnou dramaturgii, ale i nepravidelný prostor. Například hraní v tělocvičně. K inscenacím se to hodí a podtrhuje to smysl celého díla. „Lásky jedné plavovlásky“ jsme třeba hráli v sokolovnách. „Rusalka“ byla například inscenována na vodní ploše v Praze na lodi, v Bílovicích v lese nebo venku na Alžbětínské scéně.

5. Vytváříte obnovené premiéry starších inscenací, například od pana Scherhaufera, nebo paní Tálské. Díváte se na ně z hlediska nové dramaturgie a hlavně poetiky, mění se nějak?

To sem přinesl hlavně Vladimír Morávek, který rád dělá comebacks. Vezme inscenaci, o které ví, že byla slavná, a tuší, že má velký potenciál. Hlásí se tím k slavné éře našeho divadla a tak se i podepisuje pod tím, že neuhýbá z toho, co se zde dělá. Hry jsou navíc marketingově ověřené – víme, že na ně lidi přijdou. Zároveň zde může Morávek ukázat i nějaký svůj vlastní vklad a svou vlastní originalitu.

6. Hry, které budete zpracovávat, se vybírají dle tématu, návrhu, nebo vyplynou ze situace? Jak víte, (není-li to comeback), že na hru lidé přijdou? Zadáváte někomu marketingový průzkum?

Již od svého založení si děláme sociologický průzkum sami. Víme přesně, kdo chodí na naše představení, kdy tam chodí a jaký je největší segment – lidé do dvaceti let. Také víme, že kmenoví diváci chodí na jedno představení vícekrát. Díky těmto průzkumům korigujeme další činnosti souboru. Peter Scherhauser kdysi vytvořil tzv. „Model 1970“, který spočíval v tom, že manažer Divadla Husa na provázku ví, jaké má publikum, dá divákovi pocit jistoty kultury, pomocí hezkých dívek kolem a pokladní má pod pultem diktafon, kterým dělá sociální průzkum kupujících.

7. Existuje nějaká hra, která by poetiku Divadla Husa na provázku vystíhovala nejlépe?

Myslím, že to byl ten projekt „Sto roků kobry“ a vedle toho taky „Balada pro banditu“. Ale to jsou všechno věci, které jen rozvinuly to, co tu už bylo. Takže to opravdu není tak, že by se nová éra odstříhla a vše se nově formulovalo. My se snažíme to, co tu již bylo, dotáhnout ještě dál. Například Vladimír Morávek dělá takové divadlo, které není postaveno na hercích. Tedy vlastně ano, ale jeho režijní prostředky jsou tak vidět, že to vypadá, jako by tam ten herec nebyl. On tam samozřejmě je pořád stejně.

8. Takže herec trochu zapadne v kontextu té inscenace, nebo je každé představení do jisté míry i jeho autorským počinem?

Já myslím, že aspekt autorského herectví a klaunství rozmetán nebyl, že se to jen posílilo režijně. Ypsilonka má také autorské herectví. Stejně jako oni se jej snažíme rozvíjet. Je zde vymyšlen koncept a pak už je to na hercích.

9. Když už jste načas Studio Ypsilon, jaké jsou rozdíly mezi vámi a jejich konceptem, poetikou a dramaturgií?

Vidím odlišnost hlavně v těch celcích. Jsou zde dlouhodobé projekty, které mají myšlenkový koncept a tomu se podřizuje veškerý provoz divadla. Jsou to víceleté projekty a ty dle mého názoru „Ypsilonka“ nedělá.

10. Takže rozumím tomu tak, že poetika Divadla Husa na provázku zůstává podobná jako v časech minulých?

Já bych řekl, že ano. Že se to akorát rozvíjí dál, ale základ zůstává stejný, včetně toho, že je zde snaha mít režiséry, kteří vtiskují podobu a tvář našemu divadlu. V klasickém repertoárovém divadle je režisérů X a i když nějaký okruh mají, je to volnější. My chceme režiséry, kteří si rozumí se souborem a u kterých máme pocit, že zapadají do konceptu našeho divadla. Proto divadlo pracuje s tzv. „kmenovými režiséry“.

11. V roce 2011 jste také vytvořili cenu Konstantina Trepleva, bylo to pro hledání nových forem nebo autorů?

Zase to souvisí s nějakou cílevědomou a dlouhodobou snahou přitáhnout nové autory. Tady je generační výměna lidí relativně velká. Oni se zde etablují a poté „vystřelí“ ven. Treplev tedy zapadá spíše do snahy podpořit původní tvorbu i mladé autory, kterým jsme chtěli nějak pomoci. Tady v Brně se tomu věnuje více divadel, například HaDivadlo.

4.2. Rozhovor s vedoucí umělecky technického provozu Zuzanou Měsíčkovou.

1. Jak jste vnímala poetiku Studia Ypsilon v sedmdesátých letech oproti té nynější?

Když jsem poprvé viděla Ypsilonku, hráli Kováře Stelziga. Bylo to někdy po maturitě. Jan Schmid tehdy rozehrál úplně nový způsob divadelního vyjádření, než jaký jsem znala. Jakoukoli věc na jevišti dokázal rozehrát - využíval třeba oponu, která představovala kočár. Vše mohlo být vším. Bylo to něco nového. Od té doby vzniklo mnohem více nových nápadů i dalších lepších inscenací. Ovšem ráz původní „Ypsilonky“ je v nich zachován. Příkladem vývoje mohou být i hry Jiřího Havelky například u díla „Drama v kostce“. Využívá imaginárních rekvizit, charakteristických pro jeho komiku.

