

INSCENACE PROTIFAŠISTICKÉ DRDOVY HRY HRÁTKY S ČERTEM A JEJÍ PROTITOTALITNÍ PŘEVEDENÍ PO INVAZI V ROCE 1968

LISA PESCHEL

„Co tamto, přišlo to dnes v noci zas?“

V Praze na podzim roku 1968 měla Marcellova otázka ze scény s duchem z Hamleta vyvolat trpký úsměv: podruhé s odstupem třiceti let byli Češi konfrontováni s invází totalitních sil. 15. března 1939 překročily nacistické tanky hranice a začala šestiletá okupace českých zemí. V noci z 20. na 21. srpna 1968 tanky Varšavské smlouvy vstoupily na území Československa a pomalu ukončily reformy Pražského jara.

„Co tamto, přišlo to dnes v noci zas?“

Konkrétně touto otázkou se teatrologové Marvin Carlson a Freddie Rokem zabývali jako otázkou, řečeno slovy Carlsona, „silně evokativních operací divadla“.¹ Každý však zkoumal jiné aspekty toho, co se „objeví zas“, co se znovu a znovu vrací. Rokemův pohled se soustředil na návrat historických událostí v divadelní formě, kdy inscenace miní čelit „neukončeným záležitostem minulosti“ a překonávat „...separaci a zamítnutí minulosti, snažit se vytvořit komunitu, kde budou události minulosti znovu vadit.“² Carlson také analyzuje jev, který nazývá „ghosting“: domnívá se, že „ghost“ neboli „duch“ předchozích představení, ve smyslu vzpomínek diváků na ně, zůstává nejen u her, ale též v herectví, kostýmech a v dalších složkách inscenace, a že kontext těchto odkazů ovlivňuje vnímání aktuálního představení. V každém případě to, co diváci vidí na jevišti, rezonuje s jejich znalostmi, ať už historickými či divadelními, a při tom se tvoří významy, které nemohou být vyjádřeny pouze hrou samotnou bez těchto kontextů.

Nabízejí se otázky, jaké nové možnosti vznikají, když inscenace vyvolává vzpomínky na historickou a zároveň divadelní minulost. V posrpnovém Československu některá divadla používala takového „dvojitého ghostingu“, aby mohla o své době vyslovit to, co postupně začínalo být nedovolené. Soudě podle novinových recenzí (které jsou hlavním zdrojem tohoto referátu), byly tehdy jednou z neúspěšnějších inscenací Drdovy *Hrátky s čertem* v režii Ivana Weisse v Divadle Komedie. V tomto příspěvku bych ráda ukázala, že inscenace využívala divákovy znalosti historie a také znalosti předcházejících inscenací hry k tomu, aby si jeviště a hlediště mohlo navzájem sdělit pravdu o tom, co nemohlo být řečeno otevřeně: že zásah vojsk Varšavské smlouvy nebyl „bratrskou pomocí“, ale nepřátelskou invází zahraničních sil.³

Třebaže noviny již podléhaly cenzuře, v době premiéry, tedy 19. října 1968, bylo v recenzích ještě možné nalézt náznaky ukazující, jak toto „dvojitě ghosting“ působí. Klíčovým faktorem zřejmě bylo, že Weiss mohl počítat s tím, že publikum ví o spojitosti mezi historickou a divadelní skutečností, respektive to, že Drda psal svou pohádkovou alegorii jako reakci na druhou světovou válku. Publikum bylo důvěrně obeznámené s historií války a bylo také důvěrně obeznámené s Drdovým dramatem. Ten, kdo neviděl velmi úspěšnou premiéru *Hrátek* v roce 1945, mohl vidět populární filmovou verzi (podle Drdova scénáře uvedenou v roce 1956) nebo komickou operu (podle Drdova libreta, která měla premiéru 1963), případně číst nové literární vydání hry v roce 1965, které obsahovalo rozsáhlé rozhovory s autorem o okolnostech vzniku hry v roce 1943 i jejího prvního inscenování v roce 1945.⁴

V roce 1968 Weiss prostřednictvím svého režijního pojetí vyvolal vzpomínky publika na nacistickou okupaci a poté je promítl do problému invaze vojsk Varšavské smlouvy. Tím hra posloužila jako spojení mezi druhou světovou válkou a přítomností a její inscenace ukázala na paralely mezi těmito dvěma událostmi. Tyto paralely vyvstaly také z novinových recenzí a vlastně identifikovaly, kdo hrál jakou roli v konfliktu roku 1968, tedy kdo byl hrdinou a kdo ničemou.

