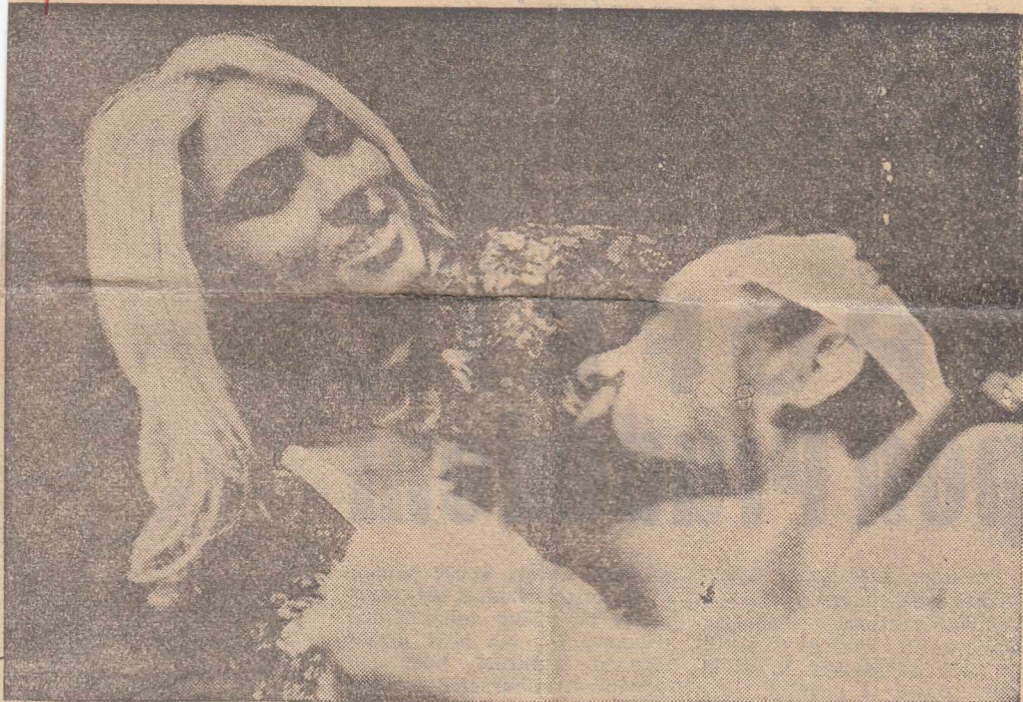


Ostravský večerník, Ostrava
13. I. 1970



Na snímku ze zkoušky na „Zavraždění sv. Celestiny“ hostující Hana Tesařová (Elicie) a Otakar Janda (Centurio),

Zavraždění sv. Celestiny

Milan Calábek a Pavel Hradil jsou jména, která si návštěvníci Divadla P. Bezručů zvykli spojovat s experimentem na scéně. Můžeme očekávat, že i „Zavraždění sv. Celestiny, kup-

lítky ze Salamanky“, jež nyní režisér P. Hradil připravuje k páteční premiéře, se nebude toto tvůrčímu přístupu vymykát.

Tentokrát si Milan Calábek vzal jako podklad pro svou hru „Tragikomedii o Kalistovi a Melibee“, španělský středověký

román v dialozích, jehož autorství se přisuzuje Fernandu de Rojasovi. Ústřední dějovou nití v něm je tragický příběh lásky šlechtických milenců, které svede dohromady protřelá kuplířka Celestina, Celestina spolu s Donem Quijotem, Sancho Panzou a Donem Juenem tvoří čtveřici velkých postav španělské literatury. Z Rojasova románu vycházeli Lope de Vega, Calderon, Casona, Achard i jiní.

Milan Calábek vytvořil moderní psychologické drama pro osm herců. Po „České mši“ a „Faustovi“, kde využil mystériálních témat a prvků lidového divadla, snaží se tentokrát

o divadlo herecké. Děj hry se odehrává ve středověkém hampeju, konflikty však probíhají vně jeviště — postavy jsou do nich vtahovány jakýmsi osudovými silami, protiklady lásky a bolesti, života a smrti.

Titulní roli studuje Š. Ranošová, jako Kalista a Melibeu uvidíme J. Filipa a J. Postlerovou, Centuria hraje O. Janda. Pro roli Elicie si bezručovci přizvali členku Státního divadla v Brně Hanu Tesařovou, která tuto roli vytvořila i v nedávné brněnské inscenaci. V dalších rolích pak při páteční premiéře diváci uvidí B. Plichtovou, J. Wimmera a J. Odla.

(hn)

VYŠTRÍZEK Z ČASOPISU

Ostravský večerník, Ostrava

19. 1. 1970

4

Zavraždění sv. Celestiny

Dva měsíce po čs. premiéře v brněnském Státním divadle uvedlo ostravské Divadlo Petra Bezruče hru svého dramaturga Milana Calábka „Zavraždění sv. Celestiny, kuplířky z města Salamanky“. Calábek se tentokrát obrátil k románovému mysteriu španělského autora F. Ro-

jase, které už inspirovalo k dramatickému přepisu řadu autorů. Ze známějších uvedme alespoň Lope de Vegu, Calderona de la Barcu a Alejandra Casonu, z našich J. Zaorálka a hispanistu E. Hodouška.

M. Calábek vycházel ze znalosti těchto předloh a plně se soustředil především na hledání jevištní poetiky. Tu charakterizuje

zejména snaha o výraznost všech složek jevištního výrazu, plně korespondující s tvůrčími postupy P. Hradila, v němž vyrůstá režisér s obdivuhodným smyslem pro celistvost divadelního představení i jeho slohovou jednotu.

Se stejným úsilím o jevištní výraznost a slohovou jednotu je vypracována i herecká složka představení. St. Ranošová se v titulní roli setkala s postavou, která je jejímu naturelu zřejmě hodně blízká. Role je vedena v přesném obrysu, s výraznými dramatickými akcenty. Ale i v ostatních postavách, z nichž jmenujme alespoň I. Wimmera (Sempronio), J. Postlerovou (Melibea)

a J. Tesařovou (Elicie) je patrná snaha uchopit postavu výrazným gestem a nerozdrobovat ji. Pokládám za cenné samo toto úsilí, jakkoliv se v představení prosazuje v podobě sváru s navyklými postupy realistického figurkaření.

Hradilovo představení se v zápase o významové i tvarové naplnění textu obešlo bez „poetických“ rekvizit i laciných efektů a spoléhalo výhradně na poctivou profesionální práci. Už pro tuto vůli k tvorbě považuji inscenaci za významný počín bezručovců i zajímavé obohacení letošní prozatím dost chudé ostravské divadelní sezóny.

KAREL WOJNAR



STĚPÁNKA RANOŠOVÁ jako Celestina.