2. Je Studio Ypsilon iniciátorem nebo účastníkem nových projektů?

V minulém roce jsme se například účastnili společného projektu „Noci divadel“, který zahrnoval i prohlídku divadelních prostor se známými osobnostmi „Ypsilonky“. Návštěvníci tehdy mohli vidět i zkoušení písniček ve velkém sále, promítání starších inscenací v prostorách malého sálu, nebo šatny herců a ostatní divadelní prostory. Myslím, že to mělo velmi pozitivní ohlas. Také se pouštíme do projektů jako je Festival dramatiky (CUTE), který dává šanci mladým tvůrcům. Momentálně je už v přípravách i padesáté výročí Studia Ypsilon.

3. Jak moc je pro Studio Ypsilon důležitá scéna a divadelní prostor?

V maximální možné míře. Pro soubor i jednotlivce bylo důležité využít scénu ve svůj prospěch pro pobavení diváků i ostatních, a v tom duchu probíhaly i zkoušky. Snažíme se ho dělat aktivní, využitelný a přitom aby vypadal esteticky. Musí to být pro diváka zážitek, který mu přinese i nějakou myšlenku.

4. Inovujete starší inscenace , například u Prodané nevěsty?

Prodanou nevěstu Studio Ypsilon hraje asi sedmnáct let. Podle našeho ředitele (Jana Schmida) se představení sice téměř nezměnilo, ale herci, ač téměř stejní, jsou o něco starší. Prodaná nevěsta je ale stále většinou vyprodaná. Diváky udržuje kouzlo divadelního okamžiku a improvizace.

5. Hry, které budete zpracovávat, se vybírají dle tématu, návrhu, nebo vyplynou ze situace? Jak víte, (není-li to comeback), že na hru lidé přijdou? Zadáváte někomu marketingový průzkum?

To by mohla být spíše otázka na pana Etlíka, coby dramaturga „Ypsilonky“, a paní Filipovou, která vytváří PR. Tuším, že si něco takového necháváme dělat, ale inspirují nás i sami lidé, kteří se nám rozhodnout napsat.

6. Existuje nějaká hra, která by poetiku Studia Ypsilon vystihovala nejlépe?

Prevděpodobně by to mohla být nějaká ze starších her, jako byl „Michelangelo Buonarroti“ nebo „Carmen nejen podle Bizeta“. Hry, které lze vidět třeba v našem malém sále v pořadu Čaje o páté z filmových záznamů. Stejně tak to může být ale i stálice jakou je „Prodaná nevěsta“. Co si rozhodně „Ypsilonka“ zachovává, je ta kolektivní improvizace, koláže a střihy. Vše to pěkné, co mě upoutávalo na začátku, tady v podstatě zůstává a přicházejí zas nové nápady.

7. Takže herec stále využívá kolektivní improvizace a vytváří tak určité spoluautorství?

Ano. Divadlo je založeno na individualitách, hereckých osobnostech, které se skvěle doplňují. Za mnohé je to Jirka Lábus, Martin Dejdar, Jana Synková, Marek Eben, Jirka Schmitzer.. Zkoušky tedy probíhají v předběžně nastudovaném pojetí a stále se upravují podle vlastních představ. Hlavní slovo má ale vždy principál.

8. Jaké si myslíte, že jsou rozdíly v poetice Studia Ypsilon od jiných divadel studiového typu, jako je například DHNP?

Nevím přesně, na co se zaměřuje třeba dnes DHNP, ale ač jsme jako divadla vyrůstala podobně ze studiového typu, byly rozdíly už tehdy patrné. Už jen v montáži obrazů, kdy u „Ypsilonky“ mohou stát klidně dva výjevy na jedné scéně. Specifická je u našich inscenací práce s časem nebo s výtvarnou koláží. Co je také velmi důležité, je rovina filozofická. Přínosem je většinou nějaká kladná životní hodnota. Oproti „Provázku“ hrajeme stále v kukátkovém prostoru. Tak, aby měl divák možnost sledovat, co hrajeme z úhlu, který je nejvýtvarnější.

9. Poetika Studia Ypsilon tedy zůstává podobná jako v časech minulých?

V podstatě se zkouší a vystupuje v podobném duchu. Například v inscenaci „Muž na větvi“ se třeba „Ypsilonka“ vracela k formě kolektivní jevištní tvorby a zatahuje diváka nenásilně do hry. Opět třeba do děje vstupuje i Jan Schmid. Nebo i nynější „Praha stověžatá“, která je současně velmi výtvarně pojata.

10. Dávate prý možnost i mladé generaci jak to ve Studiu Ypsilon funguje?

Studenti zde rozvíjí své zaměření na škole. Režijně je vede Jan Schmid, ale i jiní. Pan Etlík do divadla může zvát budoucí kolegy z katedry divadlení vědy nebo z katedry teorie a kritiky na DAMU. Pod určitým odborným dozorem zde také vytváří studenti své nové inscenace, případně si prohlubují zkušenost účastí na našich představeních.

4.3. Analýza výsledku rozhovorů

Z prvních odpovědí na otázku, zda se nějak začala poetika divadla lišit od let jejich profesionalizace, vyplývá následující: obě divadla studiového typu se nevzdávají odkazu svých slavných časů. Naopak se snaží svou poetiku udržet a co nejrozmanitěji rozvinout ve své tradiční formě. To ovšem už od začátku znamená pro každý z tvůrčích souborů něco jiného. Ve Studiu Ypsilon se jedná o Schmidův nápad kolektivní improvizace, který zejména při zkouškách podmiňuje herecké nápady a aktivitu. U Divadla Husa na provázku je využíváno nepravidelné dramaturgie a nepravidelného prostoru.