Jednou z paralel, kterou mezi válkou a invazí vytvořila Weissova inscenace, byl obraz Čechů v obou konfliktech. V situacích, kdy vnímali nejen národ, ale i národní a kulturní identitu v situaci napadení, důvěrně známé, oblíbené tradiční pohádkové postavy v Drdově hře vytvořily ohnisko solidarity založené na českém kulturním dědictví. V roce 1945 recenzenti shodně chválili Drdovo užití „typické postavy české pohádky i lidové tradice“⁵ a hra byla charakterizována jako „...opravdu jadrná a radostná, česká od kořene...“ spjatá s „tím nejhlubším ethosem našich pohádek“.⁶ Kritika si zvláště všímala pozitivních „českých“ vlastností ztělesňovaných hlavní postavou; jak píše jeden z recenzentů: „Do postavy jejího hrdiny, vysloužilce Martina Kabáta, soustředil autor všechny nejčistší rysy české lidové národy“.⁷ Jedna z mála obav se objevila v recenzích Jiřího Hájka v Rudém právu a A. M. Brousila v Zemědělských novinách, kterým se nelíbil konec hry.⁸ Domnívali se, že z dramaturgických důvodů měl Drda škrtnout scény potrestání poustevníka a loupežníka a ukončit hru po Martinově záchraně.

V roce 1968 byly různé důvěrně známé pohádkové postavy včetně Martina Kabáta považovány z týchž důvodů za české kulturní „poklady“. Weiss byl například chválen za zinscenování „ryze české pohádky“⁹ a kritika vnímala, jak se publikum identifikuje „...s nebojácnou českou náтурой Martina Kabáta...“¹⁰ Nicméně na rozdíl od roku 1945, kdy recenzenti hodnotili inscenaci už skoro osm měsíců po skončení války, byla v roce 1968 kritika ještě stále plně zaměstnána společensko-politickou krizí. Takže ztotožnění s Martinem Kabátem, vyjádřená v recenzích, byla mnohem větší a mnohem patrnější. Mezi názvy recenzí můžeme najít: „Martin Kabát vždycky vyhraje“¹¹ a „Sto a sedm pro Martina“¹² a v krátké, ale mimořádné recenzi jej autor přímo oslovuje:

„Tak to vidíš, Martine Kabáto, od narození jsi vlastně vysloužilec, ale nikdy jsme Ti oddechu nepopřáli. Nejen Káča Tě proháněla, ale i my jsme pořád potřebovali a dneska zvláště potřebujeme Tvoje jadrné i vlídné slovo, Tvoji odvahu i schopnost na všechno jít s fortem, fištrónem a zdravou lidovou logikou.“¹³

Domnívám se, že citová intenzita tohoto ztotožnění byla zvýšena právě těmito dvěma formami „ghostingu“, o kterých hovoří Carlson a Rokem. Divadelně měla postava představit tradice toho nejlepšího z české povahy. Nadto, stejně jako v populární filmové adaptaci, i zde

hrál Martina Kabáta známý a milovaný herec Josef Bek.¹⁴ Ale možná nejdůležitější bylo historické povědomí publika o tom, že v roce 1945 Martin Kabát skutečně zvítězil, což posílilo naději, že i soudobý konflikt snad bude mít šťastný konec.

Díky Weissovu zásahu do textu byl význam symbolického splnění přání, českého vítězství nad zlou mocí, v roce 1968 také mnohem větší. Například v jedné recenzi bylo konstatováno, že: „S rozvahou byla vypuštěna scéna, v níž [...] dojde Školastykus a Sarka Farka spravedlivého trestu.“¹⁵ Weiss ve své inscenaci jako by si nechal poradit Brousem a Hájkem, vystříhl původní závěrečné scény a skončil výstupem, kde anděl Teofil požaduje, aby čerti propustili Martina z pekla. Hra tak končila ve chvíli Martinovy spásy. Jedna kritička napsala, že výsledkem Weissova moudrého střihu hra byla nyní o příběhu Martina, „o jeho vítězství nad sebou samým, a tím i nad mocí silnější, než je sám“.¹⁶ Ale Martin nezachránil jen sebe. Jak popisuje PhDr. Jaromír Kazda, který inscenaci viděl, „byla jasnou metaforou: Martin Kabát vynesl v náručí Káču z pekla! Martin Kabát byl v Bekově podání prostě lidový hrdina, který dokázal vzdorovat totalitě a Káča, kterou před peklím zachránil, byla jako symbol Československé republiky. Tak jsme to tenkrát všichni cítili...“¹⁷

V tom smyslu byl Martin nejen příkladem odvahy, ale i inspirací k tomu, aby herci a obecnost také „zachránili národ“: tenkrát existovala ještě naděje, že jestli Češi nekolaborují, možná by se daly zachránit alespoň některé z reforem Pražského jara.

