
ČESKÉ DRAMA ZA PROTEKTORÁTU⁽¹⁾

PAVEL JANOUŠEK

CZECH DRAMA DURING THE PROTECTORATE

This text is a draft of a chapter from the upcoming publication *History of Czech literature in Protectorate of Bohemia and Moravia*, prepared by the collective of authors under the leading of Pavel Janoušek and funded by the grant project GA ČR 18-14478S. Shortened and modified versions of already published studies „Alegorie o moru, hříchu, společnosti, duši, trestu a oběti“ (in Pavel Janoušek: ... a další studie, Academia 2018) a „Hry o požáru“ are part of this text, too. The author of the subchapter about František Zavřel is Eduard Burget.

Keywords: poetics of drama, allegorical drama, historical drama

PŘEDZVĚST: PROMĚNA POLITICKÉHO IDEÁLU

Protektorátní dramatiky lze časově vymezit, stejně jako celý tehdejší politický a kulturní život, dvěma vojenskými akcemi: německou okupací Československa 15. března 1939 a osvobozením spojeneckými armádami v květnu 1945. Nicméně myšlenkové a tvarové rysy, které toto drama charakterizují, nebyly v kontextu české literatury a divadla zcela nové a překvapivé, neboť události sklonku desetiletí „jen“ vytvořily živnou půdu pro pohyby, jejichž kořeny leží v hloubi třicátých let a které se naplno začaly prosazovat již za druhé – pomnichovské – republiky.

1 Tento text je pracovní verzi kapitoly z připravované kolektivní publikace *Dějiny české literatury v Protektorátu Čechy a Morava*, vznikající pod vedením Pavla Janouška v rámci grantového projektu GA ČR 18-14478S. Jeho součástí je i zkrácená a upravená verze již vydaných studií „Alegorie o moru, hříchu, společnosti, duši, trestu a oběti“ (in Pavel Janoušek: ... a další studie, Academia 2018) a „Hry o požáru“. Autorem podkapitoly věnované Františku Zavřelovi je Eduard Burget.

Drama za první republiky mělo podobu poměrně široké palety žánrů a forem, hierarchizované ovšem specifickým střetem mezi tradicí a experimentem. Tento konflikt nevyrůstal jen z odlišných tvůrčích koncepcí, ale byl také uměleckým výrazem rozdílných ideových pozic jednotlivých dramatiků, kteří vyhledávali takové výrazové formy, jež by byly v souladu s jejich představami o společnosti a jejím politickém směřování. Sledujeme-li totiž ideovou a tvarovou polarizaci meziválečného dramatu, je patrné, že zatímco příznivci politické levice jednoznačně preferovali sociální, umělecké a formální experimenty a výrazem doby jim bylo sblížování dramatu s poezií a prózou (a také objevování specifičnosti divadla), autoři společensky konzervativní a pravicoví se naopak snažili obhájit tradiční společenské i umělecké formy a představu velkého „dramatického“ dramatu. Mezi nimi pak stáli příslušníci čapkovské generace relativistické, která politicky hájila stávající liberální demokracii a literárně hledala rovnováhu mezi tradicí a její nezbytnou inovací.

V druhé polovině třicátých let tato ideová polarizace české dramatiky ještě gradovala, byť byla navenek zastíněna. Ohrožení československé státní suverenity ze strany Německa totiž vyzdvihovalo dramatiky hájící přítomnou liberální demokracii, hrozící vojenský střet pak posiloval nejen české vlastenectví, ale také „naši“ identifikaci s moderní a svobodomyšlnou částí světa, nepodléhající barbarskému třeštění totalitních diktatur. Obrana země se spojovala s požadavkem civilizační „vyspělosti“, se schopností proti „středověkému“ nacionalismu nestavět nacionalismus vlastní, nýbrž spolu s jinými národy sdílet obecně platné lidské hodnoty. Tvář v tvář narůstající agresí panovala naděje, že by snad díky podpoře západních spojenců bylo možné ještě najít rozumnou dohodu, ale i přesvědčení, že před barbarstvím nelze ustupovat – a bude-li nejhůře, jsme připraveni se rázně bránit.

Bylo proto přirozené, že to byli právě avantgardisté, tedy Voskovec a Werich, kteří svými hrami nejhlasitěji vzdorovali nastupujícímu fašismu a v dubnu roku 1938 na jevišti Osvobozeného divadla uvedli inscenaci velmi příznačně nazvanou *Pěst na oko*. A že to byl právě Karel Čapek, jehož časová dramata *Bílá nemoc* a *Matka* na sklonku desetiletí vyjadřovala oficiální český národní a politický postoj k vyhrcojící se mezinárodní si-

tuaci a byla vnímána jako aktivní obrana masarykovské první republiky. Gesto, s nímž hlavní hrdinka Čapkovy poslední hry poslala svého posledního syna do boje za vlast a její děti, spoluutvářelo a předznamenávalo „naše“ odhodlání k obraně a činu tak, jak je zanedlouho měla přinést květnová a zářijová mobilizace.

Mnichovský diktát a následná kapitulace toto odhodlání k boji ukázaly jako plané a nenaplněná vůle k činu vyvolala v postiženém národě těžký sociální šok a trauma. Na podzim roku 1938 se tak během několika málo měsíců zásadně proměnily nejen podmínky, za nichž divadla hrála a oslovovala diváky, ale také – a především – společenská objednávka, představa o tom, co by drama mohlo a mělo vyjadřovat. Česká společnost, které nebylo umožněno jednat, si nutně začala klást otázku, jak se s katastrofou, která „na nás dopadla“, vyrovnat.

To otevřelo prostor pro sebereflexi, a tedy názory, že za prožitou katastrofu jsme odpovědní především „my sami“, přesněji předchozí režim. K zastáncům této myšlenky patřili dlouholetí odpůrci „Hradu“, zejména katoličtí intelektuálové, kteří přinejmenším od poloviny třicátých let polemizovali s politickou, společenskou a kulturní orientací masarykovského státu a nyní nabyli přesvědčení, že jim dějiny daly za pravdu. Dožadovali se proto zásadní společenské a kulturní očisty: sebereflexy a změny, která by obnovila přirozený řád věcí opírající se o skutečné hodnoty a jistoty.

Tento jejich postoj byl přitom naplno demonstrován právě na Voskovci a Weřichovi. Již 10. listopadu 1938 orgány druhé republiky neobnovily divadelní konfesi Osvobozenému divadlu, což bylo nejen projevem vstřícnosti vůči nacistickému sousedu, ale i signálem, že v kulturním a uměleckém životě do budoucna nebude prostor pro „zbytečné umělecké experimenty“ svázané s kosmopolitní a levicovou avantgardou. Kampaňovitého charakteru pak po Mnichovu nabyly ataky na Karla Čapka jako spisovatele, jehož tvorba byla ještě nedávno velebena, kterou ale nově bylo třeba označit jako myšlenkově i tvarově škodlivou. Už před svou takřka symbolickou smrtí na sklonku roku 1938 tak Čapek sloužil zastáncům změny politického kurzu jako cíl, jehož kritikou bylo možné poukázat na zhoubnost prvorepublikové relativistické

svobodomyslnosti a kosmopolitního napodobování cizích zemí. Tedy „falešných projevů modernosti“, které měly zemi zavést špatným směrem, odnárodit a připravit o přirozenou oporu v náboženství.

Drama jako literární druh vyžaduje určitý časový odstup a hlubší reflexi, není tak schopno reagovat na politické události s pohotovostí lyrické poezie, vyjadřující spontánní pocitovou reakci. Je proto překvapivé, že již za necelé tři měsíce po Mnichovu, v prosinci 1938, byla uvedena nově napsaná divadelní hra, jež na prožité bezprostředně reagovala a do níž její autor, Vilém Werner, vložil svou představu hodnot, o které by se měla konstituující se druhá Československá republika opírat.

Hra se výmluvně jmenovala *Noví lidé* a nesla nabádavý podtitul *Život jde dál*. Byla uvedena na stejném jevišti, na němž před pouhými 161 dny při červnové derniéře Čapkova *Matka* naposledy posílala Toniho do boje, přičemž deklarovala myšlenky, jež byly v zásadním protikladu vůči všemu, na čemž společensky angažovaná česká dramatika doposud stála.

Noví lidé totiž ve jménu postiženého národa útočili na světoobčanskou, liberální a modernistickou „adoraci svobody“, přičemž proti ní postavili požadavek návratu k řádu a ke „skutečným“ hodnotám. Předznamenaly tak to, co bude příznačné pro tu část budoucí dramatické produkce, která se vůči první republice bude vymezovat i po okupaci. Wernerova dramatická obhajoba národní samostatnosti sice již bude od března příštího roku nepřipustná, avšak ideje a teze, jež s *Novými lidmi* vstoupily do české dramatiky, budou nadále nacházet své hlasatele. Jako velmi funkční se také ukáže wernerovské propojení žánru rodinného dramatu s politickým tématem, díky němuž bude možné zdánlivě soukromou tematiku rozšiřovat o skryté významy a náznaky.

Takový byl výsledek úsilí Karla Čapka. Vyšed ze svévolné ironie pyšné hry, skončil v neúmyslné ironii nemohoucnosti. A vědoucímu pohledu je jasno, že je přímá souvislost mezi oběma. Právě proto, že odpíral výšinám, nemohl Karel Čapek pevně stanouti na obyčejné zemi, neboť z výšin pochází čistota, krása a zdraví těch nejmenších věcí. Konec byl přesným vyvážením začátku; souhrn však je děsivý. Na konci všeho zanechává Karel Čapek dílo, z něhož vane smutek a prázdnota. Z rozkladu vzniklo a z jeho kalných zdrojů bylo živeno s pečlivým vylučováním pravých zdrojů života a umění; a jen rozklad může zplodit v zuboženém národě, v němž vzešlo. A je v tom ironie docela čapkovská ve vší své bezútěšnosti, že národ přijímá tento odkaz takovým nadšením.

Timoteus Vodička:
Ironie Karla Čapka, 1939

DRAMA JAKO VÝZVA KE ZMĚNĚ HODNOT VILÉM WERNER: NOVÍ LIDÉ

Rychlost, s jakou Werner jako dramatik dokázal zareagovat na události, které daly vzniknout druhé Československé republice, a své drama dovést až na jeviště, svědčí o tom, že v němž vyjádřil již dříve zformulované myšlenky a postoje. Podle předmluvy ke knižnímu vydání ji totiž začal psát dva týdny po podepsání Mnichovské dohody, respektive čtyři dny po datu, do něhož se rozhodl situovat poslední dějství hry. 7. prosince 1939 se pak v Národním – respektive Stavovském – divadle konala její premiéra v režii Aleše Podhorského. Za svůj „spěch“ byl dramatik ovšem odměněn zájmem publika, takže do konce roku byli *Noví lidé* hráni čtrnáctkrát a do derniéry v polovině února ještě dvanáctkrát. Den po pražské premiéře byli navíc *lidé* představeni také v Brně a 16. prosince v Ostravě.

Werner vyšel z faktu, že nemusí zobrazovat a rekapitulovat běh nedávných událostí, neboť za důležitější považovat předvést publiku, jak by se prožitý historický zvrát měl ideálně promítnout do postojů a názorů obyčejných Čechů. Vyšel z obrazu členů jedné rodiny a svou výpověď situoval do 21. května a 10. října, čili do dvou dní: před Mnichovem a po něm. Cílem bylo v prvních dvou dějstvích oslavit národní odhodlání v okamžiku první mobilizace a v dějství třetím předvést zásadní pozitivní přerod, k němuž by nás aktuální společenská pohroma měla přivést. Již v předmluvě proto zdůraznil, že jeho drama není „o naší národní bolesti“, nýbrž představuje hru „tendenční a propagační“, která je „zcela záměrně a proti zákonům dramatiky“ pojata tak, „aby přinesla širokým vrstvám lidu do dnešní desorientace

Měl jsem příležitost pročísti sta dopisů, jimiž lidé reagují na dnešní dobu. Kromě malého víry je tu volání po národní očistě. Nikdo však nemá úmysl začít s očistou sám u sebe – spíše je tu neodpovědná snaha vzájemně se posílat za dveře. A v oné hře je ještě mnoho jiného, co je nutno říci právě teď a ihned. Mám schopnost napsat divadelní hru za několik nocí (také *Lidé* na kře tak vznikly), a abych učinil povinnosti zadost, usedl jsem dne 14. října k práci. Již 7. listopadu byla čtená zkouška. Chtěl-li jsem nejširším vrstvám přinést naprostý klad, nesměl jsem nechat své postavy ideově rozcházet, a to bez výjimky, kdežto dramatické jiskření vyžaduje právěho opaku a dostavuje se tam, kde je spor. Také okolnost, že každá moje postava začíná s očistou sama u sebe, svědčí o tom, že jsem psal hru tendenční, nehledě na dramatickou dynamiku.

Vilém Werner:
předmluva ke knize *Noví lidé* (1939)

co nejvíce kladu, a rozptýlila poněkud mlhu, v níž náš lid dneska tápe“. V touze zlomit nedůvěru „v naše lepší příští“, jež „podlamuje síly, kterých je nejvíce třeba“, chtěl proto český národ přivést k optimismu, k víře ve své vlastní síly. A především k polepšení, protože jinak „by nás – budeme-li nepolepšitelní – mohla stihnout vbrzku rána krutější a snad i smrtelná.“ (Werner 1989: 3)

Národní tragédie tak měla iniciovat očištný přerod, díky němuž se z Čechů stanou zcela „noví lidé“. Motiv nových lidí byl v meziválečné kultuře dosti frekventovaný a většinou vyjadřoval protiklad mezi netradičním mládím a konzervativní společností, potvrzením čehož byla trampská veselohra *Příklady táhnou*, kterou Národní divadlo na jevišti divadla Stavovského uvedlo na Silvestra roku 1938, rovněž v režii Aleše Podhorského. Dramatik Jan Snížek v ní optimisticky vykreslil, nakolik kontakt s mladou, neformálně uvažující generací může k lepšímu proměnit život starší usudlé dámy. Ve Wernerově případě je tomu ovšem přesně naopak, a to již proto, že tento titul je přímým odkazem na jeho starší hru *Lidé na kře* (1936), jejíž myšlenkovou tvaruje hodnotový střet mezi postavou konzervativně a nábožensky založeného profesora Junka a pokrokářsky moderním světem jeho čtyř dětí. Ty tu jsou dramatikem předvedeny jako oběti pomýlené přítomnosti, která je svádí, aby si „žili po svém“ a nerespektovaly otcem hájené etické normy. Syna Zdeňka podivná doba nutí přizpůsobovat se pravidlům společnosti, v níž stranické čachry a osobní konexe znamenají víc než profesní kvalifikace inženýra. Mladší sourozenci si pak zvolí snadný život bez lásky a morálky, případně před poctivou prací dají přednost módním nesmyslům. Lékařka Pavla tudíž spolu s nemilova-

ZÁVORA: Šest a půl miliónu Čechů nám zbylo. A že pevnosti jsou ztracené? Záleží na nás. Můžeme mít šest a půl miliónu pevností, srazíme-li se k sobě rameno k rameni. Zbyly nám kraje, v kterých je hlína vláčná jako sám chléb.

JUNEK: Náš dělník je v zahraničí vyhledáván jako výborný pracovník.

PAVLA: Naši lékaři jsou nejlepší na světě – (Nálada na jevišti se jasní.)

JUNEK: Víte, děti – naše školství. Které se mu vyrovná? O málokterém národě bychom mohli říci, že jej neznáme, protože známe jejich dějiny, známe jejich kulturu. Tam venku nás neznají, ale my známe je. Jsme dostatečně vzdělání. Ale především nevěšet hlavy a neutápět se v sentimentu. Naplno žít. Se vši energií se bránit pokleslosti. Bojovat práci. Nevykopávat jeden druhého z národa, ale očistit se každý sám v sobě. Žít! A pracovat!

ZÁVORA: Nový stát – nové úkoly. Každý z nás si dneska musí předložit otázku, čím přispěje k jeho budování.

Vilém Werner:
Noví lidé (prem. 1938)

ným manželem provozuje potratovou kliniku, bývalá úřednice Hanka si sňatkem s obstarožním zbohatlíkem dopomůže ke kariéře filmové herečky a neukotvený mladík Jirka dokonce usiluje o něco tak nízkého, jako je kariéra profesionálního fotbalisty. Otci proto nezbývá, než se za tyto životní trosečníky, unášené náhodnými proudy do nejisté budoucnosti, modlit.

Wernerovo rozhodnutí napsat *Nové lidi* jako pokračování předchozí hry se mohlo opřít o více než nebývalých devět desítek repríz, kterých nastudování *Lidí na kře* režisérem Karlem Dostalem od února 1936 na jevišti Národního divadla dosáhlo, ostatně naposledy bylo uvedeno pouhé dva dny před květnovou mobilizací, tedy 19. května 1938; dramatik nadto mohl kalkulovat s diváčkou úspěšností stejnojmenného filmu, jenž režisér Martin Frič natočil v roce 1937. To mu umožnilo *Nové lidi* konstruovat jako přiznané pokračování – „druhý díl“ – předchozího dramatu, ovšem s tím rozdílem, že před analýzou převážila proklamace programu, který by měl pozitivně vyřešit problémy národní, sociální i osobní. Všechny dříve chybné postavy se tak z dramatikovy vůle přerodí a přihlásí k otcově nadčasové pravdě. Opouštějí nevhodné partnery a pochybná zaměstnání, případně jsou pro příště odhodlány – tak jako postava herečky Hanky – své povolání vykonávat jen poctivě. Jejich proměna je potvrzena závěrečnou společnou večeří a modlitbou.

Ve snaze ukázat národu správnou cestu přitom Werner užívá výrazné dobové emblémy a velmi přesně vyjadřuje postoje a myšlenkové pohyby, které zastánci změny a návratu k řádu v čase druhé republiky vnímali

JUNEK: Vy máte, pane Závoro, na Prahu ještě pořád tak svrchu, že?

ZÁVORA: Na Prahu ne! Prahu miluji. Dneska jsem vstával už v šest hodin a sypal jsem si to k Národnímu na nábřeží. Pak jsem se dvě hodiny díval nahoru na Hradčany. To je moje pobožnost. Vždycky se v Praze musím takhle pomodlit.

JIRKA: Dominus vobiscum –

ZÁVORA: Toť se ví – copak vám Pražákům jsou Hradčany... Malíř, který je namaluje, je kýčář, že jo?

HANČA: Oheň a síru na Pražáky!

ZÁVORA: Každý tu šilhá někam jinam, každý je zamilován do nějakého cizího národa a vzdychá, jak je to někde za hranicemi krásné. Srdcem jste všichni v cizině. Máte tady hotový Babylon. V kumštu sem taháte cizí směry se všech stran. A každý ten směr má charakter jiného národa. [...] Nový program chcete? Prosím: Být srdcem doma, v republice. Největší kumštýři světa se stali velkými proto, že nešilhali nikam do cizího.

HANČA: Tak my jsme vlastně svoji vlastní nepřátelé –

Vilém Werner: *Noví lidé*

jako jediné možné a z hlediska české společnosti sebezáchovné. Působivost předchozí hry *Lidé na kře* vyrůstala z dramatikovy schopnosti zpodobněním generačního střetu pojmenovat a vyhrotit obtížně řešitelný dramatický konflikt mezi konzervativním ideálem a žitou realitou, poznamenanou hospodářskou krizí a nezaměstnaností, jakož i politickou korupcí a partajním protekcionismem. Jednotlivé postavy dramatu proto hledaly své štěstí mnoha různými, třeba i sobeckými způsoby. Naproti tomu jejich vzorové polepšení je v *Nových lidech* již zcela spjato s jediným úkolem: se službou českému lidu. Národ je tu povýšen na nejvyšší hodnotu, kterou je třeba v nových hranicích za každou cenu udržet. Dramatik přitom konstruuje fikční svět, v němž se nehledě na výrazně internacionální dimenzi historických událostí, které během posledního roku proměňovaly Československo, existence národního státu představuje jen jako „naše záležitost“ a o jejím ohrožení z vnějšku či o zradě spojenců se nemluví.

Text dramatu se důsledně vyhýbá jakékoli přímé tematizaci jiných národů a států. Bez ohledu na fakt, že dobová atmosféra byla prostoupena napětím mezi Němci a Čechy neboli Čechoslováky (ale i mezi Čechy a Slováky), dramatik cíleně nepoužíval slova Německo, německý, Říše, Sudety, případně pohraničí. Jestliže se tedy v *Lidech na kře* hovoří o Liberci, v *Nových lidech* toto město již zůstává v anonymním náznaku a bez přímého geografického určení. Hovoří se o něm jako o prostoru „tam někde jinde“, kde syn Zdeněk pracoval jako jediný Čech ve firmě a odkud byl po anšlusu Rakouska vystrnaděn. Německo je totiž dramatikovi tabuizovanou daností, kterou není radno zmiňovat – zřetelně proto, že nechce nebo nemůže svůj koncept českého národa konstruovat ve výslovné opozici vůči národu německému.

Specifickým posunem prošla také například charakteristika Hančina hanebného manžela, kterému v *Lidech na kře* – i přes německé jméno Bruckmann a vlastnictví továren v pohraničí – náležela především funkce nemravného boháče svádějícího poddajné dívky, aniž by záleželo na jeho národnosti. V *Nových lidech* je však již tento člověk představen jako ten, kdo v krizový okamžik mobilizace ze strachu a zbabělosti uteče i se svými penězi do Švýcar – a třebaže to není výslovně pojmenováno, v dobovém

kontextu se mění ve zpodobnění kosmopolitního Žida. Hančino rozhodnutí takového manžela nenásledovat a zůstat doma, je tudíž výrazem potřeby „naší“ národní očisty od všeho, co je nám cizí.

Přirozeným vyústěním dramatičtva záměru je pak stvoření nové postavy správného Čecha, který nikdy neplul na metaforické kře, protože vždy zastával správné názory. Takovou postavou je Vojtěch Závora: muž, jenž už svým příjmením naznačuje, že hledání náležité cesty pro národ musí doprovázet také odhodlání uzavřít tuto cestu pro ty, kteří to s ním nemyslí dobře. Závora je Wernerem pojat jako vlastenec, jenž si je vědom, že země doposud kráčela špatným směrem, a proto vyhláší, že *„není hanba vrátit se na křižovatku, když poznáme, že jsme zabloudili“*, přičemž tu správnou cestu hledá *„doma a v sobě“*. Emblematická je jeho láska k Praze, vnímané jako národní poklad. Současně se ale jako venkovan z Táborska, tedy téměř Žižkův potomek, vymezuje vůči Pražákům. Proti odnárodnění, které se rovná vlastizradě, pak dramatik Závorovými ústy staví jasný úkol: *„všichni hezky do houfu a za jediným cílem“*, a to způsobem, jenž musel být v dobovém kontextu čten jako zřetelný odklon od prvorepublikového systému stranické demokracie, politického pluralismu a liberalismu.

Z perspektivy poetiky budoucího protektorátního dramatu je významotvorné rovněž to, že Werner Závorovi přiřkl profesi malíře a charakterizoval je jako realistického krajináře, jenž nechápe, proč Pražáci považují obraz Hradčan za kýč. Závorovou důležitou funkcí v dramatikově proklamaci je totiž také náležité ostré odsouzení umělců, co „v kumštu“ tahají

JUNEK: Maminko —

ANNA: Copak, tatínku? (Postaví se před psací stůl.)

(Hudba v radiu skončí. Do ticha:)

JUNEK (jde k Anně): Ve velkých chvílích se má člověk modlit. Buď prosit, nebo děkovat. Tak nás to učili a je to správné. Každý ke svému Bohu. (Chvilíčka pauzy. Junek a Anna stojí vedle sebe. On stojí rovně vzpřímen, ruce spuštěné u těla, ona vedle něho, malá, schoulená do sebe, se sepjatýma rukama na prsou. Junek se dívá nahoru, ona do země.)

JUNEK (zcela tiše, prostě): Bože, poslal jsi nám velké utrpení, velkou bolest. Snad proto, abychom v ní našli sami sebe. Očistila nás a vycházíme z ní noví, ryzí lidé. Naše děti jsou zachráněny. Bože, buď veleben.

ANNA (při modlitbě Junkově modlila se sama šeptem. Pohybovala jen rty. Po skončení jeho modlitby tiše pokračuje): — Chléb náš vezdejší dejš nám dnes a odpusť nám naše viny —

JUNEK (pevně): Amen.

(Světlo na jevišti se oslabuje až do úplné tmy. Za tmy spadne opona.)

Vilém Werner: Noví lidé

„cizí směry ze všech stran. A každý ten směr má charakter jiného národa“, tedy zřetelné a dobově příznačné odmítnutí avantgardy a jejího internacionalismu. Pomýlené a odnárodněné umění je mu reprezentantem omylů, kterých se musíme do budoucna vyvarovat.

PROMĚNA KOMUNIKAČNÍ SITUACE: DVOJÍ TABUIZACE

Nastolení protektorátu posílilo význam, který česká společnost přikládala divadlu, a s ním také přesvědčení, že by drama jako ideový základ divadla mělo reagovat na proměny politické a kulturní situace. Březnová okupace totiž nebyvale zvýraznila vztah mezi „námi a jimi“, tedy mezi podrobenými Čechy a vítězíci Němci, a tím aktualizovala i obrozenecskou tradici, která z dramatu a z divadla činila významnou součást národní sebevymezení. V okamžiku ztráty práva na politické sebeurčení byly divadlo a drama vnímány jako klíčové formy veřejné komunikace, jež měly navzdory všeprostupující cenzuře a autocenzuře vyslovit a předvést prožívaná národní traumata. Divadlo mělo nabídnout publiku a národu cestu, po níž bychom „my“ mohli nadále navzdory všemu. A třebaže to zastánci vysoké umělecké úrovně razantně odmítali, sociální potřebnost dramatu a divadla reálně navyšovala také jejich schopnost poskytnout divákům „obyčejnou“ zábavu, a tím jim dát na tato traumata na chvíli zapomenout.

Divadlo totiž ani za protektorátu nebylo pouze institucí uměleckou, naplňující vysoké estetické a sociální ambice dramatiků, kritiků či režisérů, ale také prostorem pro rozptýlení a obveselení. Jeho zábavná funkce za okupace dokonce převládala, a to jak z komerčních důvodů, tak i proto, že bylo schopno navozovat těžko regulovatelné pocity společně prožívané radosti, kterou přináší spoluúčast diváků a herců na nezávazné hře, tedy na něčem, co ignoruje tíži života mimo jeviště. Projevem toho byla konjunktura operetních, revuálních a kabaretních scén, jejichž prvotním úkolem bylo diváky obveselit. Texty vznikající pro tento typ divadelních produkcí ovšem neaspirovaly na to, aby byly považovány za drama.

Široké škále očekávání spojených s dramatem odpovídala také pestrost dobové produkce, která na jedné straně měla značné společenské a li-

terární ambice a počítala s profesionálním provedením na reprezentativních scénách a na straně druhé cílila na velmi početné ochotnické soubory, a s nimi tedy i na publikum inklinující ke konzervativnějším dramatickým formám. Vzdálenost mezi těmito dvěma způsoby divadelní komunikace se ovšem zmenšovala. Dílčím posunem oproti předchozímu – meziválečnému – období totiž bylo, že do popředí literárního a divadelního života se za protektorátu více dostávali tvůrci a organizátoři, kteří už od druhé poloviny třicátých let deklarovali odvrát od avantgardních experimentů „k umění pro národ a lid“, což rozdíl mezi produkcí „uměleckou“ a „ochotnickou“ programově stíralo.

Zvláště v prvních letech po okupaci bylo součástí důrazu kladeného na dramatickou tvorbu také to, že nejzajímavější dramatické novinky byly publiku představovány nejen v Praze, ale i na regionálních národních scénách a následně také prostřednictvím četných ochotnických souborů, nově často vystupujících pod hlavičkou Národního souručenství. Nejedné hře bylo zabráněno vstoupit na profesionální jeviště, v rámci ochotnického představení však byla tolerována. To se týká například Renčova biblického dramatu *Marnotratný syn*, jehož uvedení v Národním divadle bylo den před premiérou znemožněno, a tak jej uvedli píseční ochotníci, ovšem v režii Jiřího Frejky a v pražském Obecním domě.

Rozdíl mezi divadelními hrami adresovanými více a méně náročnému publiku se promítal také do způsobu jejich knižní publikace. Literární nakladatelství se dramatu nevyhýbala, nicméně se soustředila spíše na jednotlivé tvůrce, například Fr. Borový vydával – dokud to bylo možné – nejen hry Olgy Scheinpflugové, ale také Zdeňka Němečka či Františka Kožíka. Největší část dramatické produkce ovšem vycházela v nakladatelstvích a edicích, které se na drama specializovaly. Aspiraci vydávat to nejprestižnější měla zejména *Knižnice dramatického umění* vedená v nakladatelství Českomoravský kompas Milošem Hlávkou. Nakladatelství A. Neubert za stejným účelem již za první republiky vytvořilo edici *Nová scéna*. Populárnější produkci pak toto nakladatelství tisklo v edici *Naše scéna*, respektive v *Knižnici divadelních her*, která pod vedením Františka Cimlera cílila výhradně na ochotníky. Lidové

hry pro ochotnické soubory již tradičně, od desátých let, zveřejňoval také *Švejdův divadelní sborník*, vydávaný firmou Fr. Švejda (od roku 1943 vystupující pod jménem Divadelní nakladatelství a knihkupectví Marie Švejdová, dříve Fr. Švejda). Příznačnou zajímavostí přitom je, že zhruba od roku 1943 se sice snižuje celkový počet vydaných her, o to více pozornosti však nakladatelé věnují kvalitě papíru, tisku a také výtvarné podobě vydávaných knih. Zdá se tedy, že nad pragmatickým vydáváním pro divadelní provoz v této době začíná převažovat funkce reprezentativní, úsilí prezentovat vybrané hry jako literární díla určená ke čtení. – Nemalá část protektorátní dramatické produkce byla divadlům nabízena také prostřednictvím agentážních strojopisů. Divadelní texty hrané experimentálními scénami, Burianovým Děčkem, Divadélkem pro 99 či Větrníkem pak většinou zůstávaly pouze v pracovních kopiích a rukopisech.

Cenzura přitom mohla nabývat podobu zákazu jednotlivých vět i slov (například v Burianově drammatizaci Dykova *Krysaře* bylo cenzurou minimalizováno slovo krysa), ale také zákazu uvádění autorů a jejich díla. Ke specifickým protektorátního období proto patří, že jeho historická reflexe nemůže sledovat pouze to, kdy, kým a jak byla daná hra napsána a uvedena, ale mnohdy také to, zda a kdy byla cenzurou zakázána – a s ní bylo tabuizováno také určité téma, nebo i forma jeho – skrytého – vyjádření. Nedílnou součástí tehdejšího kulturního života totiž bylo stupňovité zužování výpovědního prostoru, zostřující se regulace toho, o čem je a není možné v danou chvíli veřejně komunikovat, čili i narůstající počet domácích a zahraničních dramát a dramatiků, které od určité chvíle nebylo možné inscenovat. S tím souviselo uzavírání divadel či naopak – tak, jako v případě Národního divadla na sklonku války – povinnost hrát, aby bylo zachováno zdání každodenní normality.

Přestože české publikum divadel velmi citlivě prožívalo konflikt mezi námi a jimi, tedy mezi poníženými a pokořenými Čechy a německou zvůlí, již od prvních dní protektorátu bylo nepřípustné, ba fyzicky nebezpečné veřejně zpochybňovat začlenění Čech a Moravy do Třetí říše. Určitý prostor pro komunikaci s diváky o společném trápení ovšem ještě existoval a neby-

ly ani zcela zakázány určité osobnosti. Jakkoli se tedy díla Karla Čapka hned po okupaci neobjevovala v repertoáru hlavních národních scén, ještě v roce 1940 bylo přípustné, aby dvě soukromé společnosti (Divadlo Anny Sedláčkové a Středočeská činohra Josefa Burdy) uvedly jeho *Věc Makropulos*. Když ale na podzim 1941 Sedláčková na repertoár své pražské scény dala Čapkovu hru *Loupežník* (stejně jako ve stejné chvíli Horácké divadlo v Třebíči), bylo to už českými fašisty medializováno jako nepřijatelná provokace, nevhodné připomínání dramatika symbolicky spjatého s první republikou. To pak iniciovalo oficiální zákaz Čapka až do konce války.

Podobný pohyb od počáteční shovívavosti k ostré regulaci lze pozorovat také ve vztahu k té části nově vznikající dramatické tvorby, kterou v prvních letech spoluurčovalo napětí mezi cenzurními limity a potřebou a snahou vyjádřit rozčarování ze ztráty státní a národní suverenity. Jestliže totiž na počátku protektorátu bylo ještě možné psát a uvádět dramata, která se v podtextu a za pomoci jinotajů vyjadřovala k přítomnosti, s vypuknutím války a s následnou proměnou zájmů německé moci cenzurní mechanismy pracovaly stále spolehlivěji. Původní relativní toleranci značně oslabil už příchod zastupujícího protektora Reinharda Heydricha do Prahy, s atentátem na něj a následnými represemi, jakož i se zatčením a popravou předsedy protektorátní vlády Aloise Eliáše a s nástupem Emanuela Moravce do funkce ministra školství a lidové osvěty se pak počáteční iluze o české kulturní autonomii zcela vytratily. Zhruba od roku 1942 mělo české drama nebránit Říši v naplňování jejích cílů tím, že bude publikum neškodně bavit, anebo jim bude předkládat témata a myšlenky, které neproblematizují daný politický status quo, například otázku vztahu k umění či náboženské víře. Co se nevešlo do tohoto rámce, nevstupovalo do veřejné komunikace – anebo pouze v náznaku.

Komunikační situaci navíc komplikovala tabuizace z druhé strany: pokud totiž dramatici chtěli oslovovat českou komunitu a nepředstupovat před ní v roli dobrovolných spolupracovníků s okupanty, tedy jako kolaboranti, museli respektovat, že i Češi určité myšlenky a témata vnímají jako nepřípustné. Pokud se tedy k nim dramatici z vlastní vůle přibližovali, museli opět volit spíše nápověď než jejich přímou tematizaci. Výsledkem bylo,

že se oficiální dramatika musela pohybovat v meziprostoru nezávadného, jež byl vymezen z německé i české strany.

Spisovatelé a divadelníci se ovšem již od začátku protektorátu mohli spolehnout na velmi zvýšenou vnímavost adresátů vůči skrytým podtextům, na jejich schopnost číst mezi řádky a za slovy a situacemi a intuitivně rozpoznávat, co je vzdor vůči moci, co je touto mocí vynucené a co už je přespříliš a jde okupantům „na ruku“. A mohli také počítat s tím, že kritici budou „hrát s sebou“, tedy že nebudou na skrývané významy cenzory zbytečně upozorňovat. Následkem toho je ovšem těžké z dobových kritik zpětně odhadovat reálnou dobovou reflexi konkrétních děl a slov. Jedinou „jistotou“ je tak okruh novinářů okolo časopisu *Vlajka*, jejichž podezřívavost tu a tam spolehlivě identifikovala umělecké snahy podrýt stávající režim, a jsou tudíž dobrým indikátorem toho, co za škodlivé považovala fašizující část české komunity.