Další otázka zahrnuje především dotaz na nové projekty. Zde se Divadlo Husa na provázku od Studia Ypsilon liší zvláště v dramaturgickém konceptu. Více než samotným divadlem chce být i aktivní hybnou silou ve společenské sféře. Orientuje se na diváka a jde přímo za ním. Nebrání se střetu s člověkem při pouličním divadle a jeho zapojením ho podněcuje k diskusi. Díky větším celkům typu „Sto roků kobry“, „Kabinet Havel (Ulička Václava Havla)“ nebo „Perverze v Čechách“ získává Divadlo Husa na provázku podle svého dramaturga i ohlas širší veřejnosti. Studio Ypsilon se nebrání připojit k projektům, které rozšíří jeho řady o další příznivce. Dále dává šanci mladším ročníkům, a to pořádáním Festivalu dramatiky (CUTE). Sami ale projekty větších celků nevytváří.

Na otázku k divadelnímu prostoru obou divadel se oba respondenti vyjádřili k jeho využití rozdílně. Především už proto, že Studio Ypsilon působí spíše v rámci kukátkového jeviště. Divadlo Husa na Provázku naopak využívá nepravidelný prostor. Ten se mnohokrát prolíná i se samotným hledištěm a inscenací tak vytváří v těsné blízkosti diváka. Nepravidelný prostor z odpovědi pana dramaturga Osčatky může ovšem znamenat i místo uprostřed sálu, tělocvičnu nebo venkovní prostor, který lze při každém představení stejné inscenace změnit. Nezáleží mu na tom, z jakého úhlu se divák na jeviště dívá, každý má individuální úhel pohledu. Tam, kde se ovšem jedná hlavně o vizuální podívanou, je důležitý kukátkový prostor, jak ho známe ze Studia Ypsilon. Výtvarná koláž divadelního představení by podle respondetky Studia Ypsilon nemohla mít tak působivý efekt, pokud by fungovala v jiném podání.

Další otázky směřují spíše ke starším hrám, které se dočkaly obnovené premiéry.

Byl vznesen dotaz, zda jsou nějak inovovány.

U Divadla Husa na provázku je v tomto případě odpověď kladná ale ve smyslu změny. Vladimír Morávek obnovuje starší hry a dává jim své vlastní osobité vyjádření v pevném režijním záměru. Tyto hry a jejich potenciál jsou navíc marketingově ověřené, a tak se naskýtá i možnost ukázat je v jeho pojetí. U Studia Ypsilon se objevují starší hry spíše v pořadu „Čaj o páté“, kde jsou promítány ze záznamu a jsou k nim vytvořené besedy s možností konkrétních otázek členům Studia Ypsilon. Výjimkou je ovšem inscenace „Prodaná nevěsta“, která už sedmnáctým rokem zůstává ve stálém repertoátu Studia Ypsilon.

Na otázku, která hra by nejlépe vystihovala poetiku divadel, bylo z pohledu pana Osčatky poukázáno především na hry spojující současnost s minulostí. Mínil tím „Baladu pro banditu“ a cyklus „Sto roků kobry“, který obsahoval ponejvíce hry režiséra Scherhaufera v obnovené premiéře. Naopak respondentka Studia Ypsilon se vrátila k hrám, kdy Studio Ypsilon překvapovalo svou poetikou v letech minulých a poukázala na inscenaci „Michelangelo Buonarroti“ nebo „Carmen nejen podle Bizeta“.

Následující výzkum směřoval k otázce, zda je stejné i dodržování formy autorského divadla a jeho vlastních principů. Prostřednictvím respondentů byla zodpovězena kladně. Z hlediska sedmé odpovědi se u Divadla Husa na provázku může zdát postavení režie posílené, ale v odpovědi osm - směřující na svobodu hereckého projevu - zaznělo ujištění, že aspekt autorského herectví a klaunství nebyl „rozmetán“. Jen jsou režijní prostředky Vladimíra Morávka tak výrazné, že herec není tolik vidět. U studia Ypsilon je už po letech složen soubor z individualit a osobností, jejichž herectví se prosazuje velmi výrazně, ale vždy se schválením principála. Využitím kolektivní improvizace proto působí na diváka nezměněným dojmem.

Přímou otázkou na rozdíl poetik u obou divadel bylo odpovězeno už popisem jejich odlišných postojů z hlediska režie a divadelního prostoru, ale také diferenciací z hlediska dramaturgie. V rámci Divadla Husa na provázku pan Osčatka hovoří právě o projektech celků zaměřených na společenskou vrstvu lidí v oblasti Brna i Evropy. Jsou to projekty, které jiná divadla (mezi nimi je i Studio Ypsilon) nepraktikují. Nejde ovšem jen o dramaturgii v širším kontextu repertoáru. Divadlo a jejich rozdílnou poetiku vysvětluje paní Měsíčková takto: Divadlo Husa na provázku využívá na rozdíl od nich nepravidelný prostor. Studio Ypsilon zase kukátkové divadlo, v němž tvoří montáž

téměř filmového pojetí spolu s výtvarnou koláží každé „ypsilonké“ hry. Poskytují tak podle jejího názoru divákovi výtvarnější pohled.

Poslední otázka směřovala k výchově nových kolegů mladší generace. Byla zodpovězena u obou divadel kladně. Pro obě divadla a jejich vedení je naopak přínosem hledat novější formy poetiky prostřednictvím mladých talentů. U „Ypsilonky“ je výuka studentů podmíněna praxí přímo ve Studiu Ypsilon, s příslušným dozorem podle jejich zaměření. Divadlo Husa na provázku zase pořádá pro nové autory soutěže v podobě Ceny Konstatina Trepleva, která nabízí cenné rady i možnou budoucí spolupráci.

