

# DIVOKÝ VÝCHOD ANEB NA ZBOJNICKOU NOTU V ČESKÝCH MUZIKÁLECH

*Aleš Opekar*

Výchozím prostorem muzikálově zpracované předlohy, která má většinou původ v literárním nebo činoherním díle, je divadelní jeviště. Filmová podoba je většinou sekundární. Obě prostředí mají své výhody a nevýhody. Jevištní prostor rozvíjí vlastní imaginaci v rámci divadelních kulís, akustiky konkrétního prostoru a relativně limitované techniky. Filmový prostor může využít libovolný interiér a exteriér, nejrůznější technické efekty, rafinovanou stříhovou skladbu. Může střídát detail se záběry na celek a s pohledy ze všech stran včetně záběrů shora. Divadlo naproti tomu nabízí interakci s publikem, narážky na aktuální události a přenos energie. Umožňuje i průběžnou možnost oprav omylů či nedotažených scén, úprav dle změněné společenské situace. Možnost repríz je v divadelním nastudování relativně omezená v čase i prostoru, i přenos do jiných nových prostor bývá náročný. Film poskytuje fixovaný tvar, spjatý s dobou vzniku jednou provždy. Díky tomu však zůstává v trvalém povědomí.

Porovnáme-li divadelní a filmové zpracování téhož tématu, zjistíme, že se zpravidla vždy liší podobným způsobem: divadelní verze koncentruje větší počet zpěvních a tanečních výstupů, zatímco filmová verze mnohem více rozvíjí příběh.<sup>1</sup>

Někdy vzniká divadelní a filmové zpracování zároveň (*Dáma na kolejích* – obojí 1966), jindy čeká divadelní předloha na zfilmování

1. Typickým příkladem je rozdíl mezi filmovým scénářem muzikálu *Hair* (1979) a původní divadelní předlohou (1967). Miloš Forman razantně proškrtal hudební čísla a naopak rozšířil příběh: např. o tragickou záměnu narukovaného vojáka Bukowskeho s kamarádem Bergerem, který jej měl pouze na chvíli zastoupit, aby se Bukowski mohl rozloučit se svou dívkou. Českou stopu najdeme i v německých divadelních nastudováních muzikálu *Die Haare* koncem 60. let, v jejichž orchestrech účinkovali hudebníci skupin Matadors, Bluesmen nebo Atlantis. Ocitli se tak i na německých gramodeskách, vydaných v roce 1970.

řadu let (*Kdyby 1000 klarinetů* – divadlo 1958 a *Kdyby tisíc klarinetů* – film 1965). Dlouhodobým zráním a žánrovými proměnami prošel například *Limonádový Joe* Jiřího Brdečky – od časopisecké seriálové parodie na rodokaps (1940) přes činoherní (1944) a knižní (1946) podobu až k hudebnímu divadlu (1955) a filmu (1964).<sup>2</sup> Méně často dochází k divadelnímu zinscenování původní filmové předlohy. *Starci na chmelu* vznikli v roce 1964 pouze jako film. V dané době nemělo žádné divadlo adekvátní soubor, který mohl uspokojit vysoké nároky na realizaci tohoto muzikálu. Divadelního pódia se příběh dočkal až v roce 1991. Filmová *Kvaska* Daniela Landy (2007) našla svou divadelní variantu pod názvem *Touha* hned o rok později, zatímco filmový *Trhák* (1980) čekal na svou divadelní muzikálovou adaptaci až do roku 2018.

Vedle pódia a filmového plátna mohou muzikálová díla nalézt útočiště, byť v podobě ochuzené o pohybové, zejména taneční vjemy, i na rozhlasové nebo gramofonové nahrávce. Například zpěvohru *Sto dukátů za Juana* prosadilo nejprve její rozhlasové zpracování (1953) a až následně se jí ujali divadelní inscenátoři. Řada novějších muzikálů měla zase svou důležitou sondu v podobě gramofonové desky. Typickým příkladem je americká rocková opera *Jesus Christ Superstar* (dvoalbum 1970, divadlo 1971, film 1973).

Na české scéně populární hudby 70. a 80. let najdeme celou řadu projektů, které měly nebo mohly vyústit do divadelní nebo filmové podoby, avšak zůstaly v podobě gramoalba, respektive jeho scénického koncertního provedení. Pro dotažení k hudebně-dramatickému tvaru chyběly jak adekvátní finanční zázemí, tak vůle a zkušenosti pracovníků státních agentur a nakonec i souhlasy cenzorů. Připomeňme *Odyseu* Petra Ulrycha (1969),<sup>3</sup>

2. Podrobnější obrazové dokumentaci vývojových stadií tématu *Limonádový Joe* jsou věnovány panely 7, 8 a 9 výstavy *Opera pro chudé? Proměny českých muzikálů v čase i nečase*. Je dostupná v sekci Výstavy na <[www.popmuseum.cz](http://www.popmuseum.cz)>. Předchozí panely podávají stručný přehled vývoje českých muzikálů od 40. let do doby relativně nedávné.
3. O projektu *Odyseu* jako o pokusu o jazzrockovou operu píše Ivo Osolsobě (1983: 399). Album nahrané se skupinou Atlantis a Orchestrem Gustava Bromy skončilo v trezoru bez další realizace a bylo vydáno až v roce 1990.

*Krásku a zvíře* Petra Nováka a Zdeňka Rytíře (1975), *Titanic* Bohuslava Ondráčka a Zdeňka Borovce (1977).<sup>4</sup>

Zajímavými metamorfózami prošly i české zbojnické zpěvohry, kterým se budeme následně věnovat podrobněji. Dlouhého trvání a různorodých divadelních podob nabýval projekt Petra Ulrycha *Nikola Šuhaj loupežník*: 1974 gramofonové album, 1975 komorní muzikál, 1975–1987 dramaturgie Bohumila Nekolného s předtočenou hudbou a konečně velké multimediální představení Stanislava Moši *Koločava* (2001) a CD s rozšířenou hudební složkou (2002).

*Balada pro banditu* dramaturgie Milana Uhdeho a skladatele Miloše Štědrone vznikla pro divadelní pódium (1975), se stejnými herci se ve stejném roce dočkala rozhlasové dramaturgie a o tři roky později filmového zpracování (s premiérou 1979). Na zvukových nosičích se objevila naopak se zpožděním. Z rozhlasové nahrávky byl v roce 1988 vydán výběr na vinylu a v roce 1996 na CD a v roce 1999 byl na CD vydán soundtrack z filmu.

### Zpívající zbojníci – Jánošáci

Zpracování zbojnické látky najdeme na českých pódiiích nejčastěji v 70. letech. Ze zhruba deseti provedení mají čtyři charakter divadelního muzikálu.<sup>5</sup>

Mezi jánoškovskými tituly nechybí ani návraty ke klasické činohře Jiřího Mahena (premiéra 1910) nebo k opeře Jána Cikkerera (premiéra 1954). Ta byla uvedena v roce 1970 v Plzni, 1973 v Praze a 1978 v Brně. Nastudována byla dokonce i loutkohra, která spojila český, slovenský a polský soubor do jednoho představení v rámci divadla Drak v Hradci Králové (1975). Není na tom nic zvláštního,

4. Jiné programy vznikly naopak jako koncertní pořad, např. *Dialog s vesmírem* skupiny Progres (1978) a gramofonové desky se dočkaly až dodatečně (1980). Skupina Bacily s Václavem Neckářem měla gramodesku a koncerty s programem *Planetárium* v roce 1977 a v roce 1983 pak dokončila alespoň jeho televizní podobu. Nejvíce scénických alb, koncertů a jejich televizních ztvárnění měla na počátku 80. let skupina Olympic: *Prázdniny na zemi* (1980), *Ulice* (1981), *Laboratoř* (1984). Podobné scénické art-rockové projekty s projekcemi, které dnes můžeme zpětně vnímat jako náhražku neexistujících domácích rockových muzikálů, vytvářela i brněnská skupina Synkopy.
5. Podrobnější obrazové dokumentaci zbojnické tematiky jsou věnovány poslední tři panely výstavy *Opera pro chudé? Proměny českých muzikálů v čase i nečase*, zmíněné v pozn. 2.

neboť postava Jánošíka je společná lidové tradici moravské, polské i slovenské. V Polsku měli v té době o Jánošíkovi dokonce celý televizní seriál.

