

Eva Stehlíková

Inscenace antického dramatu jako politikum

Z inscenace každého dramatu se může stát za jistých okolností politikum – ať už tím, že inscenace využívá typických postupů politického divadla nebo tím, že pomocí dramatu (a dokonce přednostně pomocí dramatu napsaného v jiných dobách a pro zcela jiného diváka) vyjadřuje svůj postoj k soudobé skutečnosti. První typ potřebuje nutně pro svou existenci svobodu. Bohužel, jak trefně vyjádřil J. M. Burian, období, kdy české divadlo mohlo kultivovat své divadelní umění aniž bylo pod cizím nebo domácím tlakem jsou relativně vzácná.¹ Není tedy divu, že politické divadlo v užším smyslu slova nalézáme na teritoriu někdejšího Československa jen ve třicátých a v šedesátých letech 20. století, zatímco politikum projevující se skrytě v inscenacích je možno objevit v různých dobách a na různých místech. Nejde ovšem jen o zkušenost postkomunistických zemí. Zkušenost s tímto typem divadla je známa všude, kde diapazon divadla je zásadně omezováno politickou mocí – například, když suverenita teritoria je narušena válečným konfliktem (to je případ Finska v ruské nadvlády) nebo když svobodný život země je potlačen diktaturou (to je případ Řecka v době vlády vojenské junty).

Antické drama jako reservoár tematiky, která může být vcelku bez problémů naplněna jakýmkoli soudobým obsahem, bylo objeveno českým divadlem v době protektorátu, kdy řada autorů byla a priori vyloučena z inscenačního procesu – ať už pro svůj původ nebo politické přesvědčení nebo pro příslušnost k protivné bojující straně v době světové války. Není jistě náhodou, že se na scénu opět dostala Sofoklova Antigona, a to nejen v Praze, kde zazářila v monumentální inscenaci Karla Dostala², ale i mimo Prahu, v Horáckém divadle a v Městském divadle v Plzni, a to vždy v režii Antonína Kurše.³ Přítomnost či nepřítomnost Antigony na českých scénách se od té doby stala citlivým barometrem politické a společenské situace v zemi.⁴

¹ Burian Jarka M., Modern Czech Theatre. Reflector and Conscience of a Nation. University of Iowa Press 2000, s. 2.

² Národní divadlo Praha, premiéra 15.2.1941 (překlad F. Stiebitz, režie K. Dostal, scéna F. Muzika, hudba M. Ponc).

³ První Kuršova inscenace v Horáckém divadle měla premiéru 13.1.1942 ve Velkém Meziříčí (překlad F. Stiebitz, scéna J. Raban), druhá v Městském divadle v Plzni 6.6. 1944 (stejný překlad i stejná scéna, hudba J. Štefl).

⁴ Antigona mizí z repertoáru v letech 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, dostává se na scénu nejprve mimo velká centra (1956 ochotnické divadlo ve Vysokém Mýtě, 1956 Vesnické divadlo, 1957 Městské divadlo Olomouc, 1958 Městské divadlo Pardubice, 1962 Jihočeské divadlo České Budějovice, 1963 Divadlo pohraniční stráže v Chebu, 1967 JAMU Brno). Ožívá také prostřednictvím moderních adaptací (Anouilh, Hubalek, Karvaš, Uhde). Její nová vlna reaguje na invazi v roce 1968 (1969 ochotnické divadlo ve Štramberku, 1969 Divadlo J.K. Tyla Plzeň). Tato etapa definitivně končí Krejčovou inscenací velké koláže Oidipus- Antigona v Divadle za branou. Její stažení z repertoáru je současně i koncem divadla a počátkem tvrdé normalizace. S výjimkou školní inscenace JAMU v r. 1985 ustupuje Antigona opět v letech 1972, , 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981,