ZÁVĚR

Z historie a charakteristiky obou divadel vyplývá, že důležitým základním prvkem pro jejich poetiku je mimo jiné režijní a dramaturgické vedení. V případě Studia Ypsilon mělo od začátku jen jednoho ředitele a zároveň režiséra Jana Schmida. Snad až na některé výjimky, kdy docházelo k využití jeho souboru Janem Grossmanem a dalšími kolegy, měl na poetiku rozhodující vliv až do dnešních dob. Přetrvává i dnes, kdy už po několik let působí paralelně se svým žákem a režisérem Ondřejem Havelkou. Divadlo Husa na provázku zprvu zakládal i řídil Bohumil Srba. Na režii však měli vliv také jeho žáci Eva Thálská, Peter Scherhauser a později i Zdeněk Pospíšil. Přesto, že po odvolání Bořivoje Srby stínově divadlo řídil dál, postupně tyto osobnosti prosazovaly a hledaly novou poetiku své režijní práce. Ta přežila i přelom tisíciletí a nyní pokračuje v režijní scéně nového pojetí Vladimíra Morávka.

Na základě analýzy vybraných inscenací a rešerší zdrojů mohu nyní prokázat jednotlivé rozdíly poetiky obou divadel. Studio Ypsilon zobrazuje téměř „filmový“ střih, pracuje s několika časovými rovinami a dynamickou i dialektickou metodou. Díky ní hry připomínají kompozici výtvarné koláže. Kvůli výtvarnosti zacílené na oko diváka, nepodlehlo tehdejší Studio Ypsilon avantgardním vzorům, které byly u studiových divadel příznačné nepravidelným prostorem. Oproti tomu Divadlo Husa na provázku vynikalo nejen nepravidelným prostorem, ale také nepravidelnou dramaturgií, která byla využita ve všech prvcích výroby jejich inscenací. Nepravidelnost působila po stránce herecké, ale současně i v improvizaci, v rozmístění osvětlení, jeviště nebo v hudebním doprovodu. Hlavně ovšem v rovině dramaturgické, kde šlo především o výběr titulů, zpracování textu a podchycení žánru. Nepravidelnost také pomáhala v době normalizace s bojem proti cenzuře.

Proti „sítu“ tehdejších komisních zkoušek sloužil u Studia Ypsilon hlavní princip: „kolektivní improvizace“. Jejím základem je hlavně „informační potentnost“ herců v umění využívat asociací, rekvizit i schopností muzikálních. Dává možnost svobodně jednat v rámci kostry daného scénáře a přinášet do hry zcela nové prvky přizpůsobené českému divákovi. I ukončení tak může být buď dané, nebo naopak variabilní. Režisér v takové hře často vstupuje do role koordinátora děje, působí na jevišti, nebo řídí soubor

ze zákulisí. Hereckou složku divadla tvoří a tvořily osobnosti, které se často stávají autory vlastních replik. To býval i rozdíl oproti „autorskému divadlu“, který spočívá spíše v autorství celého souboru nebo jednotlivce.

V Divadle Husa na provázku je silná právě režijní stránka. Inscenace vznikají na principu určité koncepce, kterou předchází společná debata, obvykle v rámci režie, dramaturgie a externích členů. Vybírá se i z textů, které nemusí být prvotně určené pouze pro divadlo. Materiál režisér spojuje do inscenační syntaxe a určuje montáž, střih i časové pojetí. Stylová poloha herectví pak tkví zejména v zesměšnění reality, kdy herec postihuje skutečnost pravdivou replikou. Jde sice stále o grotesku, ale hra poté dává možnost nahlížet na ni z několika úhlů. Často používá nejednoznačnosti a symboliky s cílem probudit reakce a kontakt s diváky. Požaduje od hlediště aktivitu a fantazii, čímž rozvíjí i abstraktní vidění. Některá představení jsou díky tomu otevřená a inscenace se může rozvíjet a měnit od původní premiéry.

Rozdílnost je patrná i v pohybové stránce. Divadlo Husa na provázku dovedlo zaujmout uměním mimickým, zakládá si na klauniádách a používá často prvky artistických představení. Studio Ypsilon pojímalo své herectví i pohyb s nadsázkou, která diváka bavila svou přehnanou neschopností a někdy nepřirozeně pojatou trapností.

Z rozhovorů s respondenty dále vyplývá, že divadlo není jen podnik, do něhož se lidi chodí pobavit, ale má výrazný vliv i na společenské dění. Tím se zabývá i hypotéza této bakalářské práce o spojitosti poetiky divadel Husa na provázku a Studia Ypsilon s kulturou dané lokality. Dlouholetý projekt „Divadlo v pohybu“ zobrazuje divadlo Husa na provázku jako společenskou hybnou sílu, která používá paradivadelních akcí v nepravidelném prostoru. Oslovení lidí v blízkém okolí je pro jejich plán rozhodně důležité. Probírají nejrůznější portólio otázek ovlivňujících veřejné dění a zvou hosty, kteří se k nim mohou kompetentně vyjádřit. Soubor neváhá vejít do ulic, účinkovat v parcích, sokolovnách nebo na náměstí. Pořádají také soutěže pro mladé autory, kteří nutně nemusí pocházet přímo z České republiky.