Foto: František Kras

PRAŽSKÁ INFORMAČNÍ SLUŽBA
VÝSTŘÍŽKOVÁ SLUŽBA
Praha 2 - Vyšehrad, K rotundě 8/82 - tel. 544-778

VÝSTŘÍŽEK Z ČASOPISU

Mladá fronta, Ostrava

27. 1. 1970

4



NOVOU HRU svého dramaturga Milana Calábka „Celestina“ hraje od poloviny ledna v režii Pavla Hrazdila ostravské Divadlo Petra Bezruče. Výpravu navrhl J. Dušek, scénickou hudbu napsal po-
hostinsky Karel Kupka. — Na snímku představujeme herce B. Plichtovou, O. Jandu a M. Tesařovou.

Foto: F. KRASL

VÝSTŘÍŽEK Z ČASOPISU

5A07

SVobodné slovo, Brno

28. 1. 1970

Divák přemýšlí

Dramaturg ostravského Divadla Petra Bezruče Milan Calábek zpracoval španělský středověký román v dialozích, autorsky přisuzovaný Fernandu de Rojasovi. Celestina, kuplířka ze Salamanky, je odvážný příběh o lásce a milování, v její čistotě i hloubce úpadku, až po samotný tragický konec, který je negací lásky lidské, tedy nikoliv už milostné.

OSTRAVSKÁ inscenace je režijním dílem Pavla Hradila, jenž si tu zopakoval svůj úkol z Brna, kde měla Calábekova hra loni na podzim premiéru. V Ostravě se mu nesporně podařilo rozehrát hru ve sledu rušných obrazů s několika vynikajícími režijními nápady, soustředěnými kolem popravčího kůlu, v průběhu hry však změněného ve falus. K němu se úplně zamilovaný mladík Kalisto Jana Filipa, pod ním rozkročmo usná dvěkař a řemeslný rváč, pro opilství z voj-ska propuštěný Centurio Otakara Jandy a u něho klesá i na konci své životní dráhy matka kuplířka Celestina Štěpánky Ranošové.

Herecké výkony jsou vyrovnané, těžko dát někomu přednost. Platí to jak o ženských postavách Barbary Plichtové, Jany Postlerové, Štěpánky Ranošové a hostující Johany Tesařové, která odvážnou úlohu děvky Elicie hraje i v brněnském nastudování, tak o úlohách mužských Otakara Jandy,

Jana Filipa, Jana Odlá či Jiřího Wimmera. Snad jen na větší pozornost k srozumitelnosti mluveného slova možno upozornit. Vzhledem k podstatnému píšňovému podílu spíše Iberky nostalgické hudby Karla Kupky vyzvedneme jen ještě její dobré šansonové podání Štěpánkou Ranošovou.

Výprava Jana Duška vychází z provozních možností jeviště. Na jedné scéně, řešené pro malý prostor vertikálně ve dvou rovinách, poskytl výtvarník režiséru dostatek možností rozehrát sled obrazů kolem vztyčeného ukazováčku falického symbolu uprostřed jeviště.

Obecenstvo, které se po celou hru dobře baví, odchází z divadla po zavraždění Celestiny, kuplířky z města Salamanky, poněkud překvapeno tragickým vyústěním hry. Ale vracejí se v myšlenkách k představení, nachází pozvolna jeho smysl. A to je správné. Divák přemýšlí. ars

VÝSTŘIŽKOVÁ SLUŽBA
PŘI PRAŽSKÉ INFORMAČNÍ SLUŽBĚ
Praha 1, Letenská 2
Telefon 631-74

VÝSTŘIŽEK Z ČASOPISU

Divadlo, Praha

-- III 1970

ze dne

St 14 - 811 - 59

nedopatření“, „tragická sráž-
ody nejsou tragické, všichni
nci tragičtí“. Pravá tragika,
vždy nad činem, ať je jakkoli
ým „víc“, s oním tajemným
zvětšením, které uskutečňuje
itů a vtiskuje události význam
a krve, které vyvolává. Tra-
naše obvyklé kategorie nemají
i radost, otroctví i svoboda,
i zatracení... Tragédie nás
i této ústřední záhady bytí,

odkud po protilehlých svazích stéká to, čemu říkáme pravdy,
tyto dualismy, tvořící denní chléb našich hovorů. My se snaží-
me vyšplhat až k onomu rozhraní, ale ono před námi uniká
a naše snaha vyjádřit je slovy cestou padá. Jak lze být záro-
ven nevinnen a vinen, šťasten a nešťasten, svoboděn a podřízen
osudu? Přesněji: jak můžeme být vinni, *protože* jsme nevinni,
nešťastni, *protože* jsme šťastni, zotročení, *protože* jsme svobodní?
To jsou některé záhady, které tragédie postavila před člověka.
Bohové, od nichž se dala očekávat odpověď, nebo aspoň
pomoc, bohové uprchli — a lidé dosud na tyto otázky ne-
odpověděli. Dokonce si je ještě ani nepřestali klást, kladou si
je usilovněji, častěji než dřív.

7 Bx za divadlem metafory a emocí

VÍT ZÁVODSKÝ

Kdykoli se blížím kolem fontány
s dvěma skotačícími naháči k stu-
deně pompéznímu Domu kultury
VŽKG, kde sídlí v nedobrovolné ano-
nymitě Divadlo Petra Bezruče, vybaví
se mi Čapkův postřeh o divadelním
dění, které nevzniká uskutečňováním
jistého předem stanoveného plánu, ný-
brž ustavičným překonáváním nesčí-
slných nečekaných překážek. U Bezru-
čovců totiž dodnes nevyrchal ráz di-
vadla stále se kamsi tékavě rozbíhají-
cího, improvizujícího. Během pětadvá-
ceti let se několikrát vystřídali jeho

provozovatelé (v současné době je DPB
zařízením statutárního města), dveře si
podávali umělci šéfové, měnil se ná-
zev tělesa i jeho sídlo. Moment impro-
vizace, který se u živého divadelního
organismu vlastně nikdy zcela elimi-
novat nedá a jež s pochopením přehlí-
žíme u divadel malých forem, scének
satirických či začínajících, nezdá se být
v nynějším měřítku trvale únosný pro
uměleckou práci souboru takové cti-
žádosti, jakou mají Bezručovci. Až příliš
časté kardinální změny v dramaturgic-
kém plánu již zveřejněném (zdaleka ne

vždy vynucené objektivními důvody či
nesporně složitými provozními podmín-
kami), na poslední chvíli odkládané
premiéry, stahování rozestudovaných
i hotových inscenací a riskantní štur-
mování s přípravou titulů náhradních
— to je prozatím stín práce druhé
ostravské scény, svědčící přinejmenším
o zbytečně vyplývané energii.