Naznačené posuny v regulaci literárního a divadelního života se přitom celkem přirozeně promítaly také do vlastní dramatické tvorby, do výběru témat a poetiky jejich zpracování. Ani nebývalé zostření cenzury však nepotlačilo vůli dramatiků divadelní hry psát a uvádět. Existenční propojení dramatu jako literárního druhu s divadlem, tedy s událostí, jež probíhá veřejně, a to „ted’ a tady“, způsobovalo, že „do šuplíku“ psali zcela zakázaní dramatici, zatímco dramatici tolerovaní, tedy tištění nebo inscenovaní, sázeli na to, že samo české slovo zaznívající z hlediště má v kontextu prožívaného národního ponížení pozitivní sociální rozměr.

Podobu jejich tvorby ovšem neurčoval pouze vztah k cizí moci. Při nejmenším stejně silná byla totiž také potřeba prostřednictvím dramatu se vyjádřit k české minulosti a budoucnosti, zformulovat odkud a kam jdeme. Anulace jiných veřejných forem politického života drama a divadlo povýšilo na tribunu, z níž bylo lze národu deklarovat určitý politický postoj, ale také se uvnitř národní komunity vymezit jiným názorům a koncepcím. Dramatiky usilující z této tribuny oslovit publikum spojovalo přesvědčení, že nedávné události mají rozměr tragické národní katastrofy, a také snaha povzbudit svou výpovědí skleslé české sebevědomí. Při hledání odpovědi na otázky, co tuto katastrofu způsobilo a jak dál,

ovšem docházeli k velmi odlišným ideovým závěrům. Třebaže se tedy klíčovou kategorií nově vznikající dramatiky stal společný pocit vlastenecké sounáležitosti s trpícím národem, neznamenal to, že by tím byl zcela zrušen spor o základní ideje a hodnoty, k nimž by se tento národ měl upínat. Právě naopak: absence sociálního bezpečí a stále silnější přítomnost možné individuální i kolektivní smrti vyhrocovaly latentní diskuzi o tom, jaký charakter má mít za daných okolností „naše“ existence a kam bychom ji měli směřovat. Co z nás dělá právě to, co jsme, a co nás může zachovat či spasit, jaká by měla být naše budoucnost a o co by se měla opírat. Vybízely i k diskuzi o tom, jakou roli má v životě české společnosti hrát umění a náboženství. Pozice, které tuto rozdílnost názorů utvářely, přitom nebyly v českém kontextu ani nové, ani překvapivé. Konstituovaly se už v průběhu třicátých let a prožitek nedávných událostí je „jen“ výrazně aktualizoval. A byť nemohly být deklarovány naplno, dělily českou dramatiku na dvě části.

První z nich se identifikovala s demokratickým a liberálním Československem, takže to, „co se nám stalo“, přijala jako kombinace vnější (= německé) zvůle a zrady západních spojenců, aniž by příliš hledala vinu na straně předmnichovské republiky. Dramatici vyznávající toto přesvědčení proto navzdory běhu událostí věřili v konečnou spravedlnost dějin, a tudíž doufali, že přítomná nepřízeň osudu je jen dočasná a lze ji přežít a překonat. Snažili se proto navzdory nepříznivým okolnostem udržovat prvorepublikové hodnoty a ideály.

Druhý názorový okruh utvářeli dramatici, kteří naopak prožitou katastrofu přijímali jako trest za naše vlastní chyby, přesněji za chyby prvo-republikové politické reprezentace, na něž oni sami již dlouho upozorňovali. Vinu přisuzovali nefunkčnosti pluralitního demokratického systému, bezbožnému hodnotovému relativismu a odnárodňujícímu napodobování ciziny, jakož i morální pokleslosti moderního umění, jež svévolně boří odvěké formy a řády. V protektorátní atmosféře přitom i tento druhý typ uvažování a argumentace značně rezonoval, takže jeho hlasatelé měli tendenci sama sebe vnímat jako nositele pozitivní změny, jenž má právo a povinnost českému umění dominovat. Přítomnou pohromu pak vnímali jako výzvu

k národnímu sjednocení, jež umožní obnovit ztracený řád. Jakkoli takovéto názory do značné míry korespondovaly s autoritativními přístupy k řešení společenských problémů tak, jak je v soudobé Evropě nabízely nacionalistické a fašistické režimy, byly podřazeny identifikaci s národem českým, což i jejich hlasatele nutilo k jinotajnému vyjadřování a mohlo jejich díla dostat mezi zakázaná.

Protektorátní dramatika tudíž nebyla určována jen osobním uměleckým či ideovým záměrem určitého autora a jeho schopnostmi, ale také rozdíly mezi tím, co bylo v jednotlivých fázích okupace možné na jevišti veřejně vyslovit a ukázat. To ve výsledku ovlivňovalo také poetiku divadelních her, respektive volbu postupů, které dramatici při svém hledání hratelného textu a výpovědi v daný okamžik volili a mohli volit.

NOVÝ ÚKOL PRO DRAMATIKY...

Konzervativní představa, že nastal čas, kdy se divadlo má stát aktivním účastníkem obnovy tradičního řádu, zrodila také tvrzení, že čeští dramatici v předchozích desetiletích zabloudili nejen tematicky a ideově, ale i umělecky, k čemuž mělo dojít ve chvíli, když před nadčasovými principy „opravdového“ dramatu začali upřednostňovat rozmanité modernistické výboje, jejichž společným jmenovatelem byla tematizace autorské subjektivity. Požadavek návratu k „opravdovému“, „skutečnému“ dramatu, často vyjadřovaný jen prostřednictvím „ortodoxního“ užívání slova „drama“, byl tedy vyhrocen proti nežádoucí lyrizaci či

Lidská svoboda je zrovna naopak v ukáznění a v odvratu ode všeho, o čem jsme se přesvědčili, že nám škodí. Jsme dnes v takové situaci, že musíme stále pozorovati svět kolem sebe, srovnávat a přemýšlet, čím který národ slábne a čím sílí. Nemůžeme si naprosto dovolit přepych, nejméně pak přepych lenosti mravní. Je arcí pravda, že se národ v kritických chvílích osvědčil, avšak tehdejší nebezpečí nebylo tak záluďné, jaké nám nyní nastává. Nastává opět prolínání kultur, možná ještě intenzivnější nežli za Rakouska. Obava, že by lidé, citově a myšlenkově požívační a rozmařilí, neodolali takovému svodu, je hluboce oprávněná. A to jsou právě oni, kteří si libují v hrách nízké úrovně a nemohou, nebo nechtějí pochopit, že by se neměli v divadle bavit jen po svém. Hercům i režisérům nastává nyní více než kdy jindy vlastenecká povinnost nutit je, aby si uložili cíle vyšší než jenom žít a dobře se mít. Proto myslím, že by snad bylo záhodno připravovati půdu vážnějším hrám přednáškami a potom ovšem působením od občana k občanu, kterým by se kladla každému na srdce nutnost národní obrody.

Pavla Buzková: Divadlo dnes (1939)

epizaci dramatické formy, ale také proti zcela nezodpovědnému podřizování dramatického textu divadelní podívané a zábavě.

Příznačné přitom bylo, že jeho zastáncům měli sice celkem jasno v tom, co nechťejí, nicméně nepřicházeli s novou poetikou. Jejich reakcí na toto prvorepublikové „zabloudění“, na němž se podíleli avantgardisté i liberální relativisté, totiž byla aktualizace vize, že skutečné drama vznikne pouze tehdy, pokud dramatici při svých uměleckých výbojích naváží na velké historické vzory. K nimž byl v žánru historického dramatu tradičně počítán Shakespeare, nověji pak Lope de Vega či Goldoni, v kontextu tematicky současné, tedy z dramatiků moderních pak především Ibsen a jeho pojetí rodinné hry. Nikoli náhodou tak byla během protektorátu do češtiny přeložena *Technika dramatu* Gustava Freytaga (jako překladatel uveden Jaroslav Žert, 1944), která sice již svou první větou konstatuje, „že technika dramatu není nic pevného a neměnitelného“, nicméně od svého vydání v šedesátých letech 19. století působila v německy mluvících zemích jako „návod“ k dosažení ideální dramatické výpovědi. Cílem přitom bylo postavit proti dosavadnímu rozvratu znovu řád: znovuobjevit možnosti osvědčených pevných dramatických forem a organicky je naplnit novými obsahy, oslovujícími přítomné diváky.

Usilovat o pravé drama tedy znamená usilovat o pevný mravní řád, který by bez výjimky vázal všechny členy národa. [...] Stvořit drama klasické formy není však možno jen tak na pouhé přání a suchou cestou, o to se musí vlastně přičinit celý národ. Náleží k základním poučkám o dramatu, že drama je takové, jaký je národ, z něhož vzešlo. Není-li prst národní duše úrodná, nemůže z ní pravé drama vyrůst. Zúrodnit ji pak může jen kladný poměr k životu, vroucí víra v Boha, naprostá oddanost mravnímu řádu a přesvědčení, že vinu musí stihnouti trest. Tedy samé ctnosti katechismové, jichž nám je pro duševní zdraví na výsost třeba a po nichž mladí právem volají. Bez nich byli bychom ztraceni dnes, kdy v Říši, do níž jsme zapojeni, je cílem výchova hrdinů prostřednictvím kázně, přísnosti, neohroženosti, mlčení, otužilosti a námahy. Jak bychom mohli doufat, že se udržíme v tomto novém rodícím se světě úžasně vypjatého a cílevědomého nacionalismu, kdybychom pokládali ještě teď za svízelný problém, dokonce snad nevyřešitelný, všeobecné zvýšení úrovně ochotnického repertoáru. Jak neobratní a málo nadšení bychom byli, kdybychom nedovedli přesvědčit celý národ o tom, že vychovávají-li v sousedních národech vybrané lidi v hrdiny, my se v ně musíme překovat všichni, když je nás tak málo! K vlastnostem moderního hrdiny však nenáleží jenom udatnost, nýbrž také bystrost, psychologická obratnost, znalost lidí a schopnost poradit si za všech okolností. Tedy vesměs vlastnosti, jež právě divadlo v lidech rozněcuje.

Pavla Buzková: *Divadlo dnes* (1939)

Současně nelze přehlédnout, že nutnost pevnějšího dramatického tvaru v druhé polovině let třicátých do jisté míry cítili i ti dramatici, kteří dříve s dramatickou formou vědomě experimentovali hledající, jakých podob může text psaný pro moderní divadlo nabýt. I do jejich poetiky totiž postupně – a zhruba od poloviny let třicátých dosti výrazně – začaly vstupovat tradičnější výrazové prostředky a formy, které se tváří v tvář dějinám jevíly jako optimální nástroj k jevištnímu vyjádření objektivnějšího ideového a politického postoje. Dokladem tohoto pohybu může být vývoj Osvobozeného divadla od někdejší legrace pro legraci ve *Vest pocket revue* (1927) k stavebně pevnějším politickým hrám *Rub a líc* a *Těžká Barbora*, případně Vančurovy proměny od *Učitele a žáka* a *Nemocné dívky* po *Jezero Ukereve*, či zřetelné prvky žánru tragédie v Čapkově *Bílé nemoci*. Zastánce „opravdového“ dramatu ovšem takovéto dílčí zpevňování tvaru nemohlo uspokojit.

Postulát znovuoobjevení „dramatu“ prostupoval od sklonku třicátých let a během protektorátu mnoho projevů českého myšlení o divadle. Způsob, jakým se vázal na vnitřní sebereflexi české kultury tváří v tvář prožívané národní katastrofě, ukazuje především proslav „Divadlo dnes“, jenž divadelní kritička Pavla Buzková (Buzková 1939) nedlouho po 15. březnu 1939 adresovala ochotníkům a v němž se požadavek znovu najít drama propojoval s řadou časových argumentů, především s potřebou národ mravně očistit: Vyjadřujíc zklamání z toho, že „*velcí národové jsou k nám uznali a laskaví, jen dokud nás potřebují, ale jinak jim na nás vůbec nezáleží a klidně nás obětují svému okamžitému prospěchu*“, hledala v něm cestu, jak si „*v tomto novém rodícím se světě úžasně vypjatého a cílevědomého nacionalismu*“, jež představuje Říše, „*do níž jsme zapojeni*“, zachovat svou identitu a existenci. Vyslovila přitom přesvědčení, že důležitou funkci přitom musí sehrát divadlo a drama, jako fenomén, který pro Čechy tradičně má – a do budoucna také musí mít – mimořádný význam: „*Buďme jisti, že dokud naši lidé budou hrát divadlo, dotud nebudou pro nás ztraceni! Česká řeč a český duch, v českých hrách utajeny, bude je vnitřně silit. Tu se najdou v jednom společném citu a smyšlení. Neříká se nadarmo, že jaký je národ, takové že má divadlo a drama.*“

V praxi to mělo znamenat návrat k národním kořenům divadla a umění, které již nadále nebude ovlivňováno „*zvláštními přísavky ruského bolševismu a západoevropského liberalismu*“. Divadelníci by si nadto měli uvědomit, že jsme v předchozím období „*propásli jediných dvacet let, aniž bychom si otevřeně řekli všechno, co nám leželo na srdci o věcech národních*“, respektive že chyba byla ve snaze o světovost, neboť ta „*visela ve vzduchoprázdnu. Nerostla z národa, nýbrž byla přejímána zvenčí. Dávala nám klamný pocit, jak si s těmi velkými národy rozumíme, ač to porozumění bylo toho druhu, že jsme mluvili umělecky jejich řečí a postavili se na jejich stanovisko, aniž je napadlo mluvit na oplátku zase řečí naší a postavit se na stanovisko naše. Byla to tedy služebnost a poplatnost cizině a nikoli rovnost*“.

Napravit tuto chybu podle Buzkové znamená, že se národ opět musí stát sebou samým a sjednotit se. Není tedy čas na romantickou rozpolcenost, relativismus či tradiční české váhání, které je spojené s otázkou „*Křesťan nebo výbojník?*“. Usilovat o pravé drama totiž „*znamená usilovat o pevný mravní řád, který by bez výjimky vázal všechny členy národa*“. Sjednocený národ pak musí na české divadlo klást vysoké nároky – požadovat, aby bylo výrazem jeho „*vysoké mravní a duchovní úrovně*“.

Proto je také nutné oddělit opravdové umění od škodlivých nicotností, za něž Buzková považovala nejen špatné divadelní hry, ale také divadlo, jež si získává přízeň publika tím, že v něm režisér či herec vyhrává nad dramatikem. Neboť „*nezáleží jen na tom, jak se hraje, nýbrž především, co se hraje!*“. „*Skvěle provedená nicotnost, ne-li dokonce oplzlost*“, je podle Buzkové sice „*také umění, neboť na to bylo rovněž vynaloženo mnoho ducha a dovednosti, avšak umění škodlivé. Takovým se vyznamenávají zvláště národové zkažení ve svém jádře a také obyčejně již před svým zánikem, jenž na sebe potom jistě již nedá dlouho čekat*“.

Uměleckou prioritou, ba sebezáchovným imperativem v okamžiku možného zániku národa je úkol psát a uvádět vynikající dramata, jež vzešla z rukou básníkůvých a která si zaslouží úctu a pochopení herců, režisérů a diváků. Tedy díla klasické dramatické stavby vyvěrající z duše národa, k čemuž ale může dojít jen tehdy, je-li „*prst národní duše úrodná*“. A „*zúrodnit ji*

pak může jen kladný poměr k životu, vroucí víra v Boha, naprostá oddanost mravnímu řádu a přesvědčení, že vinu musí stihnout trest“.

Když spisovatel a kritik Frank Tetauer o tři roky později vydával knihu *Drama i jeho svět* (Tetauer 1942), v níž se snažil představit svůj vlastní pohled na to, jak a z čeho může vyrůst opravdové drama, prostor pro národní patos se již značně zúžil. Nicméně i on spojoval své úvahy o potřebě pevného dramatického textu se sociální problematikou, ba dokonce se vzpourou proti zdánlivým danostem. Předmětem dramatu podle jeho přesvědčení „*může být jedině člověk jako tvor společenský*“, neboť „*obsahem dramatu může být jen vztah hrdiny k jiným lidem*.“

Přesvědčení, že drama vzniká jen tam, kde lidé spolu „*zuřivě nesouhlasí*“, kde se přou a utkávají, Tetauer staví proti (poetistickému) oslavování krásy a života: „*Smysl dramatu není opěvovat život a libovat si, jak je krásný, nýbrž ukazovat jeho krásu i v krutostech a nedostacích, bojovat proti nim a potlačovat je. Za život, jaký je, nabízí drama život lepší. Za člověka, jaký je, nabízí drama člověka lepšího*.“ Úkol poznávat objektivně existující svět a jeho pravidla činí z dramatu dle Tetauera nejbojovnější umění, jehož úkolem je strhávat konvenční masky, kterými lidé od pradávna zastírají reálné podoby světa a života. Ačkoliv tedy Tetauerova představa dramatu byla víceméně konzervativní, současně se dožadoval, aby se aktivně zapojovalo do života a nebálo se vyvolávat společenské skandály tím, že půjde proti tradici, neboť „*pojmu tradice bývá [...] leckdy zneužíváno. A tak vedle nového rodu strhavačů masek žije a trvá ve všelijakých převlecích a změněných podobách rod vyráběčů masek. A rod uchovatelů masek dávno vyrobených*“.

Potvrzením toho, že se právě umění nebojí strhávat masky, je mu pak dramatika antická i Shakespearova, především však Ibsenova, jehož hry s tematikou rodiny „*se dokonale vymykají divadelním zvyklostem a namísto aby příjemně polechtávaly bránici a dráždily pokožku, se strašlivou a otřesnou bezohledností rozevírají pohled na věci, skutečnosti a hrůzy, které společenský člověk té doby co nejpečlivěji tajil, zapíral a zakrýval, o nichž nechtěl vědět a které, když jejich existence se nedala utajit, vyhlášoval za bezvýznamné výjimky, náhodné vředy a vzácné zrůdnosti*.“

... A JEHO PRAKTICKÉ NAPLNĚNÍ

Mravní, dramatický a divadelní ideál, který vyjadřovali Tetauer, Buzková a další vyznavači mimořádné sociální role, jež by drama mělo hrát při hledání pravdy o řádu, do značné míry určoval směr, kterým se „pravé“ české drama a s ním spojené divadlo za protektorátu chtělo vydat. Potíž byla ale v tom, že v praxi byl tento ideál nenaplnitelný, neboť postuláty, z nichž vyrůstal, narážely na celou řadu limitů. A to nejen proto, že nebylo možné potlačit zábavné formy divadla, přinášející divákům únik z tíživé doby.

Nikoli náhodou se v protektorátu nejčastěji uváděným dramatickým textem stalo pásmo Jana Snížka *Rozmarné zrcadlo*, s nímž jeho divadelní skupina v letech 1940–1941 vystupovala nejprve po Praze, v roce následujícím pak také v dalších českých a moravských místech, aby posléze dosáhla více než tisíce repríz (1178). Šlo o komponovaný (postupně rozšiřovaný a obměňovaný) sled skečů, které byly z části inspirovány Čapkovým fejetonem *„Jak se dělá divadlo“* a v konečné verzi inteligentně paro-

Na nekonečné cestě, kterou prochází živoucí organismus od nevědomosti k vědomí a od toho k poznání, nejúžasnější chvíle byla ta, kdy člověk – a musil už to být člověk – dokázal zpodobit, zobrazit něco z toho, co poznal a zažil. Tím okamžikem byla započata úžasná činnost lidského umění. Člověk bez umění byl člověkem bez poznání a bez moci. Přicházel na svět bezbranný a žil ve světě plném záhad, tajemství a hrůz. Nerozuměl ničemu a neznal nic, než jak si opatřit potravu, uchránit se před zimou, ukojit pud pohlavní a ochraňovat děti, pokračování sebe. [...] Nemohl jinak než ztělesňovat ty všechny síly a zjevy, dávat jim fantasticky změněné, a přece jen lidské podoby a připisovat jim ty a ony vlastnosti. A tak se mu postupem věků podařilo, že téměř na všechno, čeho si byl vědom a co zasahovalo do jeho života, připevnil nějaké podoby, aby si to mohl zachytit, určit a svým způsobem to pochopit. Ty znetvořené lidské podoby byly masky. Objevem masek se mu úžasně ulevilo. Svět přestával být tajemným a začal se zalidňovat lidskými představami. Všecky záhady a hrůzné skutečnosti dostaly určité masky a tak poznenáhlu člověk začal mít pocit, že všemu rozumí, že všechno zná. [...] A při tom někdy jako bleskem ho napadlo, že to vlastně nebojuje s ničím jiným než se sebou samým. Ve skutečnosti také s ničím jiným nebojoval a ničeho jiného se nedoprošoval než sebe samého. Byl to boj člověka s vlastním poznáním, zápas člověka se sebou samým. [...] Člověk poznává, že strhávat masky je úkol těžký, nebezpečný a v některých případech nad jeho síly. A tak, co se nepodaří každému, podaří se někdy někomu. Takový jedinec musí k tomu být zvláště uzpůsoben. Člověk přestává být představitelem druhu. Vlastně už jím dávno přestal být. Není to už člověk jako druh, jsou to lidé jako jednotlivci nestejných schopností, vloh a sil. Ukáže se, že jako kdysi někomu se snadno dařilo masky vyrábět a nasazovat s lehkostí, které druzí nedosáhli, nyní zas někdo přece jen pronikne za připevněnou masku, a dokonce se mu ji podaří strhnout.

dovaly různé podoby dobové činohry, konverzační dramatiky, opery a operety, jakož i manýry hereckých hvězd, ale také vesnických ochotníků a lidových loutkářů. A ve stejném duchu Snížek uvedl také pásmo parodií filmových (*Rozmarné zrcadlo II*, 1943), inscenaci pohrávající si motivem nevěry v pěti různých historických obdobích (*Nekonečný trojúhelník*, prem. 1944) či rozmarnou detektivní komedii *Vyšetřuje dr. Brent* (spolu s Jiřím Weyrem, prem. 1942).

Je to ovšem počínání nebezpečné, protože většina lidí nestojí o to, aby masky byly strhávány. Zvykli si na ně, je to součást jejich života, zdědili je a vyrostli s nimi. Jsou proto nakloněni vidět v tom, kdo je chce anebo umí strhovat, rušitele navykklého pořádku, nežádoucí element, ne-li zločince. To je však už pozdě. Rod strhávačů masek – umělců – tu najednou je a nedá se potlačit. Musí bojovat. A bojuje na dvě strany, jednak proti maskám, jednak proti těm, kdo nechtějí, aby masky byly strhávány. A tak vzniká drama v celé šíři a bohatosti možností a úkolů. Neboť mezi umělci, v rodě strhávačů masek, ti nejmělejší jsou dramatici.

Frank Tetauer: Drama i jeho svět (1942)

Hlavní překážkou, která bránila naplnění vize „pravého dramatického“ dramatu, byla zmíněná dvojí tabuizace základních problémů přítomné společenské a individuální existence, která jednotlivcům a celé národní společnosti zabráňovala „strhávat“ masky, které utvářely život v protektorátní a říšské realitě a které také omezovaly možnost veřejně ukázat škálu postojů a názorů, jež se pod nimi skrývaly. Protektorátní dramatici tak sice mohli vyznávat schopnost pevných dramatických forem vyjadřovat objektivní rozměr přítomnosti, jejich rozhodnutí napsat jakoukoli hru, a to nejen tu, který by vyrůstala z „*prsti národní duše*“, naráželo na skutečnost, že drama jako umělecký druh bylo zcela závislé na tom, co lze – s ohledem na cenzuru i českou komunitu – veřejně vyjádřit, pojmenovat a vyslovit a jakými prostředky to lze učinit. To bylo v rozporu s Buzkové i Tetauerovou představou otevřené společnosti, v níž dramatikův statečný boj proti maskám a lžím může sice vyvolat skandál či vést k dramatikově exkomunikaci, nicméně neohrozí jeho fyzickou existenci. A odporovalo to také skutečnosti, že v totalitní formě vlády funguje nejen regulace, které znemožní, aby divadelní hra, která by mohla poodkrýt masku režimu, byla vůbec hrána. Nehledě na velmi silné mechanismy autocenzurní, jež blokují již samu možnost vzniku dramatiky tohoto druhu.

Protektorátní tvůrci a jejich adresáti tak sice mohli naplno prožívat dobové problémy a konflikty, avšak to, co by je mohlo inspirovat k vyhocené a společensky angažované dramatické reflexi, jako by oficiálně neexistovalo a nesmělo existovat. Nemožnost tematizovat problematiku války, národní svébytnosti a podřízenosti či skutečná úskalí soukromého a veřejného života v zemi, v níž je zlovůle a násilí moci každodenní realitou, jakož i celou řadu dalších otázek a problémů člověčího bytí, tudíž dramatiky nutila vyhledávat „náhradní“ neproblematické fikční světy a formy výpovědi, čili „dobrovolně“ si nasazovat určité masky. A ti statečnější se je pak pokoušeli nasazovat tak, aby pod nimi prosvítala jejich představa o skutečné tváři reality a adresáti mohli zahlédnout i náznak toho, co je skutečně zajímavá a tíží.

Výrazně to poznamenávalo zejména produkci her se současnými náměty, která kýžené „drama“, substituovala formou konverzační hry realistickeho střihu, odehrávající se v jakémsi nepříznakovém bezčasí individuálního života v městě či na venkově, a to bez jakýchkoli širších společenských či historických souvislostí. Tedy ve víceméně abstraktním českém prostoru, jehož – tu a tam problematizovaným – centrem je Praha a v němž jako by neexistovala ani válka, ani zatýkání a věznění, ba dokonce ani Češi a Němci nebo čeština a němčina. Nejpočetnější část takto koncipovaných dramát se přitom soustředila na fabulaci zábavných zápletek, pracujících s rozmanitými patáliemi soukromými, milostnými, rodinnými, pracovními či uměleckými. A navzdory Freytagem zformulované tezi, že základem opravdového dramatu je děj, tedy hnutí mysli, které nevyhnutelně přerůstá v myšlenku, akci, čin, dialog a názorový konflikt, a tak pojmenovává podstaty, v protektorátní každodennosti převážilo konverzační pojetí dramatu s dominancí slov a řeči.

V mezích této poetiky se přitom pohybovali nejen rutiněři, ale taktéž dramatici s vyššími uměleckými ambicemi, kteří se snažili dát svým hrám, nebo alespoň jejím dílčím částem, hlubší významový podtext a vztáhnout je tak k aktualitě, případně celý text pojmut jako jinotaj, tedy začít hrát „podvojnou hru“ s adresáty a cenzory. Snadněji se jim ovšem taková hra hrála, pokud přinejmenším tematicky opustili českou přítomnost a fabulovali děje odehrávající se v jiných světech. Více než v předchozím období se proto ak-

tualizovaly potence tradičního dramatu historického, umožňujícího modelovat ideje na zdánlivě starých příbězích, a nebývale pak během protektorátu narostl počet her cizokrajných, tedy situovaných do jiných zemí, počínaje zasněženým severem až po exotické tropy, přičemž lze pozorovat průmět proměn válečné situace do výběru zemí, o nichž se mohlo psát.

S tím, jak se autoři odkláněli od přítomnosti, otevírala se jim také možnost zpodstatnit jazykovou stránku, která mohla opustit iluzivní formu běžné realistické komunikace a přejít k jazyku stylizovanému, vázanému. Protektorátní produkce tudíž s oblibou pracovala také s různými podobami veršovaného dramatu. Zájem o verš měl přitom několikery rozměr a možnou motivaci. Byl vnímán jako cesta k dramatu napsanému „po starodávném způsobu“, tedy inspirovanému středověkem či barokem, jako aktualizace „shakespearovského“ dramatického ideálu, jako forma násobící poetičnost cizokrajných námětů a motivů, ale některými také jako pokračování avantgardy a její volné hry se slovy.

V návaznosti na to se zrodila další možnost, jak obejít cenzurní omezení, tedy tvůrčí přepisy a adaptace starší domácí a zahraniční dramatiky. Zájem protektorátního divadla o národní i zahraniční klasiku byl logický, už proto, že tato nabízela nadčasová, obecně lidská a hůře cenzurovatelná témata. Původní texty přitom bylo možné náležitě zpřítomnit, ať už divadelními prostředky, nebo náležitými úpravami. Příznačné je, že i v tomto případě se dramatici raději inspirovali divácky přitažlivými komediemi než díly přísné dramatické stavby a vysokého mravního poslání.

Přesvědčení o nutnosti změny, která vrátí zbloudilou českou dramatiku zpět k tradičním jistotám, se tak ve střetu s dramatickou, dramaturgickou a divadelní praxí transformovalo v trend, jenž sice spoluutvářel poetiku nemalé části dobové dramatické tvorby, nicméně nemohl dojít svého naplnění. Potvrzením toho je mimo jiné fakt, že se mu nepodařilo z českého kulturního života vytěsnit experimentální hledání jiných podob dramatu a divadla, byť jeho zastánci považovali meziválečné avantgardní experimenty za import poplatný cizině.

PŘEVAHA KONVERZAČNÍ DRAMATIKY

Tradiční a navíc cenzurně nejméně problematickou podobu dramatu napříč celou protektorátní produkcí představovaly konverzační hry řešící v soukromé rovině vztahy uvnitř rodiny. Pokud byly situovány do města, zpravidla Prahy, byli jejich hrdiny příslušníci středního stavu.

K výjimkám patří dvojice her, v nichž se Alžběta Pacovská v návaznosti na Františka Langera pokusila realisticky zachytit nelehký život lidí na pražské periferii. V pěti obrazech dramatu *Chudí lidé vaří z vody* (1939) představila figurky z okolí trojského mostu, včetně cirkusáků a nešťastného tuláka, jehož snem je vrátit se na rodnou Moravu. Osu výpovědi, jež má aspiraci vykreslit drsnost prostředí, lidskou tupost a mravní vyprázdněnost, jakož i sílu opravdového citu a respektu k morálce, přitom utvářejí vztahy uvnitř jedné dělnické rodiny: střet mezi povrchní a nevěrnou manželkou a její nevlastní dcerou, jež symbolizuje lidovou sílu a poctivost, a jako taková proto získá správného muže. Smysl pro specifickou atmosféru periferie, ale i pro mírně ironický nadhled Pacovská projevila také ve veselohře *Vdovin groš* (1941), v níž se hospůdka na modřanské navigaci stává místem pro sérii milostných setkání a pletek.

Před chudinou ovšem protektorátní dramatika dávala přednost postavám majitelů a majitelek drobných obchůdků, úředníkům, ale také úspěšným soudcům, lékařům a umělcům. Zápletky jednotlivých her přitom opět utvářejí především komplikované milostné a rodinné vztahy, neshody mezi partnery a manželi, jejich konflikty a rozchody a nová setkání; tu a tam však byly tematizovány i záležitosti profesní. Příkladem může být hra *Ztracená tvář* s podtitulem *Žít svůj život* (prem. 1939, 1940), v níž se Frank Tetauer pokusil naplnit svou představu dramatu tím, že vykreslil portrét velké a zároveň do sebe a do své profese zahleděné herečky. Její osud přitom náležitě zdramatizoval motivem obličeje zohaveného při autonehodě a postavou přítele, plastického chirurga, který jí pomůže vrátit se znovu na jeviště. Zároveň ji tím ale také ztratí, neboť ona je jako nespoutatelná umělkyně odhodlána žít na jevišti i mimo něj po svém.

Absence závěrečného happy endu byla v dobovém kontextu spíše výjimkou, standardem totiž bylo, že se postavy dramatu na konci hry navzdory všemu špatnému znovu dají dohromady a je tak nastolena relativní harmonie, která má v divákovi vyvolat naději, že není až tak zle. Tak tomu je také ve většině textů nejproduktivnějšího autora konverzační dramatiky Jana Grmely, jehož psaní nabývalo různých forem, od krátkých anekdot až po hry s vyšší uměleckou ambicí. Byl tudíž schopen napsat devítistránkový skeč o manželce uražené nezájmem potenciálního milence a řešící problém, jak cizího muže v bytě vysvětlit žárlivému manželovi (*Ladič pian*, 1941), stejně jako čtyřaktovou veselohru, v níž brašna s nečekaně nalezeným pokladem-lupem koluje od člověka ke člověku, a tak vyjevuje a tříbí jejich charaktery (*Správné děvče*, 1942, i prem.). Dvojící her Grmela pronikl i na jeviště Národního divadla: v první z nich předvedl komplikované vztahy v rodině, v níž syn nečekaně zdědí velké peníze po rodinném příteli, čímž se prozradí, kdo je ve skutečnosti jeho pravým otcem (*Dědictví*, 1941, i prem.), v druhé pak pojednal tvůrčí střet dvou malířských osobností a jejich uměleckých koncepcí (*Velká cena*, 1944, i prem.).

Ke svým oblíbeným zápletkám se Grmela navíc rád vracel, přičemž byl schopen je nově variovat a zaplétat. V dramatu *Zlatá klec* (1944, i prem.) tak zopakoval a znásobil motiv utajeného otcovství, jež tu po letech rozruší zdánlivý klid manželství uzavřeného pro peníze. Vyfabuloval příběh otce (lékaře-gynekologa) a jeho dcery, která se má provdat za jeho asistenta, aniž by tušila, že tento nepoctivý ctižádostivec již čeká dítě s jinou ženou a je také schopen otce připravit o autorství významného vědeckého objevu. Dceřina těhotná milostná konkurentka je nadto nejen otcovou pacientkou, ale také – jak se postupně rozkryje – jeho druhou dcerou, plodem dávne a léta utajované lásky.

Dvakrát Grmela zpracoval také téma umělkyně, která dá přednost vytoužené profesi před rodinou. Na samém počátku protektorátu to bylo v hříčce *Ta pravá...* (1939, i prem.), v níž zpěvačka Velkého divadla opustila a téměř o vše připravila svého manžela vetešníka. Jeho krachující krám je však díky pomoci dvou mladých a schopných lidí (z nichž se v pointě vyklubou manželé) zachráněn, začne znovu prosperovat a on sám se postaví na nohy na-

tolik, že je připraven svou chybující ženu – poté, co ona přijde o hlas, a tudíž i kariéru – vzít k sobě zpět. Ve hře *Babí léto* (1943) pak Grmela vykreslil vztah úspěšného pianisty a neméně úspěšné herečky, která však na rozdíl od manžela dá před rodinou a péčí o syna přednost umělecké kariéře, aby i ona po patnácti letech pochopila, že to byl omyl, a napravila se.