Polský původ má také Jánošíkovská zpěvohra *Na szkle malowane* (1970),<sup>6</sup> která sehrála v kontextu českého zábavněhudebního divadla důležitou inspirační roli. Libreto a hudbu napsali polští autoři, dramatik Ernest Bryll (\* 1935) a skladatelka Katarzyna Gärtnerová (\* 1942).<sup>7</sup> Zpěvohru převzala dva roky po polské premiéře brněnská scéna Reduta, která ji uvedla v překladu Mojmíry Janišové pod názvem *Zbojníci a žandáři aneb Jánošík* (1972). O choreografii se postaral klasičtější zaměřený Luboš Ogoun. Stejný titul pojmenovaný *Janosik czyli Na szkle malowane* uvedla Polská scéna v Českém Těšíně v roce 1976. Choreografii převzal Ogounův mladší spolupracovník Pavel Šmok, který měl rovněž blízko k lidovému tanci. O další rok později zpěvohru nastudovaly dvě scény. Severomoravské divadlo Šumperk ji premiérovalo v lednu s titulem *Malováno na skle (Janošík)* a pražské ABC v listopadu 1977 pod názvem *Malované na skle aneb Jánošík*. Choreografie se v divadle ABC opět ujal Pavel Šmok.

Následovala ještě další zpracování v 80. letech: v Kladně 1980, Liberci 1981 a Karlových Varech 1983 a pod pozměněným názvem *Na skle malované* též v Hradci Králové, kde si režii vyzkoušel Miroslav Krobot. Jen pro úplnost ještě dodejme, že v roce 2000 libreto i texty Ernesta Brylla nově přeložil Jaromír Nohavica. Premiéra v režii Juraje Deáka se odehrála v Divadle Na Fidlovačce v Praze.

Bryll a Gärtnerová se bránili slovu muzikál a hovořili raději o zpěvohře, ve které není ostrá hranice mezi mluvenými a zpívanými výstupy. Ernest Bryll vysvětluje jejich přístup k propojení hudby

6. Údaje o českých divadelních premiérách jsou čerpány z databáze Institutu umění – Divadelního ústavu (<https://vis.idu.cz/productions.aspx>). Nejsou tedy zahrnuta méně známá festivalová nebo amatérská nastudování. Vročení filmových titulů je uváděno nikoli dle údaje o dokončení, ale dle údaje o premiéře, a to podle Česko-slovenské filmové databáze (<https://www.csfd.cz/>) nebo dle databáze Filmového přehledu (<https://www.filmovyprehled.cz/cs>) nebo podle encyklopedie Václava Březiny *Lexikon českého filmu* (Praha: Cinema, 1996). Porovnání domácích a světových premiér hudebního divadla i filmu přináší panel 2 výstavy, zmíněné v pozn. 2.
7. Z jejich pera pochází i hra pro děti, vlastně též zbojnická, napsaná podle české předlohy Václava Čtvrka - *Dobrodružství loupežníka Rumcajse*. U nás byla uvedena v roce 1975 v Brně a Teplicích.



Obr. 1. Zbojníci a žandáři, Reduta Brno 1972. Foto Vilém Sochůrek

a slova v programu k brněnskému provedení (1972): „Skoro všechny texty této hry jsou podloženy hudbou. Neexistuje však rozdělení na části mluvené a zpívané. Asi jako na vesnické svatbě i tady se začíná čímsi, co by se dalo nazvat jakýmsi druhem ‚melorecitace‘, které přecházejí do zpěvu, jako na vesnické svatbě, jakýmsi přivoláváním různých motivů, které nejsou určeny ani ke zpěvu ani k mluvení – sotva zřetelně zaznívá doprovodná melodie a pojednou tato ‚melorecitace‘ přechází do zpěvu; nejprve je to zpěv sólový a po chvíli – když se motiv zalíbil ostatním – mění se ve sborový. V jistých okamžicích se tyto melodie mění v ‚prozpěvování‘ a vzápětí zas přecházejí do naplno zpívané písně.“<sup>8</sup> Autoři si zkrátka nepřáli ostré rozdělení na mluvené a zpívané výstupy a zároveň jasně deklarovali, že se nepokoušejí o autentickou lidovost.

Doboví recenzenti se v označení zpěvohry liší. V bratislavském časopise *Hudobný život* píše Petra Heerenová (1972b) o pásmu mluveného a zpívaného slova, hudby a tanců, nicméně v popisce

8. Institut divadelního umění – Divadelní ústav, Praha, informačně-dokumentační oddělení. *Zbojníci a žandáři*. Program k představení Státního divadla v Brně, 1972, s. 7.

k fotografii je použito slovo „musical“. Heerenová připomíná, že světovou premiéru uvedla opereta v Krakově bez většího ohlasu a že teprve činoherní soubory v různých dalších polských městech včetně Varšavy ji nastudovaly naopak s nevídaným úspěchem. Vzpomíná též, že krakovský operetní soubor hostoval v roce 1971 v Bratislavě a vystoupení bylo hodnoceno především jako velká barevná podívaná.

Brněnské pojetí bylo rovněž založeno na činoherním uchopení a soustředilo se především na obsah. To v dobovém rozhovoru potvrzuje pro brněnskou *Rovnost* i choreograf Luboš Ogoun. Zdůrazňuje, že Bryllův původní styl, zakotvený ve formě, připomínající lidové obrázky malované na skle, posunuli ke zdůraznění obsahů a rezonancí, které jsou v současnosti v tomto tématu aktuální (Heerenová 1972a).

Slovenská recenzentka Katarína Hrabovská (1972) rovněž porovnávala bratislavské (tedy krakovské) nastudování s brněnským a všímá si mj. odlišné scény. Krakovská, tedy ona operetní varianta, připomíná chrám s oltářem a ztotožňuje tak Jánošíkův kult s kultem náboženským. Brněnská scéna navozující horskou louku s kupkami sena podtrhuje sociální vztahy. U Ogounovy choreografie Hrabovská konstatuje koexistenci folklorního a moderního tance, ale postrádá jejich syntézu. Sami autoři zpěvohry hodnotili českou premiéru v Brně jako jednu z nejlepších inscenací vůbec<sup>9</sup> a polští recenzenti (např. Janusz Litwin 1972) vyzdvihují zejména režijní pojetí Pavla Hradila.

Shrnující podrobné hodnocení podal v časopise *Hudební rozhledy* Jiří Fukač (1972). Scénu chválí jako funkčně úspěšnou, k choreografii uvádí, že „Luboš Ogoun nechá chlapce cifrovat i pohybovat se v rockovém rytmu“ a jedničku v jeho recenzi dostává i nastudování pěveckých partů, v nichž dochází ke složitému střídání sólových úseků se sborovými a s kolektivními výstupy<sup>10</sup>. Fukač sumarizuje, že „hudebně citící činoherec, zvláště je-li choreograficky veden tak, aby přirozená pohybovost neznatelně vplývala do tanečních

9. Autor pod zkratkou hbk (1972) v rozhovoru cituje Brylla, který s humorem dodává, že pro takový soubor, jakým je brněnský, mohl vymyslet i mnohem těžší pódiové situace.

10. Kolektivními výstupy měl Fukač zřejmě na mysli ono Bryllovo „prozpěvování“.

stylizací, je mnohdy lepším interpretem muzikálu nežli operetní pěvec zatížený mnoha manýrami“.