Stejnou úlohu ovšem mohla sehrát i jiná dramata. Dnes se zdá být téměř nepochopitelné, že zřetelnou manifestací odporu mohlo být uvedení takových titulů jako Plautův Pseudolus v režii Jiřího Frejky v Národním divadle,⁵ nebo Sofoklova Elektra v režii A Klimeše v pražské Uranii.⁶ Divadelní praxe po roce 1948 se v mnohém ještě zkomplikovala. Uvedení i takových nevinných titulů jako Plautova Komédie o strašidle nebo Pseudolus bylo třeba obhajovat v dobovém new-speaku, což pochopitelně vnášelo další politické konotace.⁷ Později, když substituční role antických her byla ještě stvrzena v době normalizace, fungovaly tu zřetelně pocíťované historické paralely. Tehdy překvapivě objevil R. Felzmann amatérským divadlům Aischylovy Peršany, kteří nebyli nikdy uvedeni na profesionálních scénách.⁸ Objevem byla i Euripidova Ifigenie v Aulidě, která se rovněž díky novému překladu Karla Hubky a Josefa Topola stala vyhledávaným titulem v dalších letech.⁹ Téma oběti dítěte v době, kdy děti byly, řečeno dobovým termínem, naše rukojmí, rezonovalo ve společnosti velmi silně a přesáhlo okruh divadelního obecnstva.¹⁰

1982, 1983, 1984, 1985 a 1986 a vrací se v době oslabení režimu před jeho pádem (1987 Divadlo E.F.Buriana Praha, 1987 Divadlo Zdeňka Nejedlého Opava, 1988 Středočeské divadlo Kladno-Mladá Boleslav, 1988 Divadlo Jiřího Wolкера Praha, 1989 Divadlo na provázku Brno).

⁵ Premiéru v Národním divadle (překlad VI. Šrámek, scéna J. Trnka, hudba J. Ponc), která se konala 11.4.1942, následovalo přenesení inscenace do Karlínského divadla (13.4.1942) a četná hostování souboru na různých místech (Hradec Králové, Mělník, Pardubice) a účast předních představitelů v ochotnických představeních.

⁶ Premiéra 13.1.1944 (překlad F. Stiebitz, režie A. Klimeš, scéna F. Tröster, hudba V. Trojan). Dniéra bohatě navštívená pražským i mimopražským obecnstvem se konala 31.5.1944. Více než režie byla obdivována Marie Vášová v titulní roli (viz B. Srba, O nové divadlo. Praha 1988, s. 202-3).

⁷ Viz např. úvod režiséra Kamila Bešťáka k Plautově Komédii o strašidle v programu k inscenaci v Krajském krušnohorském divadle v Teplicích (premiéra 20.5.1951, překlad J. Pokorný, scéna A.Calta, masky K. Toman, hudba M. Ponc): „Plauta jako klasika hrají všechna divadla na celém světě. Přes dva tisíce let stará předloha i dnes dovede rozesmát, dovede zaujat (sic!) i dnešního diváka. My ovšem nehledáme v Plautových hrách jen to, co hledalo jeho obecnstvo před 2000 lety, ale snažíme se konfrontovat tehdejší dobu s dobou dnešního kapitalistického světa. Takových Bambulusů, shánějících svůj majetek je i dnes ještě dost a dost, i takových lajdáků Anifousů. A řekněme si upřímně, i takových Štipků, kteří napalují druhé, aby sami nedostali na hřbet, i těch je mnoho.“ Viz též obálku programu k Daňkově inscenaci Lišáka Pseudola v Krajském oblastním divadle v Hradci Hrálové (premiéra 32.8.1950) v příloze 1.

⁸ Česká premiéra 2.4.1969 v Klubu S při Vysoké škole strojní a textilní v Liberci, další inscenace 7.6.1985 v Malém divadle, souboru závodního klubu ROH Severočeských tukových závodů v Ústí n. Labem. Viz příloha 2.

⁹ J. Kačer uvedl první verzi překladu ve Státním divadle v Ostravě (na Komorní scéně Loutkového divadla -premiéra 12.1.1982, scéna a kostýmy O. Schindler, hudba P. Skoumal), druhou verzi v Divadle Na zábradlí (premiéra 7.2.1984, scéna i hudba stejná). Tragédii uvedl také Divadelní soubor Kolár z Mladé Boleslavi (premiéra 17.4.1985, účast na Jiráskově Hronově 8.8.1986) a M. Lorenzová v Krajském divadle v Kolíně (premiéra 25.9.1987, scéna T. Moravec, kostýmy I. Greifová, hudba K. Trumm).