Konverzační hry z městského prostředí mohly přitáhnout pozornost publika, jejich reálná umělecká prestiž ale nebyla velká, takže nemálo z nich bylo zveřejněno jen tiskem, aniž by se našlo divadlo ochotné je inscenovat, a to dokonce ani v případech, kdy se dramatici pokoušeli trefit do určité specifické divadelní poetiky. Svého naplnění tak kupříkladu nedošla ani Tetauerova snaha napsat hru, v níž by ústřední postavu bývalého soudce, jenž neformálními způsoby hledá spravedlnost, mohl sehrát populární herec Vlasta Burian (*Křivdy napravovati*, 1942, jako rozhlasová hra s titulem *Veselé souzení strýce Sylvestra*, natočeno 1948). A inscenováno nebylo ani drama Karla Kubánka *Země mlčí. Slunečná* (1941), které pracovalo s oblíbeným syžetem měšťáků na letním bytě, přičemž kombinovalo detektivní příběh s ibsenovským modelem postupně objevované viny, sdílené prostřednictvím vidin i s příslušníky mladší generace, která traumatickou minulost přímo nezažila.

Ještě ve zvláštějším postavení byly početné konverzační hry s venkovskou tematikou, které byly tištěny, přestože stály zcela mimo zájem profesionálních divadel. Jen relativní výjimkou je hra *Martin Čípa*, kterou v roce 1942 uvedlo Divadlo pražských předměstí, tedy částečně kočovná (mimo městské centrum se pohybující) společnost J. Macháčka. Její autor, J. V. Krýsa, v ní vykreslil poctivého sedláka, jenž se nikoli vlastní vinou zadlužil a nadto má problém s nápadníkem, který chce jeho dceru odvést do Prahy. Díky jeho bližním se ale vše po finanční i lidské stránce urovná a dceřin ženich se rozhodne zůstat na venkově.

Většina venkovských zápletkových her však navzdory nevšimavosti profesionálů mohla kalkulovat s početnou obcí adresátů, neboť byla psána a publikována pro ochotníky, a tedy pro publikum, jež mělo k vesnické tematice blízko. Proto také většinu z této dramatické tvorby charakterizuje inklinace k poetice, odkazující mnohdy až do hloubi devatenáctého století

a vycházející z předpokladu, že mimopražské publikum je vhodné oslovovat historkami a zápletkami, které by u intelektuálních vrstev neobstály. Například Marie Šebková vyfabulovala obraz z venkovského života *Pod květy jabloně* (1943), jehož zápletku uvádí do pohybu motiv prodaného ženicha po vzoru Sabinova libreta ke Smetanově opeře.

Drama pracuje s postavou mladé chudé dívky Máni, která potřebuje peníze na matčinu léčbu, a proto přijme nabídku své sokyně a za peníze jí přenechá svého milého Jeníka. Jeho to ale rozzlobí natolik, že je ochoten s dívkou, již byl prodán, skutečně jít k oltáři. Naštěstí jen proto, aby tato hloupá dcera nejbohatšího sedláka musela splnit podmínky uzavřené smlouvy a milované Máně slíbené peníze vyplatila. U oltáře pak Jeník řekne ne a může se tak vrátit ke své skutečné lásce, jejíž matka se uzdravila.

Na formování takto pojatých dramát měl značný vliv František Cimler, který byl jejich redaktorem v nakladatelství A. Neubert. Další vzorovou ukázkou daného typu dramatiky tak může být Cimlerova veselohra *Tvrdé české palice*, 1940.

Její fabulační základ tvoří omyl sedláka Maška, který se se sedlákem Havlem dohodl, že by mohli vzájemně seždat své dcery a syny. Při námluvách ale Mašek omylem a šťastnou náhodou vtrhne do statku zcela jiného Havla, jenž má shodou okolností také syna a dceru. Výsledkem je řada nedorozumění, bizarních konfliktů a zvrátů, ještě vygradovaných vesnickým furiantstvím. Nicméně otcové i oba mladé páry v sobě okamžitě najdou zalíbení, takže zdvojená svatba je nevyhnutelná. – Ochotníkům pak Cimler adresoval i oblíbenou „lesní variantu“ takového zápletkové dramatiky: „hru pro nejveselejší večery“ *Myslivecká latina* (1941, pod pseud. Jiří Hora), v níž vedle sebe postavil švejkovsky chytrého myslivce Švejdu, náruživého pytláka, dceru na vdávání a její nápadníky, několik dalších potenciálních milostných párů a neschopné městské pitomce a slečinky, jakož i vlastníka lesa: notáře s titulem dr., jenž by chtěl být nimrodem, ale nemá na to.

Častým motivem venkovských her je postava hospodáře v potížích, ať již za ně může například reálná či domnělá klatba visící na jeho majetku (Jaroslav Mácha: *Prokletý statek*, 1942), nebo skutečnost, že nemá adekvátního mužského dědice a zdráhá se dceru dát obyčejnému čeledínovi – tak dlouho, dokud se neukáže, že čeledín je ve skutečnosti synem velkostatkáře (Karel Fořt: *Neuved' nás v pokušení*, 1942). Vážnější podoby takového dramatu reprezentuje „vesnický melodram“ Františka Hrubce *Prst boží* (1941), jenž rozvíjí konflikt mezi pracovitým, leč lakotným sedlákem a pokrokovým chalupníkem, který chápe proměny doby, a tak považuje vzdělání za důležitější než majetek. Pro sedláka je ale nepřijatelné, aby se jeho syn oženil s maturantkou z chudé rodiny, což vede až k synovu pokusu o sebevraždu – a následné otcově sebevraždě dokonané ve chvíli, kdy si naplno uvědomil svou vinu. Z vůle Boží se tím otevře prostor pro sňatek milenců i další dobro.

Potvrzením toho, že se venkovská dramatika až tak příliš fabulačně nelišila od her městských, byť s městem zpravidla pracovala jako s negativní veličinou, může být *Rodná ves* (1942) Lídy Merlínové (= Ludmily Pecháčkové): hra kombinující motiv vesnice jako celoživotní jistoty s ženskou tematikou. V jejím centru stojí postava ženy, která sice dala před vesnicí přednost Praze, avšak její nerozumné manželství záhy zkrachovalo a ona se s pokorou vrátila na rodný statek. Hospodaří na něm tak úspěšně, že je po letech schopna svému manželovi, z něhož cizí svět udělal bezdomovce, poskytnout útočiště. A protože na venkově každý zákonitě najde sebe sama, obnoví se i jejich ztracený vztah.

Základní hodnotovou opozici mezi velkým světem a jistotami domova – v městských dramatech symbolizovaného rodinou a rodinnou firmou, ve hrách venkovských pak rodným statkem a vsí – vyjadřují také *Světáci* (1941, prem. 1942) Miloše Hlávky. Konverzační hra je v protektorátních souvislostech unikátní tím, že jako jediná hra z české současnosti překračuje hranice „našeho malého světa“, byť jen proto, aby se její hrdinové mohli do něj opět vrátit. Do rodného domu se tu totiž navrácí mladý muž, který léta bloudil světem, a jeho novomanželka, která se v cizině dokonce narodila, ovšem v české rodině.

Vlastní děj hry má opět podobu zápletkové komedie: ona se totiž rozhodne, že jeho příbuzné lépe pozná, když před ně nejprve předstoupí sama, a to jako náhodný kolemjdoucí. Mužští členové rodiny se ovšem do nečekané návštěvy okamžitě zamilují a přítomné ženy začnou žárlit – a protože její manžel hraje se sebou, je mu dáno o svůdnou cizinku soupeřit se sourozenci i otcem. S tím si navíc musí vyjasnit nepravdy, které se rozšířily okolo jeho života v Paříži. Po sérii náležitých nedorozumění ale Ludvík může svou milovanou Blaženu v souladu s lidovými zvyky přenést přes práh (staro)nového domova.

Jakkoli se dnes text této komedie může jevit politicky neutrální, v okamžiku vzniku, vydání a ostravské a pražské premiéry (březen a září 1942) vyjadřoval nejen ideu návratu domů, ale obsahoval také řadu dalších motivů, které měly v dobových souřadnicích své specifické konotace. Zvláštní byla již konkrétnost, s níž Hlávka určil dějiště hry, tedy jihočeskou obec Stachy, která se nacházela na samém pomezí tehdejšího protektorátního prostoru. Bylo to motivováno tím, že do své hry potřeboval postavu Čecha-světoběžníka, jehož pobyt v cizině by byl přirozený a nenesl příznak emigrace: okolo Stach totiž reálně žili hudebníci a circusáci, kterým se říkalo světáci již z povahy jejich povolání. Ve vlastním ději ovšem jejich profese nehraje až tak velkou roli, důležitější je atmosféra rodiny, do níž se lze ze světa mezi své vrátit, přičemž otec rodiny je dokonce starostou obce.

Neobvyklost Hlávkovy hry spočívá také v tom, že se v ní výslovně hovoří o Francii a Holandsku, tedy o dvou západních zemích, kam se dříve dalo putovat, které ale nedávno byly obsazeny německou armádou. Nakolik to bylo překvapivé pro dobové publikum a jak toto vnímalo autorem předvedený návrat Čechů z „kdysi“ spřátelené Evropy domů, se můžeme jen dohadovat. V každém případě Hlávková hra navzdory své konkrétnosti až do konce války zůstala mezi povolenými.

DRAMA ZE SOUČASNOSTI JAKO PROSTOR PRO JINOTAJ

Zvýšená citlivost na podtexty a jejich hierarchizace podle dobových hodnotových kritérií byly všednodenní součástí protektorátního literárního a divadelního života. Promítalo se to i do snahy dramatiků s těmito podtexty vědomě pracovat. Když bylo sedm dní po okupaci, 22. března 1939, ve Stavovském divadle poprvé hráno drama Růženy Jesenské *Kouzelný darebák* (1939), diváci věděli, že jde o text v jádru apolitický, s expresivní fabulační i jazykovou vypjatostí vykreslující komplikované rodinné, sourozenecké, milostné a erotické vztahy, pojaté jako průnik dobra a zla: dvou konstant, jež se podle dramatičky v lidském životě vášnivě přitahují. Nemohli si ovšem nepovšimnout, že autorka do závěru své hry vložila slova: „[...] bude-li zle, — snad nebude, [...] ubráníme se, nedáme se nikomu! — *Náš domov je náš, naše vlast, naše krev, naše řeč.*“ A muselo je to oslovit, byť to bylo do hry napsáno v době, kdy ještě nikdo netušil, jak to s českým odhodláním se za každou cenu bránit dopadne.

O pár týdnů později již nebylo takovéto explicitní vyjádření přípustné, nicméně potřeba dramatiků vyjádřit se k přítomnosti zůstala a transformovala se v metaforická vyjádření, která bylo možné interpretovat doslovně, ale také jako výpověď se skrytým podtextem. To se objevuje i ve víceméně standardních konverzačních hrách, včetně například závěrečných scén Grmelových dramat *Dědictví* a *Klec ze zlata*, v nichž postavy dojdou k přesvědčení, že musí chránit rodinu navzdory všemu, co se stalo. Pro dnešního recipienta je ovšem úskalím fakt, že tento typ komunikace s adresátem byl ukotven v dobových kontextech a stavěl na časově omezených – vědomých i podvědomých, více i méně zřetelných – asociacích, k nimž publikum spontánně inklinovalo. Můžeme se tak jen dohadovat, s čím si čeští diváci kupříkladu v roce 1944 spojovali dialog mezi otcem a dcerou, když ve *Zlaté kleci* z jeviště zazněla slova: „*Olga: Musíme tomu z celého srdce věřit. Víra nám dá sílu, táto! / Horák (teď pevně): Abychom se stali konečně jinými lidmi a žili svůj skutečný život! / Olga: Zcela správně. Protože to, co jsme žili, nebyl život, nýbrž živoření. / Horák: Život v kleci!*“ Tato slova přitom byla určitým kompromisem mezi tím, co by dramatik říci

chtěl a co říci mohl. Starší, agentážní verze této hry nazvaná *Hřích mládí*, totiž ve stejný okamžik pracuje s výmluvnou alegorickou opozicí mezi světlem a tmou, jakož i s povinností udržet soukromé štěstí i za tu cenu, že budeme lhát. Dramatik přitom zjevně neusiloval ani tak o „přímý“ jinotaj, jako spíše o pojmenování pocitu, jenž českou společnost tváří v tvář okupačnímu a válečnému násilí prostupoval.

Vedle dílčích významových asociací vložených do jinak cenzurně víceméně neproblematických her ovšem vzniklo rovněž několik dramat, která byla přímo konstruována tak, aby se stala alegorií situace, v níž se český národ ocitl. S ohledem na zostřující se cenzurní a autocenzurní regulaci přitom můžeme pozorovat vývoj od bezprostřední reakce dramatiků, kteří se snažili o vyjádření sice skrytá, ale dobře čitelná a dotýkající se aktuální přítomnosti, směrem k alegoriím pojmenovávajícím obecnější, abstraktnější problematiku etickou, filozofickou a náboženskou.

Výrazem dobového životního pocitu bylo, že protektorátní dramatikou napříč všemi žánry prostupoval motiv nějaké soukromé, veřejné nebo dokonce přírodní pohromy či katastrofy, jež rozvrátí to, co se doposud zdálo nepochybné, nicméně současně postavy také obrodí a vyvolá v nich odhodlání neštěstí vzdorovat a přes všechna úskalí kráčet dál. V hrách na témata historická či cizokrajná tato katastrofa mohla nabýt metaforičtější a dramatictější podoby, ať již šlo o přemnožení krys, epidemii moru, nebo o dlouhou polární noc, která je k nepřežití. Čím ovšem blíže k české současnosti, tím více do dramatických výpovědí vstupovala konkrétnost žité každodennosti a její politický rozměr, takže prostor pro jinotaj byl užší – a navíc se s každým měsícem a rokem okupace dále zužoval. Časové okno, ve které bylo možné takovou hru uvést, nebo alespoň vytisknout, se pak zcela uzavřelo na přelomu let 1941–1942.

Olga: A ještě něco – – – za čas si vyjedeme spolu do Brna – – ale aby maminka o tom nevěděla.

Horák: Budeme tedy lhát dále.

Olga: Abychom byli šťastni. Aspoň my dva.

Horák: To mě máš tak ráda?

Olga: Rozsvítím, ano? Už je příliš tma.

Horák: Rozsviť, dceruško, rozsviť, ač toho není třeba. Jsi sama velké světlo.

Olga (rozsvítí): A teď zmizely stíny – –

Horák: Navždy – – ?

Olga: Musíme tomu z celého srdce věřit. Víra nám dá sílu, táto: Je to nejlepší lék – brát velkou dávku denně.

Jan Grmela: *Hřích mládí* (194?)

První čistě konverzační hrou s alegorickou nadstavbou byla *Hra na schovávanou* (1939) Olgy Scheinpflugové, kterou 11. listopadu 1939 uvedlo Národní divadlo na jevišti nově ustaveného Prozatímního divadla. 29. prosince na téže scéně mělo premiéru drama Viléma Wernera *Šťěstí je umění* (1940, prem. 1939). O rok později, 18. prosince 1940, pak byla v Brně a následující den i v Praze inscenováno Wernerovo drama *Červený mlýn*. Poslední relativně přímočarou alegorií byla hra Josefa a Miroslavy Tomanových *Vínice*, kterou bylo možné v roce 1941 vydat, ale na jejíž uvedení již nebylo možné pomyslet, protože se z kategorie her povolených velmi rychle přesunula mezi zakázané. Na jeviště se tak dostala až v roce 1946, a to v přepracované verzi.

Autoři všech těchto her využívali tradiční dramatická pravidla a psali texty, jejichž společným jmenovatelem je vědomá snaha vyjádřit emoce spjaté s nedávným politickým krachem a současně povzbudit diváky, demonstrovat přesvědčení, že bude lépe – pokud pochopíme své místo mezi druhými, dáme se dohromady a začneme pracovat pro šťastnější budoucnost, pro potomky.

Spontánním výrazem toho je *Hra na schovávanou*, vzniklá na pozadí autorčina plánu napsat hru na ženské téma, tedy o dívce, která z lásky přijme málo důstojnou roli hloupoučké manželky, aby posléze odhodila zábrany, prokázala své organizační schopnosti a zachránila manželovu krachující továrnu. Tento syžet byl ale po okupaci překlopen do symbolu Mnichova, ztracených Sudet a okupace. Soudobý divák totiž vnímal, že dramatička odpovědnost za ztroskotání manželova rodinného podnikání připsala vzdáleným příbuzným, kteří si za pomoci nespravedlivě rozhodujících soudů přisvojili část továrny a posléze způsobili její požár, a tedy i celkovou zkázu, přičemž součástí jejich charakteristiky byla jednoznačně německá jména.

Vínice představuje venkovskou variantu takovéto alegorie. Chalupník Jan Trčka se v ní rozhodne vybudovat na příhodné slunečné a kamenité stráni (symbolickou) vinici, která přinese blahobyt rodině i obci, a do tohoto svého cíle vloží vše: energii, vlastní a manželčiny peníze i rodinné vztahy. Jeho sen však málem ztroskotá na bratranci, který neuspěl doma

ani ve světě a závidí svému schopnému příbuznému také jeho ženu. Naoko sice přijme Trčkovo pohostinství, ve skutečnosti jej však nenávidí a intrikuje. Ponouká jeho manželku, potomky i sousedy, aby jednali proti němu a jeho snu o vinici. Díky chalupníku s příznačným jménem Kotrba se však vše napraví a nehodný bratranec je vyhnán. V závěru je pak proti úžasu Trčkova syna: „*Všechno vám Bůh zachránil, táto!*“ postavena otcova jistota: „*To proto, že jsem ani na chvíli neztratil víru!*“

Jestliže u Scheinpflugové hrdinka najde své místo v životě, teprve když se vzdá přetvářky a začne mluvit a jednat podle své povahy, a hrdina Tomanových navzdory všemu neustoupí od svého ideálu ani o krok, součástí hry Viléma Wernera *Štěstí je umění* je přímá tematizace problému, zda lze za nových okolností vždy vše říkat naplno, respektive zda není vhodnější některé nepříjemné pravdy přehlížet.

Werner chtěl tímto dramatem myšlenkově navázat na své předchozí politické drama *Noví lidé*, byl si však vědom, že tak činí za podmínek, kdy je zcela vyloučené vyjadřovat se k národní a politické situaci stejně otevřeně. Předstíraje tedy, že zobrazuje jen věci čistě soukromé, transformoval své téma „nových lidí“, jež jsou zárukou lepší budoucnosti národa, v příběh o početí a narození jednoho konkrétního dítěte. Vyfabuloval příběh, v němž harmonické soužití manželů naruší dvojice souběžných, leč kontrastních zjištění: on je neplodný a ona těhotná, neboť byla (téměř proti své vůli) svedena nemilovaným ctitelcem. Wernerův manžel je ale natolik rozumný, že vytoužené dítě přijme jako dar a záruku společné šťastné budoucnosti a s dostatečnou razancí dá ženě i ostatním najevo, že nestandardní způsob početí není problém, pokud se o něm nemluví. Přivede je všechny tedy k tomu, že přijmou to, co chtěl dramatik vyjádřit v titulu a podtitulu původní – agentážní – verze: *Pravda se neříká. Kdo mlčí, nelže.*

Řečeno slovy titulku dobové recenze, dramatik tu „vzhůru nohama“ (Mühlstein 1940) převrátil běžnou představu o pravdomluvnosti, aniž by mu šlo o její pragmatickou relativizaci: chtěl dát najevo, že za určitých okolností existují hodnoty vyšší než jen pouhá pravda. Závěrečné patetické vyznání víry ve štěstí za každou cenu má být přitom signálem, že

tato „pohádka“ je nejen zpodobněním individuálního osudu, ale také metaforickou alegorií. Třebaže tedy ve dramatu o národu a zemi nepadne ani slovo, dobovému publiku nemohlo uniknout, kdo je oním společným dítětem, které musíme ochránit.

Nebyl by to ovšem Werner, kdyby tento svůj apel nespojil také s atakem na to, co podle jeho přesvědčení společnosti škodí; svou sociální konzervativnost tentokrát vyjádřil prostřednictvím lékařské problematiky. Vytvořil hrdinu, jenž je nejen manželem, ale také objevitelem metody, jak rozpoznávat pohlaví nenarozených dětí, a nyní stojí před otázkou, zda je třeba člověka (lidstvo) léčit moderními a revolučními postupy, nebo je lepší dát přednost spíše přirozené tradici. Tu dramatikovi zosobňuje postava moudrého sluhy, jenž vyznává přírodní léčitelství a je tudíž schopen nemocným (včetně lékařů) pomáhat lépe než učená medicína. Wernerův lékař se tak sice zpočátku domnívá, že má povinnost a právo nerespektovat hájemství přírody, ba dokonce že má právo svůj objev proměnit ve výnosný obchod, avšak postupně pochopí, že se jen rouhal a narušoval přirozený řád. Proto se obdobných zbytečných experimentů a praktik vzdá.

Blíže k *Vinici* má následující Wernerova venkovská alegorie *Červený mlýn*, v níž se pracovitě a poctivě mlynářce Magdaleně nakonec podaří rozpoznat, kdo jí pomáhá a škodí, najít společnou řeč s příbuznými i sousedy a tak překonat těžké rány, které postupně dopadají na ni a její mlýn a přerostou v jeho požár. Srovnání s *Hrou na schovávanou* přitom může ukázat, jak se i pod vnějškovým patosem obrany národa mohly střetávat odlišné ideové a politické postoje.

Od roku 1941 ztrácejí dramatické alegorie svůj aktuální rozměr a posunují se spíše do poloh obecných, zkoumajících témata bez politické konotace. Žánrově se pak tendence k programové alegoričnosti projevuje především ve hrách odehrávajících se v jiných časoprostorech.

HRY O POŽÁRU A ŽENÁCH, KTERÉ VZDORUJÍ

OLGA SCHEINPFLUGOVÁ: *HRA NA SCHOVÁVANOU*; VILÉM WERNER: *ČERVENÝ MLÝN*; OLGA BARÉNYI: *ZÁMEK MIYAJIMA*

Trojici konverzačních dramát pracujících s motivem požáru rodinného podniku spojovalo, že byly považovány za hodné scény Národního divadla, na kterou je uvedl stejný dramaturg. Každé z nich však předstoupilo před diváky v poněkud jinou dobu a vyrovnávalo se s poněkud odlišnou společenskou a cenzurní atmosférou. Zásadně je pak diferencovaly osobní společenské a politické pozice jednotlivých dramatiků, respektive dramatiček: Jestliže Olga Scheinpflugová se identifikovala s první republikou a demokratickým liberalismem, Vilém Werner naproti tomu patřil mezi jeho kritiky a své naděje vkládal do kýženého návratu k Božímu řádu a k národu jako základním hodnotám, jež měla přinést republika druhá. Dramatička vystupující pod jménem Olga Barényi pak protektorátní status quo akceptovala natolik, že jej nevnímala jako problém. A tato názorová odlišnost se pochopitelně promítala také do způsobu, jakým byla jednotlivá dramata fabulována, do jejich poetiky a hodnotové polarity, kterou měla vyjádřit.

Hra na schovávanou byla inscenována necelých osm měsíců po okupaci, přičemž všichni zúčastnění – dramatička, která hrála i hlavní ženskou roli, šéf činohry Jan Bor, dramaturg František Götz a režisér Aleš Podhorský – si byli vědomi, že

Ženská, která dovede být hloupá, je nejchytřejší! [...] Doro, to jen – žena v době lásky musí zapřít jisté praktické znalosti, které se potom v dalším životě tadyhle tatínkovi náramně hodily. I já se někdy snažila, aby nepoznal, že znám to či ono, o čem mě poučoval.

Olga Scheinpflugová:
Hra na schovávanou (1939)

její podtext musí prohlédnout snad každý. Pravděpodobnost toho, že by hra mohla obsahovat nějaké jinotaje, ostatně naznačoval jak její titul, tak také osobnost autorky a její propojení s Karlem Čapkem jako symbolem první republiky. Nehledě na to, že drama o rodinném podniku, který z cizí vůle málem zkrachoval a musel se přestěhovat do náhradních prostor, mělo 11. listopadu 1939 premiéru v karlínské budově nedávno zřízeného Prozatímního divadla, tedy v prostorách, které byly náhradou za Němci odebrané divadlo Stavovské.

Publikum, které dramatičku znalo, však nemohlo překvapit ani to, že ústřední postavou její hry je mladá, krásná a moderní, čti samostatná a energická, žena, jež se postupně vymezuje vůči panujícím společenským a genderovým stereotypům. Dívka jménem Dora si sice v prvním jednání zajistí rychlý sňatek s vytouženým mužem tím, že si před ním začne hrát na bytost naprosto naivní, bezbrannou a nevědomou, kterou milující muž musí vést a chránit, záhy se však ukáže, že toto společností vnucované rozložení mužských a ženských rolí není schopná natrvalo přijmout. Ve chvíli, kdy manželova rodina přijde o majetek, rodinnou prádelnu i o bydlení, Dora odloží masku a projeví své skrývané schopnosti. Nehledíc na manželův úžas se postaví do čela firmy a úspěšně rozjede novou, byť zatím jen nevelkou výrobu punčoch, dá zoufalým zaměstnancům práci a společnou víru v možnou lepší budoucnost. V peripetii sice jejího muže začne vábit jiná žena s maskou naivky, nicméně Dořino těhotenství vrátí do vztahu kýženou harmonii. Prohození tradičních genderových rolí ovšem již zůstává: zatímco Dora se soustředí na udržení firmy, její manžel je zcela zaujat představou budoucího dítěte. To je přitom pro oba hodnotou, která „přebíjí vše“, a je jej tudíž nutno chránit.

Z dostupných zdrojů se zdá, že osnova dramatu o ženě, která má odvahu odvrhnout společenskou přetvářku, vznikla již někdy v roce 1938, možná i dříve; zpracovává ostatně problematiku procházející celou autorčinou předchozí tvorbou dramatickou (*Madla z cihelny*, 1925; *Houpačka*, 1934) i prozaickou (*Dvě z nás*, 1933). Nicméně je patrné, že běh historických událostí důraz na feministickou problematiku odsunul stranou a dramatičku přivedl k možnosti vložit do dramatické výpovědi naléhavější sdělení. Stačilo k tomu málo: náležitě konkretizovat, jaké pohromy to vlastně na Doru, jejího manžela a jeho příbuzné dopadly. Scheinpflugová proto vyfabulovala konflikt se vzdálenými příbuznými, kteří se za pomoci nevěrohodných dokumentů u nespravedlivých soudců domohou podílu na rodinné prádelně a následně způsobí, že toto dědictví po předcích celé shoří. Náležitý významový rozměr tohoto zdánlivě nepolitického příběhu přitom navodila pomocí jmen: tím, že proti sobě postavila „naši“ českou rodinu Fričů a příbuzné s německým příjmením Schneider, z nichž ten nejdůležitější

se dokonce jmenuje Fritz. Drama tudíž nevypovídalo jen o osudech jedné rodiny, ale také o národě, jejich příslušnících a jejich údělu.

Vytvořila tak polaritu mezi „námi Friči“ a „jimi Schneidery“, kteří v dramatu sice přímo nevystupují, nicméně výrazně ovlivňují životy Fričů – a tím příběh dostal zřetelný nadosobní, dějinný rozměr. Proměnil *Hru na schovávanou* ve výpověď o tom, jak bychom my, Češi, měli reagovat na jejich (= německou) agresi, na neoprávněné zabránění toho, co nám náleží (= Sudet), a na následný zničující požár (= zánik Československa). V závěrečném poselství hry tak hrdinka manželovi radí, jak po přežití katastrofě dál, tedy že je třeba zachovat klid a žít a pracovat a věřit ve vyšší spravedlnost a v budoucnost, která vše napraví. Jak se chovat k těm druhým a kde hledat naději a víru v budoucnost, i kdyby mělo být ještě hůře.

O časovosti *Hry na schovávanou* svědčí, že ihned po premiéře byla uvedena – nejednou za hereckého hostování autorky – v Brně (Národní divadlo 2. 12. 1939), Českých Budějovicích (Jihočeské divadlo 26. 12. 1939), Plzni (Městské divadlo 4. 1. 1940), Ostravě (Národní divadlo moravskoslezské 25. 1. 1940), Olomouci (České divadlo 28. 5. 1940) a v Třebíči (Horácké divadlo 20. 10. 1940). A nadto byla

hojně hrána také amatéry, přinejmenším v Benátkách nad Jizerou, Červené Řečici, Kamenici nad Lipou, Nových Hradech, Olomučanech, Pacově, Poděbradech, Třebíči, Vysokém Veselí, Úpici, Vamberku a Žirovnici.

To bylo umožněno také tím, že v počáteční fázi okupace protektorátní režim obdobný typ jinotaje víceméně toleroval a orgány říšské moci dodržovaly zdoluhavý úřední postup, případně ponechávaly Čechům „nějakou tu radost“. Plošný zákaz *Hry na schovávanou* tak nepřišel ani bezprostředně poté, co byla začátkem roku 1940 rozhodnutím českobudějovických protektorátních orgánů stažena z repertoáru Jihočeského divadla a na její

DORA: Vida, hasiči jedou domů, patrně už jich není tolik zapotřebí. – Měl bys tam jít, Pavle, je tam někde tatínek.

PAVEL: Půjdu, Doro. Máš pravdu. A bude-li tam Fritz –

DORA: Tvař se klidně jako pán vedle pána. Vaše věc přece není ve vašich rukou, o té rozhodne budoucnost, nejvyšší soud!

PAVEL: A ztratíme-li vůbec všechno?

DORA: Kdo? Ty, maminka, já? Na tom přece nezáleží. Naše děti jednou založí nové přádelny a nové zahrady.

PAVEL: Naše děti, máš pravdu, o tuhle naději jsem byl ještě před chvílí chudší.

Olga Scheinpflugová:
Hra na schovávanou (1939)

jinotajnost byl náležitě upozorněn i Úřad říšského protektora. Zatímco na karlínském jevišti Národního divadla hra vydržela jen do 17. února 1940, v jiných divadlech byla trpěna až do dubna 1941. Pak ale bylo Ernstem Ludwigem, hudebním a divadelním zmocněncem pro Čechy a Moravu při úřadu říšského protektora, zakázáno její uvádění všemi druhy divadel. Což bylo jen předzvěstí zákazu celého autorčina dramatického díla, k němuž došlo v říjnu téhož roku.

Ve stejné fázi zostřování cenzurní regulace všech divadelních aktivit bylo zakázáno rovněž drama *Červený mlýn*, poprvé uvedené 18. a 19. prosince 1940 brněnským a pražským Národním divadlem v režii Václava Jiříkovského a Jana Bora. Na rozdíl od předchozí hry toto drama bylo od samého počátku koncipováno jako podobenství vyjadřující se k současné situaci národa, přičemž jeho autora, Viléma Wenera, přitahovala především možnost postihnout vnitřní diferenciaci české komunity a dát tak najevo, jaké postoje jsou a nejsou správné. Ponechal stranou neovlivnitelné a tabuizované německé „fátum“ a vybudoval galerii českých postav a postavíček, jež rozložení předvádí vnitřní rozdíly mezi „námi“.

Příznačné je už to, že Vilém Wener, jinak dramatik veskrze „městský“, v *Červeném mlýnu* navázal na tradici „národních“, tedy venkovských her tak, jak se zkonstituovala v devatenáctém století, čemuž odpovídá také užívání hovorovějších a lidovějších forem jazyka. Ve shodě s touto tradicí, kterou lze vést až k Tylovi, pak do centra své výpovědi postavil silnou, poctivou a pracovitou ženu: mlynářku jménem Magdalena, která těžce bojuje za udržení rodinného mlýna a musí se přitom vyrovnávat s mnoha těžkými zkouškami osudu a nástrahami. To však

V divadle se nám dařilo. Všichni cítili tíhu odpovědnosti a všichni měli útěchu v tom, že mohou pracovat. A pak: jednota jeviště a hlediště byla absolutní.

Studujeme s Borem Wernerův *Červený mlýn*, takovou alegorii; abych to řekl stručně: mlýn vyhoří a naši lidé si společně zase postaví nový. Obecenstvo pochopilo skrytý význam a my jsme si s chutí zahráli, včetně nového člena, kterým se po novém hostování stal brněnský Karel Höger [...] Hlavní roli, postavu mlynářky vytvořila Míla Páčová, já jsem hrál roli muzikanta „z boží milosti“, Švejda se jmenoval. Němci ovšem brzy jinotaj hry prohlédli i živé reagování obecenstva, a *Červený mlýn* prostě zakázali. Karel Höger vzpomínal, že po představení této hry v Brně se po celém městě vyprávělo, s jakým důrazem Jarmila Urbánková v roli mlynářky říkala: „Červenej mlejn bude zase stát! Červenej mlejn bude zase mlít!“

Thespidova kára Jana Pivce
(vzpomínky, 1985)

spíše než s ženskou otázkou souviselo s ženským rodem, který v češtině mají slova jako země či vlast.

Nejen tematický, ale i hodnotový odklon od města k venkovu, který byl v dobovém kontextu signifikantní a spoluurčil již autorovu pomnichovskou hru *Noví lidé*, dramatik promítl do postavy Anny: Magdaleniny sestry, která se mlýnu odrodila a v Praze žije rozmařilým způsobem střídajíc rozhazovačné muže. Nicméně její venkovská příbuzná má pro ni nadále pochopení a finančně podporuje nejen ji, ale také jejího hudebně talentovaného syna, čímž má být ukázáno, jak město a umělci žijí z venkova. Anně to však nestačí: požaduje po Magdaleně nejen vzácné hodiny, které jsou „duší mlýna“, ale také okamžité vyplacení věna, o němž tvrdí, že jí náleží, aniž by se starala, zda tím mlýn ekonomicky nepoloží. Když ale Magdalena chce Anně svěřit Bibli zděděnou po předcích, tato projeví se jako naprostý neznaoboh bez úcty k rodinné tradici.

K jednoznačně pozitivním postavám naopak patří farář a bývalý misionář Klazar, který se shoduje s přesvědčením autora v tom, že základní oporou národa se opět musí stát katolická víra, je a tím, kdo českým „divochům“ ukazuje cestu k Bohu. Naopak k největším škůdcům patří zlotřilý státní (poštovní) úředník, který způsobí, že Magdalena po požáru těžko prokazuje, že včas a řádně zaplatila pojistku. Přímo pak mlýnu škodí bezostyšný podvodník Franta, jenž neporušuje jen zákaz lovení ryb v náhonu, ale také po léta vědomě sabotuje provoz mlýna tím, že do jeho soukolí sype písek – je ostatně ve mlýně učněm, tedy „práškem“. A proč to dělá, je podle dramatika jasné: byl k tomu přiveden četbou ruské knížky, kterou ve mlýně zapomněli Pražáci a z níž se přiučil třídní nenávisti. Ostatní postavy *Červeného mlýna* představují lidi chybuující, nicméně napravitelné. Jejich zásadní vadou je nesvornost – neschopnost překonat malicherné, leč letité sousedské spory, které přerůstají až do furiantských naschválů, ale i do neochoty respektovat pravidla (například že je nebezpečné ve mlýnici kouřit).