Jiří Fukač tím po necelých deseti letech potvrdil mnohem ostřejší formulaci Vladimíra Lébla (1963: 64), který vzkříšení tradiční operety v 50. letech, vyživované injekcemi domácího folkloru, masových písní a estrádní hudby, označuje radikálně jako produkt ždanovovské estetiky. „Operní školení,“ uzavírá Lébl (1963: 67), „byť sebedokonalejší, přináší zábavnému hudebnímu divadlu jen sporé výsledky [...]. Operně školený pěvec se v moderním díle třeba musicalového typu stává nechtěnou karikaturou.“

Jiří Fukač věnuje více pozornosti i samotné hudbě Katarzyny Gærtnerové, když píše, že „chce komunikovat s přítomností, volí beatový sound jako základ moderní pohybovosti, avšak zároveň poučena na široké bázi folku čerpá z tzv. podhalanské hudební kultury. Přesadit folklórní prvek, podnět nebo jen volnou inspiraci do světa pop-music znamená již dnes běžnou technickou dovednost. Gærtnerová se však s ní nespokojí. Vrství a kumuluje prostředky, aby je vzápětí obrodila a nechala figurovat v nejjednodušší podobě, podtrhuje dramatické momenty shluky zjevně překračujícími hranice žánru, avšak ihned se navrácí, aby strhla, zaujala a vtáhla posluchače do pocitové sféry souhlasné s vyzněním scénické akce.“ Závěrem této pasáže Fukač zobečňuje, že jde o impuls našemu divadlu ve chvíli, kdy vyčerpalo v oblasti hudební dimenze všechny starší zdroje, o impuls, který doslova vybízí k následování (Fukač 1972).

Je to výstižné konstatování v době, kdy světovou muzikálovou scénou zatřáslly rockové zpěvohry až opery typu *Hair*, *Jesus Christ Superstar* nebo *Tommy*. Domácí scénu, svíranou od 70. let normalizační kulturní politikou, však již zasáhnout nestihly a ta – podobně jako v 50. letech – začala rychleji zaostávat za světovým vývojem. *Dva šlechtici z Verony* s uhlazenější hudbou spoluautora *Haira* Galta MacDermota (1973 Divadlo ABC, 1975 Brno) zvrát nezpůsobili. Ostrý rockový zvuk byl komunistickými orgány počátku 70. let vnímán jako cizorodý a nepřátelský, zatímco lidová tradice nepřestala být chápána jako tzv. pokroková. Spojení mohlo alespoň částečně legitimizovat rockovou složku fúze a naznačit jednu z možných cest dalšího vývoje. Vztah značné části mladé

české generace k folkloru byl však setrvačně negativně ovlivněn protěžováním jeho neživotné estrádní podoby v předchozích dekádách a jeho nová přitažlivost teprve procházela postupným objevováním skrze folkové písničkářství a pozdější world music.

Provádění *Zbojníků a žandářů* nepočítalo s živým hudebním doprovodem. Hudební nahrávku této laskavě humorné stylizace lidového divadla, střídající lidové názvuky s beatem až jazz rockem, pořídila ostravská skupina Bukanyři, která se od roku 1970 pokoušela našít lidovým písním beatový kabátec i na vlastních koncertech a nahrávkách. Jejich jinak průkopnický koncept se víceméně omezoval na povrchní přearanžování lidových písní do elektrifikovaného zvuku a nevedl tak k hlubšímu organickému propojení. Pro rockové příznivce, jejichž scéna se začala ve stejné době rozpadat, se tento model alternativou nestal.

Na rozdíl od polských inscenací byl v brněnském nastudování zpěvohry posílen moravský lidový prvek o cimbál, jehož party nahrál Jan Rokyta. Cembalovou část partitury obstarala sama autorka Gärtnerová. Překlad textů písní z pera ostravského textaře Vladimíra Čorta byl v recenzích hodnocen vždy kladně.

Posuňme nyní pozornost na pražské nastudování v divadle ABC (1977). V roli režiséra byl angažován jako host Richard Mihula, který měl již za sebou zkušenosti z muzikálových inscenací v brněnském Divadle bratří Mrštíků (1975 *Dva šlechtici z Verony*, 1976 *Muž z kraje La Mancha*, a v roce 1978 jej dokonce čekala realizace *Chicaga*. Tentokrát však kritika nehýřila nadšením. Jiří Daněk (1977) upozorňuje na oslabení emotivní účinnosti a rozrušení přirozené jednoty mezi mluvenými a zpívanými částmi, neboť playback byl v divadle ABC aplikován nejen na nově nahraný hudební doprovod, ale dokonce i na zpěv. Martin Urban (1978) tento nezdařený experiment nazývá porouchanou spontaneitou a kritizuje nepřirozenou kombinaci zpěvu přímého se zpěvem ze záznamu, kdy se herci „nervózně snaží trefit do záznamu a čas od času vznikají trapné neshody“. Jan Rejžek (1978) v radikálně nazvaném článku „Jak popravit Jánošíka“ odsoudil šmahem celé nastudování včetně choreografie Pavla Šmoka. Daněk Šmokovu taneční stylizaci respektuje, jen ji označuje za příliš artistní,





*Obr. 2. Malované na skle aneb Jánošík, ABC 1977. Sedící Viktor Preis, za ním Jiří Bartoška, vpravo František Němec. Fotoarchiv divadelního ústavu*

zatímco Urban ji naopak chválí. Téměř všichni recenzenti se shodli na nevkusně řešené scéně. Daněk píše o materiálově i barevně nešťastné stylizaci lidových prvků, Urban o neplodné scéně jako výkladní skříni obchodu s lidovými suvenýry pro cizince.

Playbacky měly za následek oddělení hraných pasáží od zpívaných. Sice tak, dle Daňka, nabyly vlastní životnosti jako samostatná čísla, odměňovaná potleskem, ale myšlenkový tah byl oslaben směrem k jednodušší revui. To bylo ostatně v rozporu se vstupním Bryllovým předpokladem pozvolných přechodů mezi mluvou, prozpěvováním, sborovým a sólovým zpěvem.

Výkony herců, v čele s Viktorem Preissem, Jiřím Bartoškou nebo Václavem Postráneckým, byly hodnoceny na výtečnou, a tak díky nim a zřejmě i díky usazení režijních záměrů nakonec inscenace nebyla vysloveně neúspěšná a hrála se až do roku 1980. Nicméně v bratislavském Slovenském národním divadle se nastudování s Michalem Dočolomanským v hlavní roli udrželo na Nové scéně od října 1974 až do roku 2004.

## Zpívající zbojníci – Šuhajové

Zpívajících Nikolů Šuhajů, volně zinscenovaných na motivy románu Ivana Olbrachta z roku 1933, jsme měli na českých divadelních pódiích paralelně hned několik. V únoru 1975 měl v pražském divadle Ateliér premiéru *Nikola Šuhaj loupežník* podle Petra Ulrycha (\* 1944), o necelé dva měsíce později byla v brněnském Divadle na provázku uvedena *Balada pro banditu* Milana Uhdeho (\* 1936) a Miloše Štědrone (\* 1942). Týmy o sobě vzájemně zřejmě nevěděly – nebyl internet, mobilní telefony a obě scény působily spíše stranou zájmu masových médií. Mimo to byly ve stejném roce ještě nastudovány dramatizace románu jako činohry, a to v Českém Těšíně a ve Zlíně (tehdy Gottwaldově), v Hradci Králové byla uvedena širší muzikálová varianta, kterou rozpracoval Bohumil Nekolný se stejnou hudbou Petra Ulrycha. V roce 1977 navíc vznikl televizní film režiséra Evžena Sokolovského *Nikola Šuhaj loupežník* s Petrem Čepkem v hlavní roli.

Kolekce tematicky spjatých písniček Petra Ulrycha s názvem *Nikola Šuhaj loupežník* byla vydána jako gramofonové album v roce 1974. V první polovině 70. let sílila u sourozenců Ulrychových inspirace moravským folklorem a zmíněné album nahrál Petr Ulrych s novou kapelou v obsazení také s cimbálem a kytarou, z níž se stal doprovodný soubor budoucí divadelní inscenace a později skupina s názvem Javory.

Nabídka převést album do scénické podoby přišla od vedoucího pražského divadla Ateliér Josefa Máry. V divadle (pozdější Ypsilonka) v té době nacházeli útočiště mnozí režimu nepohodlní herci, zpěváci a další umělci. Libreto pomohl sepsat textař a mj. také jazzový trombonista Ladislav Kopecký. Vymyslel postavu protihráče Petra a Hany Ulrychových – strážmistra Bohumila Šroubka, která se stala etudou pro jednoho herce. V roli alterovali Pavel Landovský, Jiří Krampol nebo Jiří Císler. Po režijní stránce pak téma dotáhl i autorsky přispěl Ján Roháč.