¹⁰ Představení v divadle byla doplněna výstavou soch Olbrama Zoubka, který inspirován inscenací vytvořil celou sérii soch, jejichž jména byla výmluvná (viz příloha 3: Simona Vrbická jako Ifigenie). Jejich výstava v pražském Atriu byla velkou společenskou událostí (datum). Zahájil ji kunsthistorik Jiří Šetlík, při vernisáži zahrál Jan Přeučil a František Husák úryvek z Ifigenie v Aulidě, Eva Stehlíková na přání sochaře měla přednášku o řecké tragédii. Vzhledem k tomu, že Ifigenie v Aulidě byla stále na

Je ovšem jasné, že v případě inscenace antického dramatu je jako politikum pociťován i pouhý důraz na morální hodnoty, které divadlo nemůže vyjádřit prostřednictvím soudobých her, nebo na hodnoty, které jsou společností devalvovány nebo přímo potlačeny. Politikum uváděného dramatu samozřejmě zvyšují i mimoestetické skutečnosti – bylo např. všeobecně známo, kteří umělci jsou personae non gratae, obecnost zvyklé luštit skryté významy tušilo, že podepsaní překladatelé jsou pouhými pokryvači, do popředí vystupovali politické aktivity tvůrců.¹¹ Politikum je posilováno i aktuálními politickými událostmi – premiéra Euripidových Trójank v Hradci Králové se konala v době silného vzednutí studené války a denně přemílané diskuse o nasazení pershingů,¹² Antígona v Divadle na provázku se hrála v době probíhajících demonstrací, na něž se odvolávají i některé scénografické prvky (chór jako policie se štíty a obušky).¹³

Posledně zmíněná inscenace řadí se mezi výrazně politicky orientované tituly divadla (Prodaný a prodaná 1987, Koncert V... 1988, Rozrazil 1988) patří k nejjasněji divadelně formulovanému politiku v inscenaci antického dramatu na české scéně vůbec, a to nejen díky již zmíněné funkci tohoto titulu, ale také díky jeho interpretaci, která byla pociťována jako současná.¹⁴ Skutečnost, že hlavním „hrdinou“ Antigony se stal Kreón, nebyla v dobovém kontextu ničím novým. Na rozdíl od šedesátých let, kdy byla dominantní Antígona, v osmdesátých letech se akcent přesouval ke Kreontovi ve všech inscenacích, což je umožněno už tím, že – jak pozorovala Růžena Vacková – na rozdíl od Antigony, na jejímž výkladu lze stěžít něco změnit, Kreón a Antigonin konflikt s Kreontem může nabývat vždy novou podobu.¹⁵ Inscenace předestřely různé podoby Kreonta - v jedné inscenaci bezvýznamný úředník opily mocí, který ničemu nerozumí, v jiné studený a nadšený přísluhovač moci, který je přesvědčen o tom, že je jediným vlastníkem skutečné pravdy. Kreón Tálské a Donutíla byl zrudně pyšný vládce, egoista, diktátor, činící bezohledná rozhodnutí o osudu druhých, veřejný činitel, který dovede vypočítavě ovlivnit obec uvážlivou dikcí a populistickým

programu Divadla Na zábradlí, návštěvníci výstavy se vraceli zpátky k inscenaci. Československý rozhlas udělal rozhlasovou rekonstrukci inscenace (premiéra na stanici Vltava 14.6.1987).

¹¹ Olbram Zoubek je vnímán nejen jako obdivovatel řecké plastiky, ale především jako autor posmrtné masky Jana Palacha, jeho ateliér v Salmovské ulici je místem, kde se setkávají špičky potlačené kultury aj, Podobně působilo zařazení citátu z eseje Vladimíra Čermáka, který byl v Brně znám svým občanským postojem, v programu provázkové Antigony.

¹² Premiéra 26.10.1984 v Klicperově divadle (režie V.Martinec, překlad E. Stehlíková, scéna M. Víšek).

¹³ Premiéra 26.2.1989 v Procházkově síni Domu umění v Brně (režie E. Tálská, překlad F. Stiebitz, scéna B. Mysliveček, kostýmy J. Preková, hudba: M.Štědroň). Také chór Andrzeje Wajdy v jeho inscenaci Antigony v Krakově 1984 byl stylizován jako příslušníci vojenského komanda.

¹⁴ Eva Křivinková, Současná Antígona, In: Brněnský večerník 1. 3. 1989, disk, Z první řady. In: Květy, Praha 15. 6. 1989. Viz příloha 5,6.