Naštěstí poté, co mlýn lehne popelem a zdá se, že jeho obnova už nebude možná, všichni chybuující – zaměstnanci, sousedé, příbuzní i Pražačka Anna – dojdou k rozumu a uvědomí si, jak svou nesvorností a nepořádností

mlýnu škodí. A díky umělci z nejmladší generace, jenž nedbá na dávné sousedské animozity a zahraje i pro ty, s nimiž má „mlýn“ letité spory, se otevře prostor pro dobrou vůli a spolupráci. Nenapravitelní škůdci jsou odhaleni a mizí, zatímco poctiví lidé se dají dohromady a začnou Magdaleně pomáhat. A když se nalezne ztracený doklad potvrzující platnost pojistky, drama končí jistotou, že náš mlýn bude zase mlít. A nechybí Magdalenina svatba s popleteným, leč už léta zamilovaným stárkem, ba ani symbolické dítě: stárkův čtrnáctiletý syn, kterého si novomanželé vezmou k sobě. Divák tak měl odcházet z divadla naplněn vizí sjednoceného společenství, jež společně pracuje na velkém národním úkolu.

Skutečnost, že Wernerovo alegorické drama spíše než vztah Čechů k německé moci modeluje optimální podobu české společnosti v čase ohrožení, diváci při jeho uvedení nepochybně vnímali, stejně jako patos, s nímž vyjadřuje víru ve sjednocení národa a budoucí „obnovu mlýna“. Zákonitě tak upoutala pozornost protektorátní cenzury a Zemským úřadem byla na příímý rozkaz Úřadu říšského protektora zakázána. Její poslední, pětatřicáté představení v pražském Národním divadle se konalo 8. dubna 1941 a záhy ji musely přestat hrát i ochotnické soubory, pro něž tato podoba venkovské hry měla svou velkou přitažlivost.

Třetí drama, které během protektorátu pracovalo s motivem požáru rodné firmy, se již obešlo bez zjevných jinotajů. Od autorky dramatu *Zámek Miyajima*, podepisující se Olga Barényi, rozená Aloisie Anna Voznicová, se ostatně propojení motivu požáru s národní angažovaností nedalo ani očekávat. Jakkoli součástí její velmi komplikované životní dráhy byla i zkušenost herečky vystupující v polovině dvacátých let v inscenacích Frejkova Divadla mladých a v Gamzově Uměleckém studiu, jakkoli během okupace ještě publikovala česky a v důsledku své autostylizace byla přijímána jako – poněkud cizokrajná – součást české literatury, byla to spisovatelka, která „Vůdcem poskytnutou ochranu českému národu“ akceptovala natolik, že si zažádala o říšské občanství a v roce 1940 je také získala. Její ochotu akceptovat stávající mocenské poměry dokládá rovněž skutečnost, že spolu se svým německým manželem, členem NSDAP a SA, vlastnila a vedla ari-zovaný obchod s kůžemi.

Zámek Miyajima, poprvé uvedený 27. května 1944 souborem Národního divadla v budově divadla vinohradského, s předchozími hrami spojuje jak žánr konverzačního dramatu, jež má ctižádost prostřednictvím kresby vztahů uvnitř jedné rodiny modelovat obecnější životní otázky, tak také rozhodnutí učinit ústřední postavou hry ženu a nechat ji řešit otázku, jak dál „po požáru“. A v závěru nechybí ani situace, kdy se všechny postavy hry cítí natolik ohroženy, že se semknou a sjednotí.

Hlavní hrdinkou dramatu je mladá žena Andrea (= odvážná, statečná, či bojovná), která se po symbolických sedmi letech vrací z psychiatrické léčebny s nadějí, že její život bude pokračovat tam, kde kdysi skončil, když po požáru rodinné fabriky onemocněla a ztratila paměť. Klíčovým tématem hry je tedy Andreino vyloučení z rodiny, s nímž se již dlouho neviděla, a otázka, zda ji ostatní přijmou, respektive, zda jsou vůbec hodni toho, aby se stala jednou z nich. Dramatička přitom proti Andreině lidské nevinnosti, poctivosti a spontaneitě, s nímž hledá svůj vztah k životu, jenž se před ní otevírá, staví „starý svět“ vytvářený podivným seskupením amorálních a intrikánských figurek, z nichž každá cosi předstírá či skrývá. Dohromady tak vytvářejí obraz rodinky zahnívající v neproduktivním přepychu, v malichernostech a nudě. Její příslušníci zpočátku Andreu vítají s předstíranou radostí, ve skrytu svých duší však mají strach, zda se ji jim podaří „asimilovat“ natolik, aby se stala stejně zbytečnou, jako jsou oni.

Tvarově Barényiová navazuje na severskou, ibsenovskou linii dramatiky využívajíc napětí mezi povrchní přítomností vyprázdněných gest a dialogů a postupně odkrývanou traumatickou minulostí, která se s Andreiným příchodem stává neodbytnou. Jejím uzlovým bodem je požár – tentokrát však již jen v pozici dávné a znepokojivé vzpomínky, neboť shořelá továrna byla bez problémů obnovena, byť v přítomnosti už zase není příliš rentabilní. Motiv požáru navíc u Barényiové nemá charakter katastrofy, která „na nás“ dopadla z cizí vůle, nýbrž utajovaného pojistného podvodu, jenž rodině umožnil zbavit se nefungujícího provozu, vydělat na pojistce a uchovat si vysoký životní standard. Komplikací tedy není ani tak požár, jako spíše to, že se Andree v poslední větě druhého jednání hry vrátí paměť a ona si uvědomí, že továrnu zapálil otec Jan, a to úmyslně. Ten sice zpětně připou-

ští svou vinu, avšak ostatní členové rodiny jsou odhodláni se nepohodlně a příliš pravdomluvně svědkyně zbavit – uvěznit ji natrvalo v blázinci.

Jestliže tedy Wernerova hra mířila k vytvoření ideálního lidského společenství, drama Barényiové je nesenou ideou, že člověk si musí zachovat svou individualitu, a tedy také od všeho ztrouchnivělého, co symbolizuje hrdinčina rodina, utéci pryč. To se také Andree za pomoci učitele Petra v závěru hry podaří. Naplňuje se tím ve hře zpřítomněná legenda o dívce, která nechce žít na japonském ostrově Miyajima, kde „se nikdo nerodí a nikdo neumírá“, neboť tam žijí „jen zbyteční a marní lidé“, až se jí podaří najít někoho, kdo ji vzal „za ruku a ukázal jí cestu. A šli spolu daleko, nevěděli možná ani kam, ale to nevádí, někde je možná domek. Docela maličký, ale v okně hoří světlo. Toto hořící světlo je přitom metaforou naděje, za kterou je třeba jít: daleko pryč od dávných požárů.

Těžko soudit, zda sociálněkritický patos této hry v roce 1944 vůbec někdo vztahoval k národní otázce, anebo zda panovalo přesvědčení, že alegorické spojení privátního příběhu s otázkami národní existence je zcela mimo obzor autorky a její drama se pohybuje na úrovni, považující za nejvyšší hodnotou autentickou lidskou individualitu, která se nesmí nechat „zamknout“ ve společnosti plné lži a pokrytectví. Pokud bychom ale *Zámek Miyajima* pracovní čtli jako časovou politickou alegorii o autorčině vztahu k českému národu, k čemuž nás snad její osobní vývoj až k naprosté identifikaci s německým opravňuje, tak by to byla výpověď nelichotivá: národ by se jevil jako společenství, jež si samo může za své neštěstí a od něhož hrdinka musí za každou cenu utéct.

UMĚNÍ JAKO SUBSTITUCE SPOLEČENSKÉHO TÉMATU

S tím, jak se stále více omezovala možnost psát, byť jen jinotajně, o politických a sociálních otázkách, začínaly se od roku 1941 více objevovat současné hry, které se k přítomnosti vyjadřovaly prostřednictvím témat z uměleckého života. Tato dramata se mohla opřít o vědomí jisté exkluzivity, kterou umělecké povolání divákům asociuje. Dobová konverzační dramatika ostatně s oblibou využívala zejména postavy hereček jako

atraktivních, ale poněkud nestandardně se chovajících žen, které podléhají pozlátku laciné slávy (viz Wernerovi *Noví lidé*, Tetauerova *Ztracená tvář* či Grmelovo *Babí léto*). Výtvarné umění jako podvod, s nímž obchodují zruční manipulátoři, pak bylo představeno v komedii Alfréda Javorina *Tři jimenezové* (1943), rozehrávající příběh o lapálích, které nastanou, když se naráz na jednom místě objeví k prodeji jeden pravý a dva falešné obrazy od stejného mistra.

Z této produkce dílčím způsobem vystupovala dramatika, jejímž tématem byla otázka, co je a není pravé a poctivé umění, respektive jaký má být vztah umělce a člověka ke společnosti: co je a není pravý a odpovědný život. Pozadí takového tázání utvářela ideová polarizace meziválečného umění, vytvářená na jedné straně levicovou preferencí uměleckých a formálních experimentů, a na straně druhé umění usilující rozvíjet tradiční umělecké formy. Tematizovalo se ale také napětí mezi uměním jako rutinou, přinášející peníze a laciný obdiv, a uměním počestným. Společným rysem takovýchto her proto většinou byla postava výtvarníka, malíře či sochaře, v tvůrčí krizi, kdy si sám sobě jako umělec přestává věřit, z níž však na konci hry vyjde umělecky a lidsky obrozen.

Takto je tomu již ve hře Vlasty Petrovičové *Střídavě oblačno* (1942, prem. Městské divadlo na Poříčí 30. 10. 1942), jehož ústředními postavami je kdysi uznávaný malíř, jenž hledání nových cest vyměnil za peníze, a tak maluje jen portréty zbohatlíků, a mladá dívka, která se vsadila, že mistra získá pro sebe a skutečné umění – což se jí nakonec po řadě peripetií podaří. A součástí happy endu je i rozhodnutí dívčiny konkurentky, malířovy milenky a bývalé žačky (dnes kýčařky vydělávající na dětských portrétech), zahodit štětce a děti raději родit.

Osu dramatu Jana Grmely *Velká cena* (1944, prem. Prozatímní divadlo 7. 7. 1941) utváří umělecké, lidské a milostné soupeření dvou generačně odlišných tvůrců, malířů: akademika Hlavsý, jenž již ztratil dřívější energii, a jeho žáka, buřiče Ronka, který byl ze školy vyhozen, protože nectil učitelovo zplanělé umění; napětí mezi nimi nadto navyšuje i to, že učitel žáka připravil o lásku přítelkyně Marty. A když oba v rámci souboje namalují obraz na stejné téma, rozhodne se Hlavsa porovnat jejich kvalitu tím, že je

oba přihlásí do významné soutěže pod svým jménem. Porotci, zbavení možnosti diferencovat podle autora, jsou nadšeni prací Ronkovou – a když vyjde najevo, kdo je jejím autorem, je z toho skandál, který Hlavsu připraví o dobrou pověst. Zdálo by se tedy, že příběh Grmelova dramatu směřuje k vítězství uměleckého buřičství nad akademismem. Nicméně skutečnost, že jeho hrdinu ve chvíli nejhorší neopustí jeho přítelkyně, ukazuje, že záměr dramatika byl jiný, ba opačný.

Hlavsa se totiž přerouzuje a svým způsobem očišťuje, což se projeví v jeho rozhodnutí namalovat obraz zkoušeného a trpícího Joba, kterým je i on sám. V závěrečných dialogích hry je navíc představen jako skutečný tvůrce, byť v poslední době zpozdilý, kdežto jeho protivník jen jako jeho napodobitel: *„Takhle jsem maloval přece, když jsem byl mlád, a vy jste zůstal jen epigonem z tehdejšího mého období. Ano. Já jsem šel jinam, snad špatnou cestou. Ale*

vy jste zůstal tam, kde jsem už byl. Ne já vás, ale vy mne vykrádáte!“

A toto hodnocení svým způsobem akceptuje i jeho protivník, když mu odpoví slovy: *„Pak budu hájit vaše mládí proti vám. Pokračovat tam, kde jste se vzdal.“* Jejich disputace přitom přesahuje rozměr privátního příběhu, neboť se v ní řeší obecné otázky umělcova vztahu ke světu, včetně rozdílu mezi revolučním a konzervativním přístupem k životu, přičemž autor zjevně dává za pravdu Hlavsovu uměleckému zklidnělému konzervatismu, vyjadřujícímu a potvrzujícímu existenci nadosobních hodnot, zatímco protivníkův umělecký koncept ukazuje svět jako veličinu stále nehotovou, proměnnou a vybuchující. Není těžké za tím vidět dramatikův vstup do dobového souboje mezi tradičním uměním a avantgardou, tedy mezi tím, co hledá dovršenou krásu existujícího řádu a snahou o jeho proměnu.

Vám jde o to, abyste vyjádřil syrovou životnost, rozsah a šíři světa. Vy do každého tvaru nandáte spoustu energie, až se člověku zdá, že povrch praská. Na vašich obrazech je svět divoká chumelenice života, který stále vybuchuje, pořád se proměňuje, pořád je neklidný, rozdechvaný, protože stále nehotový... Je to jako vřící láva v kráteru sopky. Ale já vidím svět jinak... zklidnělým pohledem – mně se svět jeví jako dokonalý soulad tvarů, věcí, lidí – jako řád. Vy víte, svět je nehotový, pořád se proměňuje, ale po uměleckém díle se přece žádá, aby předvedlo svět hotový, dovršený, krásný ve své jednoduché úplnosti. To je má snaha. Jsem tedy na druhém pólu ... proti vám... ale nemyslete, Ronku, že přijde doba, kdy i vy půjdete mou cestou?

Jan Grmela: Velká cena (prem. 1941)

Ještě konzervativnější přístup ke společnosti a životu modeluje drama Viléma Wernera *Život je samý zázrak*. V jejím středu stojí postava vynikajícího sochaře, kterému jeho erotickou i tvůrčí mizu navrátila mladá modelka, jež ale váhá mezi odhodláním obětovat se velké osobnosti a citem k příteli z vlastní generace. Vše se pak napraví tím, že sochař při výbuchu plynového vaříče přijde na čas o zrak – a oslepnuv prohlédne: vrátí se k manželce a dceři a přijme místo, které mu ve společnosti náleží. Stane se učitelem na výtvarné Akademii, kde bude své umění předávat mladým. Výsledkem je konverzační hra o nespoutaném umělci, jenž z nerozváženosti vybočil z řádu, což sice mělo svůj esprit, ale nebylo přirozené. Pak se ale stal se zázrak a on opět začal žít tak, jak se má.

Dramatičkou pravidelně využívající umělecké, přesněji herecké téma, byla Olga Barényiová. V jejím konverzačním dramatu *Velká hvězda* (1943) mladé manželství málem rozvrátí hochštapler svádějící ženy příslibem, že z nich učiní filmové hvězdy. Výše zmíněný syžet umělcovy obrody pod tlakem nečekané vypjaté události pak užívá herecké drama *Ten druhý* (dochováno v nedatovaném agentážním tisku). Dramatička je vystavěla jako souboj mezi dvěma hereckými hvězdami: otcem a jeho zapíraným nemanželským synem. V generačním modu se tu tak nemilosrdně střetává ten, pro koho je herectví už jen řemeslo, s mládím toužícím je povýšit na umění – a to druhé přirozeně vítězí. Ovšem ve chvíli, kdy nehoda ohrozí synův život, si otec uvědomí, co pro něj syn znamená a v poslední scéně hry s novou tvůrčí silou a umem hraje za něj a pro něj.

Z řady doposud jmenovaných her poněkud vybočuje autorčina poslední inscenovaná hra, efektní melodrama *Herečka* (1944, Městské divadlo na Poříčí, 11. 2. 1944); zjevně proto, že je inspirována konkrétním osudem výjimečně talentované, leč předčasně zemřelé Jarmily Horákové (1904–1928), s níž se dramatička musela osobně znát z časů Frejkova Divadla mladých. Barényiová přitom ve svém textu obratně prolíná hereččin osud s osudem Hildy z Ibsenova *Stavitele Solnesse*, tedy role, kterou Horáková na sklonku života, ve svém poslední inscenaci na jevišti Národního divadla, skutečně hrála. Ve hře je ale oficiálnost první scény nahrazena evokací mladého divadelního souboru s velkými ambicemi. Jeho členové

Ibsenovu hru chtějí uvést i navzdory tomu, že hlavní a nejlepší herečka souboru je vážně nemocná, ona je pak natolik oddaná svému umění, že je odhodlaná hrát za každou cenu. V závěru tak postava Jiřiny během generální zkoušky získává obdiv publika, aniž by toto tušilo, že herečka umírá doopravdy. Autorčiným tématem a ideálem je tak odhodlání dostat velkému umění i za cenu sebeobětování.

Čistě relaxační podobu uměleckého tématu, navíc na pomezí historie a současnosti, představuje konverzační komedie V. M. Strojila *Rodinná pouta* (1944, prem. Prozatímní divadlo 27. 10. 1943). Příslušníci několika generací jedné rodiny se v ní pokouší utéci k divadlu, avšak rázná prababička je od toho vždy odvrátí. Nečekanou prababiččinu podporu ale nakonec dostane pravnučka, jež má být natolik silná, aby jako herečka uspěla.

AVANTGARDNÍ HLEDÁNÍ JINÉHO DIVADLA A DRAMATICKÉHO TEXTU

Místem vzdoru proti psychologicko-realistickému divadlu s dominancí „pravého dramatu“ bylo „Děčko“, tedy divadlo D39 (D40, D41) – a to až do osudného 12. března 1941, kdy byla jeho činnost zastavena a jeho vůdčí osobnost, režisér E. F. Burian, zatčen a následně uvězněn v koncentračním táboře.

Během letních měsíců roku 1939 Burian našel odvahu své aktivity přestěhovat z Mozartea v Jungmannově ulici do rozsáhlejších suterénních prostor v domě U Rozvařilů v ulici Na Poříčí, které se jevíly jako vhodnější pro záměr vybudovat široce pojaté kulturní středisko. V něm posléze vedle standardního repertoáru a cyklu představení pro děti pořádal také koncerty, voice-bandové a recitační

Ve svém meziřádkovém buditelství, které lze krátce nazvat štváním, neznáte mezi (neboť se cítíte být povinován převzít odkaz a velkou a hnusnou tradici dvou slizkých darebáků Voskovce a Wericha, kteří vás zde zanechali jako dobře krytou stráž). [...] Ať jste cokoliv, dnes vás veřejně, Emile Buriane, žádám, maje pro to pádné důvody, abyste se okamžitě vzdal své činnosti, neustavoval ani zástupce ani nástupce, avšak ihned rozpustil svůj soubor, odcestoval neznámo kam, třeba k babičce na ryby, a zmizel z obzoru veřejnosti na dobu pokud možno nejdelší.

Sidon Vaněk:

„Nebezpečný člověk Emil Burian“
(Vlajka 21. 12. 1939)

večery, jakož i výstavy. Burian vyznával kolektivní spolupráci, nicméně program svého divadla určoval s razancí klíčové tvůrčí osobnosti, která je přesvědčená o uměleckém a sociálním poslání avantgardy. Nepříznivé situaci po Mnichovu a okupaci, kdy avantgarda byla obviňována, že je hnutím nenárodním, a on sám se dokonce stal terčem pro české fašisty, se pak rozhodl vzdorovat tím, že bude nadále rozvíjet její impulzy.

Burianova jinakost mezi českými divadelníky byla dána nejen tím, že razantně odmítal konvence utvářející stávající podobu běžných divadel, kterou klasifikoval jako projev měšťácké mentality,

ale také tím, že názorově stál na vyhraněně levicových, komunistických pozicích. Současnou politickou situaci proto nevnímal jen z perspektivy národní, ale také sociální a třídní. Jeho cílem bylo divadlo (a s ním i celou společnost) organizačně a ideově socializovat: vrátit je do rukou pracujícímu lidu. I proto jeho umělecké „podnikání“ mělo ekonomickou podobu družstva. Radikalismus Burianova odmítání dosavadní divadelní praxe ostatně naznačoval již titul knihy, jejímž prostřednictvím v září 1940 představil svou vizi společensky a umělecky aktivního divadla: *Pojďte, lidé, na divadla s železným kladivem!* Ztráta národní suverenity tak sice do jeho konceptu divadla a dramatu vnesla motivy národní, neoslabila ale jeho odhodlání bojovat proti uměleckému a sociálnímu establishmentu.

Pokud jde o poetiku, Burian zastával názor, že se „staré“ psychologicko-realistické a konverzační drama zcela vyžilo, neboť jeho forma znásilňuje nové obsahy a neprovokuje divadelníky k hledání nových možností výrazu. A protože mu divadlo bylo svébytným uměním vy-

Některým zbabělčům nezbude ani odvaha k odchodu z kulturního jeviště. Ty bude třeba popohnat. Jejich osudy budou snad jednou zajímavé pro pisatele zatykačů, nikoliv už pro dozorce v koncentračních táborech...

Sidon Vaněk: „Národ bez duše“
(Vlajka 18. 1. 1940)

„Lyrik i prozaik ať se nedají svázat žádnými pravidly než těmi, která jim dává jejich vlastní tvůrčí způsob. A především, ať píší libreto s plným vědomím, že o libreto jde a že nemohou u svých psacích stolů i při té největší fantazii vytvořit definitivní formy jevištního díla [...] Mnoho textu znemožňuje jeho zpracování. Herec, který dostane v libretu příliš mnoho textu, dostává se těžko k vlastní hře.“

E. F. Burian: *Pojďte, lidé, na divadla s železným kladivem!* (1940)

tvářejícím novou hodnotu a výpověď, neakceptoval ani tradiční povinnost inscenace respektovat a reprodukovat dramatikovu dominanci, ba ani vládnoucí přesvědčení, že drama je jediný typ textu, z něhož divadlo může vycházet. Režisér má tak dle něj nejen možnost, ale i právo si v souladu se svým uměleckým záměrem svobodně volit libovolné texty, aniž by se ohlížel na to, zda naplňují tradiční dramatické normy a konvence, anebo dokonce jestli nenáleží ke zcela jinému literárnímu druhu. A má také právo zvolený text si upravit podle své vůle tak, aby posloužil jím koncipované divadelní výpovědi: cizí dramata adaptovat takovým způsobem, aby zapadla do jeho vlastního uměleckého záměru, ale také zdivadelňovat texty, jež nevznikly pro jeviště.

Burianovu osobnímu experimentálnímu pojetí divadla, v němž je subjektem osobité výpovědi především režisér, přitom již v předchozích desetiletích více než „pravá dramata“ vyhovovaly texty lyrické a epické, ale také divadelní hry vzniklé mimo současnou běžnou představu dramatickosti a divadelnosti.

Na konci třicátých let proto Burian jen ojediněle inscenoval „běžné“ divadelní hry domácí a zahraniční provenience – a když už, tak volil dramatiku předrealistickou a nepsychologickou, ať již jej zaujala svým národním zacílením (Klicperovo *Každý něco pro vlast*, 1939), aktualizací formy komedie dell'arte (Julius Zeyer: *Stará komedie*, 1940), anebo příležitostí pro jinotaj (Mussetovy *Marianniny rozmary*, 1939). Souběžně organicky navazoval na tu linii své starší tvorby, které se započala už v roce 1935 protimilitaristickou inscenací *Vojna* a opírala se o texty zdánlivě archaické, které však chápal jako výzvu k hledání nového, jiného divadelního tvaru. Jakkoli vycházel vstříc dobovému kultu baroka, česká folklorní tradice v jeho interpretaci neodkazovala k ideálnímu prožívání náboženské duchovnosti, nýbrž mu byla výrazem „sociální pravdy“ a lidové kultury v jejím autentickém rozměru. Vycházeje z národopisných záznamů z devatenáctého století komponoval inscenace sdružující anonymní dramata, lidovou lyriku i reflexi folklorních obřadů, což bylo jeho publikem přijímáno jako přihlášení se k národní plebejské minulosti a přirozené kreativitě pracujících. Součástí Burianova protektorátního repertoáru tak byly dvě

Lidové suity. První, obsahující *Hru o sv. Dorotě*, masopustní hříčku *Salička* a karnevalový průvod maškar *Žebravý Bakus*, byla poprvé uvedena již v červnu 1938, tedy v čase mobilizace. O rok později, v květnu 1939, na ni navázal suitou druhou, složenou ze žakovské hry *Vojáci sv. Řehoře*, *Komedie o Františce a Honzíčkovi* a folklorního pásma *Jak se kdysi v Čechách strašovalo*. (Existovala ale i zájezdová varianta, jež obě suity kombinovala.) Samo téma pak stylově určilo charakter taneční inscenace nazvané *U muziky. Jak se kdy v Čechách tancovalo*, uvedené v srpnu 1940.

Burian navíc před svým zatčením a uvězněním připravoval také další takto koncipované inscenace: *Vánoční hry*, hru *Ester*, napsanou v 18. století k židovskému svátku purim, a montáž z lidové poezie opírající se o Halasovu a Holanovu sbírku s příznačným názvem *Láska, vzdor a smrt*; všechny tři však uvedl až v poválečném roce 1946.

Ester byla ale v roce 1943 hrána v terezínském ghettu, a to díky spisovateli Norbertu Frýdovi, skladateli Karlu Reinerovi a architektovi a výtvarníkovi Františku Zelenkovi. Ti znali Burianovu úpravu a respektovali jeho poetiku, byť nábožensky vyhraněnější spoluvězni ji považovali za židovskou jen námětem, nikoli vyzněním.

Ještě zřetelněji než v dialogu psaném uplatnila se dialogičnost citovaného místa při jevištním provedení, kde režisér měl k dispozici rozdíly zvukových vlastností: intonace, timbru, expirace a tempa. A právě E. F. Burian-režisér těchto vlastností bohatě využívá. Je to zřejmě i z psaného textu Krysaře, doprovázeného nápadně velikým množstvím režijních poznámek, jež většinou buď přímo nebo nepřímo vyžadují na herci změnu hlasu po některé ze jmenovaných stránek.

Jan Mukařovský:
Monolog a dialog (1940)

Již od založení „Děčka“ bylo také zjevné, že čím více se Burian tematicky přibližoval k přítomnosti, tím více se projevovalo jeho přesvědčení, že nové podoby divadla mohou více než konvenční „pravé drama“ inspirovat texty lyrické a epické. Prózy a básně nejen rád inscenoval, ale také jejich texty při uvádění na jeviště zpravidla respektoval daleko více než texty divadelních her psaných pro konvenční jeviště. Zatímco tedy například Shakespearovy hry vášnivě přepisoval, k dílům básníků a prozaiků přistupoval pokorněji. A stejně postupoval také na podzim 1938, když se

rozhodl zdramatizovat novelu Boženy Benešové *Don Pablo, don Pedro a Věra Lukášová*. V inscenaci, jejíž titul byl zkrácen na *Věra Lukášová* (prem. 29. 11. 1938), se značným respektem k předloze předvedl postavu dospívajícího děvčete hledajícího své místo na světě, v němž romantické sny narážejí na první deziluzivní životní zážitky. Šlo o téma, které za druhé republiky zjevně nabývalo na působivosti, takže představení spontánně uspělo u diváků i kritiky.

Po okupaci Burian svou schopnost trefit se do dobové atmosféry prokázal dramatizací novely *Krysař*. Její autor, Viktor Dyk, před svou smrtí (1931) názorově stál sice na zcela opačném pólu než avantgardní levice, nicméně na počátku protektorátu byl již jejími aktéry přiřazen – vedle Máchy, Erbena, Němcové a dalších autorů – ke klasikům, jejichž díla sloužila jako nástroj identifikace s ohroženým národem. Snad i proto, že je přitahoval rovněž svým sarkasmem a novoromantickým vymezováním se vůči měšťácké společnosti. I z tohoto důvodu již v září 1939 Burian inscenoval Dykovu dramatickou *Revoluční trilogii* (*Ranní ropucha, Figaro, Poražení*), tedy sérii scén, jež na tématu velké francouzské revoluce nastolují střet mezi společnostmi odcházející a nastupující, jakož i mezi ideálem a terorem.

Burianův *Krysař* (prem. 1. 9. 1940) byl v podtitulu příznačně označen jako „jevištní báseň o dvou dílech“, což bylo signálem dramatizátorova rozhodnutí nesnažit se Dykův text převést do tvaru opravdového dramatu, ale naopak využívat jeho specifičnosti k tomu, aby vytvořil osobitý lyrico-epický tvar. Pokud tedy jde o dílčí jazykové a významové posuny, byl Burian vůči předloze značně pietní, přičemž neobvyklé bylo, že z Dykova textu o krysaři, jeho konfliktu s přízemními občany z Hameln, nenaplněné lásce ke krásné Agnes a závěrečné pomstě přebíral a do úst hercům vkládal nejen přímé repliky, ale díky vnitřní dialogičnosti prozaikova způsobu narace také věty a myšlenky náležející do pásma vyprávěče. Zásadní změnou ovšem bylo, že v Burianově pojetí byla postava Krysaře již zčásti zbavena romantického oparu toho, kdo se oprávněně a v očistném gestu mstí měšťanům, kteří mu nezaplátili za odvedenou práci a milovanou Agnes přivedli k sebevraždě. Publikum jej totiž mohlo v rámci inscenace vnímat také

jako manipulátora, jenž dává najevo svou moc a nakonec přivábí chybní občany města do smrtící propasti. Proti němu tak v očích diváků vystala postava prostého Seppa Jörgena, který symbolizoval pracujícího člověka, jenž vábení odolá a stává se tak nadějí pro budoucnost.

Možnost interpretovat Krysaře jako alegorický odkaz na v danou chvíli velmi živé téma vůdce, jenž manipuluje s těmi, kteří s sebou manipulovat dají, naznačuje i o rok starší dramatizace Dostojevského groteskní prózy *Ves Štěpančikovo* (14. 12. 1939). V ní se na pozici bezostyšného diktátora vyšvihne původně bezvýznamný příživník a pokrytec Foma Fomič Opiskin a prostřednictvím citového vydírání a zastrašování se stane neomezeným pánem celé vesnické komunity. Vzhledem k protizidovským zákonům Burian musel pokrýt svým jménem skutečného autora této dramatizace, Karla Poláčka.

Nebyl to ovšem jediný spisovatel, jehož ke svému divadlu přitáhl. Naopak: od podzimu 1939 tvořily původní dramatické novinky z pera různých autorů klíčovou část, více než dvě třetiny repertoáru jeho divadla. Burian akceptoval dobové volání po nové dramatické tvorbě, zároveň se ale rozhodl, že spolu se svým sborem dokáže, že cestu k dramatu je nutné hledat jinak a jinde, než to činí většinový proud dramatiků spolupracující se standardními scénami. Proměnil tak Děčko v experimentální pracoviště, jež prostřednictvím série v krátkém sledu uváděných dramatických novinek testuje možnosti, které divadlu otevírají rozmanité autorské přístupy k textu. Byl přesvědčen, že

Vycházím z principu nedělitelnosti formy a obsahu, či forma není náhodná, není libovolná: cítí-li spisovatele dramaticky, vtělí ji do dramatu a ne do románu. [...] Pochybují, tako cesta je zevní a umělá. A příčina, proč dnes tak těžko lze napsat drama, ta lež mnohem hlouběji. [...] Před časem bych byla odmítla kategoricky, jako odmítám dosud všechny dramatizace Dostojevského, ať naše, ať francouzské, ať nejlepší, tedy Moskevských. Ale – teď na podzim upravila citlivá a umělecká ruka E. F. Buriana novelku Boženy Benešové pro jeviště na Věru Lukášovou a věc se podařila znamenitě. A to „ale“ znamená, že jsme byly sama nucena přiznat toto: Takové zamítavé stanovisko apriori ke každé dramatizaci epické skladby je snad umělou hradbou, je násilným omezením vývojových schopností, o nichž nevíme, kam jdou. Viděla jsem, že celá literatura vykazuje plno mezitvarů a kolik odlišných typů je namáčkáno jen pod tu jedinou etiketu: román. Pochopila jsem, že ve skutečnosti neexistuje žádný útvar, ucelený jednou pro vždy či lépe řečeno mrtvý, čili drama stejně jako román je něco pohyblivého a stále se měnícího jako život sám.

Anna Marie Tilschová:
odpověď v anketě D 39

je „nutno vytvořit český repertoár, ke kterému se nedostaneme jinou cestou než uskutečňováním dramatických návrhů žijících autorů. Uskutečňování děl našich autorů je ovšem pro pokladnu riskantní, ale není vyhnutí; neboť bez tohoto rizika nevytvoříme za svou dobu ničeho, co by mohlo být za nás nazváno typickým. [...] Jak jinak je možno objevit nové autory pro dnešní jeviště? Nelze čekat na dobu, ve které by se nějakým zázrakem narodili géniové nové divadelní literatury. Je nutno zkoušet, stále zkoušet a objevovat.“ (Burian 1939)

V sezóně 1939/40 Burian přivedl na scénu „jen“ čtyři nové hry, ovšem do sezóny následující již vstoupil s představou, že uvede na jeviště jednadvacet českých básníků a prozaiků, z nichž většina zatím pro divadlo nepsala. Není jisté, že by se mu tento projekt podařilo naplnit, nicméně i tak do svého zatčení v březnu 1941 inscenoval dalších osm nových her, z nichž část opět vznikla technikou adaptace či dramatizace staršího textu. Charakteristické je přitom i to, že mezi jejich autory téměř nejsou (s výjimkou Vítězslava Nezvala) spisovatelé, kteří by měli velké předchozí zkušenosti s divadlem.

Burianovu rozhodnutí hledat nové dramatiky jinde, mezi tvůrci, kteří nejsou zatíženi tradičními představami o dramatu jako literárním druhu, se rodilo již na přelomu let 1938 a 1939. Dokladem toho je anketa, v níž se jménem svého divadla řady českých literátů zeptal na jejich názory na současnou dramaturgii a na možnosti, jak zvýšit její kvalitu. Šest poněkud návodných otázek ankety přitom kombinovalo opovržení současnou dramaturgií s pragmatickým dotazem na to, zda by dramatu prospělo, kdyby divadelníci spisovatele seznámili s tím, co moderní divadlo umí. „Metodologický základ“ ankety pak tvořily dotazy na přípustnost převádění próz z knih na divadlo, respektive na to, zda to je správná cesta a nakolik má dramaturg právo se odchýlit od prozaické předlohy.

Ať divadelník dělá divadlo ze všeho, z čeho dovede; tedy i z románu. Na tohle neplatí nařízení ani zákazy. Kdopak by umíněně trval na pomocných přihrádkách, kam se zařazují jednotlivé literární druhy, běží-li o živou působivost umění? Shledáte-li v některém románě dostatek dramatické dvojklanosti, takže by se mohlo vybit v hereckých projevech, a máte-li schopnost promítnout románové vnitrozření na jeviště, proměnit psychologii v optiku, dramatizujte, dramatizujte!