Výše zmíněný dramaturg divadel v Příbrami, Hradci Králové i v Praze Bohumil Nekolný rozepsal k Ulrychově hudbě vlastní libreto pro větší herecké obsazení. Ztvárnění Eržiky bylo první větší příležitostí herečky Evy Jakoubkové. Pod zkráceným titulem *Nikola*



Obr. 3. *Nikola Šuhaj loupežník, Ateliér 1975. Hana a Petr Ulrychovi. Foto Milan Škába*

*Šuhaj* byla zpěvohra uvedena v Divadle Vítězného února, jak zněl tehdejší název divadla v Hradci Králové, v květnu 1975. Zatímco v Ateliéru hráli Ulrychovi ve třech společně s představitelem četníka a zpívali živě s malou skupinou, v této širší drammatizaci živé účinkování zastat nemohli. Hudbu tedy nahráli a během představení byla pouštěna ze záznamu. Zatímco v Ateliéru uváděli představení několik let a hostovali i mimo Prahu,<sup>11</sup> Nekolného verze dosahovala ještě dlouhodobějšího převtělování. V roce 1981 ji nastudovali v Ostravě a Chebu, v roce 1983 v Horáckém divadle v Jihlavě, o rok později ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti, další rok v Divadle Jiřího Wolкера v Praze a v roce 1987 na JAMU v Brně.

Zaměříme se nyní opět na žánrové zařazení inscenace. Autoři scénáře<sup>12</sup> pro divadlo Ateliér Petr Ulrych a Ladislav Kopecký sami

11. Putování pořadu po republice připomíná Fedor Skotal v recenzi brněnského vystoupení v *Brněnském večerníku* (Skotal 1975).

12. Strojopisný scénář *Nikola Šuhaj loupežník* z roku 1975 je k dispozici k prezenčnímu studiu v knihovně Divadelního ústavu v Praze.

přisuzují dílu podtitul „komorní muzikál“. Hra má příběhovou linku, živě účinkující kapelu, písně se zpěvákem a zpěvačkou, ale jen jednoho herce. Ten sice i trochu zatancoval<sup>13</sup>, ale atributů muzikálu broadwayského typu dílko v tak komorním provedení samozřejmě nedosahovalo. V označení hry se lišili i recenzenti. Jan Dobiáš (1975) píše o „elpíčku na jevišti“, ale nakonec dochází k rozhodnému závěru – „není to pásmo, je to divadlo“. Autor pod zkratkou „mis“ píše o „scénických a písňových variacích na motivy...“ a Karel Ulík (1975) uvažuje jednoduše o „písňovém pořadu“. Všichni oceňují muziku (hranou živě ve složení dvoje housle, cimbál, kytara, kontrabas a flétna) a čistý zpěv sólový i sborový, zpívaný akusticky bez mikrofonů. Mikrofon berou zpěváci do ruky jen asi ve čtyřech případech, a to kvůli důležitosti textu, jak potvrdil v rozhovoru Janu Dobiášovi (1975) režisér Ján Roháč.

Představení divadla Ateliér pojalo hlavního hrdinu Nikolu Šuhaje ne jako banditu, ale v tradiční idealizaci jako bojovníka za spravedlnost, proti němuž stojí malost a maloměšťáctví ztělesněné četníkem a jeho pivní filozofií.

K písňům z LP kolekce z roku 1974 se v roce 2001 vrátil režisér a libretista Stanislav Moša (\*1956), kterému se v průběhu 90. let podařilo vybudovat v Brně specializovanou muzikálovou scénu, opírající se, pokud jde o interprety, ne o starší hvězdy pop music jako v Praze, ale o nové více všestranné talenty z JAMU a konzervatoře. Napsal nové libreto *Koločava* (2001) a s Petrem Ulrychem se domluvili na využití části stávajících písní a na dokomponování nových. Shodu našli i v zálibě ve znovuobjevování kultur zemí na východ od Brna. Ulrych k rozšíření etnického hudebního záběru konstatoval v rozhovoru s Kateřinou Bartošovou (2001): „Rozdíl mezi starými a novými skladbami je velký. Uvědomil jsem si, že zpracování Nikoly bylo tehdy nesmírně jednostranné. Elpíčko bylo nesené mým prvním okouzlením moravským folklorem. Trvalo roky, než jsem je začal vidět v souvislostech. Nyní je to široká etnická hudba, svár židovské s rusínskou. Ale obě mají společné prvky s moravským folklorem.“ I doprovodná skupina, tentokrát

13. Viz scénář *Nikola Šuhaj loupežník* z roku 1975 (s. 3).



*Obr. 4. Koločava, Městské divadlo Brno 2001. Markéta Sedláčková a Stano Slovák.  
Foto Jef Kratochvíl*

již pod letitým jménem Javory, byla rozšířena o nástroje typické pro hudbu klezmeru. Pěvecké role sourozenců Ulrychových jsou pro představení usazeny v komentátorské funkci. Hana Ulrychová zpívala z pódia, Petr Ulrych od kytary z orchestřiště. Obsazení dále tvořily cimbál Dalibora Štrunce,<sup>14</sup> housle a flétnu Kateřiny Štruncové, mandolína Martina Krajíčka, klarinet a saxofon Antonína Mühlhansla, baskytara Petra Surého a bicí Jana Dvořáka.

Zatímco v roce 1975 Ulrych zobrazoval jen tradiční svět Rusínů, víceméně přesazený na Moravu, nyní se v syžetu i v hudebním rámci zrcadlily tři roviny: život Rusínů, život chasidských podkarpatských Židů a komicky podaný obrázek českých četníků, kteří si na rozdíl od místních lidí sami o sobě myslí, že přinášejí do své nové kolonie kulturu a vzdělání. Recenzenti Libuše Zbořilová a Vladimír Čech (2001) ony tři různorodé hudební

14. Podle Jana Trojana (2002) působil cimbál místy dojmem oživení starého cembala v italské opeře.

soudky, slité do jednolitého hudebního proudu, oceňují. Dodávají, že z lidových tradic vycházejí i efektní, zejména mužská taneční čísla v choreografii Vladimíra Kloubka.

Autoři Ulrych a Moša přisuzují *Koločavě* podtitul „muzikálová balada“. Žánrové zařazení ale není dle recenzentů ani tentokrát zcela jednoznačné, opět nezapadá stoprocentně do představy broadwayské muzikálové genetiky. Zbořilová a Čech (2001) píše o scénické básni či suitě na téma touhy po svobodě, Vít Závodský (2001) o scénické suitě v duchu E. F. Buriana, „která vnáší do cílevědomě pěstované muzikálové linie Mošova zdatného souboru vítaný nový tón“ a Kateřina Bartošová (2001) dílo charakterizuje jako multimediální inscenaci s filmovými dotáčkami a projekcí fotografií.

Kombinací hraného divadla a předtočených filmových sekvencí, které realizoval Dalibor Černák, nikoli v oblasti Koločavy, ale převážně v lesích nedaleko Brna, se tvůrci vrátili k odkazu Laterny magiky. Moša uvedl, že „převažují symboly a abstrakce, ale jsou tam i hrané scény“ (Burian 2001). Film dotváří kolorit příběhu, v lyrických pasážích dokresluje portréty hrdinů a vstupuje i do příběhu, když předtočená postava Nikoly na plátně komunikuje s herci na pódiu.

Scén, kdy zní z jeviště pouze mluvené slovo, je velmi málo. Inscenace zaměstnává přes čtyřicet účinkujících, kteří mluví, zpívají a tančí a sounáležitost s ostatními muzikály brněnského týmu je tak více než zjevná.<sup>15</sup>

Zpracování stejného tématu týmem Divadla na provázku přináší zajímavé srovnání. Nová a zvláště okouzující poetika tu vždy vycházela z unikátního setkání výjimečných lidí. Soubor neměl peníze na honosné dekorace nebo kostýmy. Hrál ve výstavní síni s nevelkým množstvím praktikáblů, prken, provazů a jiným jednoduchým inventářem a hlavně s lidskou imaginací.<sup>16</sup> Součástí

15. Je zajímavou souvislostí, že souběžně s *Koločavou* vystupovala jiná skupina stejného týmu brněnského divadla v západní Evropě s anglickým nastudováním klasického muzikálu *West Side Story* a že ve Slovákckém divadle v Uherském Hradišti souběžně realizoval Ulrychova *Nikolu Šuhaje* ve vlastní, skromnější dramtizaci Tomáš Mann.