Naše úvaha nezamýšlí podat komplexní
rekapitulaci čtvrtstoletého úsilí DPB a
vůbec už nechce být meditací nad dneš-
ním posláním a podobou divadla pro
mládež. Zastavíme se u té linie v práci

Bezručovců, v níž se improvizující přístup stal svým způsobem součástí divadelní poetiky. Východiskem nám bude letmá obhlídka terénu, na němž se námíne pohybovat.

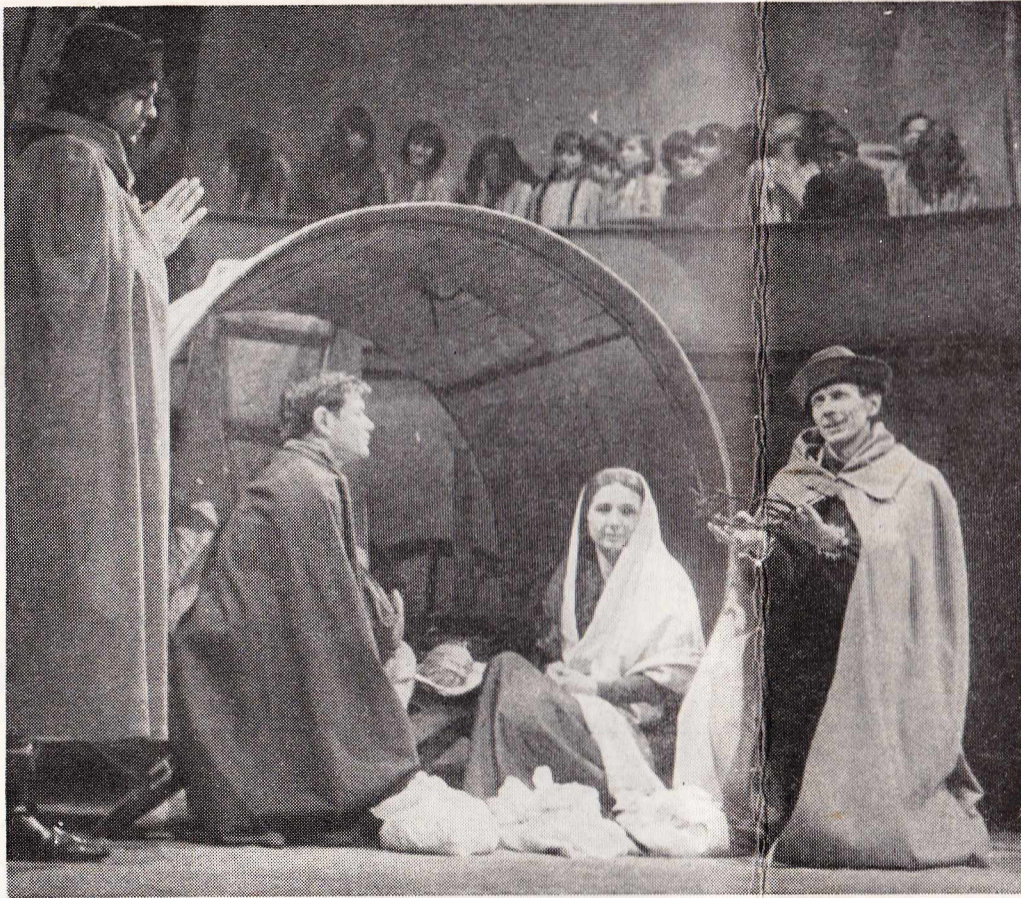
Po odchodu „kačerovců“ (1964–1965), kteří díky orientaci na avantgardní divadelní proudy dopomohli souboru k několika významným úspěchům, nastalo v DPB několikaleté období nedokončených rozběhů. Práci odlišných režisérských individualit charakterizovaly spíše jednotlivé úspěšné inscenace než důsledné směřování k osobitě vyznačenému stylu. Ředitel divadla, neúnavný autor a režisér Saša Lichý, uspěl nejen se svým planchonovsky pojatým *Fanfánem Tulipánem*, ale také s demytizovanou *Mladou gardou*. Jeho dalším variacím na populární texty (*Hrabě Monte Christo*, *Fantóm v opeře*) se však vymstil autorský i režijní chvat a povrchní aktualizace. Zdeněk Pošíval prokázal smysl pro autonomnost divadelní reality nastudováním Gozziho hry *Král jelenem* a grotesky Aleny Vostře *Na koho to slovo padne*, zatímco jeho přepis Dostojevského románu *Idiot* ublížili herci, navyklí jen na antipsychologický přístup k textu. Diváci i kritika příznivě přijali tři šťastně obsazené inscenace Pavla Špirka: Burianovu dramatickou novelu Boženy Benešové *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*, Steinbeckovo drama *O myštech a lidech* a Kopeckého *Komedii o umučení*.

Vakuem, vzniklé postupným odchodem režisérů Fr. Čecha, P. Špirka a Zd. Pošívala i některých protagonistů (Slávka Špánková, Ladislav Mrkvička), nemohly natrvalo vyplnit pohostinské režie. Za této situace začala se utvářet skupina mladých, kteří se cítili přízněnými obdobnými generačními názory a stejným chápáním divadla jako jevištní básně, v níž by se v maximální míře proloupa práce dramaturga, režiséra, výtvarníka, hudebního skladatele, choreografa i herců. Absolvent brněnské JAMU režisér Pavel Hradil, tehdejší dramaturg ostravského Státního divadla Milan Calábek, brněnský skladatel Zdeněk Pololáník a posléze výtvarník Jan Dušek, žák Františka Tröstra, začali společně naplňovat své ambiciózní představy *syntetického básnického divadla*. Tím dali práci Bezručovců nový nadějný impuls.

Divadlo P. Bezruče je od sezóny 1968–1969 Hradilovým prvním angažmá. Zopakoval si zde ze Studia JAMU inscenaci loutkových textů *Kurando a Špádoláno*, vyzkoušel muzikál (Blažkova *Šeherezáda*) a v satiricko-publicistické poloze reagoval na společenskou situaci *Těžkou Barborou*. Kromě Kunderovy *Ptákoviny* nastudoval Hradil v československých premiérách především trojici původních her Milana Calábka (jeho starší pokusy, např. *Lesní čtveř*, zůstaly zatím v rukopise): *Českou mši vánoční*, *Doktora Fausta* a *Zavraždění sv. Celestiny*,

kuplíčky z města Salamanky; poslední z nich režiroval dříve než na domácí scéně pohostinsky v brněnském Státním divadle.