Marie Pujmanová:
odpověď v anketě D 39

Z oslovených na anketu přímo zareagovali Čestmír Jeřábek, Jaromír John, Václav Kaplický, Josef Kopta, Josef Knap, Jaroslav Kratochvíl, František Křelina, Karel Nový, Jaroslav Maria, Jiří Mařánek, Ivan Olbracht, Karel Poláček, Marie Pujmanová, Jan V. Sedlák, Anna Marie Tilschová, Emil Vachek a Vladislav Vančura. Rozložení jednotlivých názorů pak odpovídalo očekávatelné škále

možností, jejíž jeden krajní pól tvořilo lpění na tradici a druhý přitakání avantgardním experimentům, přičemž bylo zjevné i to, že se tato škála do značné míry překrývá s polaritou mezi respektem ke stávajícímu řádu věcí a levicovou touhou vytvořit řád nový. Rozkládala se tedy v pásmu od koncepčního odmítání dramatizace jako legálního postupu, které A. M. Tilschová zdůvodňovala zásadním rozdílem mezi epickým a dramatickým principem a nedělitelností obsahu a formy, až po názory, že divadelník může dělat divadlo, „z čeho dovede“, jak to napsala Marie Pujmanová. Kompromisní odpovědi přitom v různé míře připouštěly, že by ty prózy, které jsou vnitřně dramatické, mohly (snad) být na jeviště přiváděny.

Pro Buriana a jeho koncept tvorby přitom bylo povzbudivé, že téměř všichni účastníci ankety psali, že možná nejde ani tak o to, zda se něco smí dramatizovat, jako spíše o to, kdo to učiní. A nemálo z nich, včetně programově konzervativní Tilschové, na základě své divácké zkušenosti přiznávalo, že právě E. F. Burian je tím, kdo toto právo má a užívá ku prospěchu divadla, což v případě Tilschové zpětně modifikovalo i její původní přesvědčení, že dramatizace je jako princip zcela nepřijatelná. Anketa tak naznačila, že postoj české literární a divadelní veřejnosti k jiným formám dramatického textu již není tak vyhraněně konzervativní, jak tomu bylo ještě poměrně nedávno.

D 39 uspořádalo mez spisovateli-romanopisci a zástupci literární vědy anketu o dramatizaci románu. Otázky zněly: 1. Jak pohlížíte zásadně na dramatizaci románu? 2. Domníváte se, že lze touto cestou přivést české spisovatele k divadlu? či znáte jinou cestu? 3. Považujete nedostatek technických znalostí moderní jevištní práce za hlavní překážku pro romanopisce při tvoření divadelní hry? 4. Jak daleko může zasahovat do textu a měnit jej jiný upravovatel, není-li jím sám autor? 5. Myslíte, že schůzka spisovatelů, režisérů a divadelníků, ve které by se daly vytyčit hlavní znaky dramatické tvorby, by přinesla některé kladné výsledky? 6. Čím je zaviněna bída českého dramatu?

Anketa D 39 o dramatizaci (1939)

Prvním z nedramatiků, které Burian po přestěhování divadla do prostor Na Poříčí uvedl na jeviště, byl básník a překladatel Jindřich Hořejší. Jeho hra *Haló, děvče!* (prem. 27. září 1939) tematicky do značné míry korespondovala s jinými dobovými politickými alegoriemi. Používala stejnou výchozí metaforu rodinné katastrofy jako zpodobení katastrofy národní, tentokrát nesené postavou bankovního makléře, který upadl do konkurzu a přišel také o manželku. Celou hru přitom prostupuje refrénovitě se navracající přesvědčení, že „*všechno nakonec dobře dopadne*“. K tomu také k radosti adresáta dojde, byť způsobem poněkud pohádkovým: když je nejhuň, výhra v loterii přinese milion a ztracené manželství je obnoveno.

Neuspokojivá situace rodiny divákům konotovala stejně neuspokojivou situaci českých zemí, povzbuzovat je naopak měla komická postava hrdinova dědečka: podnikavého, odbojného a také poněkud bláznivého mudrce, který jakoby přišel z fiktivního světa westernových rodokapsů, takže od mládí věří, že zlo má prohrát a dobro má být odměněno. Dějovou osu, komiku a poselství hry utvářel dědečkův vzdor vůči situaci, v níž se s vnukem ocitli: jeho výsměšné hrátky s exekutorem, policií, sousedy a s každým dalším, kdo se jim snaží uškodit. Klíč k alegorickému „čtení“ textu přitom navozovala také dramatikova práce se jmény: mladého bankéře totiž Hořejší nazval po vzoru bájného malého hrdiny Palečkem a jeho ženu obdařil slovanským jménem Slávka, kterého se ale ona chce v rámci rozchodu s manželem zříci a nechává si říkat Olga. Hra tak asociovala Mnichov, rozpad Československa a příchod fašistických „exekutorů“. Dlouhá, leč značně blábolivá řeč, již v závěru přednese Slávčin potenciální nový partner, advokát Baženka, pak mohla publiku asociovat proslovy Hitlera.

Od alegorií, které o jen o pár měsíců později představili Scheinpflugová a Werner, se ovšem ta Hořejšího značně liší už tím, že žánrově nejde o psychologizující konverzační hru, ale o grotesku, jež před dramatickou kauzality děje dává přednost spíše asociativnímu vrstvení dílčích, příležitostně i fantaskních situací. Proto si v ní dědeček, jenž chce přelstít nepřítele, může v obchodě zakoupit a domu přinést vlkodlaka a ukrýt ho tak, aby

v pravou chvíli začal na ulici dávat ty, kteří mají zabavený majetek odvést. Nové a z pohledu tradiční dramatické poetiky neobvyklé bylo navíc i to, že velká část dědečkových promluv je nasměrována k postavám, které na scéně nejsou a možná by mohly být i fiktivní, a nemalá část komunikace probíhá také po telefonu, což ostatně hře dalo jméno. Publikum se ale mohlo bavit také v momentech, kdy hra příležitostně parodovala tradiční ibsenovskou poetiku, například na začátku druhé části, kde se dědeček výslovně stylizuje do Johna Gabriela Borkmana a *Nepřítele lidu* a o Slávce hovoří jako o *Paní z námoří*. Významnou roli v textu ovšem měly také rozsáhlé citace z děl českých básníků.

Oscilace mezi tradičními (dramatickými a především prozaickými) formami a snahou nakládat s nimi jinak, testovat jejich skryté jevištní potence, je charakteristickým rysem protektorátní dramaturgie Děčka. Zdá se, že E. F. Burian při svém přesvědčení, že jeho povinností je vydržet a navzdory všemu dělat dobré české divadlo, oslovil širokou škálu autorů, přičemž jako dramaturg neměl zásadní a vyhraněné žánrové a tematické preference – kromě toho, že hledal pocit souznění s publikem. Důsledkem toho byla tvarová a myšlenková různorodost dramatických novinek, jež inscenoval. Vedle sebe se tu tak objevovaly hry spíše zápletkové a parodické, drama metafyzické aspirace, realistický příběh a abstraktní alegorické podobenství; nejsilnější pak byla linie lyricko-milostná. Navzdory jeho programovým zásadám se tak repertoár jeho avantgardního divadla se do značné míry přibližoval tomu, co se psalo pro standardní scény.

K linii spíše zábavné lze – kromě již zmíněné alegorie *Haló, děvče!* – počítat hru *Milenec manželem* (prem. 25. 9. 1940), napsanou ve stylu boccacciovských hříček o manželství a lásce, stereotypu a změně: Jan Vtelenský v ní rozehrál situaci, kdy jsou z vůle moudrého vládce prohozeny role manžela a milence, takže první se na čas mění v touží-

Herec vyjadřuje společnou touhu všech lidí: převtělovat se. Všichni toužíme být někým jiným. Někdo na chvíli, někdo na celý život. Převtělovat se. /Do publika, kam padne světelný hledáček/: I tam sedí takoví herci. Mají své malé jeviště a hrají to, čím by chtěli být. Nu ať, vždycky se najdou diváci, kteří jim věří. Hrajeme své touhy. Každý z nás noví cizí masku. A každý z vás aspoň chvíli chodí s námi po jevišti. My máme výhodu. Můžeme smýt svá líčidla. Vy ne. Každý hraje aspoň dvě úlohy a to z něho dělá teprve celého člověka: Jednu z povinnosti, druhou pro radost.

Josef Trojan:

Každý má dvě úlohy (1940)

cího svůdce a druhý v manželstvím znuděného záletníka. Otakar Šetka se pak ve hře *Figarův rozvod* (6. 11. 1940) pokusil nově a jinak nahlédnout u avantgardistů velmi oblíbenou Beaumarchaisovu figuru lidového rebela. Tradiční dramatiku parodisticky využil Josef Trojan ve hře *Každý má dvě úlohy* (prem. 4. 9. 1940), která již svým titulem naznačovala, že bude formou (ochotnického) divadla na divadle konfrontovat „ibsenovský“ pojetou životní realitu herců s tím, čím se stávají, když začnou hrát komedii. Trojan využil dialogy a motivy z nejznámějších frašek Ferdinanda Šamberka a postavil proti sobě to, co herci a lidé říkají v roli a na jevišti, s tím, jak se chovají mimo něj – a není přitom vůbec jisté, který z těchto světů je autentičtější.

O měsíc později se zdvojení rolí objevilo ve hře Dalibora C. Faltise *Strašidlo canterwillské* (prem. 9. 10. 1940). Tato částečně veršovaná komedie se inspirovala stejnojmennou povídkou Oscara Wilda, z níž převzala nejen autorskou ironii, ale také příběh o příslušnících americké rodině, jejichž moderní pragmatismus je nečekaně konfrontován s postavou Ducha zosobňujícího hrůzoplnou minulost starodávného anglického sídla, do něhož se nastěhovali. Faltisovým záměrem přitom bylo předlohu posunout směrem k obecnější výpovědi o strašidlech a straších, které trápí současníky.

Tím, že někteří herci v inscenaci představovali člověka i strašidlo (mj. Upíra, Černokněžníka, Bílou paní či Robota), dramatik vytvořil paralelu mezi lidským a nadpřirozeným světem, což mu následně umožnilo vyslovit tezi, že současní zmechanizovaní a zpolitizovaní lidé jsou ve strašení a trápení sebe sama mnohem schopnější než bytosti nadpřirozené.

ČERNÝ MUŽ:

Sire, nový čas si žádá nové mravy,
pročež jde jen o to najít způsob pravý.
Člověku dnes vlastní fantazie zlá
na scénu diriguje nová strašidla.
Hle, řítící se autor nedá spát matce,
člověk vyhýbá se s děsem křížovatelce,
elektrický proud a plyn a radium –,
toť hrůzy větší jsou, než vymyslí náš um.
Strach z výbuchů a sterých katastrof pak prudce
plodí stávky, revolty a revoluce,
ty pak děsem plní hlavy nejvyšší,
jež chvějí se, kdy první výstřel uslyší
a za ním strašný lomoz šířící se zdálky,
který věští smrt a všechny muka války,
po ní krize, hlad a epidemie –,
to všechno, braši hrůznější mi je,
než vše, čím operují naše pravidla.
Jak říkám, lidstvo má dnes nová strašidla
a právě taková, jaká si zaslouží.
[...]

Dalibor C. Faltis:
Strašidlo canterwillské (1940)

Inspirace Ibsenovým Stavitelem Solnessem patrně určila melodramatickou hru začínající prozaičky Evy Formanové *Cizinka* (18. 12. 1940), postavenou na milostném trojúhelníku mezi umírajícím mužem-profesorem, jeho nešťastnou ženou a mladou vesničankou, která tomuto muži po léta představovala druhou a radostnější variantou života a lásky a k níž se nakonec uchýlí i v okamžiku smrti – což bylo možné interpretovat i jako střet mezi degenerovaným měšťákem a zdravým venkovským živlem. Takřka v neorealistickém stylu (tak, jak jej později představí italská kinematografie) pojala prozaička Milena Nováková své drama *Muži nemilují anděly* (prem. 5. 3. 1941). Vycházejíc ze stejnojmenné knihy vlastních povídek (1939) představila v ní sérii individuálních, rozmanitých, především ženských, ovšem ne vždy šťastných osudů tak, jak se během večera a noci téměř náhodně prolínají a řetězí v prostoru jednoho domu: činžáku č. 14 v Růžové ulici. Pro diváka v roce 1941 překvapivým motivem a výrazem naděje přitom mohlo být, že se drama odehrává v přítomnosti, která je ale datovaná 14. června 1947, tedy někdy v budoucnosti, kdy snad bude více prostoru pro všední lidské starosti.

Za protektorátu bylo velmi silně prožíváno téma smrti, respektive úzká hrana mezi životem a smrtí. Tomu se přímo věnovala hra Jana Drdy *Jakož i my odpouštíme* (prem. 8. 2. 1940), motivicky částečně připomínající Čapkovu prózu *Povětroň*, která jako jedna z mála z repertoáru Děčka zaujala i ochotníky. Ústředním bodem v ní je záhadná postava umírajícího pacienta, jenž je natolik zohaven a zafačován, že nelze rozpoznat jeho identitu. Pro muže, kteří jsou s ním na pokoji, se tak stává Otazníkem, leč jeden z nich, havíř Vlček, je schopen se s umírajícím duchovně spojit. Ve svých vizích tak

V závěru třetího aktu jsem původně udělal konfrontaci citového jasnozření Vlčkova s tvrdou realitou lidského rozumového poznání. Primář prohlásí po Otazníkově smrti, že podle přesného zjištění četníků neběží vůbec o inženýra Skalu, nýbrž o jakéhosi tuláka Bureše. Tímto střetnutím padá v očích diváka neomylnost Vlčkových tvrzení a staví jej před otázku, kterou si musí odpovědět sám: Měl Vlček pravdu? A jednal správně, i když ji neměl? A jednal správně, i když ji neměl? Ale praktičtí divadelníci profesionální i ochotničtí, kteří mou hru inscenovali, tento rozcestný problém škrtnali. Zdá se jim z jejich stanoviska lepší, zůstane-li Vlčkova pravda neotřesena. Drama se tím arcíť dostává do polohy poněkud jiné, než mu chtěl dát autor, přesvědčený, že by Vlčkově opravdové potřeby pomoci neubrala na váze ani okolnost, že byl třebaš na lidském omylu.

Jan Drda: předmluva ke hře
Jakož i my odpouštíme (1940)

rozpozná, že jde o mladého důlního inženýra Skálu, kterého trápí, že si při závalu uchoval svůj život na úkor jiného člověka. A učiní vše, aby neznámý umíral s pocitem, že je mu odpuštěno. Drdova hra je přitom také dokladem protektorátní potřeby naděje i ve chvíli smrti: v předmluvě ke knižnímu vydání (1941) totiž dramatik konstatuje, že původně chtěl Vlčkovu jistotu, že ví, komu pomáhá, zrelativizovat, ale inscenátoři si to nepřáli.

Na pomezí mezi životem a smrtí se pohybují také postavy hry Jindřicha Pokorného *Plavci* (prem. 13. 11. 1940), programově mnohoznačného podobenství, inspirovaného středověkými moralitami a zobrazujícího skupinu postav postupně se scházejících v podsvětí na břehu řeky, přes kterou mají přeplyout. Setkává se tu tak Vandrák symbolizující „nahého“ člověka, jenž těm druhým klade nepříjemné otázky, špatný a snobský básník, blábolící pseudovědec a knihomol, dlaždič unavený prací a řešící věci ranou a alkoholem, sedlák zklamaný špatně hospodařícím synem i vorař, jenž by mohl plout, leč zahynul při neštěstí. A přichází také Žena a Prorok, kterého ona miluje a který je Vandrákovým protipólem a až příliš sebejistým – falešným – hlasatelem nových pravd. Výpověď hry se pak má rodit se střetem názorů, které tyto postavy reprezentují, ze symbolické disputace o základních existenčních otázkách, vyjadřujících vztah k práci, lásce, rodičovství, kultuře, umění, politice vůdcovství a poslání. Jakož i o konci v zapomnění tam za řekou, který jim nabízí Převozník a který všichni, kromě Proroka a Ženy, přijmou. Hru vzhledem k její neurčitosti přitom bylo možné číst i jako podobenství o cestě lidstva do nové společnosti.

K lyricko-milostnému žánru v repertoáru Děčka měly blízko tři hry, přičemž všechny by bylo možné označit za veršovanou baladu. V první z nich Zdeněk Němeček rozvinul svou starší povídku (1936), příběh o nenaplněné lásce mladé dívky k italskému vojákovi tak, jak se v jeho rodném Josefově tradoval od poloviny devatenáctého století (*Kátinka*, 1940, prem. 7. 3. 1940). Největším Burianovým dramaturgickým úspěchem bylo ale uvedení hry Vítězslava Nezvala *Manon Lescaut* (prem. 7. 5. 1940), opírající se o sentimentální román francouzského spisovatele Antoine François Prévošta, jehož příběh byl již dříve několikrát upraven pro divadlo, mimo jiné operními skladateli Julesem Messenetem a Giacomem Puccinim.

Nezval při „dramatizaci“ autorského, nicméně evropskými kulturami kolujícího syžetu postupoval víceméně stejně, jako když v první polovině třicátých let dramatisoval Alexandra Dumase, tedy převedl dějově zajímavou epiku do elegantních veršů, přičemž se snažil jednotlivým scénám i celku hry vtisknout osobitý básnický tvar. Na rozdíl od *Tří mušketýrů* (prem. Divadlo na Vinohradech 1934) se však *Manon Lescaut* stala výraznou událostí národního života, čehož projevem bylo i to, že její knižní vydání bylo v anketě *Lidových novin* zvoleno knihou roku 1940. Kromě faktu, že jde patrně o jednu z nejlepších dramatických prací autora, měla úspěch nepochybně také proto, že premiéra v D40 se konala pouhé tři dny před vypuknutím bitvy o Francii, jejímž „účastníkem“ se tak Nezval nepřímou a patrně i nezáměrně stal.

Jakkoli totiž jeho milostný příběh o dávné lásce mezi mladým francouzským rytířem des Grieux a krásnou, zamilovanou, leč současně lehkovážně zrádnou dívkou nepracoval s žádnými přímými politickými aluzemi, tehdejšímu českému divákovi se nutně spojoval s problematikou české meziválečné politické a kulturní orientace na Francii, jež nás přece také lehkovážně zradila, ale též s vábením moderního, avantgardního umění, jehož ztělesněním Nezval byl. Hrdinčino závěrečné umírání pak nutně vstupovalo do kontextu s aktuálně prožívanou francouzskou válečnou prohrou. Snad i proto v Burianově inscenaci *Manon* umírala s úsměvem na rtech – tak, aby to povzbudilo víru publika ve věci budoucí. Slovy Adolfa Hoffmeistera: „Že to neodpovídalo textu? Že to neodpovídalo románovému ději? Co na tom. Odpovídalo to okamžiku.“ (Hoffmeister 1964: 16). Okamžiku navíc odpovídalo také napětí mezi náboženskou normativností a asketičností, již ve hře zosobňuje postava rytířova přítele jménem Tiberge, a radostným oddáváním půvabu přítomnosti, které nezná tíživou vinu. Poetičnost Nezvalova textu, jeho spontánní jazyková hra s významy pak na české adresáty působila jako výraz vzdoru vůči neuspokojivosti světa, v němž jim bylo dáno žít, a jako manifestace češtiny jako jazyka, jenž je hrdým projevem národní svébytnosti.

Nezval a Burian se následně pokusili úspěch zopakovat uvedením hry *Loretky* (prem. 15. 1. 1941), jež byla situována do národem uctívané Prahy, tedy do Zlaté uličky a na Hradčany, nicméně postavě tamní kloboučnice

a její obětavé lásky k básníku, zmítaného milostným vztahem k jiné ženě, již scházel rámec, který by povýšil slova na výpověď vyvolávající diváckou a čtenářskou odezvu. S uzavřením Burianova divadla se uzavřel také prostor pro Nezvala jako dramatika, ostatně i *Manon Lescaut* a *Loretku* najdeme na seznamu zakázaných her již v roce 1941.

Neuvedena byla rovněž pro Buriana napsaná veršovaná fraška *Hodiny a sen*, ve které prozaik Josef Kopta zkombinoval motivy ze svých starších próz v příběh, v němž lidový mudrc a jeho spravedlivý syn vzdorují zlu prostupujícím městečko přilehlavě zvané Průměřice a překazí korupční praktiky tamního starosty Chytrolína.

Ojedinělý pokus navázat na nezvalovský typ poetické hry se během protektorátu představuje tvorba Míly Koláře, autora veršovaných – či alespoň písněmi prokládaných – komedií *Básník a tanečnice* (1944, prem. 1943) či *Dvě Marie* (prem. 1944). Jejichž společným rysem je hledání rovnováhy mezi ženským a mužským přístupem k životu, odpovědností a nespoutanou láskou, všedností každodenního života a romantikou snů a dálek, což je v rukopisné hře *Píseň jara* (vznik 1944) násobeno ještě oslavou prchavého okamžiku jarního mámení.

Druhým nonkonformním centrem rozvíjejícím navzdory všem překážkám impulzy divadelní avantgardy bylo od jara 1940 do poloviny příštího roku Divadélko pro 99, které vzniklo rozhodnutím nakladatelství Fr. Borový pořádat v prostorách výstavní síně Topičova salonu na pražské Národní třídě – přejmenované ovšem na třídu Viktoria – kulturní pořady a divadelní přestavení.

Václav Poláček, ředitel propagačního oddělení nakladatelství, oslovil nejprve skupinu konzervatoristů okolo Gustava Schorsche (jejím členem byl i básník Jiří Orten), která tak od podzimu 1939 v Topičově salonu vystupovala s literárně-recitačními pořady (např. Josef Hora: *Jan Houslista*, 1. 3. 1940). Název Divadélko pro 99, odvozený od počtu diváckých míst, byl poprvé použit po obdržení oficiální licence, poprvé 2. února 1940 při premiéře pásma *Verše*

o Praze. Vzhledem k tomu, že Schorschovi a některým dalším členům souboru rasové zákony zanedlouho zabránily veřejně vystupovat, na jaře 1940 se do čela proměňujícího se souboru postavil Jindřich Honzl, avantgardní režisér, jenž v důsledku svého podílu na antifašistických inscenacích Voskovce a Wericha nemohl pracovat v žádném oficiálním či soukromém divadle. Pod Honzlovým vedením pak Divadélko směřovalo od večerů poezie (*Večer poezie* 1900; *Cizinci o Praze*) směrem k dramatictějšímu a divadelnějšímu výrazu. Výraznou připomínkou významu avantgardy byl tak *Večer s Vítězslavem Nezvallem*, do něhož Honzl začlenil ukázky básnickových surrealistických próz a her (1940), a to včetně dvojice obrazů ze hry *Zlověstný pták*, které v kontextu válečné reality vyznívaly jako zpodobení tabuizované iracionality, která znejišťuje a ovlivňuje lidské životy. Spřízněnost s Burianem a společný zájem o folklor prozrazovala inscenace *Českých písní kramářských* (1941), jakož i projekty nazvané *Svatby* a *Lidové balady*, které se však po vynuceném ukončení činnosti Divadélka již neuskutečnily.

Jako tvůrce divadelního textu Jindřich Honzl v Divadélku pro 99 rád pracoval s technikou montáže různorodých literárních zdrojů. Naplno ji využil zejména při práci na inscenacích, jež měly přiblížit divákům myšlenkový svět konkrétních historických osobností. Z autentické korespondence tak sestavil *Román lásky a cti* (1940), montáž představující milostný vztah Karolíny Světlé a Jana Nerudy: dvou pozoruhodných lidí, kteří navzdory konvencím prožívají hloubku vzájemně sdíleného citu, aby se posléze přizpůsobili povinnosti a společenským pravidlům. Vznikl tak text, který by později byl

Text *Románu lásky a cti* je novým druhem divadelní literatury v tom smyslu, že uvádí do oblasti divadelní hry montáž, a také proto, že opírá svou dialogičnost jen o slovo a dialog.

Dramatická montáž chce vytvořit literární látku pro divadelní produkci z dokumentů, z autentických dopisů, z literárních odkazů, z vyprávění současníků, z obrazů i literárních děl. Můj kompoziční záměr byl záměr dramatikův. Ať tak či onak, musí každý dramatik odpovídat za řád hry a divadla, který je nějak vtělen ve všech dílech, která přejdou našimi jevišti. Také dramatická montáž odráží určitým způsobem dramatický kánon. Oč nejněsnadnější je vyhledat a seřadit dopisy tak, aby odpovídaly klasickým předpisům o expozici, kolizi, krizi, peripetii a katastrofě – oč více překážek klade látka montáže kompoziční práci, o to může vzniknout zajímavější útvar, zdaří-li se práce. Ale její zdar závisí nejen od stavební konstrukce, ale i od neporušitelnosti materiálu, z něhož je vystavěno.

**Jindřich Honzl: předmluva ke hře
Román lásky a cti (1940)**

zjevně klasifikován jako dokumentární drama a který zůstal trvalou součástí české kulturní paměti. – Následující montáž *Dvě lásky Mikoláše Alše* (1941) již vyvolala menší ohlas.

V polovině roku 1941 byl Honzl donucen se stáhnout do ústraní a jeho soubor se následně přesunul do sálu na Novotného lávce, kde přijal název Divadélko ve Smetanově muzeu. Do jeho repertoáru pronikla a jediná původní dramatická novinka, surrealisticky básnická hra Františka Macha *Balada o stínu* (květen 1942).

DRAMATIZACE A ADAPTACE A V KONTEXTU TRADIČNÍ DRAMATIKY

Suverénní gesto, s nímž Vítězslav Nezval podepsal jako autor svou variaci na *Manon Lescaut*, do jisté míry korespondovalo s požadavkem návratu k „dramatu“ tak, jak prostupoval dramatiku spjatou s konvenčnějšími divadelními scénami. Tento požadavek totiž neblokoval možnost opřít text o nějaké starší literární dílo – drama, nebo dokonce prózu, nicméně výsledkem autorského snažení muselo být autorské dílo respektující standardní dramatickou techniku a poetiku i rozdíl mezi jednotlivými literárními druhy. Takto vzniklé nové drama přitom mohlo využít obecnou známost určitých syžetů a postav a případně vstoupit se svým vzorem do významového dialogu či do polemiky, vždy však muselo mít sebejistotu původního činu, který předlohu jen nereprodukuje.

Nejambicióznějším projektem tohoto druhu byl nepříliš úspěšný pokus Stanislava Loma o velké veršované drama podle Homéra *Člověk Odysseus* (1944, prem. Národní divadlo ve Vinohradském 10. 5. 1944), jehož cílem bylo antický mýtus přeměnit v dramatickou apoteózu člověka zmítaného napětím mezi Penelopé a Kirké, tedy mezi bytostnou potřebou domova a sounáležitosti s druhými, a romantickou touhou vyjít do světa a poznávat neznámé.

Příkladem však může být rovněž několik variací na téma Don Juan a jeho cesta ke smrti. Dvě z nich napsal Marcel Hudec: poprvé jako jednoaktovku

Smrtihlav. Don Juan na rozcestí (1941), v níž se Moliérův a Mozartův hrdina musí rozhodnout, zda se podvolí svému předurčenému osudu, anebo půjde jinou cestou, podruhé jako dramatickou parafrázi celého příběhu a mýtu *Don Juan hledající* (1943). V aktovce Antonína Fanty *Poslední polibek* (1943) je pak setkání stárnoucího Juana s dávnou milenkou předstupněm příchodu Černé dámy, totiž Smrti.

Pokud jde o adaptace současné české prózy, byl jediným dramatikem, jenž na počátku čtyřicátých let takto stvořil svébytné dramatické dílo, Jan Bor, autor historické balady *Zuzana Vojířová* (1942), jež motivicky vyrůstala z povídek Františka Kubky.

Dobová dramatická produkce zná ovšem i takové typy textů, jejichž autor záměrně vystupuje jen jako prostředník mezi jevištěm, literaturou a jejím původním autorem. S mimořádnou pozorností věnovanou grafické podobě knihy, jež naznačuje, že vydavatelé respektovali především literární hodnotu adaptace jako díla ke čtení, vyšlo „dramatické mysterium o 10 scénách“ Pavla Tkadlece (= Pavla Kryma), jež se k autorovi předlohy hlásil již titulem *Dantova božská komedie* (1941); časovým tématem textu vzniklého z iniciativy Jiřího Frejky byl člověk v pekle a možná cesta z něj.

Úspornou podobu měla naopak vydání těch dramatizací prozaické klasiky, která byla adresována ochotníkům. Můžeme k nim počítat vlastním nákladem vydané drama *Viktorka* (datováno 1938, správně 1939), které Josef Dubský napsal podle *Babičky* Boženy Němcové, hříčku o čtyřech obrazech *Divoženka* (1941), již pro dětské soubory na základě motivu převzatého z knihy Jana Herbena *Hostišov* a pod Herbenovým jménem napsal Ferdinand Habětín, případně několik humoresek Ignáta Herrmanna v jevištním zpracování J. V. Krýsy: *V soudní síni* (1940), *Artur a Leontýna* (1940, prem. 1941) a *Evička* (1941). Potvrzením toho, že adaptace próz povětšinou stály na okraji dobové dramatické produkce, je, že i dramatizaci Nerudovy povídky *Figurky* z pera tak významného divadelníka, jako byl dramaturg Národního divadla František Götz, uváděli výhradně ochotníci (*Malostranská humoreska*, 1942).

Na profesionální scéně tak proniklo jen Wintrovo zpodobení konfliktu mezi usedlými měšťany a nonkonformním učitelem tak, jak je pro Národní-Prozatímní divadlo zdramatizoval herec Zdeněk Štěpánek (*Nezbedný bakalář*, 1941, prem. 14. 1. 1941; dramaturgem původně napsáno pro rakovnický ochotnický soubor Tyl, prem. 1937), a Hlávková dramaturgie Šrámkova lyrického příběhu o mládí a dospívání (*Stříbrný vítr*, 1942). Ta byla patrně původně napsána pro Národní divadlo, avšak poprvé byla inscenována v roce 1940 u příležitosti otevření nově přestavěné budovy Městského divadla v Písku.

Text dramaturgie vznikl již v roce 1937. Inscenace, kterou režisér Václav Krška, uvažující již tehdy o možné filmové podobě prózy, obsadil v hlavních rolích profesionálními pražskými herci Rudolfem Hrušínským a Zorkou Janů, měla být oslavou píseckého patriotismu, avšak minula se cílem. Svou erotičností a motivy revolty proti usedlým měšťákům vyvolala v místní honoraci takové mravní rozhořčení, že byla následně zakázána. Rozhodnutí ponechat v hlavní roli Hrušínského (a jeho partnerkou nově učinit Jiřinu Stránskou, s níž exceloval v hlavních rolích Burianovy Věry Lukášové) vedla patrně k tomu, že Hlávka svou dramaturgiu následně přenechal pražskému divadlu Na Poříčí (listopad 1941), kde oba tito herci byli v angažmá.

... nejmilovanější Jeník Ratkin se tu potuloval v listech románu až do dnešního dne. Až dramaturg, tolik sblížený s autorem, sáhl odvážnou rukou do konce minulého století a postavil Jeníka přímo pod jevištní reflektory. [...] Nuže toto mladistvé toužení po štěstí, bolesti, kráse a písni budiž předznamenáním režie: něha a krutost, lyrika a realita, syrovost a snění. Tucha stříbrného větru, toho poselství krásného, slibování odněkud mámivého, nechť se klene nad různorodostí třinácti obrazů, v nichž se vyžívá mládí minulých let! [...] hle takoví jsme byli, když nad námi zvučely nebeské struny v oblacích, které se tolik podobaly zástupu bílých dívek –! [...] Život – jeho slávu se pokloňme, jeho slávu zpívejme –! Dovětkem zůstává jen vroucí a skromné přání nejen režiséra, ale celého kolektivu: aby zpíval a hovořil a zpíval a hovořil s otevřeným píseckým jarem – tak jak jej slyšel Jeník – aby vykřikl všechna krásná poselství a mámivá slibování – aby zněl ... aby zněl ...!

Václav Krška:
„Šrámek, Fráňa: *Stříbrný vítr*“ (1940)

Významnější místo než dramaturgie měly v protektorátním repertoáru autorské adaptace starších divadelních her, přičemž jejich autory byli

tvůrci, kteří – stejně jako Hlávka – vzešli z avantgardy. Týkalo se to poetů a překladatelů, jako byli Svatopluk Kadlec, jenž přebásnil drama Tirso de Moliny *Milovat není jen mít rád* (1954, prem. Na Poříčí 18. 1. 1942), a především Jindřich Hořejší. Ten zpřítomnil Calderónovu zápletkovou komedii *Dáma skřítek* (1941, prem. Prozatímní divadlo 31. 8. 1940) a dvojici dramat Lope de Vegy *Sedlák svým pánem, aneb Každý jí svůj marcipán* (1966, prem. Vinohrady 21. 11. 1940) a *Láska má své klíče* (prem. Vinohrady 23. 9. 1941). V dobové atmosféře přitom rezonovala zejména první z nich, deklarující respekt obyčejného člověka „ke královské moci“ – ale jen do té chvíle, dokud tato moc nezačne neprávem omezovat jeho svobodu.

Václava Renče nelze k avantgardistům počítat, avšak i on svým způsobem podlehl jejímu vábení, když pod názvem *Komedie z kornoutu* (1944, i prem.) adaptoval Nestroyovu hru se zpěvy *Einen Jux will er sich machen*, kterou Voskovec a Werich v Osvobozeném divadle hráli pod titulem *...si pořádně zařádit* (1928) a která později získala světovou slávu jako muzikál *Hello, Dolly!* (1964). Jakkoli přitom těžil z hravé poetiky komedie nečekaně zaplétající osudy postav, jež opustily svoji každodennost, na rozdíl od Nestroyovy předlohy i dvojice V+W měl Renč potřebu morálně odlišit ty, kteří si jen hrají, od vědomých podvodníků. Zcela svébytným dílem je pak Renčovo drama *Císařův mím* (1944, prem. Prozatímní divadlo 12. 02. 1944.), jež vzniklo na motivy Lope de Vegy.

Spojujícím rysem všech těchto adaptací byl obrat k dramatice pocházející z časů před nástupem realismu a jeho snahou o věrohodnou a individualizovanou introspekci. Přednost totiž dostávala nezávazná a uvolněná komika situační, pracující s ustálenými lidskými typy. Mezi českými dramatiky tak byl preferován Václav Kliment Klicpera, který byl již dříve inscenován Burianem a Honzlem a za protektorátu zaujal dvojici z avantgardy vzešlých tvůrců Národního divadla, tedy Miloše Hlávku a Jiřího Frejku. Hlávka adaptoval Klicperovu hříčku *Lhář a jeho rod* (prem. 26. 9. 1939), Frejka pak komedii *Zlý jelen* (prem. 2. 12. 1942).