Studio Ypsilon má v tomto ohledu omezenější prostředky. Jeho diváci jsou velmi vděční a organizuje se v tomto duchu i klub Studia Ypsilon. Zapojuje se do mezinárodního projektu v organizování festivalu, který pomáhá mladší herecké i režijní generaci. Jeho vedení se také orientuje přímo na studenty, kteří si mohou v jejich

prostředí a pod dozorem zkušenějších učitelů vyzkoušet své možnosti. Některé své slavné inscenace opakují ze záznamu při pravidelných pořadech „Čaje o páté“ a zvou i pamětníky a hosty k pozdější debatě. Obě divadla tak potvrzují hypotézu, že jejich poetika je spjata s kulturou obou lokalit. Přitom každý svým způsobem dává i vzor pro organizaci společenské angažovanosti ve svém prostředí.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

- JUST, V. *Proměny malých scén*. Praha: Mír. n. p. závod 3, 1984. ISBN 23-031-84.
- ARISTOTELES. *Aristoteles: rétorika, poetika*. Praha: Rezek, 1999. ISBN 80-86027-14-7.
- KOPÁČOVÁ, L. a J. PATEROVÁ, *České divadlo 2: Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav Praha 1, 1980.
- HAVELKA, J. *Drama v kostce*. 1.vyd. Brno: větrné mlýny, 2007, s. 15. ISBN 978-80-86907-94-9.
- ETLÍK, J., SCHMID, J. a J. HANČIL, *Legenda jménem Y*. Praha: FORMÁT ve spolupráci s nakl. Studia Ypsilon, 2004. ISBN 80-86718-27-1.
- HORÁNEK, Z. *Nové cesty divadla: k teorii studiových scén*. Praha: ÚKDŽ, 1986, s. 60
- DROZD, D. Příběhy dlouhého nosu: Analýza a rekonstrukce inscenace Evy Tálské v Divadle (Husa) na provázku. Brno: JAMU, 2011, s. 15. ISBN 978-80-7460-005-0.
- OSLZLÝ P. a P. SCHERHAUFER, *Divadlo na Provázku – vpád autorského úkolu do hereckého kolektivu. In program ke „Společnému projektu Cesty“*, Brno: JAMU 2011, str. 4.
- NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. 1. vyd. Praha: Scéna, 1992, s. 110. ISBN 80-95-214-10-5.
- KOVALČUK, J. a P. OSLZLÝ, *Společný projekt Cesty: (křižovatky, jízdní řády, setkání)*. Brno: JAMU, 2011, s. 42. ISBN 978-80-7460-003-6.
- OSLZLÝ, P. a kolektiv. *Divadlo Husa na provázku 1968(7)-1998*, Brno: Nakladatelství ULITA, 1999. ISBN 80-902684-0-4.

SCHMID, J. *Epištoly v kapitolkách. Kolektivní improvizace*. Praha, 2012, s 40. ISBN 978-80-7437-087-8

HORŠÍNEK, Z. *Skripta Y: Teatralizace hudby*. Praha 2007, s. 150. ISBN 80-902482-9-2

SRBA, B. *Vykročila husa a vzala člověka na procházku. Pojd'!*. 1. vyd. Brno: JAMU v Brně, 2010. ISBN 978-80-86928-0.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

SCHERHAUFER, P. et al. *Divadelní projekty Divadla Husa na provázku*. Bratislava: Národné osvetové centrum, 1996, s. 6.

INŠTITUTORISOVÁ, D. et al. *Peter Scherhauser: učitel šašků*. 1. vyd. Bratislava: NM CODE a Asociace, 2006, ISBN 80-969195-1-2.

Seznam použitých internetových zdrojů

DAMU, *Jan Schmid*. [online]. 2007-2014 [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/katedry-a-kabinety/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/pedagogove/prof-jan-schmid>

DAMU, *Jiří Havelka*. [online]. 2007-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/katedry-a-kabinety/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/pedagogove/mga.-jiri-havelka-ph.d>

YPSILONKA, *Vedení*. [online]. 20011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/vedeni>

YPSILONKA, *Soubor*. [online]. 20011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide/soubor>

JAMU, *Bořivoj Srba*. [online]. [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: http://www.jamu.cz/documents/aktuality/jubileum_prof_srba.

VOJTKOVÁ, M. *Bořivoj Srba* [online]. 2009-08-12 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=973>

ČESKÁ TELEVIZE, *Peter Scherhauser* [online]. 1996 – 2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10562992311-peter-scherhauser/21354215626/>

ČESKÁ TELEVIZE, *Vladimír Morávek* [online]. 1996 – 2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/lide/vladimir-moravek/>

ČESKÉ DIVADLO, *České divadlo 2013* [online]. 1999-2000 [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.ceskedivadlo.cz/divadla/divadlo-husa-na-provazku-brno>

UHDE, M. *Vidím že váháš I.: o Zdeňku Pospíšilovi* [online]. 1999-2000 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv2001/cislo21/pameti.html>

IS. MUNI, *Zdeněk Pospíšil* [online]. [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/osoba/707>

PROVAZEK, *Eva Tálská* [online]. 2010 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: http://www.provazek.cz/web/structure/tvurci-53.html?do%5BloadData%5D=1&itemKey=cz_8

PROVAZEK, *Husa na provázku*. [online]. 2010 [cit. 2014-02-21] dostupné z: <http://www.provazek.cz/web/structure/8.html>

ZIVOTOPIŠ.OSOBNOSTI, *Jiří Pecha* [online]. 1996-2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://zivotopis.osobnosti.cz/jiri-pecha.php>

OSOBNOSTI, *Oldřich Keiser*. [online]. 1996-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.osobnosti.cz/oldrich-kaiser.php>

SUCHÁ, L. *Divadlo slaví pětatřicáté výročí*. [online]. 2013-09-21 [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.denik.cz/divadlo/divadelnici-vzkrisi-historii-provazku-divadlo-slavi-petactyricate-vyroci-2013092.html>