Druhá paralela vznikla použitím čertovských postav ve hře, Belzebuba, Solferna a Beliala, nikoli však jako komických „venkovských čertů“ známých publiku z českých pohádek, nýbrž jako vladařů pekla. Tato paralela fungovala komplexnějším způsobem: Weiss spoléhal na to, že publikum si připomene podobnost čertů s nacisty, a zároveň zvolil kostýmování a herectví tak, aby spojilo čerty se Sověty.

Identifikace postav byla v recenzích z roku 1945 zcela jasná. Postava Solferna, „nejdábeltějšího se všech čertů, ledově cynického a démonicky zvilého...“¹⁸ byla srovnávána s ministrem nacistické propagandy Josefem Goebbelsem.¹⁹ Jeho pekelný soupeř Belial byl po zakladateli Gestapa nazýván „goeringovským“.²⁰ Jedna recenze označovala Belzebuba, prince pekel, sovětským stylem karikatury Hitlera.²¹ Nicméně Belzebub byl skoro všeobecně ztotožňován s dr. Emilem Háchou, českým prezidentem v době Protektorátu, který byl po válce chápán jako bezmocný a neschopný. Jedna recenze uvádí: „...vládně nemohoucí, přestárlý Belzebub jen podle jména. Je pouhou loutkou v rukou rádců Solferna a Beliala...“²²

Po invazi v roce 1968 nebylo rozvázné přímo pojmenovat specifické osobnosti. Ale pozoruhodná byla právě identifikace Belzebuba. Recenzenti popisovali, jak vstup čertovského tria „...měl spontánní ohlas, vyjádřený mnoha potlesky na otevřené scéně, jako hmatatelný důkaz dnešního souzvuku jeviště a hlediště“.²³ Náznak takové reakce byl veden dalšími kritiky: „...na trůně se rozvaluje... kníže pekelné... s knírem na vyšší úrovni nad očima a černými kučeravými vlasy, a sebevědomým, narcisitním [sic] přátelstvím v chování i gestu.“²⁴ Podle Vladimíra Justa, který viděl inscenaci v roce 1968, nebylo o Belzebubově identitě pochyb, protože Weiss opatřil herce těžkým obočím Leonida Brežněva.²⁵

„Spící“ a „senilní“ Belzebub z roku 1945 byl nahrazen karikaturou „...ve výrazné masce rozložitého super suverénního a alkoholem obluzeného knížete pekel...“²⁶ vystupující nejen na základě fyzické podobnosti s Brežněvem, ale i na základě stereotypního chápání ruských vojáků jako opilců. Solfernus a Belial, dříve označovaní za specifické nacistické vůdce, byli nyní vnímání obecněji, jako „...elegantní diplomat Solfernus... a vojáký tvrdolín Belial...“²⁷

čili zobrazovali dvě síly procesu tzv. normalizace: pečlivě vystavěný vzhled diplomatických jednání a hrozbu reprezentovanou nastupující okupací. Paralela vytvořená čerty byla zřejmá: bylo možné zobrazit na jevišti nejnovější okupanty užitím týchž postav, které před tím zobrazovaly nacisty, protože role, kterou obě metafory hrály mimo jeviště, byla považována v podstatě za stejnou.

Jak uzavírá Rokem: „[D]ivadelní inscenace o historii... mohou být někdy chápány jako záměrný odpor a kritika zavedených nebo vedoucích... vnímání minulosti.“²⁸ V inscenaci *Hrátek s čertem* z roku 1968 použilo Divadlo komedie historickou a divadelní minulost proti oficiálním výkladům přítomnosti. V divadle tak mohli herci a diváci společně vyjádřit protest: spíše než vítajícími příjemci sovětské „ochrany před protirevolučními živly“ byli neochotnými a odporujícími oběťmi okupace.