16. Autor pod zkratkou „k“ (1975) píše, že „ani tentokrát nemají brněnští žádné pomůcky, jimiž by si usnadňovali svou úlohu – pohrávají si s divákovou fantazií a k reálné představě ji přivádějí napodobením, pohybem, gestem“.

jeviště se stávali židle i sami diváci. Režisér Zdeněk Pospíšil neváhal pojmut *Baladu pro banditu* (1975) jako divadlo na divadle a proměnit diváka v přímého účastníka hry. Uprostřed zatemněné scény Jozefa Cillera bylo ohniště symbolizované reflektorem, svítícím vzhůru do maskáčové sítě. Dominantu tvořila kláda položená úhlopříčně vzhůru přes celou scénu. Ta se proměňovala v lesní cestu, louku, řeku, silnici, chodníček a podobně. V průběhu hry se význam a odkaz proměňuje i u mobilních rekvizit: kytara je jednou hudebním nástrojem, jindy střílejší puškou,<sup>17</sup> dítětem v zavinovačce, kosou nebo smrtící sekyrou.

Jak známo, Pospíšil zakryl svým jménem autorství dramatika Milana Uhdeho, jehož umělecká činnost byla tehdy komunistickými úřady zakázána. Skutečné autorství neznali ani ostatní aktéři divadla včetně skladatele Miloše Štědrone a Uhdeho písňové texty byly v programu (1975) označeny jako „zbojnická lidová poezie“. Tuto informaci přijali bez pochybností i doboví recenzenti.<sup>18</sup>

Jak si všímá Zdeněk Srna (1975), v představení se prolínaly tři roviny. Jednu představovala realita Koločavy do roku 1921, druhou lidová zbojnická legenda, která vznikla rychle již v průběhu následujícího desetiletí do vydání Olbrachtova románu v roce 1933, a třetí soudobá romantika mladých lidí, aktuální kolem roku premiéry 1975, reprezentovaná atmosférou a rekvizitami trampské komunity. Roviny jsou vloženy i do kostýmního ztvárnění, které volně stylizuje rekvizity jako přilby, westernové prvky a běžné oblečení mladých lidí.

Divák byl uveden do prostředí stylizovaného jako trampský potlach u táboráku, kde si mladí lidé přehrávají hru o Nikolu Šuhajovi sami pro sebe. Hlavní postava je už v názvu charakterizována jako bandita. Tvůrci *Balady pro banditu* tedy upouštějí od zidealizovaného pohledu na spravedlivého zbojníka,

17. Připomeňme, že s kombinací motivu kytary a pušky pracoval již v roce 1971 obal polské LP desky s výběrem nahrávek písní z muzikálu *Na szkle malowane*.

18. Štěpán Vlašín (1976) uvádí, že „zbojnické lidové písně jsou převedeny do češtiny a přizpůsobeny dnešnímu podání country“ a Jan Rejžek (1977) chválí jejich úpravu tak, „že nezasvěceného ani nenapadne, že písně původně zněly jinak“. Původ textů později komentovala Nela Mládková (2010: 55–56).

který jen „bohatým bral a chudým dával“. Zároveň zdůrazňují, že neetické okolnosti hrdinova života jsou důsledkem situací, do kterých se dostával ne vždy vlastním zaviněním.

Dvouhodinová inscenace, běžící bez přestávky, podtrhuje epizody, v nichž Šuhajovi blízcí využívají jeho pověsti, loupi a vraždí jeho jménem a nakonec se stávají jeho vrahy. Srna podtrhuje dovětek, z něhož vyplývá, že ti, kteří skutečně vraždili, nakonec šíří Šuhajovu legendu a mají z ní prospěch. Epilog je ztvárněn „v závěru po závěru“ představení, tedy již mimo vyprávění vlastního příběhu a řada recenzentů včetně Srny jej odmítla jako rušivý a neorganicky začleněný. Tento zajímavý významový posun přitom mohl velmi účinně korespondovat s absurditami, jež přinášela do pracovních i osobních osudů lidí tehdejší normalizace, plná emigrací, vyhazovů z práce, zákazů činnosti a osobních tragédií jedněch a prostoru pro prospěchářskou prosperitu jiných na úkor poškozených. Jako ironickou pointu tento závěr pochopili a ocenili autor pod zkratkou „jur“ (1975) a Štěpán Vlašín (1976), který napsal: „Nikolovi vrahové vytvářejí legendu kolem jeho osobnosti i kolem svého podílu na událostech a zřizují si z památky zbojnickovy živnosti.“

Stejná pointa, pranýřující turistické a kýčově suvenýrové zneužití skutečných tragických osudů, byla šířeji pochopena a přijata u pozdějšího zpracování filmového (1979), v němž rovněž vrahové Nikoly v závěru „pokračují ve hře a prodávají obcerstvení ve stánku“ (Pavlovský 1979).

Hudba Miloše Štědrone je hodnocena jako výtečná a plynule skloubená s příběhem. Výše zmíněný autor pod zkratkou „jur“ (1975) píše: „Skladatel je známý především jako autor vážné soudobé hudby a jako její teoretik. Právě proto, že nepatří k rutinérům, vnesl tolik neotřelého, vpravdě lidového půvabu do hracího prostoru brněnského Domu umění.“ Ráz hudby hodnotí ve srovnání s Ulrychem jako méně beatový a upřesňuje, že živě přítomní muzikanti v obsazení housle, kytara, banjo, harmonika, mandolína, zobcová flétna, kontrabas a bicí instrumentují písně „tak trochu po trampsku“.

Štědroň komponoval řadu skladeb na folklorní motivy nebo přímo pro nástroje lidové hudby, a to i v období vzniku *Balady pro banditu* (v roce 1974 např. *Moravský Seikilos* pro cimbál a komorní soubor

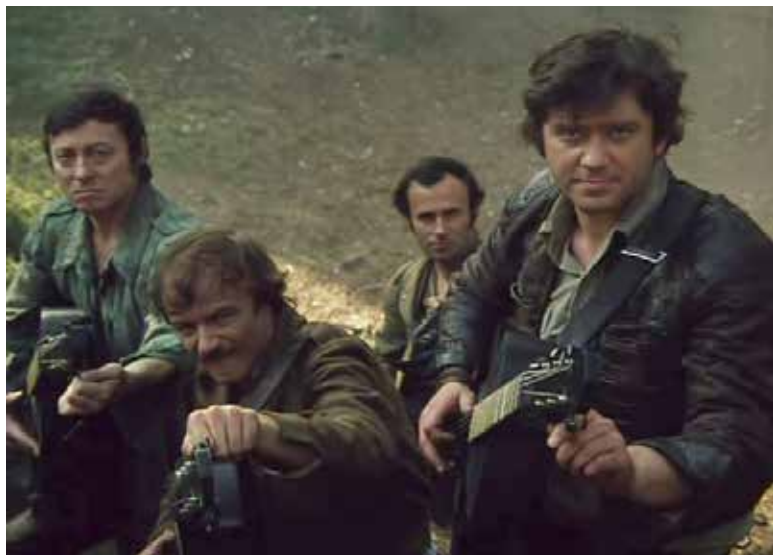


nebo *Malý koncert pro ovci*). Není tedy překvapením, že dodal svým melodiím lidový nádech. Písně znějí jednoduše, ale některé jejich rytmické nebo harmonické detaily jsou velmi ozvláštňující. Ať již šlo o cílený záměr, nebo o spontánní cítění, zpívané fráze některých písní a jejich zakončení přes subdominantní harmonickou funkci, připomínají též majestátní hudbu některých známých westernových filmů 60. let, včetně těch vinnetouovských.