KOLÁŘ, J. *Jako opozičníci jsme museli z klaunu a komediantu zvážnět*. [online]. 2013-10-31 [cit. 2014-02-24]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/petr-oslzly-jako-opozicnici-jsme-museli-z-klaunu-a-komediantu-zvaznet>

Seznam použitých internetových zdrojů k obrazové dokumentaci

YPSILONKA, *Logo Studia Ypsilon* [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/>

YPSILONKA, *Vstup do Studia Ypsilon ve Spálené ulici* [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/historie/>

SOPROVÁ, J. *Logo Divadla Husa na provázku*. [online]. © 2010 [cit. 2014-02-21] Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/extaze-na-provazku/>

LUMEN, *Pamětní deska při vstupu do divadla*: [online]. 2011-10-18 [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: <http://lumenn.blog.cz/1110/podporte-divadlo-husa-na-provazku>

ŠNAJBERKOVÁ, J. *Jan Schmid*: [online]. 2001-10-01 [cit. 2014-02-21]. Dostupné z: <http://www.radioservis-as.cz/archiv01/4101/index.htm>

SMEJKALOVA, I. *O historii promluví loutky*. [online]. 2012-11-29 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/o-historii-promluvi-loutky>

YPSILONKA, *Vedení*. [online]. © 2011-2014 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: <http://www.ypsilonka.cz/lide>

STULÍR, D. *Bořivoj Srba*: [online]. 2012-10-08 [cit. 2014-02-22]. Dostupné z: http://brnensky.denik.cz/galerie/krest_husa_brno.html?mm=2824151

ČESKÁ TELEVIZE, *Peter Scherhauser* [online]. © 1996 – 2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10562992311-peter-scherhauser/21354215626/>

ČESKÁ TELEVIZE, *Zdeněk Pospíšil* [online]. © 1996 – 2014 [cit. 2014-02-23].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10123383458-pribehy-slavnych/401223100031007-promeny-povahy-tragickeho-hrdiny/>

MIERNY B. O., *Eva Tálská* [online]. © 1999-2014 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: http://kultura.idnes.cz/foto.aspx?r=divadlo&c=A080315_935151_divadlo_kot&foto=KOT21b7c1_amierny02.jpg

HRONKOVA N., *Vladimír Morávek* [online]. 2009-08-04 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/nejdulezitejsi-je-mit-nekoho-rad-vic-nez-sebe-mysli-si-reziser-vladimir-moravek-g0e-/zpr_archiv.aspx?c=A090803_173828_kavarna_bos

DOČEKAL, B. *Petr Oslzlý: Shakespeara čtu jinak, říká Petr Oslzlý* [online]. 2000-08-03 [cit. 2014-02-23]. Dostupné z: http://brno.idnes.cz/divadelnik-petr-oslzly-spolutvoril-ostruvky-svobody-p1m-/brno-zpravy.aspx?c=A090623_1212569_brno_krc

Seznam ostatních zdrojů

Rozhovor s respondentem Studia Ypsilon, s vedoucí umělecko-technického provozu Zuzanou Měsíčkovou.

Rozhovor s respondentem Divadla Husa na provázku, s dramaturgem Petrem Oslzlým

ÚSTAV DIVADELNIHO ARCHIVU Praha, DVD – DV 1202

ÚSTAV DIVADELNIHO ARCHIVU Praha, DVD – DV 32-43

KISIL, A. *Česká divadelní režie: Peter Scherhauser*. Česká televize 2013 – Dokument. Film.

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Logo Studia Ypsilon.....	10
Obrázek 2: Vstup do Studia Ypsilon ve Spálené ulici.....	12
Obrázek 3: Logo Divadla Husa na provázku.....	14
Obrázek 4: Pamětní deska při vstupu do divadla.....	17
Obrázek 5: Jan Schmid.....	18
Obrázek 6: Jiří Havelka.....	21
Obrázek 7: Jaroslav Etlík.....	23
Obrázek 8: Bořivoj Srba.....	27
Obrázek 9: Peter Scherfauser.....	29
Obrázek 10: Zdeněk Pospíšil.....	31
Obrázek 11: Eva Tálská.....	33
Obrázek 12: Vladimír Morávek.....	34
Obrázek 13: Petr Oslzlý.....	36

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A – Cesty mladého divadla.....	I.
Příloha B – Cesty.....	II.
Příloha C – Cesty jedné generace.....	III.

PŘÍLOHY



Cesty mladého divadla

^{AK}
V posledním Hrnovém týdnu se uskutečnilo v Brně III. pracovní setkání studiových divadelních souborů, kterého se zúčastnilo brněnské Divadlo na provázku, pražské scény, Divadlo na okraji, Studio Y, Hánečské divadlo a jako host Činoherní studio Osta nad Labem. Každý ze souborů uvedl své profilové představení: DNP «novou operu» Chamelo-
den aneb Josef Fouché, HaD Zrcedění, DNO Důvěrné smlouvání s časem, Studio Y Voni sou hodně chlapec aneb Anabaze J. Haška a Činoherní studio Bulgakovovu hru Zofčin byl.

Představením, které syntetizovalo ideové i formální ústí studiových divadel, byl tzv. společný projekt, nazvaný Cesty a podtitulem Křížovky—jízdní řády—setkání. Scénář společného projektu vznikl kolektivní spoluprací členů DNO, DNP, HaD a Studia Y. Pro projekt je charakteristická snaha vyjádřit názory a myšlenky dnešních mladých lidí, vypovídat v rovněž obrazně, publicistické i populárně naučné o všem, co mladé lidi zajímá, o čem diskutují, co je emocionálně vzrušuje a co se snaží rozumově zhodnotit. Tato forma otevřeného, antiluxusního, autorského divadla, které vzniká jakoby přímo před divákem, umožňu-

je reagovat bezprostředně, upřímně a spontánně na aktuální problémy jedince i společnosti. Projekt je v podstatě komponován jako pásmo obsahující monology, dialogy, pastorelly, tanec, ale i diskusi a didaktický výklad.