¹⁵ Růžena Vacková, Výtvarný projev v dramatickém umění. Praha 1948, s. 398.

gestem a současně mstivý slaboch, neschopný poznání a neschopný nést důsledky svých činů. Aniž tu došlo k jakýmkoli zřetelným a hlubším úpravám Stiebitzova překladu,¹⁶ už sám poněkud archaický text promlouval k divákům apelativně a podporoval zcizující efekty, které provázely inscenaci, mající od počátku charakter divadla na divadle. Rozvržení hrací plochy kopírující částečně tvarosloví antického divadla (obdélníková orchestra byla obklopena ze tří stran lavicemi pro diváky, skéné nahrazená maskérskými stolky za vlastním hracím prostorem, kde se herci připravovali a kam usedali, když právě nevystupovali) umožňovalo neustálé aktivování diváka, který byl přítomen proměnám herců v dramatické osoby a stával se i proti své vůli součástí hry, odpovědný za situaci na scéně a přitom bez šance osudové dění nějak ovlivnit. Scénografické prvky (zabodnutá rudá kopí, bílé, snad posmrtné masky, kostýmy, v nichž se složitě mísily prvky současné módy a prvky symbolické)¹⁷ a komplikovaný hudební part poněkud snižovaly přímočarost sdělení, které bylo také pociťováno jako zbytečně explicitní.¹⁸

Přesto tu byla jistá nedourčenost, která dělí Tálské politické divadlo od prvního otevřeného využití antické tragédie jako politické agitky v inscenaci Oresteie Tomase Zelinského a Tomáše Svobody uvedené postupně a shrnuté pouze dvakrát do jediného večera.¹⁹ Jejich záměr byl čitelný už podle plakátu k první části trilogie s portrétem George Bushe, který obecenstvo znalo, ještě než vstoupilo do divadla.²⁰ Úsporná scénografie užívající typické mcdonaldovské barvy, jimž po celou dobu vévodil znak na hlavu postaveného symbolu vítězství, černého V v bílém poli, soudobé kostýmy hlavních postav i výtvarné řešení chóru složeného s typických zástupců americké společnosti, vemlouvavá hudba využívající známých motivů, komplikovaná síť intertextuálních odkazů na americkou popkulturu - to vše odkazovalo

¹⁶ Pavel Michele ve své seminární práci (Antigona v Divadle Na provázku v roce 1989, FFMU 1999) zachytil jemný rozdíl mezi textem, uloženým v archivu Divadla Na provázku a mluveným projevem, který můžeme sledovat na videozáznamu představení ze dne 14. ledna 1990. Domnívá se, že překlad „byl adaptován pro potřeby herců, jazykovou, dobovou a nesporně i "skrytě politickou" aktualizaci ad hoc“...“

¹⁷ Věra Ptáčková (Antigoné – vzpomínka na minulost? In: Svět a divadlo 1990, č. 1, s. 119-128).

¹⁸ Jaromír Blažejovský, Antigona - drama o svědomí. In: Rovnost Brno, 9. 3. 1989.

¹⁹ Divadlo Rokoko - Aischylos, Oresteia Překlad Matyáš Havrda a Borkovec. Scéna Jaroslav Bönisch, kostýmy Tereza Šimová, hudba Karel Albrecht, dramaturgie Vladimír Čepek, Valéria Schulczová, Tomáš Svoboda, Thomas Zielinski. I.- Agamemnón. Režie Thomas Zielinski, premiéra 21. října 2005; II. – Úlitba mrtvému. Režie Tomáš Svoboda, premiéra 18.3.2006; III.- Laskavé bohyně. Režie Thomas Zielinski a Tomáš Svoboda, premiéra 13.5.2006. Premiéra celé trilogie 26.5.2006. Viz příloha 7,8.