A stejně logické se zdá, že z cizojazyčných dramatiků pozornost těchto dvou tvůrců přitáhl italský komediograf Carlo Godoni, jenž se sice ve své době odklonil od improvizovaných scénářů komedie dell'arte k pevným dramatům s více individualizovanými postavami, nicméně právě jimi evropské kultuře dvacátého století poznání komedie dell'arte zpětně zprostředkoval. Výsledkem byla Hlávková variace na Goldoniho, uvedená ve Frejkově režii pod názvem *Benátská maškaráda*. Nebylo to sice jediné Hlávково setkání s Goldonim, nicméně stalo se jednou z emblematických českých inscenací protektorátního období: na scéně Prozatímního divadla vydrželo od 20. února 1941 do sklonku srpna 1944. Sama Hlávková adaptace se pak na česká jeviště vrací dodnes, byť v poválečných desetiletích to často bylo bez uvedení jeho jména, tedy pod jménem Goldoniho (což bylo dáno tehdejšími zpochybňováním Hlávkovy národní spolehlivosti během okupace).

Podle představitele hlavní role, Eduarda Kohouta, Hlávka chtěl předsazeným adjektivem *Benátský* poněkud zjemnit původní Goldoniho titul *Lhář*, ale z obavy, že by to mohlo být vztaženo na Mussoliniho, nakonec zvolil jinou variantu, v níž ale Benátky jako součást titulu musely zůstat. Důležitou součástí jeho autorského záměru bylo totiž vyzdvihnout rokokový kolorit prazvláštního města, jež je pro Středoevropana prostorem téměř pohádkovým, spjatým s jižanskou tělesností a spontaneitou, navíc ještě násobenou atmosférou karnevalu, během něhož si člověk skrývající se za škraboškou může dovolit i to, co normálně nelze.

„Konec lžím a z toho konce
bude dobrý začátek.
Zapomeňme na romance
maskovaných Benátek!
Buďte navždy pozdraveny,
noci, loutny, sny a ženy,
piazetto, hvězdné vody,
dokořán vždy pro náhody!
Všechno patří svému slohu,
gondoly jsou s lehátky
nevinen jsem, začpak mohu,
to vše byly Benátky.
Skončila nám maškaráda,
lépe nosit vlastní tvář.
Ať zahyne lest a zrada!
Lelio byl kdysi lhář.
Prost je lži a každé falše,
všeho, co je nápadné.
Jestli Lelio vám zalže,
ať se rázem propadne.“

(Hrom a blesky. Lelio zmizí v propadle)

Socha Goldoniho (se před zraky zkamenělých postav dá do hlasitého smíchu).

Miloš Hlávka: Benátská maškaráda (1941)

S ostatními protektorátními básnickými adaptacemi tak *Benátskou maškarádu* spojovalo téma starých, a tedy neproblematických časů, jakož i propojení veselé a zábavné zápletky, která byla schopna oslovit širší publikum, s básnickou obrazností a s jazykem odkazujícím až k poetistické hravosti – včetně její inklinace k veršům a písním. Tematicky pak společný jmenovatel utvářelo – více nebo méně zjevné – zvažování vztahu mezi svobodnou volbou a povinností, mezi spontaneitou a odpovědností, neboli mezi snem o životě a jeho realitou. Což ostatně bylo také tématem Hlávkovy starší dramatizace Holbergova kusu *Jeppa z vršku* (pod titulem *Spáček*, 28. 10. 1940), tedy hry o sedláku, kterému je ve zdánlivém snu umožněno chvíli žít a být jinak.

Benátská maškaráda pracuje s typickými postavami italské komedie dell'arte a se syžetem, v němž nechybí rozmanité převleky, komunikační omyly a několikanásobná milostná zápletky. Tím, kdo uvádí děj do pohybu, je tu Pantalónův syn Lelio, jenž se po letech vrátil do rodných Benátek a zde se naplno oddává své představě, že svobodná hra se slovy a s fantazií, jakož i nespoutaná radost z možnosti si vymýšlet, mohou vytvořit život a svět zajímavější, než je to, co je nám běžně dáno. A zatímco u Goldoniho je za toto počínání již v titulu klasifikován jako lhář, u Hlávky není jen obyčejným lhářem, nýbrž zosobněním básníka. Výslovně se to projeví, když Leliovi otec Pantalone vyčítá, že se vydával za muže jménem Asdrubal, a on bez zaváhání prohlásí „*To je můj básnický pseudonym.*“ (Hlávka 1941: 261) Básnická hra se slovy je tak součástí obecné maškarády a projevem Leliovy schopnosti snít a oddávat se poezii okamžiku a nespoutaných představ. Je možností, jak teď a tady autenticky být, jak se vyvléci z tíživosti životní reality. Ostatně dívka Rosaura, o níž se Lelio uchází, v závěru také přiznává, že vlastně nebyla podváděná, protože Lelia prokoukla a celou tu hru s ním vědomě hrála, aby povzbudila zájem svého skutečného milého.

Lze doložit, že právě s touto, Benátkami okouzlenou a k básnickým lžím milosrdnou polohou Hlávkovy a Frejkovy inscenace se bez zaváhání identifikovalo české protektorátní publikum, ostatně Eduard Kohout jako představitel hlavní role ji takto reprezentoval po celý svůj život, když při různých příležitostech s nadšením recitoval Leliův vstupní monolog.

Přesto je však skutečností, že i u Hlávky se v mravoučném závěru z Lelia stává usvědčený lhář, který se náležitě napraví a veřejně se kaje, nebo alespoň slíbí, že už nebude lhát. A co víc, v aluzi na Dona Giovanniho se obratem ukáže, že Leliovo pokání nebylo upřímné, a je tak z autorovy vůle a po vzoru Moliérova Dona Juana zatracen: na místě se propadne do pekel, a to za smíchu Goldoniho sochy, která tu autorovi prezentuje vyšší autoritu, téměř božského tvůrce a soudce příběhu. Což je sice možné číst jako ironické zlehčení mravokárného happy endu, zdá se ale, že Hlávkovým záměrem bylo spíše posílit tvrdý odsudek – proklamativně odmítnout ono hravé opojení snivou lží, které Lelio ve hře zosobňoval. Proto také Hlávka – na rozdíl od Goldoniho – na scénu v závěru přivádí postavu Leliovy ženy Cleonice, která manželovo počínání nejprve jen z dálky pozoruje, aby posléze zasáhla a dosti tvrdě mu připomněla realitu: sebe sama i to, čím je jí povinován.

Hlávková *Benátská maškaráda* tudíž sice vyjadřovala poetistickou hravost tak, jak ji přinesla avantgarda, současně byla ale také výrazem autorova vnitřního zápasu: jeho sporu s básnickým přístupem k umění a světu. Vyjádřila dramatikovu snahu se veřejně distancovat od zastarávajícího dědictví avantgardy. Naplno se to projevilo v předmluvě ke knižnímu vydání hry, v němž Hlávka výslovně vykresluje Goldoniho hru jako polemiku s „úpadkovým písemnictvím, tonoucím v nabubřelosti a prolhanosti metafor, antithesí a hyperbol, které doznávalo z minulosti“, přičemž zdůraznil, že se i „naším terčem musily stát obdobné zjevy současného básnictví“.

Stopy takového Hlávka sebesvědčování, že je nutné se odklonit od avantgardních východisek moderního umění, lze ostatně najít také v jeho dalších dramatech. Součástí historické hry *Panama* je tak negativní postava obchodníka s uměním, jenž uměle navyšuje cenu obrazů z „galerie avantgardy“. A když Hlávka pro Adinu Mandlovou napíše Goldonim inspirovanou adaptaci *Vdova liška* (1944, prem. divadlo Na Poříčí 1943), konverzační a zčásti veršovanou hru o tom, jak si současná Rosaura vybírá z nápadníků různých národností, neopomene prostřednictvím Pantalona a Harlekýna

zpodobnit a ironizovat obchodníky s uměním, a výsměšně zlehčit moderní ismy: „*A přec tady bez výhrady / všechny ismy jsou mým snem. / Heslem jeť mým: / sdruž je jedním / panta-pantolonismem.*“ (Hlávka 1944)

VĚTRNÍK NA CESTĚ OD AVANTGARDNÍCH POSTULÁTŮ K OSOBITÉMU JAZYKOVÉMU A DRAMATICKÉMU VÝRAZU

Odhodlání firmy Borový dát i po vynuceném konci Honzlova Divadélka pro 99 prostory v Topičově salonu k dispozici zajímavým literárním aktivitám tak, jak ji k tomu opravňovala schválená licence, na podzim roku 1941 zrodilo generační divadélko Větrník. Jeho členy byli převážně žáci zrušené herecké školy při Burianově divadle v čele s Honzlovým asistentem Josefem Šmídou. Tvorba Větrníku vycházela ze základních avantgardních postulátů, tedy z odmítání realisticko-psychologických metod a postupů a z přesvědčení, že moderní divadlo se může a musí orientovat na jiný typ textů, než je ten, který nabízí s tímto divadlem spjatá konvenční dramatika. Vycházela také z teze, že hybatelem proměny divadla se spíše než běžné drama mohou texty lyrické či epické, a když už drama, tak nějak „jiné“ drama. Samozřejmostí pak bylo, že soubor vedený režisérem musí jakýkoli text adekvátně přizpůsobit zvolenému jevištnímu záměru, stvořit si jej pro sebe sama, jakož i to, že impulsem k inscenaci nemusí být text jediný, neboť pro divadlo je mnohdy zajímavější, když technikou montáže dílčích, typově homogenních i heterogenních textů formuje nové a originální významové celky.

Tvorbu Josefa Šmídy jako režiséra, dramaturga, upravovatele, nebo dokonce spolutvůrce všech Větrníkem hraných textů tak charakterizovalo především hledání osobitého a divácky působivého výrazu, tedy vztahu mezi „jiným textem“ a jeho adekvátním jevištním ztvárněním v malém a intimním prostoru, který rovněž nebyl z pohledu soudobého divadla standardní. Spektrum oné „jinakosti“ přitom bylo značně široké a žánrově nevyhraněné. Odmítání konvenčních divadelních postupů Větrníku umožňovalo na jedné straně předstupovat před publikum s pořady pojatými jako více či méně teatralizované a hudebně stylizované prezentace

zajímavých literárních děl a na straně druhé vystupovat s volnými jevištními, hereckými a pohybovými kreacemi a stylizacemi směřujícími až k extemporované komice typů, nebo dokonce ke klaunské poetice cirkusu. Výchozí úcta k učitelským vzorům přitom postupně ustupovala potřebě osobitě vyslovit pocity vlastní generace. V tom Šmídovi napomáhal přímý přátelský kontakt s Jiřím Frejkou, který mu reprezentoval možnost převést avantgardní programová východiska v divadlo postavené nikoli na tezech, ale na živém hereckém výkonu vstupujícím do emociálního kontaktu s divákem. Přitahovaly jej však i Frejkovy úvahy v knize *Smích a divadelní maska* (1942) o možnosti vytvořit současnou komedii typů po vzoru italské komedie dell'arte. O spřízněnosti obou tvůrců ostatně svědčí, že v letech 1943–1945 Šmída působil jako Frejkův asistent v Národním divadle.

Zahajovacím *Portrétem Antonína Dvořáka* (13. 11. 1941) Šmída přímo navázal na Honzlovu metodu dokumentárních montáží věnovaných významné osobnosti národní kultury. Vliv Burianův se pak projevoval nejen ve scénických pásmech poezie, zejména ve večeru nazvaném *Růže ran* (prem. 3. 2. 1942, obnoveno 4. 2. 1943) a věnovaném německé tvorbě barokní, která vytvářela zřetelnou paralelu mezi bolestmi a touhami lidí trpících válkou kdysi a nyní. „Burianovské“ bylo však i rozhodnutí zařadit do repertoáru středověkou vlámskou hru (*Lancelot a Alexandrina*, prem. 18. 12. 1941), knižní drama německého klasicisty K. L. Immermana (*Merlin*, 4. 12. 1942) či později obrozené loutkové drama (*Pan Franc ze zámku aneb Rychtář z Kozlovic též Historie Vaškova také Rychtář a ponocný aneb: Vyhraná nevěsta*, prem. 1943), přičemž s nimi pracoval jako s příležitostí pro parodii divadla i mýtu.

V repertoáru Větrníku se objevila také původní dramatická novinka Jaroslava Pokorného, dramatika, jehož podobenství *Plavci* Burian inscenoval v Děčku. Hru *Písně Omara pijáka* (prem. 19. 3. 1942) lze vnímat jako dobový protipól Hlávkovy *Benátské maškarády*. Inspirací k jejímu vzniku byla historická postava perského básníka, filozofa a matematika Omara Chajjáma, nicméně ve výsledku vzniklo opět podobenství: lyrické vykreslení osudu kreativního jedince, jenž se nechce nechat spoutat tyranií, průměrností

a strachem. Žíznicí a zmanipulovanou horskou vesnicí tu totiž před vábenním zla zachrání víno a očistné písně nonkonformního, epikurejského vyznavače života, který je sice „obyčejnými lidmi“ zprvu vyhnán, leč v nouzi největší je povolán zpět, neboť bez poezie a vína je život pustý a bezcenný.

Pokorný jako ctitel Buriana byl ale také tím, kdo živě reagoval, když se poetika Šmídem vedeného Větrníku začala pocitově a tvarově vzdalovat stylu, který mu byl jeho vzory vštípen. Zatímco ostatní recenzenti tento posun spíše přivítali, on jej hodnotil jako ústup od hodnot, k nimž se avantgarda propracovala, směrem k její rané, ideově a tvarově již překonané fázi, tedy k dadaismu dvacátých let.

Prvním signálem tohoto posunu bylo představení, jehož předlouhý název *M. de Cervantesovo „Zázračné divadlo“ hraje podle Milady Součkové Oidípa krále s složenými texty H. Berdycha* (7. 5. 1942) naznačoval, že půjde o autorskou koláž: kombinaci španělské renesanční hry s novodobou parafrází známé antické tragédie, převzatou z knihy Milady Součkové *První písmena* (1934), a dalšími texty. Utajeno zůstalo, že mezi nimi je i upravený – „poečštěný“ – první obraz z „americké veselohry“ *Nevěsta* (1927) napsané Adolfem Hofmeisterem, neboť ten byl v té době

„Zdá se, že máte špatnou chuť k jídlu.“

„Moje chuť je jen moje vlastní.“

„Je jistě velmi špatná, není-li možno povzbudit ji takovým znamenitým jídlem, jako je tohle.“

„Jsem rád, že se vám zamlouvá.“

„A vám se snad nezamlouvá?“

„Je snad dobré - svým způsobem, ale není toho druhu, jakému jsem zvyklý.“

„Přesto, přestal bych se dívat nepřátelsky na tohle jídlo, kdybych byl vámi a jedl bych.“

„Odneste to!“

„Vám se to nelíbí?“

„Máte pravdu, mně se to nelíbí. Dejte mi něco jiného, v čem nejsou vejce.“

„Cizince, co je vadného na tomhle jídle?“

„To jídlo nevyhovuje mé chuti, a proto si objednáвам jiné, které jí snad vyhoví. Máte snad něco proti tomu?“

„To závisí na okolnostech. Nevyhovuje vaší chuti tohle jídlo, které jste si objednal?“

„Dal jsem si šunku s vejci, a dostal jsem ji. Ale ta vejce jsou špatná.“

„Tohle je prvotřídní restaurant. A proto ta vejce nemohou být špatná. Je to jen váš předsudek.“

„Je to však předsudek, kterého se přidržím.“

„Cizince, ta vejce jsou čerstvá. /

„Ta vejce jsou docela zkažená. A ježto se zdá, že tu jen jíte právě jako já, věděl bych velmi rád, co vlastně míníte tou otázkou vajec?“

„Míním tím tohle. Majetnice tohoto restaurantu, ježto je dáma, nemůže hájit pověst své strany vůči cizincům předsudky ovládaným, a proto to dělám já za ni, když jsem tady. A proto když já řeknu, že ta vejce jsou znamenitá k jídlu, je tomu tak. Nesmíte ta vejce urážet a zahanbovat tím, že je dáte odnést a dáte si něco jiného.“

„Jak daleko chcete jít v obraně pověsti těch vajec?“

„Až do konce. Ta vejce jsou dobrá strava, a vy je sníte tak, jak jsou, nebo uzená, a můžete si

již v emigraci. Smyslem nově utvořeného celku bylo vytvořit prostor pro „zázračné divadlo“, jež proti všemu falešnému a nepravdivému staví spontánní humor, legraci, recesi a ironii. Ještě zřetelněji se tento rozměr návratu k poetice dadaismu projevil v inscenaci Mahenova poetického libreta, klauniády *Trosečníci v manéži*, jež byla připravována v čase heydrichiády a na podzim 1942 uvedena pod názvem *Husa na provázku* (prem. 15. 9. 1942). I její motivací bylo vyvolat osvobozující smích: okamžik spontánně a kolektivně prožívané radosti navzdory tomu, co se děje za dveřmi divadelního sálu. Tento způsob generačního vyrovnávání se s krutou realitou života prostřednictvím smíchu měl ale i svůj stejně silný protipól: potvrzením toho byla inscenace, kterou divadlo Větrník o rok později připravilo na počest zemřelého Karla Schulze. Přestože jej totiž mohlo představit jako dadaistu, dalo přednost citlivému přednesu jeho pozdějších lyrických povídek se sociální, duchovní a náboženskou tematikou (*Karel Schulz: Peníz ze zastavárny*, 10. 8. 1943).

Burianova a Honzlova koncepce avantgardy se za protektorátu se snažila nově vymezit literární tradici, k níž se nové divadlo může hlásit, a kladla tedy důraz na vysokou uměleckou hodnotu inscenovaných děl a textů tak, aby předávaly poselství o oprávněnosti národní existence. Naproti tomu osobitost Šmídova přístupu k divadlu spočívala v tom, že se od prezentace velkých uměleckých hodnot pozvolně přesunul k textům stojícím spíše na

z toho vybrat.“

„Nechci ta vejce zahrnovat zbytečnými a nesmyslnými urážkami. Jsem ochoten uvítati je jako přátele a tak je přijmout, ale jdou mi proti srsti a to je fakt. Nechrne na minutku tu otázku uzení stranou, a já tu mám padesát dolarů, které praví, že ta vejce nesníte ani vy sám.“

„Tu sázku vyhraju, vyhraju ji snadno. Podejte mi ten talíř.“

„Jsou čerstvá, že ano.“

„Jistěže, ta vejce jsou docela dobrá.“

„Tak jen do nich! Je jich tu ještě dost. Prvním ochutnáním nepřijdete ještě na jejich čerstvou chuť.“

„Kdybych já měl váš žaludek, poušť neměla by pro mě hrůz. Člověk, který dovede jíst tahle vejce a pomlaskávat si přitom jako vy, nezemře hladem nikdy. To stojí za těch padesát dolarů. Když člověk vidí, jak si na nich pochutnáváte. Vsadím druhých padesát, že si myslíte, že jsou zcela chutná. Slyšel jsem už o Indiánech...“

„Mlčte už! Já nejsem žádný Indián!“

„Ovšemže ne! Jste jistě celý bílý. Jen dál! Kam jdete? Což ta vejce nedojíte?“

„Vy jste vyhrál, cizince. Dejte si jídlo na můj účet. Ta vejce byla už nepochybně mimo květ mládí.“

Jiří Brdečka: Limonádový Joe (1944)

okraji žánrového a hodnotového spektra moderní literatury. Vrcholem činnosti protektorátního Větrníku se tak stala trojice počinů, k nimž Šmídu inspirovaly lidová pohádková vyprávění, soudničky a parodie westernových Rodokapsů, přičemž režisér byl i spoluautorem divadelních textů.

Zájem publika i kritiky přinesla Větrníku již první z těchto inscenací, nazvaná *Přijďte pobejt čili Námluvy a pomluvy aneb Jevištní povídka podle „Lidových povídek z Podkrkonoší“, také Pěšky jako za vozem*. Její text byl v roce 1943 nejenom inscenován (14. 1.), ale také Šmídovým „spoluautorem“, Josefem Štefanem Kubínem, vydán, a to v česko-německé verzi, v níž přeložený titul hry zněl *Einladung zum Tratsch entweder Werbungen und Verleumdungen (Einreden und Nachreden), oder, eine Bühnenerzählung nach Volkssagen aus Riesengebirgsvorland auch „Gehupft wie Gesprungen“ genannt*.

Šmída při práci na inscenaci totiž vyšel z Kubínovy starší (původně třísvazkové) folkloristické sbírky *Lidové povídky z Podkrkonoší*, kterou v protektorátu aktualizovalo nejen vydání z roku 1941, ale i to, že byla jedním z pramenů využitých Burianem v inscenaci *U muziky*. Její přitažlivost spočívala v autenticitě záznamů podávajících překvapivě syrový a nestylizovaný pohled na český lid a jeho ústní slovesnost, včetně nemalé dávky necenzurované sexuality a jazykové jadrnosti. Záměrem inscenátora přitom nebylo jen vytvořit volně svázané pásmo, nýbrž nový a kompaktní tvar, kombinující dějový rámec a vložená vypravování. Monologická extempore jednotlivých postav, jejichž rázovitost vyrůstala z podkrkonošského dialektu, svéráznou obraznost i překvapivé dějové a formulační zvraty

Co tomu říkáte drahoušku? Právě čtu v zábavné rubrice našeho listu, že v tomto měsíci, oproti předešlému, stoupl u nás počet zastřelených pistolníků o plných pětadvacet procent! A v minulém týdnu jsme měli dokonce o tři pohřby víc než v Hay City!... Ale co je tohle?

Varujeme naposledy.

Redakční kuchyně našeho listu nemůže, bohužel, předkládati svému čtenářstvu jen příjemné pokroutky, nýbrž je nucena odstrčit mu i občas i hořkou pilulku. Nuže takovou odporně chutnající tabletou je kupříkladu ten neuvěřitelný a zahanbující fakt, že v našem městě je dodnes ulice, mezi jejímiž stěnami dosud nebyl zastřelen ani jeden muž! Ne, nebudeme prozatím jmenovat, ale upozorňujeme jen, že nebude-li postaráno o náležitou přestřelku, která by zachránila reputaci tohoto nešťastného koutu, pak postavíme v příštím čísle jméno ostudné ulice na zasloužený pranýř.

Jiří Brdečka: Limonádový Joe (1944)

a pointy proto včlenil do dialogicky rozehrané rámcové povídky o lsti, díky níž (český) Honza získá milovanou Kačenku ze sousední bohaté rodiny. Celek přitom provázal tak, aby se jeho klíčovým prvkem stalo společné „pobejvání“ herců, postav i diváků v časoprostoru vyprávění, ve vzájemném povídání. Šmídovo přesvědčení, že vytváří novou a specifickou dramatickou formu, se promítlo i do titulu obsahujícím žánrové označení „jevištní povídka“.

V následné inscenaci se Šmída rozhodl tento postup zopakovat a přitom se přesunout do prostoru současného městského každodenního života. Inspirován knihou *Smích a divadelní maska*, v níž Frejka uvažoval o soudničce jako žánru, který dává prostor pro komedii lidských typů, začal spolupracovat se známým autorem soudniček Františkem Němcem a společně vytvořili jevištní povídku a inscenaci nazvanou *Sentimentální romance* (prem. 3. 4. 1943).

Význam, jež tato inscenace měla pro Josefa Šmídu jako režiséra i pro jeho divadlo, potvrzuje fakt, že ji znovu upravil a nastudoval jako zahajovací představení na scéně Ženského klubu ve Smečkách, kam se Větrník v roce 1944 přestěhoval (s tit. *II. sentimentální romance*, prem. 24. 8.), jakož i to, že se k ní znovu vrátil bezprostředně po okupaci. A to se zřetelným záměrem vyslovit to, co se dříve nesmělo. Svědčí o tom i nový předlouhý název výmluvně začínající slovy *Romance nesentimentální...* (prem. 21. 6. 1945).

V autorské dramatizaci, jejíž scelující osu utvářely úryvky z Němcova románu *Alibi* a kterou tematicky charakterizoval podtitul *Mumraj na pavlači*, Šmída de facto propojil avantgardní experiment s žánrovým realismem velkoměstské periferie. S pochopením pro všední život Žižkováků vytvořil ucelené a inteligentní jevištní vypravování o „malých lidech“, jejich bizarních povahách, osudech a vzájemných sporech, jež je mohou přivést až na hranu zákona. Využil přitom Němcovy schopnosti kontrastně mísit prvky soudobé lidové mluvy, slangu a argotu s groteskně přehnanou literárností. Skutečnost, že tato výpověď navzdory tehdejší čtenářské popularitě soudničky jako novinového žánru přitahovala spíše specifické a intelektuálně

připravené publikum Větrníku než „obyčejné lidi“, ovšem dokládá divácký neúspěch pokusu inscenaci v létě 1943 přenést do krčského Letního divadla či na městskou scénu plzeňskou.

Mimořádnou pozornost diváků Větrníku přitáhl také další Šmídův režijní dramaturgický a autorský úspěch, který dokonce vytvořil fenomén, jenž se stal výraznou součástí poválečného kulturního života. Východiskem k „zabíjáčké suitě“ *Limonádový Joe* (20. 3. 1944) byl opět koncept jevištní povídky. Výsledek byl ale o trochu jiný, což bylo dáno tím, že se literárním podkladem k inscenaci tentokrát stala série parodií na westernové Romány do kapsy čili Rodokapsy, hanlivě nazývané Mor za korunu neboli Morzakory. Ataky na populární formy literatury byly součástí protektorátní literární atmosféry, neboť česká společnost v rámci obhajoby své identity byla odhodlána bojovat se škodlivým brakem, jenž měl ohrožovat mravní výchovu mládeže. Časopisecké povídky Jiřího Brdečky, s nímž Šmída na textu hry spolupracoval, byly součástí této kritiky, zároveň ale byly prostoupeny „kouzlem parodovaného“. Fikční svět amerického divokého Západu byl totiž v české kultuře pevně ukotven již od dob meziválečných, a to tramským hnutím, které jej povýšilo na atraktivní, dobrodružný, téměř mytologický časoprostor, který je sice někde jinde, v němž ale na rozdíl od přítomnosti lze jasně rozlišit, a také přímo pojmenovat dobro a zlo. Takto ostatně se motiv Divokého západu, respektive stylizace jednoho z hrdinů do kovboje, objevil již na začátku okupace v Hořejšího frašce *Haló, děvče*.

S vědomím tohoto významového pozadí Šmída a Brdečka předložili divákům svůj komediální obraz městečka, jemuž nepokrytě vládne zločin, ale jen do okamžiku, kdy se zjeví naprosto kladný hrdina, či spíše ňouma, kterému se podaří moc zla zlomit. Dobové publikum přitom oslovovalo nejen balancování na pomezí mezi parodií a kultem Západu, ale i výsměšné zpodobení společnosti prostoupené násilím. Komika přitom spočívala i v naprosté samozřejmosti, s jakou se o něm mluvilo. Vedle rétoriky asociující fašistický tisk, Šmída s Brdečkou však neváhali do hry vložit například také s příběhem příliš nesouvisející dialog o zkažených vejcích, jenž jakoby patřil do her Osvobozeného divadla a jehož satiričnost doboví diváci

v konfrontaci se svou každodenností velmi ostře vnímali. Zdá se tady, že i na sklonku války existovaly možnosti, jak se neuspokojivé, ba drastické přítomnosti zasmát.

NĚKDE JINDE: V POHÁDCE ČI VE SVĚTĚ

Hledání fikčního časoprostoru, jenž by dramatikovi umožňoval předvést adresátům něco, co by je mohlo zajímat či bavit, aniž by to kolidovalo se stále zostřující se cenzurou a autocenzurou, spoluurčovalo i standardní dramatickou tvorbu. Ať již se jednotliví dramatici skrytě vyjadřovali k prožívaným traumatům, anebo se naopak snažili zavést adresáty do světa, v němž na něj zapomenou, na výběr měli ze dvou – respektive tří – možností.

První postup autora obracel do historie, k postavám příběhů náležejících do jiných časů, postup druhý jej vedl někam jinam, do vzdálených cizích krajů. Postup třetí se pak opíral o možnost vytvořit prostor přiznané fiktivní, víceméně pohádkový. Jmenované postupy se často prolínají a doplňují, neboť historické drama se nemusí pohybovat jen v českém prostoru a drama cizokrajné se může odehrávat i v minulosti či pohádce, všechny tři spontánně pracují s fikcí. Přesto ale není těžké protektorátní dramatickou produkci rozčlenit podle toho, který ze jmenovaných postupů v jednotlivých hrách převážil, jakož i podle toho, zda jde o více či méně čitelný jinotaj nebo „jen“ o způsob, jak uniknout z tíživé přítomnosti.

Pohádková fabulace byla za protektorátu málo využívána, neboť její tvůrce nemohl argumentovat tvrzením, že toto přece není „o nás, teď a tady“, a tudíž za vyfabulovanou fikci nesl plnou a přímou odpovědnost. K ojedinělým pokusům o pohádkovou alegorii patří drama *Ztracená* (1944), které sourozenci a kněží Jan a Karel Filipovi chtěli adresáty přivést ke ztracené pravé víře, či balada *Meluzína* (1943, prem. Prozatímní divadlo 18. 12. 1942), jíž její autor, František Kožík, pojal jako hold domovu. Jeho zdánlivě nezávazné pohádkové poselství mělo ovšem v dobových souvislostech zjevný aktuální rozměr, vyjadřovalo totiž nejen varování před ztrátou vlasti, ale i názor té části české protektorátní komunity, která měla potřebu distancovat se od meziválečné kulturní adorace ciziny, jež byla přičítána

k vině spisovatelům čapkovské generace a především „odnárodněné“ avantgardě.

Hrdinkou *Meluzíny* je prostá dívka Ondřejka (= odvážná), která od dětství touží po velkém světě – a třebaže má domácí nápadníky, rozhodne se pro exotického Pána z Větrova a pro možnost spolu s ním putovat cizími krajinami. Záhy ale poznává prázdnotu takové existence a zatouží po domově a rodině, tedy hodnotách, které jsou jejímu muži cizí. Oddá se opravdové lásce obyčejného českého muzikanta a má s ním dítě. Leč nemilosrdný manžel ji potrestá a ona tak už navždy musí jako Meluzína plovat světem a plakat pro to, co ztratila.

/.../
smět jednou odhodit tíž naší chudé země
a moci odejít a poznat lepší kraje.
Ten sen už od dětství mnou prokvétá a zraje.
Smět domov opustit a stát se rázem jiná.“

/.../
„Zde všechno na mne padá,
a já chci křídla mít. Tvé písně tíží,
ty k pěnám oblaků se nikdy nepřiblíží.
Chci dálku! Dálku chci!“

/.../
Nám hvězdná Lyra hrála,
když Půlnoc velebná nás včera oddávala
a svědky byli nám sám Medvěd s Orionem
a oltář – Jižní kříž.
Tak prudkým šlo vše shonem,
že i z těch vzpomínek mám v očích zlaté
mžítiky.

/.../
Mne domov tížival a já jej proklínala.
Tak dálka přišla si pro mne. Vše mi vzala
František Kožík: Meluzína (1942)

Čistou politickou alegorií, jež ale mohla být zveřejněna až po okupaci (1945), navíc v aktualizované podobě, byla variace na pohádkové téma čerta a Káča, kterou Jan Drda nazval *Hrátky s čertem* a pojal jako souboj poctivého člověka s temnými silami německého nacismu usilujícími o lidskou duši. Drdův kladný hrdina se pro záchranu ohrožených duší musí vydat až do samotného pekla a zvítězí, protože má na své straně anděly, tedy vyšší Božskou spravedlnost, která včas zasáhne.

Z fabulační svobody příběhů čistě fiktivních těžila i dramatika cizokrajná. Tradiční motiv ciziny jako negativního protikladu domova, který české pohádkové alegorie spoluurčuje přinejmenším od Tyla, se v ní ale objevuje jen výjimečně. Nejvýrazněji v komedii *Pán pro zábavu* (1942), v níž Máša a Stanislav Lomovi konfrontovali „světoběžnou touhu s domovskou usedlostí“. Situovali ji do hotelu v italském turistickém centru a podobně

jako Kožík pojali tak, aby vynikl rozpor mezi lehkovážným a seriózním přístupem k životu. Hlavním hrdinou je tu proto Čech, který opustil otcovu rodinnou firmu a raději se živí věcí tak podezřelou, jako je profesionální tenis, případně si přivydělává jako gigolo. Na rozdíl od své milenky se však postupně napraví: za pomoci krásné Češky si uvědomí, že smysl lidské existence je v poctivé práci, a rozhodne se navrátit domů.

Poněkud odlišnou konfrontaci domova a romantiky vzdálených krajů představuje komedie Míly Koláře *Dvě Marie* (rukopis 1944). Její první tři dějství se odehrávají ve zdejším periferním činžáku a vykreslují peripetie milostného vztahu mezi Marií a Petrem, jenž je bytostným tulákem neschopným přes veškerou snahu unést stereotypnost každodenního života. Jeho svěťáckost sice Marii zprvu velmi imponuje, postupně však poznává, že Petr patří k těm mužům, kteří vždy odcházejí, a ona proto dá přednost tomu, kdo nikdy nikam neodejde. Originalita Kolářovy hry spočívá v tom, že vztah Marie a Petra ve čtvrtém a pátém dějství variuje ještě jednou. Dramatik vytváří „dvojníky“ svých postav, jež žijí kdesi daleko u jižního moře, kde se to, co se nám zde může jevit jako romantika, přeměňuje v tamní každodennost; happy end pak spočívá v tom, že tamní Petr pokušení dále nakonec odolá a k Marii se přes všechno, co jej nutí k odchodu, vrátí.

Ostatní cizokrajné hry ze svéráznosti vzdálených krajů těžily, aniž by jakkoli tematizovaly jejich vztah k českým zemím. Z her již připomenutých může být příkladem Nezvalova francouzská *Manon Lescaut* nebo Brdečkův a Šmídův *Limonádový Joe*. Výběr scénérií byl velmi široký, v rámci Evropy měly svou přitažlivost vysoké horské vrcholky a daleký sever, mimo ni se objevuje Mexiko, Indie, Japonsko i Tichomoří. Kromě cizokrajnosti však jednotlivá dramata mnoho nespojovalo, jako by každé prostředí dramatikům otevíralo jiné možnosti fabulace. Protože ale většina dramatiků neztratila ambici skrze předváděné něco sdělit, diferencovaly se hry i podle autorovy životní filozofie a jeho uměleckých a politických postojů. Tematizace stejného cizokrajného prostoru tak mohla být prostředníkem jiného pohledu na svět a společnost.