Česká mše vánoční (premiéra v prosinci 1968) se zčásti hlásí k lidové dramatické baroknímu období, jejíž kouzlo našemu modernímu umění odkryl svého času E. F. Burian. Od citlivých rekonstrukcí Jana Kopeckého (Bezručovci původně počítali také s *Komedii o hvězdě*) a Bařínkova valašského pásma *Vánoční hra o narození Krista Pána* (uvedlo gottwaldovské Divadlo pracujících) liší se Calábkův text, vznikající téměř paralelně, už tím, že jde o původní hru. Jejím podkladem jsou některé události ze života vesnického kantora a obrozeneckého hudebníka Jana Jakuba Ryby; jeho nešťastný osud sebevraha tu symbolizuje všechny ty, kdož se obětovali svému snu o lidštější podobě zítřka. Tento pohříchu jen letmo naskicovaný první plán děje, který jednání a konflikty reálných venkovských postav končí Rybovou smrtí postihuje jen v náznaku, spájí se s příběhem tradičního vánočního mystéria, hraného venkovany na zámku před správcem a farárem (i tyto postavy zachytil autor jen matně). Textovou část oné druhé roviny získal Calábek kontaminací řady lidových scénických zlomků nejen z rozličných etnických a tedy i nářečních oblastí Čech a Moravy, nýbrž i z různých období – a to již nepřipomínáme citace a parafráze



Milan Calábek, Česká mše vánoční, režie Pavel Hradil, Bohuslav Čvančara (Jan Jakub — Josef),
Blanka Meierová (Magdalena — Maria) a Karel Vašíček (Zachariáš — Melichar)
Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 1968

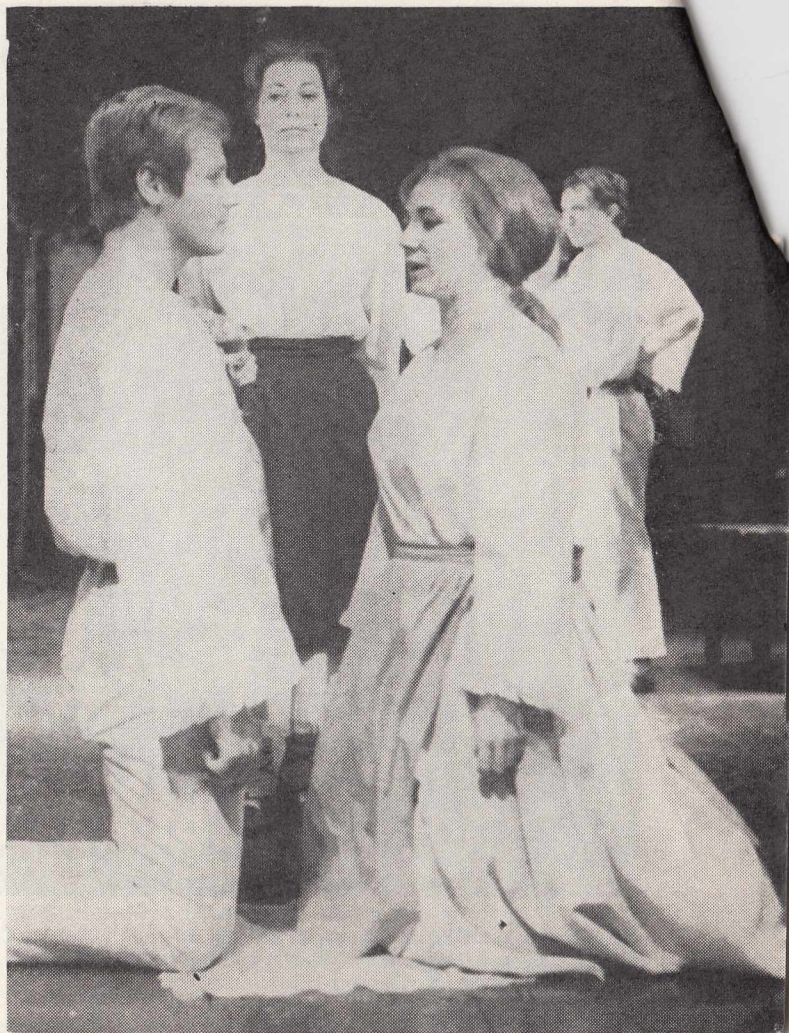
bible, modliteb a kancionálů, Komen-
ského apod. Vánoční produkce hraná
všemi vesničany (s výjimkou kněze)
drží se ovšem uzlových bodů Nového
zákona: hořekování proroků, zasnou-
bení a zvěstování Panny Marie, cesta
do Betléma, narození Páně, klanění
pastýřů a tří králů, útěk svaté rodiny do
Egypta a konečně povraždění neviná-
tek. Základní biblická kostra je však
obohacena a oživena řadou vedlejších
apokryfních motivů a domácích reálií.
Tak např. Herodes, představovaný
týmž hercem jako správce, je traktován
jako morálně rozvrácený pijan a zhýra-
lec; Josef Bohuslava Čvančara je na
rozdíl od evangelia veselý kumpán, kte-
rý se zprvu ženitbě vyhýbá, ale posléze
dokáže unést zodpovědnost hlavy pro-
následované rodiny; jedním z příznač-
ných motivů je nárek okrádaných a
týraných Židů; jako motor některých
scén funguje nikoli dobrosrdečná a na-
palovaná, ale zákeřně nebezpečná dvo-
jice čertů atd.

Folklórní vánoční hry zpravidla osla-
vují zrození a život ve sváteční atmo-
sféře rodinné pohody a idylické druž-
nosti. Calábkův text naopak nedá ani
na chvíli zapomenout na krutost: před
těhotnou Marií se neotevrou ani jedny
dveře a musí porodit v chladném chlě-
vě, tupí drabantí mordují pod Hejk-
manovým vedením zcela bez výčitek
svědomí a ojedinělá vzpoura setníka je
hned trestána ztrátou hrdla. *Česká mše*

vánoční tak jednak dobře koresponduje se zjištěným barokním viděním světa jako neproniknutelného labyrintu s vyhrocenými kontrasty (anděl — ďábel, veselý život — nenadálá smrt, svoboda — zvůle) a jedinou jistotou — bohem, jednak připomíná i labilitu existence naší. „Více než kdy jindy rýsuje se nad betlémskými jeslemi stín Kalvárie,“ jako by ad hoc napsal Jan Čep.