Nicméně navzdory počátečnímu úspěchu a ohromujícímu ohlasu publika inscenace skončila po 46 reprízách – což je sice úctyhodný počet, ale je to stále daleko méně než 76 repríz poválečné inscenace. Proč? Možná odpověď je, že jak tzv. normalizace postupovala a divadla byla vystavena stále přísnější cenzuře, bylo obtížnější udržet inscenaci na repertoáru. Nicméně soudím, že vliv tzv. normalizace na smysl inscenace byl významnější. Jako byli klíčoví divadelní představitelé a ředitelé pomalu nahrazováni „ideologicky spolehlivějšími“ osobami, které oficiálně vyjadřovaly svůj „souhlas se srpnovou invazí“,²⁹ bylo stále jasnější, že reformy Pražského jara se nemohou udržet ani v divadle, ani mimo něj. Snad proto se Divadlo komedie rozhodlo ukončit *Hrátky s čertem* ještě předtím, než začal Martin Kabát představovat spíše zborčené naděje než vůli vytrvat a bránit ideály Pražského jara.

POZNÁMKY

- 1 M. Carlson: *The Haunted Stage*. University of Michigan, Ann Arbor 2001, s. 7.
- 2 F. Rokem: *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, Iowa City 2000, s. xi–xii.
- 3 Na sympoziu *Česká kultura a umění ve 20. století* v Olomouci (14.–15. března 2006) badatelé zabývající se tímto obdobím mě upozorňovali, že i když masová média byla ihned cenzurovaná, pokusy kontrolovat vyjádření v divadle začalo až od sezóny 1970–71; tj. na podzim 1969, když *Hrátky* měly premiéru, bylo ještě možné kritizovat invazi docela otevřeně. Ale domnívám se, že divadla i recenze v novinách pracovala ne podle opravdového rizika, ale podle vnímaného rizika, a podle předpokladu, že situace se bude horšit. Fakt, že kritika invaze byla od začátku tak opatrně zašifrovaná a že tento kód nebyl vysvětlován v recenzích, svědčí o tom, že divadelníci a novináři věřili, že by mohly přijít represe. Ačkoli je třeba provést dodatečný výzkum toho, do jaké míry vnímání tohoto rizika určovalo divadelní rozhodnutí, pár rozhovorů s diváky tohoto období potvrdí, že šlo o významný faktor. Například podle PhDr. Jaromíra Kazdy, který inscenaci viděl, chválil představení herci Janu Libíčkoví a navrhl, aby bylo nahrané. Vzpomíná na odpověď Libíčka jako udání vědomí možného nebezpečí takového záznamu: „To už by ale možná nebylo tak spontánní, že?“ (J. Kazda: osobní korespondence s autorkou, 11. března 2006). Nicméně během hovorů o tomto vnímání rizika se objevily dodatečné faktory, které ovlivňovaly posrpnové divadlo. Jedním z nich je dlouhá tradice českého divadla: během období politické represe, jako například nacistické okupace nebo určitého období habsburské monarchie, bylo vyjádření nežádoucích myšlenek skryté ve vypracovaných jinotajích nebo nepodezřelých formách jako bylo loutkové nebo pohádkové divadlo. Ale největší hodnotou pro tyto diváky se zdá být potěšení z toho, že se zúčastnili průběhu zašifrování a dešifrování, který byl dostupný jim a ne jejich nepřátelům, a proto vytvořil intenzivní pocit solidarity během období rozruchu a nejistoty. Možná se stalo mimořádně silným fenoménem, který popisuje Václav Havel v kontextu klubu Reduty na konci padesátých let: „... vznikala tam přesně ta zvláštní spiklenecká pospolitost, která dělá pro mne osobně divadlo divadlem“ (V. Havel: *Dálkový výslech*. Melantrich, Praha 1989, s. 40).