Příkladem může být srovnání trojice „severských“ her Viléma Wernera, Dalibora C. Faltise a Miloše V. Kratochvíla. Prvního z nich k jeho „norské“

hře *Půlnoční slunce* (1941, prem. Brno 10. 12. 1941, Vinohrady, 12. 2. 1941) inspirovala dlouhá polární noc, již na počátku 40. let vnímal jako příležitost pro metaforické vyjádření se k přítomné „vládě tmy“. Ústředními postavami jeho realisticky stylizovaného dramatu je protestantský kněz s mluvícím jménem Kristian a jeho novomanželka Dora, tedy dva mladí lidé, jejichž cit projde během dlouhé noci těžkou zkouškou. Zvláště když se musejí vyrovnávat s Kristianovou minulostí, s intrikami rozvrátilů pořádku, ale také s pomlouvači a malověrnými, kteří nechápou, že beznadějně dlouhé noci beze světla musí jednou skončit. Hra míří k poselství, že lidé, kteří žijí v souladu s Bohem, řádem, svým svědomím a jsou připraveni vzájemně spolupracovat, přežijí vše. Nechybí tu ani dobově velmi příznačný motiv dětí jako záruky budoucnosti.

Faltisova hra se zdvojeným názvem *Stanice Gordian. Kruh věrnosti* (1943, Prozatímní divadlo 14. 5. 1943) tematizovala touhu naplnit velký sen, kterému je navzdory komplikovaným mezilidským vztahům nutné obětovat i život. A to nejen svůj vlastní, ale také těch druhých, pokud narušují pořádek a disciplínu a ohrožují komunitu. Příběh hry vykresluje nevydařenou výpravu na severní pól, přičemž kombinuje napínavý děj plný zvratů a prezentaci odlišných lidských typů s ibsenovskou dramatickou formou, která skrze přítomné jednání a rozhodování postav postupně odkrývá traumatickou minulost a její důsledky. Vedle otázek, kdy a jak je správné jednat, co je statečnost a co zbabělost a kdy má člověk právo zabít toho druhého, celou hrou prostupuje protiklad mezi hlavním hrdinou jako mužem činu a jeho nejlepším přítelem, básníkem, jenž dokáže vidět více a na nějž po hrdinově smrti přechází i jeho úkol.

Kratochvílovu hru *Loď* (1944) s Wernerem spojuje motiv dětí, s Faltisem pak postava básníka a víra v jeho poslání, myšlenkově je však oběma vzdálená. Její děj se odehrává kdesi u malého severského mořského zálivu. Jakkoli název tohoto dramatu asociuje pro cizokrajnou tematiku příznačný motiv plavidla, jež nás může odnášet do dalek, v Kratochvílově hře je loď spíše příslibem opaku: toho, že velký svět zavítá i k nám, do „našeho“ zapadlého městečka a ono se tak stane významným přístavem. A to přesto, že nejde o reálnou loď, ale „jen“ o znepokojivý básnický obraz, jenž do duší

děti a dospělých vnese z jihu přicházející cizinec: básník, schopný svými slovy podněcovat fantazii a dávat tak lidem naději v to, co by mohlo být. A když cizinec, typově se podobající Čapkovu *Loupežníku* i hlavní postavě z pozdější Nashovy hry *Obchodník s deštěm*, odejde, zanechává za sebou alespoň ženu, která poznala lásku, a děti věřící ve velký a krásný sen.

Wernerova a Kratochvílova hra tak proti sobě postavily to, co utvářelo základní polaritu celé české protektorátní kultury: tedy na jedné straně naději, že nás zachrání konzervativní lpění na základních, daných a tradičních hodnotách, a na straně druhé vizi zázračné proměny, jež by mohla přijít, pokud najdeme odvahu vzlétnout, byť jen ve fantazii. Hra Faltisova pak jako by stála mezi nimi a snažila se dramaticky vyjádřit existenciální traumata doprovázející naši cestu za vysněným cílem.

Horolezecké drama *Orlí štít* (1944) využívá symboliky vysokých hor, nejspíše francouzských Alp, k předvedení souboje několika mužů o to, kdo první dosáhne vrcholku. Jeho autor, Frank Tetauer, uprostřed světové války vymodeloval modelový střet mezi příslušníky různých národů, z nichž mnozí jsou odhodláni pro své vítězství udělat cokoli – nad soupeřivostí ale nakonec zvítězí lidskost, která všechny spojí v momentě, kdy je nutné uspořádat záchrannou výpravu. Hory ovšem nemusí být jen cílem, který je třeba dobývat, ale také místem, z něhož se nedá utéci. A tak je tomu i v zájezdové hře členů činohry Národního divadla, v komedii Miloše Hlávky *Výlet do hor* (1941, i prem.), vyjadřující střet mezi mužským a ženským principem. Modelovým prostorem, v němž dvojice ztroskotavších pilotů upadne do tenat tamních dívek, jsou blíže neurčené převysoké hory, ze kterých lze uniknout jen odvážným letem. A tak zatímco postavy mužů tu chtějí letět pryč, jejich ženské protějšky je ze všech sil drží při zemi a spoutávají je příslibem rodinného života. Závěr hry je pak určitým kompromisem: zatímco jeden z hrdinů podlehne kouzlu lásky a jistotám domova, druhý se s opraveným letadlem vznese a odletí za dalšími dobrodružstvími.

Jakkoli motivy lásky hrají významnou roli ve většině cizokrajných dram, v dramatech z krajin jižních se posunují do centra sdělení, přičemž opět můžeme pozorovat jejich různé varianty i možnosti pojmání vztahů mezi mužem a ženou, jejichž působivost má umocňovat místní kolorit.

Kupříkladu v komedii Karla Hadrbolce *Sžehnuta plamenem* (1941, prem. Komorní divadlo 1942) má mexický temperament násobit příběh o ženě, která dá před vyprázdněným manželstvím s bohatým a mocným mužem přednost citu k prostému dělníkovi.

V případě her básnické aspirace některé z nich tvarově spoluurčilo, že byly původně psány pro rozhlas, tedy s důrazem na slovo. Jejich spojujícím prvkem je úcta k tamním tradicím a hodnotám, které vpád evropské civilizace narušuje či rozvrací. Lyrická komedie Jiřího Olmra *Nocí poraněn* (1943, prem. Divadlo A. Sedláčkové 26. 4. 1944) je situována do Indie: v jejím centru je postava Evropana, který se zmítá mezi citem ke krajance a k pokorné do-

morodé dívce Malání, přičemž láska k té druhé je sice silnější, avšak smutná a krásná tím, že nemůže ve střetu kultur dojít naplnění. Ve hře Jiřího Wertena *Tameiké* (1944, prem. Urania 27. 3. 1943) je naopak zrádný Evropan potrestán za to, že svedl a opustil japonskou dívku: otráví jej zdánlivě nevinný květ šikimi, který mu darovala cestu.

Ve dvou případech dramatici vyzdvihli za protektorátu ceněné téma sebeobětování. Oslavou indických tradic je *Avašina píseň* Arnošta Czecha z Czechenherzu (1941): knižní veršovaná dramatická báseň zpřítomňující staletou legendu o milostnici, která – na rozdíl od manželky – dobrovolně a ráda absolvovala obřad sati a nechala se tedy se svým milovaným mužem upálit. Pavel Tkadlec přebásnil starou japonskou hru, která na počátku dvacátého století pronikla do Evropy a kterou poprvé v roce 1929 jako úvodní inscenaci *Moderní studia* inscenoval Jiří Frejka. V Tkadlecově rozhlasovém „japonském snu o věčné lásce“ *Asagao* (1941), v Krškové inscenaci patrně rozšířeném o v rukopise dochovanou předeihu velebící baletem i slovy moc *Poezie* (Intimní divadlo, leden 1943), se po letech setkávají

„Žádný bílý člověk není dobrý! Vládne mečem, rozumem a lstí, ale nemá srdce. Používá svého bystrého mozku k vynalézání způsobů, jak utlačit druhé lidi. Je sprostý a zákeřný jako gepard, postrach džungle. – Co mu je však platné bohatství a vzdělanost, když vztekli škorpioni věčně nenávisti otravují jeho krev, kterou marně prolévá? Nemá dosti síly, aby přemohl v sobě nejnižší pudy, které ho jednou zahubí. Nastane zánik bílých dravců!... A pak až se zničí svými vlastními zbraněmi, pak se probudí v spánek zakletá Indie, setřepe ze sebe staletými navršené nánosy pověr a stane se světlou a šťastnou zemí myšlenky, soucitu a lásky, jako kdysi za časů Akbárových....“

Jiří Olmr: *Nocí poraněn* (1943)

násilně odloučení milenci. A to i díky příteli, který obětuje svůj život, aby slepá dívka opět viděla.

Do nejexotičtějších krajů až v Tichomoří se v rámci protektorátní tvorby vydal Jaroslav A. Urban ve hře *Stvoření lásky* (1943, prem. Prozatímní divadlo 20. 1. 1943). Opíraje se o literaturu vykreslující mravy a zvyky primitivních kmenů vyfabuloval společenství, v němž žena je muži pouze otrokyní a jejich vztah je jen pragmatický – pak ale v němž ale dojde k nečekanému zázraku: dva milenci přes všechny tradiční předsudky, ústrky a přednášky objeví lásku jako hodnotu a sílu, jež obrozuje nejen jednotlivce, ale i celou společnost.

NĚKDY JINDY: LIDÉ, OSOBNOSTI, VŮDCI, DĚJINY

Výhodou historického žánru v dobovém kontextu bylo, že otevíral prostor pro volnou fabulaci, která byla – přinejmenším zdánlivě – ukotvena v historických faktech, tedy v tom, co se opravdu stalo nebo případně mohlo stát. Lidská mysl je totiž ve spojení s historickými tématy a kulisami schopna akceptovat nejen velké činy a velká slova, ale rovněž takové vykreslení kauzalit a vztahů, které by se jí v prožívané, a tedy zrelativizované a méně patetické přítomnosti nezdálo hodnověrné. Proto se také k historickým látkám tradičně obraceli ti dramatici, kteří se snaží naplnit ideál absolutního dramatu a skrze činy a myšlenky vyjevované ve slovech postav pobavit a případně i prezentovat podstatu naší existence – ať již individuální, sociální, národní či obecně lidské. Protektorátní historické drama přitom potvrzuje, že tento dramatický žánr může nabývat různých podob: počínaje prezentací příběhů o obyčejných lidech, kteří sice žili jindy a jinak, ale jsou v podstatě stejní jako my, až po projekci aktuálních idejí do minulosti a mytologizaci jejich aktérů.

Snaha pozdvihnout autorskou výpověď na vyšší úroveň přitom vedla k nebývalé renesanci dramatu veršovaného, což bylo v rámci historického žánru snazší než u látek ze současnosti, neboť se to až tak nespojovalo s avantgardní poetizací přítomnosti. Asociovalo to spíše kýžený návrat ke starším dramatickým normám, k časům, kdy psát drama veršem bylo

standardní. Samotná práce s veršem byla ovšem většinou poměrně konvenční, stejně jako práce s dramatickým tvarem, který se povětšinou inspiroval tradičními vzory. Navzdory tomu si však protektorátní dramatici překvapivě oblíbili také antiiluzivní formu divadla na divadle, umožňující vytvářet významové napětí mezi tím, co se hraje a kdo a kdy to hraje, což je možné chápat jako pokračování meziválečných experimentů. A naopak: díky sblížování konzervativní a experimentální poetiky je možné i v dramaturgii Burianova divadla D najít historickou hru víceméně konvenčního střihu (Zdeněk Němeček: *Kátinka*, 1940, prem. 7. 3. 1940).

Pocit ohrožení národa za protektorátu značně posílil tu funkci historického dramatu, která měla v české kultuře své pevné místo již od obrození, tedy úkol potvrzovat samu existenci Čechů a předvádět obraz „naší minulosti“ – a to navzdory faktu, že přímočaré agitační deklarace příslušnosti k národu byly na jevišti ještě méně přípustné než v próze. Důsledkem regulace bylo, že mezi historickými tématy vynuceně absentovaly příznačné připomínky slavných národních vítězství či porážek (husitství a Bílá Hora) a objevily se osobnosti a příběhy z pohledu národního mýtu spíše okrajové. Nicméně i ty byly vnímány jako příznakové, pozitivně totiž bylo přijímáno již samo zpodobení české minulosti, zvláště když dramatici systematicky ignorovali multinacionálnost a vícejazyčnost českého prostoru, jež okupace ještě znásobila. Historická dramatika za protektorátu ignorovala rozdíl mezi böhmisch a tschechisch, takže minulost země v ní byla vždy jazykově a národnostně jen česká. Navzdory přítomné realitě pro ni neexistoval česko-německý problém a pocity národního ohrožení byly substituovány tematizací rozporu mezi individuálním lidským bytím a společností, v níž se jedinec pokouší najít své místo. Tento rozpor přitom mohl být modelován jak ve vyhroceně dramatické, tak i v lehce komediální rovině podobné té, v níž se pohybovaly i tehdejší historické filmy.

„Veselé i vážné obrázky“ ze starých časů psal Karel Krpata, autor zápletkových her *Hvězdy nad hradem* (1942, prem. Stadttheater Ostrava 22. 1. 1942) a *Zámecká fortuna* (1944, prem. Uranie září 1943). Divadla a diváci si pak oblíbili jeho komedii *Mistr ostrého meče* (1942, prem. Ostrava 31. 8. 1940), jež byla i zfilmována (*Počestné paní pardubické*, 1944, r.

Martin Frič). Příběh, v němž nechybí mladí milenci a intriky podvodníků, tematizoval konflikt mezi hašteřivým maloměstem a rodinou kata, jenž se snaží zbavit své vyděděnosti a stát se řádným měšťanem. Jím ostatně už je, neboť se spolu se svou ženou živí především ranhojičstvím, prodejem mastí a také pletených punčoch. Naopak postavu nonkonformního buřiče, jenž je ze své podstaty nucen jít do konfliktu, představila Štěpánková dramatizace Wintrova *Nezbedného bakaláře* (1941, 1941, Prozatímní divadlo 14. 1. 1941, zfilmováno 1946, r. Otakar Vávra), ale také umně veršovaná komedie Svatopluka Kadlece *Žena nejsou housle* (1943, prem. Na Poříčí 20. 10. 1943), která divákům znovu oživila známého pijáka a frejjiře Mikuláše Dačického z Heslova, zpopularizovaného Vávrovým filmem *Cech panen kutnohorských* (1938). Ve stylu konverzačních komedií tvarově napodobujících francouzské a italské vzory byla napsána Tetauerova „veseloherní romance ze starých časů“ *Úsměvy a kordy* (1942, prem. Na Poříčí 1942 nebo Národní dům Ostrava 22. 7. 1942?), pojednávající o komplikovaných – leč úspěšných – námluvách, jež se odehrávají v čistě fiktivním historickém časoprostoru.

Frank Tetauer odhodlání inspirovat se úspěšnými historickými dramatickými vzory prokázal i v té části své tvorby, která měla ctižádost zcela opačnou, tedy nikoli především bavit, ale předvést historické děje a postavy, které utvářejí určitou paralelu k přítomné politické realitě. Pokusil se o to ve dvojici her *Zápas draků* (1941) a *Znamení býka* (1943), které z dobové produkce zčásti vybočily již tím, že zpracovávaly cizí látku. Dramatik jimi chtěl po vzoru Shakespeara či Schillera předvést osudy vysoce postavených historických osobností tak, aby scénické dění indukovalo zřetelné ideové poselství; motivicky přitom vyšel z – v dobovém kontextu nepochybně živě vnímaného – motivu vládce, jenž touží po ovládnutí celého světa. V „královské hře“ *Zápas draků* je tento motiv dán dějinnou situací: napoleonskou expanzí, se kterou se na přelomu 18. a 19. století muselo vyrovnávat sousední Španělsko, tedy král Karel IV. a jeho ministerský předseda a milenec královny Manuel de Godoy. Ve *Znamení býka*, situovaném do renesanční Itálie, pak chce světovlády pro svou rodinu dosáhnout papež Alexandr VI. z rodu Borgiů, avšak jeho synové si žijí a jednají po svém. Společným jmenovatelem obou her

je dramatikova snaha vykreslit společnost ovládanou amorálními a krutými vládci, kteří si na základě osobních zájmů a emocí pohrávají s lidmi tak dlouho, dokud nenarazí na stejně silné a stejně amorální protivníky. Jakkoli obě dramata za války vyšla tiskem, nastudováno bylo jen *Znamení býka*, a to pouze ochotníky (poprvé v Humpolci 2. 4. 1944). Zdá se tedy, že se tu dramatik pohyboval na úzké hraně mezi tím, co bylo a nebylo v daném kontextu zveřejnitelné a inscenovatelné.

Problém naopak nebyl s Tetauero-vým dramatem *Zpovědník* (1941, prem. Prozatímní divadlo 10. 12. 1941), které variovalo legendu o králi Václavu IV., jeho ženě a Janu Nepomuckém: svatém, jenž se navzdory nátlaku a mučení držel Boží pravdy a neprozradil zpovědní tajemství. Známý příběh prostupují mocenské spory mezi králem a církví, respektive dialogizované disputace o pravé víře a roli náboženství ve společnosti, o vladařské odpovědnosti, žárlivosti a lásce, jakož i básnictví, které je tu – pro protektorát příznačně – vnímáno jako klam a lež.

Jestliže u Tetauera má snaha o světovládu spíše negativní rozměr, dramatik František Zavřel ve hře z třicetileté války *Valdštyjn* (1940, prem. Národní divadlo 13. 11. 1940) jednoznačně vyjadřuje obdiv k velké osobnosti a k jejímu pokusu o vytvoření velké říše od moře k moři, a to i za cenu spojení se s protivníkem. Zavřel již v meziválečném období v rámci české kultury vystupoval jako reprezentant krajní pravice, obdivovatel velkých osobností a tvůrce historických dramát, která ideově vyrůstají z konfliktu mezi silnou individuální vůlí a přízemní realitou. To, že protektorát vnímal spíše jako příležitost pro vyjádření své životní filozofie, potvrdil také souborným vydáním dramatické pentalogie *Polobozi* (1941), jejíž jednotlivé části tvořily hry *César*,

KRÁLOVNA: [...] Myslela jsem, že jsi rád básníkem.

RYTÍŘ: Nenávídím své básnictví. Nahrazuje mi skutečnost půvabnou lží.

KRÁLOVNA: Onehdy jsi říkal, že báseň je jediná pravda.

RYTÍŘ: Právě na tom případě se může Tvá Milost přesvědčit, že mám pravdu, když říkám, že to je lež.

KRÁLOVNA: Ráda bych věděla, čemu sám věříš.

RYTÍŘ: Záleží na tom, čím chci být přesvědčen.

KRÁLOVNA: Vidím, že nejsi básník, ale lhář.

RYTÍŘ: Každý básník je lhář. Čím větší básník, tím větší lhář.

KRÁLOVNA: Jsi ztracený člověk, rytíři. Onehdy jsi říkal, že jen básníci nelžou a dnes tvrdíš pravý opak.

Frank Tetauer: *Zpovědník* (1941)

Kristus, Hus, Valdštýn a Napoleon. Přesto se zdá, že se jeho ideová bojovnost ve hře psané za okupace zčásti vytrácí a hra o Valdštejnově smrti je především výpovědí o životní rezignaci – o velikánu utrápeném nespravedlivým osudem a odpůrci v čele se slabošským a manipulovatelným Císařem (viz kap. „Zavřelovi Polobozi v protektorátních souvislostech“).

Spíše vlastenecky naučné cíle naopak sledoval Stanislav Lom, když v návaznosti na vlastní starší biografické hry o významných postavách českých dějin uvedl na jeviště drama *Karel IV.* (1940, Národní divadlo 23. 4. 1940). Postavu „otce vlasti“, jenž byl jako císař Říše římské přijatelný pro českou komunitu i pro německou protektorátní správu, pojal jako vladaře usilujícího za všech okolností udržet řád, pořádek a obecné blaho. S úctou tak rekapituloval desítky let jeho panování a spory, které od návratu do českého království vedl s různými odpůrci.

Postavy Petra Voka a jeho životní družky určily baladickou hru Jana Bora *Zuzana Vojířová* (1942, prem. Národní divadlo, 28. 2. 1942). Dramatik a režisér v ní vyšel z příběhu prozaika Františka Kubky a přepracoval jej v živé drama velkých citů vypovídající o velké lásce, hříchu a pokání, přičemž bránil právo na svobodný, nespoutaný život před lidskou malostí. Do času posledních Rožmberků se ale obrátil rovněž Vladimír Müller, když se rozhodl, že zajímavější než emblematické a často literárně zpracovávané figury může být postava muže, který svou činností zformoval současnou jihočeskou krajinu. Osobnost Jakuba Krčína z Jelčan a Sedlčan se pokusil českému adresátu přiblížit jak „domáckým“ titulem své hry *Rybníkář Kuba* (1942, prem. Uranie 1942), tak i tím, že v ní porovnal dva protikladné přístupy k životu: podvody a manipulace alchymisty Kellyho a rybníkářovo odhodlání trpělivou prací prospět zemi a lidem. Müllerova Krčina svírají protikladné zájmy císaře, mocných šlechticů, k rebelii vždy připravených svobodných rybníkářů a také usedlých třeboňských měšťanů, ovšem on dokáže víceméně vždy jednat správně. A když znaven překážkami málem zmalomyslní, vstoupí do jeho života žena, která v něm probudí lásku a obnoví tak jeho chuť pracovat a žít.

Propojení společenského přínosu mimořádného Čecha s průhledy do jeho soukromí určilo rovněž hru Dalibora C. Faltise *Mraky na nebesích*

(1944, prem. Národní divadlo 4. 12. 1943). Dramatika k ní inspirovala postava Prokopa Diviše, a to nejenom jako vynálezce bleskosvodu a elektrického hudebního nástroje, ale také jako kněze, teologa, přírodovědce, léčitele a hudebníka. Člověka velmi mimořádného váhajícího a chybního, jenž se pohybuje mezi vírou, vědou a uměním. Divišova touha pomáhat svým bližním jej ale dostává do častých konfliktů, neboť jeho objevy a aktivity narušují standardní dobové představy o řádu a pořádku. Jeho cesta za poznáním, za bližními a za jejich uznáním je tudíž klikatá a ne vždy úspěšná, nicméně míří směrem, který hrdinovi v závěru hry přináší alespoň dílčí uspokojení.

Specifickou roli v okruhu historických biografických dramat hrály ty, které se inspirovaly postavami dramatiků, herců a dalších divadelníků. Mezi českými divadelníky přitáhl pozornost legendární nespoutaný herec, tulák a opilec František Xaver Krumlovský (1817–1875). V dramatu nazvaném *Soupeři* (1940, prem. Vinohrady 6. 2. 1940), je jen vedlejší postavou v příběhu, jehož těžiště spočívá v souboji mezi Emanuelem Bozděchem a Josefem Jiřím Kolárem o dominanci nad souborem Prozatímního divadla. Hra je výrazem dramatikovy osobní zkušenosti se zákulisím a provozem divadla a divákovi zprostředkovává různé pohledy na dramaturgickou, režijní a hereckou práci. Götz přitom zjevně upřednostňuje Bozděchovu demokratičnost před Kolárovým velikášským despotismem, což bylo možné číst i jako výpověď o obecnějších společenských otázkách. Privátní, romantickou osu děje utváří Bozděchova láska k velmi talentované herečce, již však zklame. Její sebevražda ve Vltavě je tak známému divákovi předzvěstí a vysvětlením toho, co Bozděch později patrně spáchal sám.

Jestliže již u Götze Krumlovský ztělesňuje tradici českého divadla sahající až k Tylovi, hra Karla Křpaty *Poslední výstup* (1942, uváděno ochotníky) na toto přímo navazuje a zobrazujíc jeho poslední dny jej oslavuje jako mimořádnou osobnost s jedinečným osudem.

ZAVŘELOVI POLOBOZI V PROTEKTORÁTNÍCH SOUVISLOSTECH

CAESAR, KRISTUS, HUS, VALDŠTÝN A NAPOLEON

František Zavřel se již za první republiky prezentoval jako obdivovatel Mussoliniho fašistické Itálie a aktivní kritik přítomné liberální demokracie, což dával najevo nejen útočnými publicistickými pamflety, ale také prózami a verši tepajícími politiku „Hradu“. Jeho přímý atak na ministra zahraničí Edvarda Beneše v jinotajném románu *Fortinbras* (1930) vedl až k tomu, že byl v roce 1931 jako ministerský úředník předčasně penzionován. K nietzscheovskému ideálu nadčlovectví se ale Zavřel hlásil už od svých tvůrčích počátků, tedy od své první tištěné a první hrané tragédie (*Simson*, 1912; *Boleslav Ukrutný*, 1919), již tehdy totiž usiloval o historické drama vyjadřující svět jako konflikt mezi silným vůdcem a malostí těch druhých, kteří nevnímají jeho předurčení k velkým činům. A tento jeho stálý náhled na život spoluurčoval také jeho pozdější hry ze současnosti, ba dokonce jeho divácky úspěšné situační komedie o partnerských či manželských patáliích.

Do role génia nepochopeného dobou a krajany ostatně Zavřel stylizoval také sám sebe, čehož dokladem jsou jeho paměti *Za živa pohřben* (1942). Nepřekvapovalo proto, že situaci, v níž se české země ocitly po Mnichovu a po nastolení okupace, vnímal jako určitou satisfakci a příležitost, Toužil být rehabilitován jako člověk a státní zaměstnanec (v říjnu 1940 se stal odborovým radou na ministerstvu odchodu), ale především jako dramatik. Rozhodl se proto mimo jiné zveřejnit svou „dramatickou závěť“: knižní soubor historických her, které vzdávají hold velkým vůdcům a vizionářům nového světa a zároveň jeho samého předvedou jako literárního velikána. Vznikla tak publikace příznačně nazvaná *Polobozi* (1941), jež na záložce čtenáře oslovuje sebejistým autoprezentačním gestem, které se začíná slovy: „Autor pokládá tuto pentalogii za dílo, které podle jeho soudu přežije s klidem VŠECHNU současnou produkci dramatickou. Proto ji také dedikoval BUDOUCNOSTI.“

Kniha *Polobozi* náleží do kontextu protektorátní dramatické literatury i přesto, že hry do ní soustředěné vznikly, nebo alespoň začaly vznikat,

už za první republiky a dvě z nich byly tehdy také inscenovány. Geneze tohoto souboru se započala v roce 1937 vydáním trilogie *Heroika*, obsahující dramata *Kristus*, *Hus* a *Nietzsche*. Po Mnichovu a nastolení protektorátu, tedy v okamžiku, kdy František Zavřel nabyl přesvědčení, že mu dějiny dávají za pravdu, pak začal zvažovat její reedici a rozšíře-

ní. Cílem bylo vytvořit monumentální celek, který by ukázal, že hybatelem historie jsou vždy bojovné dominantní individuality, které navzdory všem překážkám a nízkosti bezvýznamných, jdou tvrdě za ideálem, který může pozvednout celé lidstvo. A nebojí se ve jménu tohoto ideálu jakýchkoli obětí a násilí. Soudě podle anotace v druhém vydání politických epigramů

Pozdrav od Borové (1939), přitom Zavřel zprvu uvažoval o tom, že by mohl přidat drama nazvané přímo Adolf Hitler, čímž by nejzřetelněji proklamoval své souznění s Říší. Ať již proto, že napsání a zveřejnění hry s tímto titulem bylo vzhledem k cenzurním limitům spjatým s prezentací Vůdce nereálné, nebo proto, že jiné osobnosti mu byly bližší, Zavřel

se nakonec rozhodl dát své „závěti“ podobu knihy, která v chronologické posloupnosti a návaznosti představí Caesara, Krista, Husa, Valdštýna a Napoleona. V jediný celek tak propojí portréty pěti mimořádných jedinců a předvede, jak jejich pozoruhodná osobní síla a bojovné odhodlání jít za velkou vizí narážely na nepochopení současníků, krajanů a všech, kteří před velikostí dávají přednost honbě za osobním prospěchem a dalšími přízemními pseudohodnotami. Posledním dramatem pak měl tento celek

Po stránce politické je drama nepřijatelné pro státní scénu demokratické republiky. Již v 1. jednání a pak i jinde a zvláště silně v závěru je Nietzsche pojat jako předzvěst nadčlověka – Mussoliniho. Je možné mít k Mussolinimu vztah nejklaďnější, ale ukazovat ho jako začátek nové éry, bořící základy, na nichž stojí také naše republika, to je dobré pro autora, je-li o tom přesvědčen, ale není možno žádat, aby hra s touto ideologií byla hrána na státní scéně demokratického státu.

**František Götze: dramaturgický posudek
Zavřelovy hry Nietzsche (1937?)**

Satan (vrátí se k farizejům): „Čeho se bojíte? Nejste si dosud jisti vítězstvím, kterého jste dobyli? Na co čekáte? Ten, který vás ohrožoval, je odzbrojen. Vaše tradice, vaše úřady, vaše banky, vaše burzy a vaše měšce jsou v bezpečí. Nemusíte se již báti chudých, kteří vám je záviděli. Jejich mluvčí je navždy umlčen. Pohlížejte na jeho hrob můžete se oddati veselí – tak jako já. Vláda našich věcí vrátila se do našich rukou. Zlato je silnější než všichni reformátoři světa dohromady. Zlato je silnější než bůh, pamatujte si to. Jenom smrt jest silnější – ale to se nás netýká.“

František Zavřel: Kristus (1937)

přerůst ve věšteckou předpověď rozhodujících bojů budoucích, respektive těch, které Evropa za světové války právě prožívala. Poněkud zvláštní přitom bylo, že tato poslední hra se sice nově jmenovala *Napoleon*, ve skutečnosti však šlo o upravenou verzi autorovy dramatu staršího, jež se původně po své ústřední postavě jmenovalo *Nietzsche*.

Takováto změna názvu hry nebyla u Zavřela nic nového, což potvrzuje i drama *Hus*, které vznikalo již v první polovině 30. let: poprvé uvedeno bylo v prosinci 1935 kladenskými divadlem, v Praze o dva měsíce později divadlem vinohradským (12. 2. 1936). V obou případech ovšem pod svým původním titulem *Jan Žižka z Trocnova*. Režisér vinohradské inscenace, František Salzer, přitom dramatika inspiroval k napsání jevištní předehry s postavou kostnického mučedníka, kterou Zavřel následně včlenil do celku a s tím drama přejmenoval tak, aby dávalo najevo, že husitský vojevůdce svými činy jen naplňoval ideové poslání, které před něj postavil jeho velký předchůdce. To totiž lépe odpovídalo dramatikově autostylizaci do muže, jenž svými slovy a myšlenkami předznamenává budoucnost. Hus je proto v Zavřelově interpretaci bojovný muž, který jde dobrovolně na hranici, protože ví, že „oheň přivolá meč“, takže nastane boj statečných a odhodlaných proti všemu malému, co brání lidstvu dospět k velikosti. A tímto Husovým mečem se stává právě nemilosrdný Žižka, jenž se nebojí jít i do zdánlivě ztraceného boje a v okamžiku vítězství nemá žádné slitování s poraženými protivníky.

Druhou již před válkou uvedenou Zavřelovou hrou o polobozích bylo drama *Kristus*. Novozákonní téma v něm bylo autorem opět využito ke zpodobnění bojovného hrdiny, jenž se obětuje, aby vykoupil příští generace. Kristus zde na sebe bere úkol a poslání ve jménu Božím dobýt svět

Musíte mne ztratit, abyste mne našli, řekl. Ztratíme ho, bohužel. Friedrich Nietzsche nás opouští na dlouhou, dlouhou dobu. Ale vrátí se. Myšlenky, které hlásal, nejsou ztraceny. Vůdčí lidé, jejichž cesty připravoval, je uskuteční. V této zemi, jak tomu on věřil, objeví se první. Druzí budou následovat. Friedrich Nietzsche se vrací. Dobude Evropu. Jeho žáci, kteří provedou jeho bitevní plán, dali se na pochod. Slyšíte jejich píseň? Vaše děti ji budou zpívat, kráčeje kupředu. Evropa bude zachráněna. Chaos bude spoután. Jed bude vyhlazen. Lidstvo bude zbaveno pout. Táhnete se, kdo to učiní? Nevěříte svým zrakům? Nevěříte svému sluchu? Chtěli byste hmatat, co lze pouze tušit? Se svými žáky, které vyburcuje k útoku Friedrich Nietzsche. Nešťastný, ale veliký Friedrich Nietzsche.

František Zavřel: Nietzsche, 1937

a tápající lidstvo povznést na novou, vyšší úroveň. Výraznější postavou přitom paradoxně je jeho přímý protivník Satan, který se mu v tom snaží zabránit, a to i tak, že se Kristovým nepřátelům, pokryteckým a sobeckým Farizejům, pokouší vymluvit jeho ukřižování. Oprávněně se totiž obává, že oběť na kříži zvrátí situaci a přeroste v Kristovo vítězství. A Satan se nevzdá ani poté, co k tomuto vítězství skutečně dojde: v poslední scéně se vtělí do Farizejů a jejich potomků, neboť si je jist, že „pokrytci, zloději a lichváři jsou nesmrtelní“. Argumentaci, s níž Zavřel za protektorátu toto své drama propagoval, ukazuje jeden z dopisů, které napsal šéfovi kulturního oddělení Předsednictva ministerské rady Augustu von Hoopovi a v němž tvrdil, že je původně chtěl zadat pražskému Německému divadlu, tamní herci v ní kvůli jejímu protižidovskému vyznění odmítli vystupovat (Zavřel 1943). Na jevištích pražského Národní divadlo byla tato hra v březnu a v dubnu 1937 hrána celkem osmkrát, v režii Aleše Podhorského a v hlavní roli s Eduardem Kohoutem.

Drama Nietzsche se tematicky nejvíce přibližovalo dramatikově aktuální přítomnosti a nejzřetelněji vyslovovalo jeho politické a ideové postoje, není proto překvapivé, že se je za první republiky, v letech 1937–1938, marně pokoušel prosadit na česká jeviště. Značným zklamáním však pro něj mohlo být to, že se mu nepodařilo uspět ani s jeho překladem do italštiny a němčiny, přestože právě v Itálii a Německu by jeho otevřené vyznání obdivu k Nietzscheovi mělo živě rezonovat. Zvláště když jej interpretoval jako předchůdce budoucích diktatur a diktátorů, kteří promění slova v rázné činy.

Zaujetí pro Nietzscheovu filozofii jej přitom vedlo k tomu, že hru konci- poval jako sled rétorických disputací, vedených titulním hrdinou s jeho pří- telem Peterem Gastem (= Heinrichem Köselitzem), ale i s několika dalšími vybranými osobnostmi. S ruským spisovatelem F. M. Dostojevským (psa- ným v německé transkripci: Dostojewski) tak Zavřelův Nietzsche diskutuje o křesťanství a víře, ale také o individualismu a kolektivismu, s Cosimou Wagnerovou o proměnách svého vztahu k jejímu manželovi Richardu Wa- gnerovi a s mladým studentem o Schopenhauerovi a důvodech, pro které jeho učení zprvu vítal a později odmítal. Ve čtvrtém dějství se Nietzscheovi zjeví sám velký Napoleon a probírají spolu otázky spjaté s vůdcovským po-

sláním. Dramatikovým cílem přitom bylo představit filozofa jako proroka nové víry, jež následně také zrodí nového spasitele, schopného mečem naplnit jeho poslání...