Téma «cesty» nabídlo všem zúčastněným možnost jakési osobní generační zpovědi: cesty symbolicky vyjadřují směřování generace, jsou to cesty za uskutečněním snů, nadějí, plánů, cesty za úspěchem, za láskou, cesty, na nichž jsou nezdary a problémy, na nichž se setkáváme s lidmi, ale i s byrokratickými mechanismy. Za jedno z východisek Cest můžeme považovat myšlenku, že lidský život je cesta, pro níž si každý z nás utváří svůj jízdní řád, na který však musí respektovat i jízdní řád společnosti. A tady dochází podle mladých k největším zadrbelům a karambolům, tedy se dostáváme na slepé koleje, na které nás zavádějí konvence, kompromisnictví, touha po měsíčkém pohodu a kariéře i za cenu křesťanství a šplakátství, touha po materiálních jistotách v duchovním vzduchoprázdnu. Tady se ovšem inscenátoři dostávají i na takové «cesty», po nichž putují jejich hrdinové v roli posádky cestujících, kteří mohou sice společen-

ský řád naspadat a kritizovat, ale v podstatě na něj nemají vliv. To je vede k spekulativnímu moralizování a k dialektickému pohledu na vztah člověka a společnosti — člověk je vtažován do společenského mechanismu víceméně proti své vůli, jeho aktivní postoj vůči společnosti je chápán v destruktivním, a nikoli v konstruktivním smyslu. Toto ideové pojetí, ovlivněné teoriemi o odizování člověka a společnosti, vede k abstraktnímu humanismu, k postmilitáckým postojům vůči směřování a usilování socialistické společnosti, je to pojetí odpovídající politické a sociální realitě buržoazní společnosti.

Vliv tohoto filozofického postoje je v projektu patrný, ale není náštěří jeho určujícím krádem. Projekt ideově nemíří ke konstatování, že «cesty nikam nevedou» a že člověk je na cestě životem osamocen, vydán napospas nejráznějším okolnostem. Autoři se snažili ukázat, že s tím, s čím se mladý člověk na svých cestách setkává, ať už s dobrým, nebo špatným, se nemůže vy-pofádat bez přispění druhých. Optimistický je tedy pohled mladých lidí na sílu upřímných a nezištných lidských vztahů, které mohou člověku pomoci nejen při hledání sama sebe, ale i při hledání místa a úkolu člověka ve společnosti. Úvod a závěr Cest jsou spojeny právě touto myšlenkou o síle lidské soudržnosti.

Představení studiových divadel i atmosféra setkání mladých divadelníků a diváků, to vše přineslo mnoho divadelních, ale i nedivadelních, sociologických a psychologických poznatků o mladé generaci, o jejím emocionálním i racionálním profilu, o jejích světonázorových východiscích a postojích, jejichž základem jsou často spíše pocity a dojmy o skutečnosti než hluboké a všestranné pochopení dialektických rozporů a proměn této skutečnosti. To, co na jejich představeních strhává, je nejen jejich umění vyhmátnout živé, mohli bychom říci syrové problémy, ale i snaha o co největší upřímnost a spontánnost, která samozřejmě nejsou ani neumožnou být neomylné.

MARIE SLUPECKÁ

divadlo

CESTY jednej generácie

DIVADLO NA OKRAJI — PRAHA, DIVADLO NA PROVAZKU — BRNO, HANÁCKÉ DIVADLO — PROSTĚJOV, ŠTUDIIO EPSILON — PRAHA.

Spoločný projekt na tému CESTY (Križovatky — časovné poradky — stretnutia).

Tvorivý tím: Arnošt Goldflam, Zdeněk Hoffmann, Miroslav Kofínek, Jan Kalás, Josef Kovačik, Petr Dostál, Zdeněk Patočka, Peter Scherhauser, Jan Schmidt. **Priestorové riešenie:** Ján Zvarský. **Scénografia:** Jiří Benda, Jan Konečný, Miroslav Melera, Jana Proková, Ján Zvarský. **Hudba:** Iva Bittová, Jiří Bulst, Marek Eben, Miki Jelínek, Miroslav Kolínek, Jaroslav Pokorný, Miloš Svoboda. **Učinkujú:** M. Čamoušek, M. Dumová, M. Danutá, J. Delva, Z. Dušek, M. Eben, R. Fidlerová, A. Goldflam, V. Hauser, M. Havelka, M. Jelínek, J. Kalková, I. Kaslová, J. Kohut, A. Kohuth, M. Kolínek, J. Kováč, V. Kravina, J. Kretschmerová, J. Lábus, L. Loubalová, M. Maděček, L. Machoninová, P. Maláč, M. Marbáček, L. Maršálek, Z. Mládková, H. Müllerová, R. Novák, J. Neumann, P. Otávil, M. Otávilová, O. Paverka, J. Pecha, B. Poloczek, P. Popelka, B. Rychlík, E. Sazmanová, J. Sedláč, J. Schmidt, J. Sýkora, L. Tamerová, L. Veselá, E. Vidláková, I. Ventrsová, J. Wimmer, P. Zatloukal.

Pri II. pracovnom stretnutí štúdiových súborov v Hradci Králové '83 sa popri predstaveniach hojne diskutovalo. Otvorené. Aj to malo vplyv na myšlienku spojiti

štúdiové divadlá do kartelu, navyše pokúsiť sa o spoločnú inscenáciu.