Doktor Faust, poprvé uvedený v září 1969, a to původně pro starší školáky, nese vysvětlující podtitul „goethovská suita“. Podnítila ho Calábekova někdejší dramaturgická spolupráce s Alfredem Radokem. Hra v zásadě respektuje uzlové momenty děje z prvního dílu Goethova dramatu. Výsledný hybridní tvar využívá vedle doslovných citací Fischerova překladu materiálů loutkových her s faustovskou i donšajnovskou tematikou, pravděpodobně i libreta Gounodovy opery a dalších pramenů až k názvukům Villona, Shakespeara či tylovského kupletu — s detailní identifikací jsem si, přiznávám, práci nedal. Kolektivu realizátorů zřejmě nešlo o to, aby se filosoficky vyrovnal s Goethem, byť se hra dotýká dialektického sváru dobra a zla v duši člověka i věčné lidské touhy po životním naplnění, která je sice vykupována neustálými pochybami, zklamáním i křivdami, přesto však posunuje náš úděl dál a výš. Originalita Calábekova pokusu tkví především v tom, že volně interpretovanou faustovskou

Milan Calábek, *Doktor Faust*
režie Pavel Hradil
Pavel Handl (Valentin)
Štěpánka Ranošová (Žofie) a
Blanka Meierová (Markétka)
Divadlo Petra Bezruče
Ostrava 1969



legendu ozvláštňuje zapojením do koloběhu čtyř ročních období, jak jej odrážejí moravské zvyky, písně a tance. Pro ilustraci: současně se zaklínáním ďábla objeví se na scéně slaměná smrtka a sbor venkovanů ji vynášit, jakmile je Faust (B. Čvančara) odvrácen od sebevraždy; když se zahořklý a nikterak démonický Šulcův Mefisto pokouší připoutat svou oběť ke smyslovému životu, rozvíří se jeviště rejsem masopustních maškar (včetně přehlídky sedmi hlavních hříchů) a z hospodského sloupu dokonce vytryskne víno; doktor je omlazen v čaromocné svatojánské noci; k setkání milenců dojde na slavnosti dožínek a další málo sevřené výstupy Faustovy milostné idyly se odehrávají na pozadí rukování rekrutů; Markétčino věznění je kontrapunktováno bujným vinobraním; jako příslib naděje procházejí v závěru hry „plán“ jeviště, „zasněženou“ ležícími bílými těly chóru, tři malí kolodníci.

Folklorní rámec tohoto svérázného „roku na vsi“¹ ovšem vyžádal posun některých charakterů, především rustikalizaci měšťanské dívky Markétky, a přiblížil tak (i zásluhou unylého podání Blanky Meierové) Faustovo milostné vzplanutí od goethovské negace společenských konvencí kamsi do blízkosti karamzinovského sentimentalismu. Autor nešetřil na textu Kašpara, jádrné, rtuťovité postavičky drzého i přízřusobivého plebejce, s jehož obdobou se Hra-

dil setkal už v *Kurandovi a Špádolňovi*. V plasticky nuancovaném výkonu mladé herečky Barbory Plichtové je to výřečný, mrštný klučina, opovředník a komentátor děje, jenž dovede „shodit“ situaci i zapojit rozesmáté hlediště do hry. Nemusíme jistě aplaudovat všem Kašparovým aktualizujícím vtípkům a hříčkám, jeho zásluhou však vnímáme zejména závěr příběhu také v dryáčnickém nadhledu jarmareční písně. *Zavraždění sv. Celestiny, kuplířky z města Salamanky* (premiéra v brněnském Státním divadle v listopadu 1969, na scénu DPB uvedeno v lednu 1970) hlásí se svým námětem k počátkům španělské renesance. Někdy koncem 15. století, v rušné době protiarabské reconquisty, vypovídání jinověrců, prvních inkvizičních zásahů i Kolumbových objevů, zrodila se ve Španělsku *Komedie o Kalistu a Melibeji (Celestina)*, o níž dodnes vedou spory renomovaní hispanisté. Překvapivě pesimisticky laděný příběh vznešeného mileneckého páru, prohnané kuplířky a jejích kumpánů, důvodně připisovaný židovskému konvertitovi Fernandu de Rojasovi, má hybridní podobu dialogizovaného románu, formálně rozděleného do 21 jednání. Dějově nepřehledné složitě dílo spojuje v sobě prvky středověké (mravoličný ráz, Celestinino obcování s pekelnou mocí) s převládajícím duchem renesančním (smyslová světská láska, tragikomično, sebevražda Melibeji), nehledíc už k in-

spiraci antické (jména postav, četné narážky v textu). Realisticky zachycené typy z různých společenských vrstev dodaly *Celestině* popularitu bestselleru, jenž inspiroval další zpracování dramatická (Lope de Vega, ale také Achard a Casona) i prozaická (pikareskní román zlatého věku).

Milan Calábek není první, kdo se u nás o zdívaldelňující adaptaci *Celestiny* pokusil; předchůdce měl již v předválečném počínu Zaorálově a počátkem šedesátých let v pětičlenném autorském kolektivu Vinohradského divadla, pracujícím s překladem Eduarda Hodouška. Také Calábek využil toho, že charakter předlohy s řadou autorsky sporných a rozvláčných textových variant nedává nejmenší předpoklad k pietnímu realizačnímu přístupu. V intencích uměleckých představ ostravského kolektivu vytvořil však spíše inscenační scénář, který míní hledat nové možnosti realizace problematického textu především v oblasti divadelní poetiky. Calábek Rojasovu předlohu pochopitelně podstatně zredukoval a zhutnil. Některé postavy vypustil (Melibejini starosvětská rodiče Pleberio a Alisa, dva z Kalistových sluhů, kuplíř Krito), další zkontaminoval (sloučení Melibejiny služky Lukrécie s postavou nevěstky Areuzy) nebo naopak prospěšně obohatil (rozšířil part opilého chvastouna a posléze Kalistova vraha Centuria a sblížil ho domyšleným motivu

bezvýchodného stáří s Celestinou), do osudu jiných zasáhl však spíše rušivě (podle prologu je Melibea mučena a poté upálena). Překladatel a dřívější adaptátoři Rojasovy *Celestiny* zamýšleli se nad problémem, jak se vyrovnat s nedůslednou jazykovou charakteristikou postav a s jadrnou lidovou řečí, bohatou na typicky španělská přísloví a rčení. Calábkův pokus usiluje o totéž hojným využitím slovního vtipu, paradoxů i parafrází inkvizičních a náboženských materiálů, zejména však příklonem ke krevnatému lexiku vančovskému — ovšem nikoli vždy s citem pro náležitou míru vulgárnosti a pro čistotu veršů. Ani v *Zavraždění sv. Celestiny* není nesnadné najít „ohlasy“ a výpůjčky z nejrůznějších zdrojů, Villonem, Lorcou či verši německého baroka počínajíc a Swiftem, *Otcem Ubu* či Hrabalem končíc.