K Divokému západu odkazují i mnohé motivy v textech, kostýmech a akcích: bandita, matka provdává dceru za náčelníka, přestřelky, imitace klusajících koní, přepadení poštovního vozu, indiánská čelenka a třásně kostýmu Eržiky. Dle Pavla Bára (2013: 239) sám režisér Pospíšil hovořil v této souvislosti o východním westernu. Dané rekvizity mu sloužily k odlišení se od staromilské venkovské olbrachtovské romantiky.

Uchopit po svém specifickou poetiku Divadla na provázku si mnoho dalších souborů netroufalo. Před rokem 1989 tak učinilo jen pražské Divadlo Lucerna (1977), v 90. letech divadla v Ostravě a Mostě a teprve po roce 2000 se objevilo více zpracování, do roku 2020 celkem osmnáct. S tramskými a westernovými prvky však již noví inscenátoři nepracovali, včetně domovského Divadla Husa na provázku, kde k předělávce přistoupili v roce 2005 v režii Vladimíra Morávka.

Tramskou a westernovou asociaci naopak podtrhl a zvýraznil režisér filmového zpracování *Balady pro banditu* Vladimír Sís (1978, premiéra 1979). Převzal koncept předvádění divadla pro publikum, které je v záběru přiznáno jako součást celku, stejně jako rekvizity typu reflektoru nebo mikrofonu. Diváci s tramskou až hippie image občas volně přecházejí do rolí jako součást inscenace. Kývají zrcátky jako mihotající se vodní hladinou, klepou rozsvícenou baterkou do rytmu. Pro herce je opět k dispozici kláda, kolem níž se odvíjí hlavní dějové motivy, oheň je už skutečný. Namísto skupiny Cech, doprovázející divadelní představení, byla pro film najata profesionální skupina Zelenáči. Brněnští fanoušci inscenace nesli tuto záměnu nelibě, avšak režisér potřeboval profesionálně sehranou a spolehlivou kapelu, která je i pro veřejnost známá z tramských a country souvislostí. Její členové, banjista Marko



Obr. 5. Filmová *Balada pro banditu*, 1979. Četníci s kytarami v roli pušek. Foto Popmuseum

Čermák a kytarista a zpěvák Mírek Hoffmann, navíc v lednu 1970 nahráli, tehdy v rámci skupiny White Stars, americký tradicionál *Jesse James* a byli to tudíž oni, kdo vnesli do české pop kultury povědomí o tomto předchůdci Nikoly Šuhaje z Divokého západu. Pro film byly též dohrány některé scénické hudební segmenty Filmovým symfonickým orchestrem pod supervizí zkušeného muzikálového skladatele Vlastimila Hály.

Jako hlavní natáčecí prostor posloužilo nádvoří zříceniny hradu u obce Andělská hora poblíž Karlových Varů. Jak uvádí Jiří Nožka (1979), režisér Sís zde musel nechat vysekat křoviny, aby sem mohl umístit své lesní divadlo. I nedaleký, dlouho nepoužívaný ovčácký seník připomínal shodou okolností westernovou stavbu a blízká paseka vhodně místo pro přestřelky. Záběry z inscenovaného představení v lesním divadle volně přecházejí do reálného filmového vyprávění a naopak. Zatímco v divadelním záznamu pušku naznačuje kytara a četník má jen vysoké boty, ve filmových sekvencích je puška opravdová a četník má i přilbu. Nožka cituje Sise, který popisuje přechody mezi reálným a filmovým prostorem jako dvě

roviny vyžadující jiný rytmus pohybu a jednání v dramatických situacích. Projevila se zde i Sísova zkušenost dokumentaristy, když nechal hrané části filmu natáčet mladého kameramana Viktora Růžičku z ruky, tedy bez pevně zabudované kamery. „Filmovým záběrů to dává možnost velké pohyblivosti a v jistém smyslu i dokumentaristicky živý styl,“ dokončuje svůj komentář Sís.

Petr Pavlovský (1979) viděl v Sísově experimentu nové možnosti zachycení divadla ve filmu, v uchopení složité atmosféry kolektivního vnímání díla a zpětné komunikace divák – herec. Naopak některé divadelní metafory ve zfilmované podobě podle něho nevyzněly vždy adekvátně.

Recenzenti hovoří o *Baladě pro banditu* bez pochybností jako o muzikálu. Recenze pražského uvedení na Baráčnické rychtě v roce 1976 v této souvislosti uvádí, že navzdory profesionální nevybroušenosti jsou zpěv a tanec „velmi podstatné součásti představení. Písně (výtečná hudba, sólové i sborové party) jsou plynule skloubeny s dějem, který se v nich dokonce někdy i rozvíjí, neméně těsné a funkční je sepětí písní s akcí rytmizovaným pohybem či přímo s tancem“ (Divadelní experiment, 1976). Podle jiného recenzenta (SK 1978) je filmová verze dokonce „skutečně plnokrevným muzikálem, protože herci z Provázku tu nejen hrají, ale také sami v moderním aranžmá country music zpívají písničky [...] a tančí<sup>19</sup> spolu s pražským Vysokoškolským tanečním souborem pod vedením Jana Hartmana“.

Choreografie není oslnivá, díky čemuž zároveň není v protikladu s trampským prostředím a taneční kroky se často propojují s dalšími významy. Hudbou a tancem je např. ztvárněno přepadení poštovního vozu, včetně koňsky poskakujících, cválajících bosých dívek.

S časovým odstupem a odborným nadhledem pak sumarizuje Pavel Bár, že se přeci jenom „nejedná o muzikál v pravém slova smyslu jako spíše o spojení písniček notoricky známým a příslušně zjednodušeným příběhem. Některá hudební čísla sice vyjadřují děj, jiná ale stojí mimo něj a pouze dokreslují atmosféru konkrétní situace“ (Bár 2013: 240).

19. Původní divadelní choreografii měla Elena Molnárová.

Uvedli jsme, že Jesse James byl podobným zbojníkem jako rebelové z východní Evropy.<sup>20</sup> A jaký je rozdíl mezi Nikolou Šuhajem (1898–1921) a Jesse Jamesem (1847–1882)? Oba vyrostli z bídy svého kraje a z války, do které byli vtaženi proti své vůli a v níž bylo samozřejmostí střilet po lidech a zabít. Na jedné straně šlo o americkou občanskou válku Severu proti Jihu, na druhé o první světovou válku. Oba s ní byli konfrontováni jako teenageři, což má na psychiku osobnosti samozřejmě zásadní vliv. Oba svým způsobem pokračovali ve válce proti nepříteli – okupantovi, kolonizátorovi, vyděrači. Oba byli nepolapitelní, protože dobře znali svůj kraj. Oba nakonec padli až rukou kamaráda, který je zradil pro peníze.

### Zpívající zbojníci – Ondrášové

Také nejstarší ze známých zbojníků domácí proveniencie, slezský Ondráš z Janovic (1680–1715), se protloukal vojny, i on byl zrazen a zabit svým druhem – Jurášem. Pověsti o Ondrášovi inspirovaly název lidového tance,<sup>21</sup> obsahy lidových i kramářských písní, básně, výtvarná díla, hudební kompozice i divadelní hry, v neposlední řadě název brněnského vojenského uměleckého souboru.<sup>22</sup>

Pro divadelní pódium byl Ondrášův příběh nejprve zpracován jako opereta. Premiéru *Zbojníka Ondráše* skladatele a dirigenta Miloše Machka a libretisty Miloše Slavíka uvedla Zpěvohra Státního divadla Brno, scéna Reduta, v roce 1952. Během 50. let pak byla uvedena ještě čtyřikrát, naposledy opět v Brně v roce 1958. Pak byla oprášena až v období boomu zbojnické tematiky na začátku 70. let, kdy ji uvedlo Slezské divadlo Z. Nejedlého v Opavě (1971). Naposledy mohli na operetního Ondráše zajít diváci v Brně v roce 1986.

Mezitím se na scéně objevila činohra Jana Havláka *Ondráš a Juráš* (Těšínské divadlo 1971) a balet Ilji Hurníka *Ondráš*

20. O Jesse Jamesovi jako o zbojníkovi psal už v roce 1939 český časopis *Ahoj* v článku „Legenda o zbojnicích ve filmu“.