Po dvoch rokoch sa v brnenskom Dome umenia všetky štyri súbory konečne zišli. Tomuto finále predchádzali schôdzky režisérův a dramaturgův a podpora Komisie divadla mladého diváka SČDU. Projekt pripravovali v jednotlivých divadlách a viani v lete bolo spoločné sústreďenie v južných Čechách.

Zmyslom výsledného stretnutia bola schopnosť vzajomne sa počúvať. Neznačilo to však bezvýhradný súhlas, ale aj možnosť a schopnosť spoločne prehovoriť. Vráťame tých divákov, ktorých sa podarí zatiahnuť do hry. A výsledok?

Predstava demokratickej zhody, nota bene štyroch režisérskych osobností, pôsobila priam fantasticky. Veď aj keď súbory majú všelich spoločné — v mnohom sa rôznia; každý z nich má špecifickú a vyhradenú poetiku, čo sa o mnohých iných divadlách povedať nedá. Kľúčom k veľkému dialógu sa stali práve témy. Nie príbeh, ktorý poniekotorému divákovi chýbala, ale spoločná generačná seizmografia pri hľadani odpovedí na súčasné otázky.

Scéna je koridorom medzi dvoma tribúnkami hľadiska, až primárnymi, lebo nie všetci sedia. Miroslav Kofínek (Ypsilonka) si ladi hrušičky. Šum v hľadisku doznieva. Začiatkom je „pokús o banálny začiatok“: dlhý, tragikomický plač Lenky Machoninovej (DNO). Plačúcu postavu pravaľuje radostne pochodujúca Čata (Ha-di), ktorá sa viac ráz vracia ako refrén infantilnej eufónie. Detické obrázky sú refrénom prvých scén.

Břetislav Rychlík (Ha-di) nesie tortu. Opatrne. Položí ju na zem, škrtné zapalkou. Výbuch. Herec si drží ruku: „Břetik! Doma ma volajú Břetik. (Hanblivo si sťahuje nohavice). Nie, bráčeka nemám, ale už som dal naň mame geniáze a mi ho kúpil. (Zíza pred seba na nejestvujúcu tabuľu u očiara, pri čítani sa dlho márne pokúša vytiahnuť spustené gatel Ů, er, es, leziace á, dé, dvajité vé. Komu sa nelení, tomu sa zelení. Čo ste vy, boli sme aj my, čo sme my, budete aj vy. Mladý môže, starý musí. (Nastokne si okuliare a slepňa pred seba).

„Ale veď v tých sklíčkach vôbec nič nevidím.“ Bene tortu a habkavo odchádza.

Dobroprajné príslovia, škótske a rodičovské rady, detaky naimé sľuby a prisahy tvoria pocit času, počiatku spoločnej histórie a otvárajú priestor o hre na pravdu. Tá je zo všetkého najviac formou, v mnohých vystupoch došlovoú. Je to hra spoločná aj spoločenská s otázkami, akú vlastne sme: ako ľudia, divadlo či národ. Hra na pravdu probieha ako sebaodhaľovanie: úvahami, filozofovaním, metaforou, ale aj sebaľútosťou, cynizmom, klamstvom a plytkosťou. Oľbaž je poctivý vo vlastných rozporoch, ktoré tu defiluju od životných banalít po vesmír.

„Donedávna som sa nazdával, že spojníca medzi nami a vesmírom je úprimnosť. Včera som ukradol zákazníka o dve koruny, dnes mi dali Ů hradieb o dva centimetre menej piva. Strašne ma to napajedlo. Pračo? Vesmír je vraj ohnivá guľa letiaca nečasom. Tomu raz nerozumiem. Vesmír je čierna diera, v ktorej sa všetko začína a končí.“

Súčasnou predstavenia je dokonca zápas v nohejbale. Princíp hravosti, zakódovaný v „pracovných postupoch“ Provažku či Ypsilonky, tak preniká tentoraz hlbšie. Konečne sa na podobe inscenácie väčšmi než inokedy podieľali herci, ktorí vani aj preto len výnimočne vystupujú ako postavy. Ale nie je to hravosť nezavázaná. Nezavázaný nie je ani smiech, ktorý vyvoláva. Vážne a komické sa obojsmerne prelína. „Čo vlastne ochom? A čo nechom? Čo je pravda, ale pravdivo? Práslávim sa? Spasim ľudstvo?“

Čižiadostivé otázky preruší hukot a na scénu vojde ulita ľudného stanu. K nej pristupuje súbor Ha-divadla a kladie ďalšie zásadné otázky. Očakáva rozhodnutia priam prorocké. Odpovede pitoreskného úradníčka (Arnošt Goldflam), dlho ukrytého v tejto kancelárii, sú citáciami limonádových románův.

„Čo je najdôležitejšie pre náš národ? Praha... Anita očarila. Aký les život má, ani Paríž sa jej nevidel taký rušný. Tuna malo všetko pečať novosti a vnelo novými štvarami. Čo sú to čierna diery? Keby jej budúť



Princíp hravosti, zakódovaný v pracovných postupoch Divadla na provažku preniká do ich inscenácií čoraz hlbšie.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Zdeněk Novosad

Obor: Audiovizuální komunikace a tvorba

Forma studia: Kombinované

Název práce: Srovnání poetiky Divadla Husa na provázku a Studia Ypsilon

Rok: 2014

Počet stran textu bez příloh: 80

Celkový počet stran příloh: 9

Počet titulů českých použitých zdrojů: 14

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 2

Počet internetových zdrojů: 30

Počet ostatních zdrojů: 5

Vedoucí práce: PhDr. Jaromír Kazda