Scénář Milana Calábka raně renesanční hru myšlenkově i žánrově posunuje směrem k baroknímu pojetí, a to do tváření některých kontrastů, příznačných ostatně pro metodu Rojasovu. Naznačuje totiž dialektické napětí tří rovin: kurtoázně stylizovaného, lyrického a k nadzemskému ideálu směřujícího světa milenců, drsného, smyslně požívačného prostředí nevěstince a konečně extaticky mysteriózního důrazu na neustálé zmarnění lidské touhy, na pomíjivost života a neodvratnost smrti. Tato přeměna autorské optiky

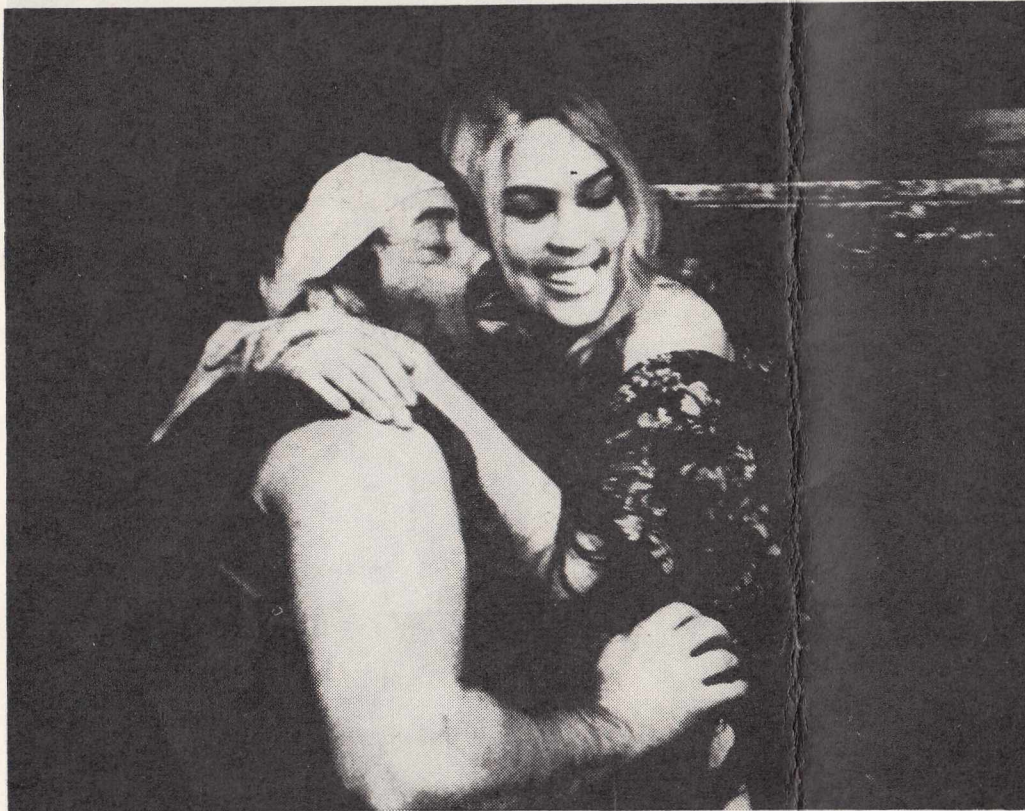
sblízuje *Zavraždění sv. Celestiny* s *Českou mší vánoční*; brněnská inscenace je ostatně svého druhu návrat, protože šlo vlastně o první spolupráci M. Calábka a P. Hradila, přerušenu nedlouho před chystanou ostravskou premiérou událostmi předloňského srpna. Tuto motivickou a kompoziční antinomii se však už dramatikovi nepodařilo realizovat tak, aby vynikla zamýšlená více-rozměrnost hry. Rojasova tragikomedie byla oficiálně sepsána „na pokárání pošetilých milenců... a na výstrahu před podvody kuplířek a špatných a podlízavých sluhů“; ve skutečnosti však svou životností rámec morality daleko překračovala. Calábkův text chce být mimo jiné „hrou o stárnutí, o prchavosti okamžiku a věčné touze zadržet jej za vlající hřívu, která je neuchopitelná stejně jako vodní tříšť na moři, jež nás všechny pohltí“, ale převládá v něm robustní pohled na hierarchii životních hodnot oknem hampejzu — pohled provokativně lascivní, plebejsky vitální i villonovsky meditující, leč vzhledem k prvotnímu záměru přece jen jednostranný.

Týmový způsob práce na pokusech o syntetické múzické divadlo autorského typu vykazuje textu místo jen jako jedné z několika rovnocenných složek inscenace. Calábkovy předlohy neaspírují na námětovou původnost ani na autonomnost literárního díla a nejsou z her, v nichž precízně promyšlená

kompozice nedovolí nic přidat ani ubrat, aniž se tím naruší symetrie celku. (Literárně relativně nejsoběstačnější a z tohoto hlediska „nejkonvenčnější“ je *Zavraždění sv. Celestiny*.) Obrazy a výjevy se k sobě přiřazují jen volně; celek nezastírá kompilační charakter montáže a mimoděk provokuje poučené potouchlíky v hledišti brát text jako svěrázný citátový kvíz. Obrysovité scénář plní jen úlohu odrazového můstku režisérovy fantazie a není schopen bezzbytku postihnout ani dodatečně evokovat představení. Během zkoušek jej kolektiv inscenátorů neustále obměňuje a formuje ve snaze jevištně konkretizovat a precizovat často jen obrysovou počáteční vizi. Fixace textu bývá pak jako „nutné zlo“ provedena až dodatečně, kdy již zainteresovaný recenzent na jeho získání rezignoval. Po mém soudu leží však již zde, ve stadiu „dramaturgické“ práce nad předlohou, hlavní sporné momenty všech tří představení, úspěšných především tam, kde malou autorskou kázeň a autokritičnost ve volbě i kompozici různorodých prvků vyvažuje režisér prostředky ryze scénickými, především komplexností inscenace. Četné momenty, kdy k předpokládanému suplování dramatické nevyzrálosti režisérovou představivostí ve výsledném tvaru inscenace nedojde, přímo nahrávají těm, kteří takovýto týmový způsob práce pokládají za preventivní předpremiérový alibismus či

Milan Calábek —
Fernando de Rojas
Zavraždění
sv. Celestiny
režie Pavel Hradil
Vlasta Fialová
(Celestina)
Státní divadlo
Brno 1969