²⁰ Takovýto přímý atak, u nás neobvyklý, je ovšem v západní Evropě používán často – viz např. inscenaci Oresteia Andrease Kriegenburga v Kammerspiele München 2002, kde dokonce vystupují Bush, Rumsfeld a spolkový ministr Struck.

k současným politickým událostem. Jak je pravidlem v tomto typu divadla, vše bylo podřízeno politickému sdělení a čím zjednodušenější a černobílejší sdělení bylo, tím bylo účinnější. Obecenstvo se také od prvního dílu rychle rozdělilo na příznivce a odpůrce inscenace podle svého postoje k irácké válce.²¹ V poněkud bouřlivé atmosféře ušlo, že inscenátoři pracovali velmi seriózně a některé jejich scénické interpretace obtížných míst přinesly překvapivě nová řešení. To se týká především velmi třetí části, v níž se vždy citlivě odráží soudobá politická situace i postoj režiséra k ní (je dokonce možné zaznamenat citelný posun v interpretaci u režisérů, kteří Oresteiu inscenovali dvakrát²²). Nepřekvapí tudíž, že nejmladší generace vidí konec tragédie zcela nelítostně jako mocenskou manipulaci, v níž se staré bohyně dají uplatit vidinou budoucích výhod.

Radius politického divadla je omezen místně i časově, politické divadlo ztrácí svou sílu, jakmile je společenská situace stabilizována, a ztrácí své možnosti, jakmile jej vládnoucí vrstva přestane tolerovat.²³ Je však zajímavé, že ty z inscenací, které si kromě aktuálního politického sdělení podržely také určitou nadčasovost, zůstávají poměrně dlouho v divadelní paměti a mohou tak působit na inscenátory i na obecenstvo dávno poté, co zmizí z jeviště.²⁴

²¹ Typický titul recenze: Půlka sálu netleská. Malý sociologický průzkum podniknutý studenty Katedry divadelní vědy FFUK a soustředěný především na mladou generaci návštěvníků odráží zřejmě obecný trend: 37 % na otázku Jak vás zaujala paralela mezi iráckým konfliktem a trojskou válkou neodpovědělo, z odpovědí pak 25% pozitivních, 24% negativních, 15% ocenilo snahu o politické divadlo, ale nepřijalo tento způsob aktualizace.

²² Viz dvojí Steinova inscenace Oresteie (1980, 1993). U nás viz inscenace Miloše Hynšta ve Státním divadle Brno (premiéra 29.4.1962, scéna Z. Pavel, kostýmy a masky P. Diviš, hudba J.Berg) a ve Slovákém divadle v Uherském Hradišti (premiéra 12.1.1982, scénografie V.Šlofta, hudba Z.Pololáník) a přesvědčivý rozbor B. Srby (Umění režie. JAMU Brno 1996).

²³ V tomto smyslu je pozoruhodné „neuvezení“ Aristofanových Jezdců v Disku (režie a hudba P. Rut, překlad F. Stiebitz, scéna M.Hilský). Inscenace byla plánovaná jako druhá část diptychu, jehož první částí byly Aristofanovy Žáby (premiéra 28.4.1978, režie J.Lédl, překlad F. Stiebitz, scéna O.Kohout, kostýmy Z. Miklošová, hudba V. Hálek). Ze zcela připravené inscenace byla realizována jen první část, politická aktuálnost Jezdců se v poslední chvíli zdála zřejmě neúnosnou.

²⁴ Např. dlouho živá vzpomínka na Frejkova Pseudola způsobila, že se inscenátoři – pamětníci inscenace snažili se s ní vyrovnat - viz program k inscenaci Lišáka Pseudola v Severočeském Národním divadle v Liberci (premiéra duben 1947, překlad VI.Šrámek, režie M.Janeček, hudba J.Mihule): „Uvádíme na scénu Plautova Pseudola a není to věru příliš vděčný úkol, vzpomeneme-li si, že to bylo jedno z nejradostnějších představení v Národním divadle v Praze za éry "protektorátní". Všichni, kteří spolutvoříme liberecké představení snažili jsme se proto nepodlehnout dojímům představení pražského a jít svou cestou.“ Ostatně dodnes se užívá pro Pseudola šrámkovsko-frejkovského titulu Lišák Pseudolus místo klasického Pseudolus. U Tálské Antigony neváhá kritik vzpomenout „alespoň Kuršovy režie v Třebíči (1941) a v Plzni (1944), Páskovu Antigonu v Hradci Králové (1963) nebo ještě nepozapomenutou Krejčovu sofoklovskou realizaci v Divadle za branou (1971) v překladu Jiřího Gruši a Karla Krause“ (J.P. Kříž, Ó vlasti, ó Théby, ó bohové. In: Scéna1989, č. 8, s. 4.).