- 4 Ačkoli Drda je dnes možná vnímán jako režimní autor, který ve své hře použil pohádkové postavy jako nástroj komunistické propagandy, ani on, ani jeho díla nebyla tehdy vnímána tak politicky problematicky, jak bychom to mohli vidět dnes. Slovy režiséra Jana Fischera, který uváděl hru v Plzni v roce 1964: „My jsme ty Hrátky nebrali jako komunistickou propagandu. Bylo to spíše česká klasika“ (osobní rozhovor s autorkou, 9. března 2006). Bylo tenkrát také známé, že Drda invazi veřejně odmítl. V *Rudém právu*, na straně s názvem „Naši umělci mluví k národu“, byl publikován jeho esej, kde píše: „[P]řišli jste jako okupanti, přišli jste jako noční lupiči, poskvrnili jste naši rodnou zem, naše děti se Vás učí a naučí nenávidět, i když my jsme je učili milovat Vaše otce“ (J. Drda: *Rudém právo*, 27 srpna 1968, s. 3). Důležitá vzhledem k vztahu veřejnosti k Drdovi byla také atmosféra během prvního roku po invazi. Herečka Táňa Fischerová, kterou v roce 1973 propustili z Činoherního klubu, to popisuje takto: „Mezi všemi, kteří byli proti invazi, byl ohromný pocit solidarity. Byla to doba smíření. Doba pomsty přišla až potom“ (osobní rozhovor s autorkou, 9. března 2006).
- 5 A. M. Brousil: „Drdovy Hrátky s čertem“, *Zemědělské noviny*, 1. ledna 1946, s. 5.
- 6 O. S.: „Drdovy Hrátky s čertem“, *Práce*, 1. ledna 1946, s. 3.
- 7 J. Hájek: „Nejradostnější česká novinka sezóny“, *Rudé Právo*, 3. ledna 1946, s. 4.
- 8 J. Hájek: „Nejradostnější česká novinka sezóny“, *Rudé Právo*, 3. ledna 1946, s. 4; A. M. Brousil: „Drdovy Hrátky s čertem“, *Zemědělské noviny*, 1. ledna 1946, s. 5.
- 9 jb: „Optimistická pohádka“, *Zemědělské noviny*, 13. listopadu 1968, s. 2.
- 10 ý: „Hrátky s čertem“, *Rudé právo*, 6. listopadu 1968, s. 5.
- 11 P. Grym: „Martin Kabát vždycky vyhraje“, *Lidová demokracie*, 1. listopadu 1968, s. 5.
- 12 št: „Sto a sedma pro Martina“, *Večerní Praha*, 1. listopadu 1968, s. 5.
- 13 Tamtéž.
- 14 I když je možné označit Beka podobně jako Drdu za „režimního umělce“, z rozhovorů vyplývá, že byl vnímán spíše jako velký dobrák, oblíbený herec a člověk než jako pravověrný komunist.
- 15 P. Grym: „Martin Kabát vždycky vyhraje“, *Lidová demokracie*, 1. listopadu 1968, s. 5.
- 16 A. Stránská: „Hrátky Martina Kabáta“, *Svobodné slovo*, 8. listopadu 1968, s. 4.
- 17 J. Kazda: osobní korespondence s autorkou, 11. března 2006.
- 18 J. Hájek: „Nejradostnější česká novinka sezóny“, *Rudé Právo*, 3. ledna 1946, s. 4.
- 19 kd: „Z mladých nejčapkovštější: Jan Drda ‚Hrátky s čertem‘ ve Stavovském“, *Svobodné noviny*, 3. ledna 1946, s. 3.
- 20 A. M. Brousil: „Provedení Drdových Hrátek“, *Zemědělské noviny*, 3. ledna 1946, s. 3.
- 21 K. P.: „Čertovinky s lidmi a s andělem“, *Právo lidu*, 1. ledna 1946, s. 3.
- 22 hb: „Drdova novinka ve Stavovském divadle“, *Svobodné Slovo*, 1. ledna 1946, s. 3.
- 23 M. Smetana: „Hrátky v Čechách“, *Mladá fronta*, 9. listopadu 1968, s. 3.
- 24 A. Stránská: „Hrátky Martina Kabáta“, *Svobodné slovo*, 8. listopadu 1968, s. 4.
- 25 V. Just: osobní rozhovor s autorkou, červen 2002.
- 26 M. Smetana: „Hrátky v Čechách“, *Mladá fronta*, 9. listopadu 1968, s. 3.
- 27 A. Stránská: „Hrátky Martina Kabáta“, *Svobodné slovo*, 8. listopadu 1968, s. 4.
- 28 F. Rokem: *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. University of Iowa Press, Iowa City, 2000, s. 8.
- 29 J. Burian: *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*. University of Iowa Press, Iowa City 2000, s. 146.

Summary

Lisa Peschel: Production of Jan Drda's antifascist play *Games with the Devil* and its anti-totalitarian performance after the Warsaw Pact invasion in 1968

After the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia in August 1968, mass media were quickly subject to new censorship laws. Theaters, however, remained free of external control for another two and a half years, and became important public forums where actors and audience could protest against the invasion. This paper examines the 1968–69 production of Jan Drda's play *Games with the Devil* and the ways in which the performance relied on the

audience's knowledge of the historical past (the events of World War II) and of the theatrical past (the 1945 premiere and other versions of the play) to make a statement of protest against the present – a statement that was concealed from censors but clear to its intended audience.