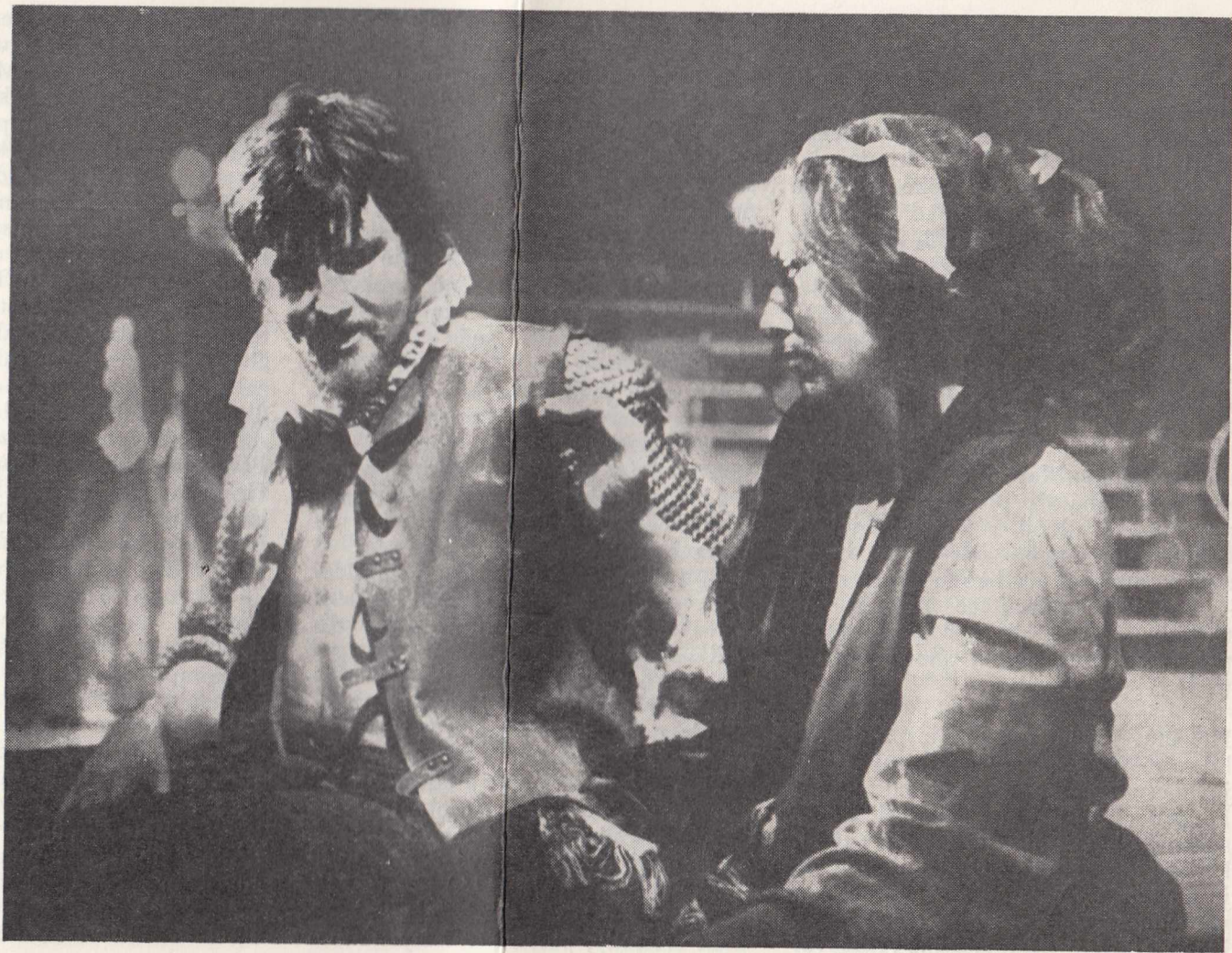


Milan Calábek — Fernando de Rojas, Zavraždění sv. Celestiny, režie Pavel Hradil
Otakar Janda (Centurio) a Hana Tesařová (Elicie)
Divadlo Petra Bezruče, Ostrava 1970

prostě za ctnost z nouze. Chceme-li mermomocí rozlišit vklad jednotlivých tvůrců (ponechme stranou izolované vznikající hudební partituru a dovolme si pochybovat o proklamovaném spontánním přínosu ze strany herců), můžeme konstatovat, že k vnitřní stylové jednotě a tektonice celku přispěl režisér mnohem více nežli dramatik.

Úsilí Hradilovy skupiny nesměruje tedy k vyčerpávající analýze bohatých charakterů a jejich složitých vztahů; inscenátoři chtějí a umějí vytvářet jevištní báseň, vyjadřují se prostřednictvím *scénické metafory*. U *České mše vánoční* nešlo o dokumentární historismus ani o logickou kontinuitu příběhu; emocionálně působivé naivity lidové produkce bylo využito ke zrodu scénické balady, v níž si inscenátoři mohou dovolit asociativní vazbu situací a vědomou mnohoznačnost jejich interpretace. Lze však žádat od diváka (v případě *Doktora Fausta* dokonce od dětí) nejen stále maximální soustředění a rychlou orientaci v postavách a ději, ale i schopnost vcítit se do režijní koncepce natolik, aby hned napoprvé vychutnával, jak složité scénické postupy včetně prostupování časových rovin, tak napětí mezioficiálním a lidovým chápáním biblického syžetu? Běžný divák po jediném zhlédnutí stěží dešifruje všechny významové plány Hradilových představení; souhrn uplatněných jevištních prostředků zasahuje tudíž především jeho citovou sféru.

Zavraždění
sv. Celestiny
Jiří Wimmer
(Sempronio)
a Štěpánka Ranošová
(Celestina)



Calábkova první hra uplatňuje, byť ne zcela dotaženě, princip *divadla na divadle*. Jednotliví představitelé hrají většinou více rolí (jak úlohy vesničanů, tak postavy mystéria). Na několika místech dosahuje se silného účinného zcizení situace: např. postava reálného příběhu z biblické role co chvíli vypadává, nebo se naopak do předváděné produkce exaltované vžívá (Rybova manželka Marta se obrací na Pannu Marii, představovanou její sokyní v lásce, vesnickou lehkou ženou Magdalenou, s prosbou o ochranu a upevnění své rodiny), hrdinové promítají do biblického podobnosti svůj vlastní trudný osud (scény mezi Rybou — Josefem a Magdalenou — Pannou Marií). V tomto ohledu mohli inscenátoři oba dějové plány propojit důsledněji, více využít jejich kontrastního napětí. Bez potíží dá se zato vystopovat třetí rovina inscenace — aktuální konfrontace novozákonní tragédie s dneškem, zprostředkovaná přetrvávající duchovní silou národní tradice.