21. Ondráš – mužský sólový i kolektivní skočný tanec 2/4 taktu z oblasti slezských Beskyd a z Lašska (Pavlicová 2007).

22. Vojenský umělecký soubor Ondráš (viz <http://www.vusondras.cz>). Soubor se shodou okolností původně jmenoval Jánošík, potřebu přejmenování od roku 1993 vyvolalo až rozdělení Československa.

(Národní divadlo Praha 1974). Další kus z pera Josefa Kovalčuka byl rovněž činohrou, avšak s významným podílem hudby od Jiřího Bulise. Jmenoval se dlouze *Komedie o strašlivém mordu ve Sviadnovské hospodě L. P. 1715 aneb Ondráš*. Uvedlo ji Hanácké divadlo Prostějov v roce 1978 a v následující dekádě ji ještě převzala další divadla: Činohra Petra Bezruče v Ostravě (1987), Slovácké divadlo v Uherském Hradišti (1988) a též Česká scéna Těšínského divadla (1989). Kovalčukovo libreto s novou hudbou režiséra Vlastimila Pešky se pak stalo základem i pro loutkové představení, a to v ostravském Divadle loutek v roce 1996.

Na muzikálovou formu si musel Ondráš počkat až do nového milénia. Slezského muzikanta Tomáše Kočka (\*1972) nejprve zaujala zbojnická poezie rožnovského básníka Ladislava Nezdařila (1922–1999). Poprvé jeho verše zhudebnil na prvním albu své kapely Orchestr s názvem *Horní chlapi* (1999). Autor prostoupil své vlastní melodie valašským folklorem a dodal jim vznešenost v čistém akustickém zvuku kytary, fléten, houslí, perkusí a kontrbasu. Další album a samozřejmě i koncertní program Tomáše Kočka a Orchestru nesl název *Do kamene tesané aneb Ondráš* (2000). Vedle Nezdařilových veršů zahrnuje i texty lidové a Kočkovy. Zpěvní party jsou v bookletu céděrka popsány už přímo jako role představující Ondráše, Dorotku, Radocha, Juráše, tanečníka a zbojnickou kapelu. Repertoár je rozčleněn do číslovaných výstupů jako ve zpěvohře. Zvuk, tentokrát svižněji rytmizovaný, obohacují mandolína, grumle, cíterový cimbál, zvony a klarinety.

Inscenační sugesci alba neodolala česká spisovatelka polského původu Renata Putzlacher-Buchtová (\*1966), rodačka z Karviné. Přeložila texty do polštiny a společně s režisérem Bogdanem Kokotkem i Tomášem Kočkem vytvořila scénář. Muzikál *Ondraszek – Pan Łysej Góry* měl premiéru na Polské scéně divadla v Českém Těšíně v roce 2005. V roce 2014 představení zopakovali pod širým nebem na těšínském zámeckém nádvoří. V hlavní roli Ondraszka Szebesty hostoval v obou případech Tomasz Klapotocz.

Připomeňme ještě, že Tomáš Kočko, ač jej známe především z pódii s vlastní kapelou, řadící se k moravské world music, sám svou hudební dráhu začínal obklopen muzikály. Vystudoval herectví



Obr. 6. Ondraszek. *Pan Lysej Góry*, Polská scéna Český Těšín 2005. Foto Wieslaw Przewczek

na ostravské konzervatoři a vystupoval v pražských verzích *Jesus Christ Superstar* a *Hair* a v brněnských nastudováních *West Side Story*, *Babylonu* a dalších. Později se dal i na operní režii, takže muzikálový základ programu *Do kamene tesané aneb Ondráš* vlastně nebyl překvapením.

Pro úplnost ještě dodejme, že v roce 2018 upravila Lena Pešák společně s Tomášem Kočkem hru i pro Loutkovou scénu Bajka v Českém Těšíně.

## Závěr

Neexistuje jediný historický pramen poskytující sebemenší důkaz o tom, že by kdy nějaký zbojník opravdu bohatým bral a chudým dával. Bez ohledu na region a epochu, ať se jmenoval Robin Hood, Juraj Jánošík, Ondráš, Jesse James nebo Nikola Šuhaj, všichni byli ve své podstatě loupežníci a vrazi, nebezpeční svému okolí.

Například Juraj Jánošík (1688–1713) zbojničil něco přes rok (Šrámková 2007). Co mohl za tak krátkou dobu rozdat potřebným?

Předtím, podobně jako ostatní zbojníci, sloužil ve vojsku, nejprve coby osmnáctiletý u Rákoczyho proti Habsburkům, o několik let později byl naopak naverbován do císařské, tedy habsburské armády. Lidé ale potřebují legendy a symboly. Pak už nejde o skutečného Jánošíka nebo Šuhaje, ale o jejich obraz. A v umění pak žije v různých podobách tento obraz.

Šetření v pramenech a dobové publicistice potvrdilo, že zbojnické tituly byly na české divadelní a filmové scéně nejhojnější v 70. letech. Této zbojnické nadprodukce si všiml v týdeníku *Tvorba* kritik Štěpán Vlašín (1976), když napsal, že se zdá, „že ve zbojnické romantice se objevil zlatý důl pro dnešní hudební divadlo.“ Proč tomu tak bylo?

Česká muzikálová scéna začala s nastolením tzv. normalizace skomírat podobně jako jiné kulturní oblasti inspirované americkými vzory. Opojení z mladické rebelie 60. let, která dalo vzniknout filmovým *Starcům na chmelu* nebo divadelním *Gentlemanům*, se začalo rozpouštět v šedi zákazů a příkazů, s potlačováním jakéhokoli náznaku společenské kritiky. Poukázat na historickou postavu, která se ve své době dokázala vzepřít proti nenáviděným vládcům, bylo malou náplastí na převládající pocity nesvobody, poniženosti a bezmocnosti. Snahu zdůraznit obsahy a resonance, které jsou v (tehdejší) současnosti aktuální, potvrdil v rozhovoru i choreograf Luboš Ogoun (Heerenová 1972a).

Zatímco zbojnické tituly v 50. letech přistupovaly k oslavě hrdiny jakožto bojovníka proti feudalizmu a předchůdce levicových bojovníků proti buržoazii, od 70. let převažovala snaha skrytě poukázat na rebelii proti vládnoucí garnituře, podpořená proměnou tradiční hudební složky v moderní populární hudbu fúzovanou s folklorem. V 60. letech ani v 90. letech nebylo zbojnické téma pro tvůrce zpěvoher a jejich publikum aktuální.<sup>23</sup> Po roce 2000 však opět muzikály se zbojnickou tematikou vstoupily na scénu. Je náhoda, že šlo o období rychlého vystřízlivění z polistopadového vývoje a pocitů nového ohrožení arogantní mocí? O éru protestů

23. Výjimku samozřejmě tvořila četná pódiová vystoupení s touto tematikou na pravidelných folklorních festivalech a jiných takto zaměřených akcích.

proti tzv. opoziční smlouvě, aktivit typu „Děkujeme, odejděte!“ (1999), vzbouření redaktorů zpravodajství České televize v tzv. televizní krizi 2000/2001 a podobně?

Ponechme otázky v rovině řečnické a neopomíňme osobní motivace tvůrců: U Tomáše Kočka šlo především o vyústění jeho zájmu o Nezdařilovu zbojnickou poezii, u Stanislava Moši a Petra Ulrycha o snahu hlouběji a adekvátněji uchopit východní kulturní kontext příběhu, dříve pojmávaný zjednodušeně. *Koločava* na rozdíl od *Nikoly Šuhaje loupežníka* propojuje ukrajinskou rusínskou rovinu především s rovinou chasidsko-židovskou.

Pro všechna zbojnická zpracování včetně *Koločavy* je typické, že zachovávají český prvek v podobě četníků jako příležitost pro komickou rovinu příběhu. Prameny hovoří o rozhořčení četnické obce už při oceňování Olbrachtova románu ve 30. letech (Mourková 1982). Ironizující pojetí české úlohy na Zakarpatské Ukrajině se však časem ještě stupňovalo. Připomeňme, že v Československu 70. a 80. let byla policie hlavním potlačovatelským nástrojem komunistické moci a její společenská prestiž byla minimální. Zesměšnění postav četníků tak publikum vnímalo potažmo jako karikaturu policejní zvlé normalizační éry a přinášelo jistou formu úlevy.

Zbojnická tematika byla muzikálově zpracovávána v činoherních souborech úspěšněji než v operetních. Potvrdilo se, že malé české činohry v 70. a 80. letech 20. století do jisté míry v tomto směru suplovaly velká divadla, která v té době většinou nebyla schopna adekvátního muzikálového zpracování. Situace se změnila až od 90. let, kdy do produkcí vstoupily soukromé podnikatelské subjekty a dlouhodobě koncepční projekty.

Na pozadí zbojnické tematiky dosáhli mnozí tvůrci zajímavých nápadů a inovací. Ulrychův *Nikola Šuhaj loupežník* se vyvíjel od gramodesky přes komorní muzikál a širší zpěvoherní úpravu až k velké Mošově multimediální inscenaci. Uhdeho, Štědroňova a Pospíšilova *Balada pro banditu* si zase pohrávala s interakcí mezi herci a publikem a mezi divadelním a filmovým prostorem. Zatímco *Koločava* prokládá divadelní inscenaci předtočenými filmovými sekvencemi, filmová *Balada pro banditu* zase střídá „záznam“ open air divadelního představení s filmovými záběry.



## Nepublikované prameny:

- Institut divadelního umění – Divadelní ústav, Praha, informačně-dokumentační oddělení. *Zbojníci a žandáři*. Program k představení Státního divadla v Brně, 1972.
- Institut divadelního umění – Divadelní ústav, Praha, knihovna. *Nikola Šuhaj loupežník*. Strojopisný scénář k představení divadla Atelier, 1975.
- Institut divadelního umění – Divadelní ústav, Praha, knihovna. *Balada pro banditu*. Program k představení Divadla na provázku, 1975.

## Tištěné prameny a literatura:

- BÁR, Pavel 2013: *Od operety k muzikálu. Zábavněhudební divadlo v Československu po roce 1945*. Praha: Kant.
- BARTOŠOVÁ, Kateřina 2001: Ulrych se vrací k Nikolovi Šuhajovi. *Lidové noviny* 14, č. 210, 8. 9., s. 28.
- BURIAN, Roman 2001: Petr Ulrych a Stanislav Moša spolu napsali muzikál Koločava. *Rovnost* 11, 5. 9., s. 10.
- DANĚK, Jiří 1977: Muzikál o Jánošikovi. *Práce*, 30. 11., s. 6.
- DOBIÁŠ, Jan 1975: Nikola Ulrych loupežník. *Mladá fronta*, 18. 2., s. 4.
- FUKAČ, Jiří 1972: Polský muzikálový Jánošík v Brně. *Hudební rozhledy* 25, č. 11, s. 507.
- hbK 1972: Výborné provedení. *Brněnský večerník* 5, č. 196, 3. 10., s. 2.
- HEERENOVÁ, Petra 1972a: Ojedinelá divadelní událost. Rozhovor před premiérou. *Rovnost* 87, č. 228, 27. 9., s. 5.
- HEERENOVÁ, Petra 1972b: Zbojníci a žandáři. *Hudobný život* 4, č. 23, 11. 12., s. 4.
- HRABOVSKÁ, Katarína 1972: Nemařované na sklo. *Nové slovo* 14, č. 40, 5. 10., s. 11.
- Jur 1975: Etuda pro „banditu“. *Rovnost* 90, č. 132, 7. 6., příl. Čtení na konec týdne, s. 3.
- k 1975: Nikola Šuhaj „na provázku“. *Československý voják* 24, č. 12, 12. 6., s. 57.
- LÉBL, Vladimír 1963: Jazz a taneční hudba na divadle. In: BERGL, Miloš et al.: *Taneční hudba a jazz 1963. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, s. 62–67.
- „Legendy o zbojnicích ve filmu“. 1939. *Ahoj*, č. 26, s. 8.
- LITWIN, Janusz 1972: Sukces sztuki E. Brylla v CSRS. *Trybuna Ludu*, č. 360, 6. 11., s. 8.
- mis 1975: Ateliér. *Květy* 25, č. 8, 20. 2., s. 37.
- MLÁDKOVÁ, Nela 2010: *Dramatizace Olbrachtova Nikoly Šuhaje loupežníka*. Diplomová práce. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy.
- MOURKOVÁ, Jarmila 1982: Z dopisů Ivana Olbrachta. *Česká literatura* 30, č. 2, s. 176–177.
- NOŽKA, Jiří 1979: Balada pro banditu. *Svět v obrazech* 35, č. 30, s. 14–15.
- PAVLICOVÁ, Martina 2007: ondraš. In: BROUČEK, Stanislav – JERÁBEK, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. svazek. Praha: Mladá fronta, s. 684.
- PAVLOVSKÝ, Petr 1976: Divadelní experiment v Praze. *Tvorba* 24, č. 52–53, s. 8.
- PAVLOVSKÝ, Petr 1979: Balada pro banditu. *Záběr* 12, č. 14, 13. 7., s. 4.
- REJŽEK, Jan 1977: Divadlo jako řemen. *Melodie* 15, č. 1, s. 29.
- REJŽEK, Jan 1978: Jak popravit Jánošíka. *Melodie* 16, č. 3, s. 76.
- OSOLSOBĚ, Ivo 1983: Muzikál. In: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor (eds.): *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Praha: Editio Supraphon, s. 286–289 a 397–399.

- SK 1978: Provázek na plátně. *Záběr* 11, č. 24, 17. 6., s. 6.
- SKOTAL, Fedor 1975: Brněnský Nikola Šuhaj. *Brněnský večerník* 6, č. 223, 13. 11., s. 2.
- SRNA, Zdeněk 1975: Balada pro Nikolu Šuhaje. *Brněnský večerník* 6, č. 72, 14. 4., s. 2.
- ŠRÁMKOVÁ, Marta: Jánošík. In: BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. svazek. Praha: Mladá fronta, s. 327.
- TROJAN, Jan 2002: Koločava je inspirující námět. *Právo* 12, 15. 5., s. 20.
- ULÍK, Karel 1975: Ateliér na počest výročí. *Signál* 11, č. 15, 8. 5., s. 4–5.
- URBAN, Martin 1978: Nezničitelný Jánošík. *Svobodné slovo*, 9. 2., s. 5.
- VLASÍN, Štěpán 1976: Muzikál o Šuhajovi. *Tvorba* 24, č. 4, s. 16.
- ZÁVODSKÝ, Vít 2001: Muzikálový návrat zakarpatského zbojníka. *Týdeník Rozhlas* 11, č. 2, s. 4.
- ZBOŘILOVÁ, Libuše – ČECH, Vladimír 2001: „Koločavský pánbůh dobrý je...“ *Rovnost* 11, č. 214, 13. 9., s. 8.

## The Wild East or, the Outlaw's Note in Czech Musicals

The author comments on the unusual growth of various renditions of old outlaw themes in the Czechoslovak theatre and film environment of the 1970s, in the period of the reign of the authoritarian communist regime. The author focuses on the Czech interpretation of the Polish musical *Na szkle malowane* (Painted on Glass), and further on various versions of Czech musicals, whose storylines work with the fates of real outlaws, that is, historical characters known in folklore (e.g. Juraj Jánošík, Ondráš of Janov, and Nikola Šuhaj). The text looks at period reviews and the ways that composers and reviewers deal with the genre of the musical. Consequently, the author explores the changeable forms through which the processed material reaches audiences: from gramophone records, chamber musical, medium-sized musical with pre-recorded live music, musical film, to multimedia performance. In conclusion, the claim is made that an over-production of outlaw topics in Czech musicals of the 1970s was a consequence of the increased restrictions of the manifestations of social criticism, among other reasons. It has become an alternative possibility to show at least indirectly the topic of the revolt against the leading strata that oppressed freedom.

**Key words:** Czech musical; music and social criticism; outlaw motif in music; music in Czechoslovakia; *Na szkle malowane* (Painted on Glass).