Hradilův režijní rukopis, inspirující se lidovými suitami Burianovými a zejména tvárnými postupy Alfreda Radoka, ponechává divadlu světa celé široké spektrum jeho projevů: brutalitu i něhu, štavnatý naturalistický detail i chvíle jímavé čistoty, situace plné dynamiky a vzruchu i okamžiky výmluvného ticha. Režisér dovede dění na scéně vybičovat

do exprese, a přitom je udržet v přesném rytmu, umí gradovat a pointovat jednotlivé výstupy, většinou respektuje hereckou individualitu. Jedním z významných prvků Hradilovy režijní metody je nápaditá *práce s rekvizitami*, které si ponechávají svůj primární význam a nadto diváka vtahují do sféry poetické imaginace. K získání kapky krve pro úpis ďáblu je tu trn rudé růže, bílé šátky za Markétčím pasem se mění v okvětní lístky, ohrávané ve starodávném mileneckém rituálu „má — nemá“, kosy ženů vyzvánějí mrazivými údery svých ostří jako umíráček, roztočená košťata s červenými fábory rázem vykouzlí svatojánské ohně. Obrovitý sud se proměně v betlémské přístřeší, obrácené hospodské lavice v nepřátelsky uzavřená obydlí, slaměný věchet v nemluvně apod.

Kompozičně tmelícím principem Hradilových inscenací je rovněž *leitmotiv*. Zdeněk Pololáník spolupracuje s divadlem (především s brněnským režisérem Zdeňkem Kaločem) již několik let. Také bezručovský tým v něm nalezl skladatele s nevšední invencí; jeho moravsky zpěvné party, křtěné chrámovou hudbou i lidovou písní, představují výrazný stylotvorný element obou ostravských nastudování. (V menší míře to platí o zdejší vynalézavé choreografii J. Jastřembské a Z. Kyselé.) Je-li ústředním motivem *České mše vánoční* obraz křesťanské svobody, personifikovaný symbo-

lem Mesiáše, vracejí se ve faustovské koláži např. Goethovy verše ze setkání Fausta s Markétkou (Má krásná slečno...), zpěv ženů či rekrutů. *Zavražděním sv. Celestiny* prostupují dva protikladné hlasy: chvála kuplířky, která přechází v životní krédo vyděděnců, a vznícené mravokárné memento chóru. V nejvypjatějších místech inscenací Pavla Hradila útočí na diváka *polyfónie* scénických prostředků. Tak výjev vraždění nevinátek sugestivně stupňuje tempo simultánních akcí i zdánlivě chaotickou zvukovou mixáž židovských žalozpěvů, zoufalého nářku matek a dunivých úderů až do paroxystické směsi bolesti, hrůzy a vzdoru.

Při exemplifikaci základních principů Hradilovy režijní poetiky ponechávali jsme zatím stranou brněnské nastudování *Zavraždění sv. Celestiny*. I při poskytnuté tvůrčí volnosti museli zde inscenátoři od některých svých záměrů upustit. Také spolupráce s cizím souborem nesla v sobě od počátku rys určitého kompromisu. Navíc se v repertoáru Mahenovy činohry dostal ostravský pokus o syntetické divadlo metafory do handicapujícího kontextu s několikaletým úspěšným usilováním Zdeňka Kaloče. Jeho rovněž Radokem poznamenaný režijní rukopis se v některých bodech (symbolická práce s rekvizitou, smysl pro paradox) sblíží s prací bezručovského kolektivu, navíc však staví artistní strukturu inscenace na

minuciózní dramaturgicko-režijní práci s přesně fixovaným textem. Hlavní příčina rozpornosti výsledného jevištního tvaru *Zavraždění sv. Celestiny* leží nicméně v tom, že ani režisér nebyl tentokrát s to zjednodušující autorské pojetí vyvážit výraznějším scénickým rozvinutím všech rovin hry. Publikum sotva vnímá komentář chóru, tlumočený místo dětským sborem pouze nesmělým sólem přes mikrofon; zmizel tak žádoucí kontrast ke kypivému hýření nevěstince, stejně jako hluše vyzněla nepříliš básnivá interpretace sentimentální i hrdé lásky aristokratického páru. Scéna Jana Duška s nevelkou arénovou plochou a centrálním kulem pranýře napovídala daleko větší poetickou stylizaci a ozvláštňující využití rekvizit (měch vína, příze, meč), než jsme byli v představení svědky. Na rozdíl od režijního akcentu svých ostravských inscenací poskytl Pavel Hradil sdostatek prostoru pro renesanční plnost hereckých kreací. Mnohé postavy jsou ovšem hned od prvního výstupu charaktery v podstatě hotovými a tak někteří interpreti (Vlasta Fialová, Jaroslav Dufek) mohli více či méně využít dřívějších zkušeností, za-

tímco u jiných (Stanislava Strobachová, Boleslav Roček) potěšilo rozšíření rejstříku výrazových prostředků.

Ze srovnání trojice inscenací původních her Milana Calábka vychází patrně nejčestněji *Česká mše vánoční*. Má už také za sebou úspěšný zahraniční křest na loňském červnovém sympóziu o tvorbě mladých režisérů v Bukurešti a účast na zářijovém bienále v Benátkách. V obou případech ukázal se být gestus inscenace dostatečně sdělný i v cizím prostředí. Konkrétní zájem o ni projevila řada zahraničních scén a institucí, naši dokumentaristé si pospíšili s jejím filmovým záznamem.

Na rozdíl od Calábkových epických lepoprel byl Hradilův kolektiv u Kunderovy *Plákoviny* postaven před úkol poradit si s dostředivě uzavřeným, skladebně koncizním textem, tedy s předlohou jeho dnešnímu způsobu práce do značné míry vzdálenou. V této zdravé „pedagogické“ lekci obstáli inscenátoři kupodivu se ctí. Klíč k drastickému podobenství o zdegenerované moci ve světě totálně převrácených hodnot našli v postavě Předsedy. Otakar Janda bezpečně a bez zpřijemňujícího karikování postihl nadutou samolibost funkcionáře

i sebetřpyčů žárlivého voyeurů s komplexem infantilnosti a byl v sousedství Filipova bezvýrazného Ředitele skutečným svorníkem představení. Pavel Hradil potvrdil, že své úsilí dovede zaměřit také na důsledné ozřejnění složitých přediva vztahů, že umí evokovat ovzduší groteskní trapnosti, že dokáže dát hře tohoto typu adekvátní žánrové zakončení, promyšlený řád a spádnost. Duškovu vtipně účelnou, vertikálně řešenou scénu zaplnila rozličná veteš, materializující tak dávný pocit diváka zahlcovaného rozpínavou blbostí, a připomněla, že tento výtvarník bude nadále své skupině platným spolupracovníkem.

Z mnoha důvodů se zdá, že právě nyní je situace v ostravském Divadle Petra Bezruče pramálo vhodná ke shrnujícímu bilancování a definitivnímu soudům. Čas od času se angažovanému umění přihází, že je nepohodlné. Jde o to, aby i za těchto okolností zůstalo svébytnou estetickou kvalitou. Nejprůbojnější inscenace Bezručovců, dnes především pokračující úsilí Hradilova „volbou spřízněného“ týmu, k takovému strážlivému optimismu v zásadě opravňují.