Vzhledem k ambicím, které Zavřel do hry *Nietzsche* vkládal, jej nutně muselo roztrpčít, že se ukázala neinscenovatelnou i v protektorátních poměrech. Třebaže totiž Itálie byla Říši ideovým a válečným spojencem, dramatikova výpověď vyjadřovalo takový obdiv k Duce, že to německá moc považovala za problém. Zavřelovo nadšení pro Mussoliniho se hrou mihne již v prvním dějství, kde Nietzsche přesvědčuje Dostojevského, že „plamen, který obrodí svět“, nutně musí vyšlehnout z Itálie; dějství páté pak vrcholí monologem, v němž vzdělaný teolog Franz Overbeck za zvuků italské fašistické hymny věští, že filozof sice umírá, ale jeho pravda se opět navrátí skrze vůdce nové Evropy. Nepřekvapí proto, že Emanuel Moravec autorovi soukromě sdělil, že největším problémem hry je právě toto její poslední dějství, neboť italský diktátor je pouze Janem Křtitelem toho, který přišel po něm, tedy Adolfa Hitlera (Moravec 1942).

Dramatikovou reakcí bylo, že v *Polobozích* problematický závěr vypustil a drama ukončil dějstvím

Vývoj událostí dal za pravdu směru, který projadřoval dr. Zavřel ve svém díle. Mohl tedy on po 15. březnu 1938 postavit se do postoje vítěze a všechny své bývalé literární i společenské popravčí postavit na pranýř. Dr. Zavřel tak neučinil, poněvadž byl příliš povznesen nad bývalými odpůrci.

Ale stal se zázrak! Jepice starého režimu začínají zvedat opět hlavu. Když nezmohou nic politicky, tak uchylují se do kulturních rubrik některých listů a odtud chtějí nenápadně kalit vodu. Pod rouškou nestranné kritiky vyhrnují si rukávy na autory nové orientace, a popravují je.

Nečiní tak ovšem dýkou, nýbrž otravnými plyny, vyhledávajíc v dílech nepohodlných spisovatelů – hnidy.

Co se vlastně změnilo v kulturních rubrikách některých denních listů? Nic! Ani věčně, ani personálně. Titiž lidé, kteří za starého režimu chválili výplody levicových spisovatelů, a zatracovali pravičáky, sedí stále v redakcích a řídí kulturní rubriky se starou bohorovností. A když se do nich občas píchne, tu volají na pomoc pod heslem, že prý ohrožujeme národní kulturu!!

Jako by bylo kulturou to, co staří páni kritické chválili v dobách židovsko-zednářského režimu. Jako by národní kulturu reprezentoval jen Karel Čapek, Hugo Haas, Olga Scheinpflugová a ostatní společnost, seskupená pod ochrannými křídly Žida dr. Jaroslava Stránského!!

Nuže, tyto pozůstatky starého režimu, obdařené výsostnými právy kritiky, kalí nyní vodu kolem Zavřelova Valdštiny, neboť autor tlačí je v žaludku. Víme také proč!

Ale pánové se mýlí! Zavřelův Valdštýn bude nejlepší příležitost, aby se vyčistily některé kulturní redakce od lidí, kteří svou mentalitou nepatří do dnešní doby.

[anonym]: „Zápas o „Valdštiny“,
Národní výzva (1941)

čtvrtým – a třebaže jeho ústřední postavou nepřestal být Nietzsche, hru přejmenoval na *Napoleona*. Nazval ji tedy podle poloboha, jenž byl Nietzscheovi rovnocenným partnerem, opět jen s tím rozdílem, že jako vojevůdce nebojoval slovem a myšlenkou, „nýbrž mečem“. Rozdíl oproti hře o Žižkovi a Husovi je v tom, že vojevůdce tentokrát nenásleduje filozofa, ale předchází jej a svými bojovnými činy inspiruje. Tím si dramatik otevřel možnost klasifikovat Nietzscheovu filozofii jako učení předznamenávající příštího velkého nadčlověka. Název hry lze tudíž číst i jako odkaz k onomu novému „Napoleonovi“, který právě teď bohům vyrval jejich místo, zelektrizoval masy a zahájil největší bitvu dějin, v níž se rozhodne o osudu lidstva, o tom, „*je-li člověk určen k růstu a vzestupu nebo k zániku*“. A protože tento nový polobůh není ve hře přímo pojmenován, je na adresátovi, koho z přítomných vůdců si do něj promítne.

Překvapivé je, že ve stejném roce 1941 Zavřel zveřejnil ještě jednu – textově odlišnou – hru s titulem *Napoleon*, v níž tentokrát opravdu zpodobnil osudy francouzského císaře; její první čtyři dějství se tudíž odehrávají u Slavkova, na Elbě, v zámku Malmaison a na Svaté Heleně. O co však dramatik zjevně nechtěl za žádnou cenu přijít, je Napoleonova disputace s Nietzschem. I do tohoto jiného Napoleona je tak včleněno původně čtvrté jednání ze dramatu Nietzsche, byť filozof tu vystupuje pod jménem Dionýsos. Fakt, že nakladatelství Mazáč knižní vydání této hry prezentovalo jako „pátý večer dramatické pentalogie Poloboží“, vyvolává otázku, zda ji autor s tímto záměrem původně nenapsal, ale nakonec do pentalogie po dílčí úpravě a přejmenování zařadil to dílo, které mu bylo bližší.

V podobě, jakou Napoleon dostal v *Polobozích*, jej Zavřel s novou nadějí v polovině června 1941 zadal Národnímu divadlu. Posudky, které na ni poté napsali dramaturg František Götz, lektor Miloš Hlávka a šéf činohry Jan Bor, jsou zajímavým dokladem komunikační strategie, jejímž cílem je text zamítnout, aniž by autor mohl protestovat. Všechny se tudíž shodují v tom, že se jedná o myšlenkově pozoruhodné dílo, podle Bora dokonce o „básnický nejplnější“, byť je současně, podle Hlávky, provází „improvizace, chvat, duchaplné nápady vedle strusky, stíny vedle zajímavých postav, telegrafická ledabylost, debaty místo situací.“ Jako na zásadní problém ale

všichni posuzovatelé opět poukazují na momentální neprůchodnost tématu. Řečeno s Götzem: „Po stránce cenzurní je hra po mém soudu v dnešní chvíli nepřijatelná. Ani německé scény nesmějí nyní hrát dramata o Napoleonovi. A je-li ve hře Walevská, třeba nevystupuje jako polská vlastenka, nýbrž je exponována jen eroticky, musily by vyvstati nežádoucí analogie, které by znemožnily uvádění „Napoleona“ v době válečné.“

Opatrnost, s níž byly tyto posudky formulovány, vyrůstala z faktu, že hodnotitelé už měli své zkušenosti. Když totiž Zavřel v lednu předchozího roku Národnímu divadlu nabídl drama *Valdštýn* a ono na jeho nabídku nereagovalo tak, jak by podle něj mělo, stěžoval si přímo ministru školství a národní osvěty Janu Kaprasovi. Uvedení této hry v brněnském Zemském divadle (prem. 6. dubna 1940) navíc český fašistický tisk doprovodil kritikou pražských divadel, že nechávají tak výjimečný text ležet ladem. Národnímu divadlu nezbylo

než s jistým časovým zpožděním hru v režii Aleše Podhorského inscenovat, poprvé 13. listopadu 1940. Týdeník *Národní výzva* následně komentoval „zápas o Valdštýna“ jako souboj mezi „kritiky některých pražských listů a obecnstvem“, přičemž ty první klasifikoval jako „pozůstatky starého židovsko-zednářského režimu“. Kritická odezva tohoto dramatu tak byla využita v rámci ve stejnou chvíli zesilujících útoků na Karla Čapka a Olga Scheinpflugovou a další symboly první republiky.

Nutno přitom ovšem přiznat, že jde o drama, které je v rámci Zavřelovy tvorby do určité míry specifické, a to tím, že není jen ideovou oslavou silného jedince, vojevůdce a politika Albrechta z Valdštejna, ale také textem, do něhož dramatik promítl své osobní pocity ze ztráty blízkého člověka. Náznakem toho byl už fakt, že součástí prvního knižního vydání hry *Valdštýn*

Zavřelův Caesar má všechny přednosti a vady Valdštýna. Stačí jen srovnat posudek o Valdštýnovi a místo tohoto jména uvést Caesara a byla by nová hra již s dostatek vystižena. K tomu pak nutno podotknouti, že Caesar je ze všech dramat Zavřelovy pentalogie nejnehistoričtější, neboť zde jak stylem, tak myšlenkami postav se autor již nadobro přiblížil jazyku a úslovím současné žurnalistiky a současných řečníků a vůdců politických. [...] A samotné drama Caesarovo? Jak lze u Zavřela očekávat: polobůh, jemuž nesaahají ostatní lidé ani po kotníky, který najde sice, jakožto Animus, svou Animu v Kleopatře, ale za svou pudovou touhu po koruně, jež vyrostla v jeho srdci i jeho bojem, musí zaplatit i životem, a hyne rukou vlastního nemanželského syna Bruta.

**Miloš Hlávka: lektorský posudek
pro pražské Národní divadlo (1941)**

(1940, vlastním nákladem) byl taktéž básnický oddíl *Rekviem aeternam*. Tedy rozšířená podoba jeho o něco starší sbírky *Památce Milady Pakůrové* (1938, vlastním nákladem), v níž vyjádřil svůj žal ze ztráty ženy, která mu od roku 1927 byla přítelkyní a milenkou. Dramatikovo vykreslení hrdinovy násilné smrti v Chebu celkem respektuje daný základní dějinný rámec a tvarově přitom opět pracuje s okázalými rétorickými gesty; pro něj příznačná velkohubost je však tentokrát zčásti korigována prvkem osobním, citovým až lyrickým. Zavřel totiž do textu hry promítl i své aktuálně prožívané bolestné pocity. Valdštýn mu tak není jen velký vůdce, ale také zlomený rodič, který se nemůže vyrovnat se smrtí svého jediného potomka. A je to právě toto malé dítě, které otce nakonec převádí na druhý břeh ze světa živých. Emoce, s nimiž se Zavřel při psaní vyrovnával, se nadto do výpovědi promítnuly natolik, že část titulní postavy tentokrát nepůsobí jen jako „mluvčí“ deklamující předem dané ideové teze, ale dostává i hlubší rozměr, jeho tragičnost vyrůstá z něj samého.

Toto si uvědomila i divadelní kritika, která hře tentokrát tolik nevyčítala myšlenkový a tvarový schematismus. „Prošel velikým hořem osobním,“ napsal kupříkladu po premiéře do *Lidových novin* Edvard Valenta, „umrtím milované bytosti a takto i prudkým otřesem titánství vlastního odvážil se František Zavřel sloučit tuto tragédii soukromou s tragickým koncem generalissimovým a imputovat proto tvrdému a bezohlednému válečníku toto křehké, krásné a buřičské posvěcení nitra vlastního.“ (Valenta 1940) Patrně i proto inscenace byla hrána pětatřicetkrát a udržela se na jevišti Národního divadla až do 27. října 1942, kdy byla z repertoáru navzdory protestům autora bojujícího o každou další reprízu stažena.

Již o jedenáct dní později měla premiéru další autorova hra *Caesar*, třebaže ji ani tentokrát Národní divadlo neuvedlo s nadšením, naopak snažilo se ji, marně, předat Městským divadlům pražským. Jde o drama zjevně vyjadřující autorův despekt k liberálně demokratickým koncepcím vlády. Zavřel se v ní opět vrátil ke svým konstantám, které relativizující subjektivita předchozího dramatu rozrušovala, a Caesara opět pojal jako vznešeného giganta, který lidstvu přináší poselství své velikosti, avšak naráží na malost těch, kteří ji nechápu a nejsou s to při-

jmout. Dramatický konflikt pracuje se střetem mezi géniovou vládou pevné ruky a nechápavou mladou „revoluční“ generací, která sobecky povstane proti otcům, což je zvyrazněno i tím, že postava Bruta je ahistoricky transformována v Caesarova syna. Nezkušený mladíček Brutus tu tak reprezentuje zdánlivé idealisty, kteří pod vlivem intrikujících senátorů hlásají prázdná hesla o demokracii, volnosti a svobodě, avšak ve skutečnosti jsou vedeni jen nízkými osobními pohnutkami. Tragičnost dramatu má pak zesílit to, že syn zrozený z vlastní krve je jediný, komu Caesar uvěří – a o to bolestnější pak jeho zradu prožívá.

Skutečnost, že text hry obsahuje nejednu formulaci, které v protektorátním kontextu mohla znít jako ideové přitakání novým poměrům, přivítala s protektorátním režimem spjatá část divadelní kritiky, Vendelín Josef Krýsa tudíž v *Árijském boji* ocenil, že ve vyprodaném hledišti Národního divadla byli při premiéře 7. listopadu 1942 přítomni předseda vlády Jaroslav Krejčí, ministr školství a ministr lidové osvěty

Emanuel Moravec a četní zástupci dalších protektorátních úřadů. (Krýsa 1942) Václav Alexis Marek pak v *Přítomnosti* zdůraznil, že Zavřel tímto dramatem „vylupuje se z podezřelé beztvárnosti k jasnému prohlášení

Buďme šťastni, že dýcháme stejný vzduch jako on! Buďme pyšní, že slyšíme tep jeho křídel! Děkuje bohům, že nám nechal nahlédnout do jeho plamenné dílny! Svět vyšel z ní přetvořen. My, kteří jej obýváme, přetvořme se rovněž! Odhodme malost, která nám zabraňuje chápat Caesarovu velikost! Zničme trpaslíka, zavilého, běsnícího trpaslíka, který sídlí stále ještě v našich pohodlných duších! Nestavme ho proti němu! Nestavme trpaslíka proti obru! Je to počínání marné a hlavně směšné. Neplivejme na planoucí slunce! Naše sliny ho nemůžou zasáhnout. Neomílejte pusté fráze o rovnosti všech, když stojí před námi polobůh, který přehnětl zchátralý svět a dal mu nový obsah! Ukažme se ho aspoň zčásti hodnými! Méně nemůžeme učinit. Co jsem proti němu? Sotva lidé, skoro plazi, kteří sídlí ve svých podzemních děrách. Vylezme z nich a pohlédněme na božské slunce! Kdo je chce tupit, tupí sebe. Slunce plane dál. Hřeje se na něm! Učme se chápat jeho velikost! Caesar, více než člověk, sestoupil mezi nás. Potomek nejstarší latinské šlechty, sahající svým původem až k hrdinům Ilia a ke králům Říma, přišel nás pozvěstí. Postavili jsme se mu na odpor, ale on jej zlomil. Učinil nás velkými proti naší vůli. Poděkujeme mu za to! (Je slyšet zvuk polnic.) Caesar přichází. Všichni na kolena!

František Zavřel: Caesar (1941)

„Vaše republika! Velkoměstský proletariát, který se chce mstít. Za co? Spolek zkrachovalých politiků, kteří se chtějí dostat k moci za každou cenu. Reservace trpaslíků, kteří píší na svůj praporeček směšné fráze o rovnosti všech, poněvadž nechť nikoho nechat vyrůst nad svůj trpasličí průměr. Přidejme k tomu několik lichvářů, zkrachovaných advokátů, vyřazených vojevůdců, stárnoucích veršotepců a zbožné se tvářících loupežníků a máme vaši republiku celou. Tuto republiku zničím.“

František Zavřel: Caesar (1941)

a přihlášení se k myšlenkám, jež se mocně sklenuly k zabezpečení existence národa.“ (Marek 1942)

V souvislosti s tím ale vyvstává otázka, odkud se brala divácká obliba představení, které na první scéně vydrželo až do sklonku února 1944 a dosáhlo nadstandardních jednačtyřiceti repríz. Svůj podíl na úspěchu *Caesara* ale mohla mít skutečnost, že jej režíroval Jiří Frejka (jehož významnou inscenaci Shakespearova *Julia Caesara* z roku 1936 měli mnozí ještě v paměti), přičemž titulní roli přesvědčivě ztvárnil u diváků mimořádně oblíbený Zdeněk Štěpánek. Je ovšem také možné, že se na tomto úspěchu podílela také možnost „jiného čtení“ předváděného textu, tedy možnost, že přinejmenším část publika mohla *Caesara* vnímat jako zpodobnění nelibostného diktátora, s nímž to dopadne špatně, zatímco postava vůdce Galů Vercingetorix mohla asociovat představu hrdého vládce, který se nepodřídí diktátu moci – a než aby z Caesarových rukou přijal roli „protektora“ ve své vlastní zemi, raději zemře na popravišti.

HISTORICKÉ DRAMA JAKO PROSTOR PRO ALEGORII

Snaha vyjádřit více než jen to, co slova, děj a příběh sdělují na první pohled, je součástí každé dramatické výpovědi, nicméně část protektorátních historických dramát pracovala s alegorickými významy podobně jako dramata ze současnosti (viz kap. „Drama ze současnosti jako prostor pro jinotaj“) využívala ovšem jiný rejstřík možných témat a postupů.

Na pomezí mezi zdramatizovaným životopisem a alegorií se nacházejí dvě hry, k nimž ambiciózního Františka Kožíka inspirovaly klíčové figury světové literatury. Drama *Shakespeare* (1940, prem. Vinohrady 12. 3. 1940) je zajímavé tím, že přímo tematizuje společenskou funkci dramatického jinotaje. Vychází z alternativní historie, tedy z teze, že za jménem největšího dramatika všech dob je ve skutečnosti skryt někdo jiný, konkrétně potenciální následník trůnu, který chce prostřednictvím pasáží vkládaných do jednotlivých her podnítit povstání proti královně Alžbětě. Její vládu pak Kožík líčí jako tvrdý režim drasticky potírající odpůrce, přičemž Shakespeara charakterizuje – v protikladu vůči statečnému Marlowovi – jako

z babělého ctižádostivce, jenž se snaží moci ze všech sil vyhovět, i když to znamená, že jí vydá k mučení Thomase Kyda. V průběhu děje se v něm ale stále více ozývá svědomí a on dozrává: až k rozhodnutí vzdát se kariéry a vrátit se k ženě do Stratfordu. Dobově příznakové bylo Kožíkovo označení Shakespeara za špatného dramatika, ale slušného básníka, což bylo součástí protektorátního despektu k avantgardní poezii slov, o níž se soudilo, že zlehčuje odpovědnost skutečného tvůrce. Naplno pak byl střet mezi uměleckou lehkovážností a uvážlivostí vyjádřen v Kožíkově hře *Don Quijote přichází*. Cervantes (1941). Životopisné drama, k jehož plánované inscenaci v Národním divadle nedošlo, chtělo ukázat, z čeho se zrodí nadčasový umělecký úspěch. Pracovalo proto s kontrastem mezi poctivým, morálku a řád ctícím Cervantesem a požívačným sukničkářem Lopem de Vegou, jenž ve vzájemném souboji posléze prohrává, neboť před poctivou tvorbou dává přednost chrlení laciných veršů a děl – a před zodpovědným způsobem života požívačnému užívání si.

Dokladem relativní přímočarosti jinotajů v první fázi okupace je hra Václava Záruby *Slavnost mládí*. České majáles (1940). Drama vychází ze situace časově předcházející Jiráskově *Filosofské historii*, odehrává se tedy v Litomyšli někdy před rokem 1848. Proti sobě v ní stojí studenti z tamní piaristické koleje a diktátorský rektor, který se jim pokusil zapovědět tradiční majáles a tvrdě je trestá za všechny projevy vzdoru. Zvláště pak za jinotajnou divadelní hru (zpřítomněnou technikou divadla na divadle), v níž se mu studenti před měšťany veřejně vysmáli. Součástí represí jsou kruté výslechy, mučení, vylučování ze školy, jakož i nátlak na svobodomyšlné obyvatele města, takže vítězství despocie se tu zdá téměř jisté... Dokud v závěru z vůle autorů nečekaně zasáhne *deus ex machina*: jeho hraběcí vrchnost, která má pro nevinné studentské radovánky plně pochopení, a proto rektora donutí, aby všechny tresty zrušil a zamyslel se nad svým vlastním jednáním. Navzdory tomuto závěrečnému obratu, jenž měl být výrazem naděje, že ani žitá realita nemusí být až tak strašná, podávala *Slavnost mládí* velmi srozumitelnou zprávou, zvláště pro toho, kdo měl za sebou zkušenost s potlačením oslav 28. října 1939 a s represemi po studentské manifestaci 17. listopadu.

To že tuto hru její skuteční autoři, František Götze a Miloš Hlávka, nepodepsali vlastním jménem, ale pseudonymem Václav Záruba, vzniklo z opatrnosti. Zjevně nechtěli, aby byla spojována s jejich pracovištěm, tedy Národním divadlem. A stejně „opatrně“ byla *Slavnost mládí* také inscenována. Již v roce 1941 ji sice uvedlo několik divadel, ale výhradně mimopražských; vedle divadla plzeňského a Horáckého divadla v Třebíči to byl také soubor Městského divadla v Kladně. Ten s ní však vystoupil v pražské Umělecké besedě.

Stejně jako dramatické alegorie ze současnosti i ty historické vyjadřovaly nejenom polaritu Češi–Němci, ale také vnitřní názorovou diferenciaci uvnitř české komunity, a to na základě vztahu k meziválečné liberální demokracii. Potvrzením toho je drama, které Miloš Hlávka patrně psal téměř souběžně s předchozím. Hra *Panama* (1940, Prozatímní divadlo 14. 3. 1940) látkově čerpá z krachu prvního pokusu o vybudování Panamského průplavu tak, jak hýbal Francií na přelomu osmdesátých a devadesátých let 19. století. Použití takovéto francouzské látky bylo v protektorátní atmosféře značně příznakové, a nejen proto, že to bylo v čase, kdy Německo a Francie byly ve válečném stavu, ale především proto, že v sobě mělo zakódovány dva velmi časové motivy: atak na demokracii a na židovské finančníky.

Čachry spojené s úpadkem Lessepsovy stavební společnosti, jež se neúspěšně pokusila vystavět Panamský průplav, totiž silně otřáslы důvěrou Francouzů v parlamentní systém; podíl židovských finančníků na aféře navíc vyvolal silnou vlnu antisemitismu, z níž posléze vyrostla také aféra Dreyfusova. Při Hlávkově znalosti francouzské a německé kultury musíme navíc předpokládat, že věděl o dramaticích, kteří „panamské“ téma již před ním zpracovali. Tedy o francouzském nacionalistovi, antisemitovi a příznivci boulangerismu Maurice Barresesovi, který napsal komedii mravů *Parlamentní den* (1894), ale také o německém nacionalisticky orientovaném E. W. Möllerovi: autorovi dramatu *Panamský skandál* (1936), jehož premiéra v říjnu 1930 ve Frankfurtu na Mohanem byla součástí dobových výpadů proti výmarské republice a „temným silám“, které ji měly ovládat.

V Hlávkově rodinné historické hře sice slovo Žid nepadne, je však vystavěna na syžetu silné osobnosti, tedy Ferdinanda de Lesseps, jejíž velký sen zničí tajemné zlo. „*Jaký strašlivý stroj drtí naší sílu, kdo jsou ti, co jej spouští?*“, ptá se dramatik a prostřednictvím srozumitelných narážek dává najevo, že oním mocným vnitřním nepřítelem, který svými intrikami a finančními machinacemi ničí vše pozitivní, jsou jacísi cizinci, kteří se sice tváří jako „*Evropani*“ (sic!), jako jedni z nás, ale ve skutečnosti „*nemají francouzská jména*“ a „*žijí a pohybují se mezi námi z naší milosti*“. Poznají se podle toho, že se všim kšeftují; jejich finanční machinace ovlivňují nejen politiku, ale i umění: jako příznivci nemůžné dekadence totiž uměle navyšují cenu výtvarných děl, aby je mohli zpeněžit v jinak bezcenné „*Galerii avantgardy*“. Hlávkově hře navíc nechybí ani pozitivní připomínka generála Georga Boulanger a jeho nevydařeného pokusu nahradit demokracie francouzské třetí republiky, jejíž parlament je charakterizován jako „*bujará divočina svévole*“, v níž rozhoduje „*vrtkavost několika takových bláznivých či senilních hlav*“ autoritativní formou vlády.

Nahlédnuto z tohoto úhlu je *Panama* v rámci české protektorátní dramatiky sice skrytým, avšak nejednoznačnějším přihlášením se k systému vlády silného jedince, jakož i snahy oprostit „naši společnost“ od vetřelců. Za příznakové ovšem můžeme považovat také to, že jeho autor vyjadřoval postoje, které nebyly v rozporu s tím, jak si přála českou kulturu formovat německá strana, přesto – anebo možné spíše právě proto – k českým adresátům promlouval spíše jinotajně.

S postupujícími léty okupace byla i v historickém žánru časová tématu substituována obecnějšími otázkami, nejednou pokládány za pomoci postav umělců, a v souvislosti s tím se redukovala i konkrétnost historického časoprostoru. Alegorie situované do fiktivní minulosti oproti těm současným navíc mnohem častěji pracovaly s náboženskou symbolikou. Tak je tomu také v dramatické romanci Miroslavy Tomanové *Zvon mého města* (1943, prem. Prozatímní divadlo 2. 7. 1943). Drama z blíže neurčené doby zobrazuje – obdobně jako současné hry o umělcích – souboj mezi dvěma tvůrci-zvonaři: poctivým, leč zadluženým Šimonem, a bohatým, však závistivým a nepoctivým Bazilem. Zatímco první z nich získá od města za-

kázku na velký zvon, ten druhý se mu snaží v tomto úkolu zabránit. Díky Šimonově dceři však jasný hlas nového zvonu v pravou chvíli zazní, a tak se jasně ukáže, kdo naplňuje vůli Boží a přináší městu požehnání.

Na osobní spolupráci s E. F. Burianem a jeho pojetí barokní tradice přímo navázal Dalibor C. Faltis v kritikou velmi pozitivně přijaté hře *Veronika* (1941, prem. Prozatímní divadlo 14. 11. 1941). Úvod jeho „dramatu s hudbou“ utváří prezentace lidové pašijové hry technikou divadla na divadle, která posléze přerůstá v tragický milostný příběh o krásné venkovance a loupežníku. Vyznívá jako rozvaha o vzpouře, vině, trestu, obětování se a lásce, která napravuje chybující a vede k respektu k vyššímu, tedy Božímu řádu věcí, který je – jak jedinec pozná v okamžiku smrti – nade všemi. O dobovém rozměru motivu loupežníka a jeho společenské vzpoury svědčí atak ze strany kolaborantského periodika *Vlajka*, které poukazovalo na to, že není doba pro dívčí oběti, neboť na loupežníky více platí kat.

Poměrně početná byla skupina historických alegorií, které přímo modelovaly pouť člověka za Boží pravdou. Toto téma jako první zpracovali Vladimír Drnák a Bedřich Vrbský ve hře situované do rudolfínské Prahy a naznačující své poselství již samotným titulem *Bloudění Jindřicha od Věže* (1941, prem. Prozatímní divadlo 30. 5. 1941). Jejím hrdinou je mladý muž, kterému je dáno projít nelehkou cestou poznání. Počáteční obdiv k malíři, který byl navzdory své požívačnosti schopen namalovat dokonalý obraz

„Ale my si dovoluujeme ke všem těm chválám skromně podotknouti, že už máme těch všelijak zbarvených a nakonec ovšem také všelijak – avšak vždy stejně s úsilím lepších věcí hodným – očišťovaných zbojníků v naší literatuře a na našich jevištích až po krk. Kdo už to všechno na zdánlivě vděčném tématu zbojnickví zkoušel štěstí svého pera? Od Mahena, jehož Janošik byl ještě tak nejušlechtilejší, přes Čapkova bolševizujícího Loupežníka, přes bolševika Nikolaje Šuhaje od bolševika Olbrachta až – až konečně tedy k Jankovi, připravovanému na lepší cestu alespoň na onen svět!“ [...] „Pan Faltis myslí to jistě lépe než takoví Čapkové a Olbrachtové, kteří vědomě chtěli прославit rošťáka. Ale ani Janko není zřejmě než ztraceným individuem, jež je hrozno vykupovat čistou dívčí obětí. Na takové těžké a riskantní pokusy se zbojníky není dnes prostě už doba, jako za tatíčka Masaryka, kdy bylo na to ovšem dost času, protože jsme neměli ani kata. Ne každý se dívá na Janka vizionářskými očima pana Faltise a panny Veroniky. Mnohý mohl by tu naopak dospět zase k názoru, že každý zločinec, i pod honosnějším titulem zbojníka, jest schopen nápravy, že se může třeba po letech „obrátit“, zkrátka a dobře, že by bylo humanitní – to je to pravé slovo – se s každým škůdcem národa patlat. Ale dnešní doba velí, aby na místa Veronik nastoupili třebas kati.“

Julius Pachmayer:
„Veroniky nebo kati?“ (*Vlajka* 1941)

Madony, jej přivede k pokusu proniknout do tajemství tohoto obrazu a posléze také k vraždě ženy, jež k němu stála modelem. V chrámu, kde jej pod svou ochranu vezme sama Matka Boží, pak dozrává k přijetí víry, k doznání vlastní viny a rovněž k mužnému přijetí trestu z rukou pobouřeného davu.

K postavě muže, jenž tváří v tvář smrtícímu moru provede cestou od lehkovážnosti a smyslnosti k poznání pravé víry, dospěl na sklonku okupace také dramatik Miloš Hlávka v „barokní“ hře nazvané *Kavalír Páně* (1944, Prozatímní divadlo 11. 12. 1943). Václav Renč pak tomuto duchovnímu tématu věnoval hned několik dramat. *Marnotratný syn* (1942, prem. 1941) byl lidovou hrou „o hříších, bloudění a uzdravení srdce“, která byla napsána na biblické téma, přičemž tvarově vycházela z poetiky středověkého divadla. Jako veršovanou dramatickou báseň pak Renč označil svou hru *Císařův mim* (1944, prem. Prozatímní divadlo 12. 2. 1944), která vznikla zásadním autorským přepracováním dramatu Lopeho de Vegy *Lo fingido verdadero*. Procesem poznání pravého Boha v ní v době počátků křesťanství prochází římský mim Genesius: herec původně zcela oddaný jen hereckému umění, který ale pod vlivem lásky ke křesťanské mučednici postupně dozraje k pravé víře a veřejně se k ní přihlásí právě při představení, které má být z rozhodnutí císaře parodií na křesťanství. Císař jej za to sice náležitě potrestá, však záhy poznává, že proti němu ve jménu Pravdy a Kříže povstávají další vzbouřenci.

Mimořádným dramatem v daném kontextu byla nicméně především Renčova hra *Barbora Celská* (1944), a to proto, že nehledala ani tak cestu k Bohu, jako spíše cestu věřících ke zbytku národa.

O MORU A NADĚJI: HLÁVKA – KAVALÍR PÁNĚ, RENČ – BARBORA CELSKÁ

Hlávkova *Kavalíra Páně* a Renčovu *Barboru Celskou* spojuje téma moru, který přivede lidskou komunitu do situace, kdy tváří v tvář smrti musí zvažovat, jak dál a které otázky jsou v lidském životě ty základní. V dobové historické dramatice takto použité téma moru bylo obdobou tématu katastrofy, s nímž pracovalo tehdejší drama konverzační. Ovšem s tím

rozdílem, že umožňovalo obrazně pojmenovat „nemoc“ celé společnosti, přičemž na kladené otázky předem znalo odpověď. Dramatici, kteří si jej zvolili, totiž zcela vědomě navazovali na barokní tradici Božího trestu, jenž dopadá na lidstvo pokaždé, když se odchýlí ze správné cesty. V tom se tedy zásadně lišili od starších způsobů použití motivu smrtící nemoci v českém dramatu. Zatímco v expresionistické hře Jiřího Wolкера s charakteristickým titulem *Hrob* (192?) byl mor pro autora příležitostí, jak se vymezit vůči církvi, z jejíchž mrtvých slov podle autora Bůh odešel, byl-li v nich někdy vůbec, a zatímco v Čapkově *Bílé nemoci* (1938) nehraje náboženská problematika vůbec žádnou roli, u Renče je Bůh v interpretaci katolické církve daností, o níž se nepochybuje, a Hlávkův hrdina se k této jistotě v průběhu děje vědomě propracovává.

Hlávkův *Kavalír Páně* je hra formulující prostřednictvím historického námětu určitý obecnější individuální i společenský problém, jenž dramatik v danou chvíli považoval za zásadní. Dějinná konkrétnost reálií, jež jej k tomu inspirovaly, je v dramatu potlačena, byť ji lze identifikovat: autorův příběh je propojen s událostmi z let 1679–1680, kdy se habsburskými zeměmi šířil mor a současně vzniklo selské hnutí, které protestovalo proti tíži roboty. Císař Leopold I., který se před morem uchýlil z Vídně nejprve do Prahy a poté do Pardubic, proti této rebelii zakročil silou a současně – v červnu

1680 – vydal robotní patent, jímž sedlákům ulehčil. Hlávka ovšem tuto historii využívá „jen“ jako volný fabulační prostor, v jehož rámci může volně rozehrát a vyhrotit zajímavý příběh. Dramaticky zhmotnit a alegoricky předvést „případ a spor“, jakož i způsob jeho optimálního řešení.

KAVALÍR:

Nad námi přece král je nejvyšší!
Bez krále moru – toho na nebesích –
už byste byli hromadami hnátů.
Chcete, by odvál vítr půlnoční
a život svítil rosnou nadějí?
Snad přemohl jsem navždy černou smrt.
Slyšíte? Už se nebudem jí děsit,
té beznosé a černé obludy.
Já jsem ji zahnal. Hledte: utíká!
Všecko mám v moci, mám-li v moci smrt.
A kdo se mi chce potom protivit?
Já – kráčím cestou Prozřetelnosti.
[...]

Vy ženské ruce, nesrážejte nás.
Jste spánek přírody, vy ústa zpěvná,
vy řadra, klíny bez paměti, spěte!
A chraňte nám jen ostrov blažených,
dobře jej střežte, chraňte naději.
Doktore! Já jsem přemožitel smrti.
Půjďme spolu celou českou zemí
a všady z domů odlepíme smrt,
tu černou smrt, tu lepkavou a bídnou.

Miloš Hlávka: *Kavalír Páně* (1944)

Posun od historické určitosti mohl být zčásti vynucen válečným kontextem, v němž by například motiv moru šířícího se do českých zemí z Vídně, tedy z prostoru Říše, patrně vzbudil „nežádoucí konotace“. Fikční prostor Hlávкова dramatu proto nepřekračuje Čechy a centrem moru není Vídeň, ale Praha. Příběh se sice odehrává v historických kostýmech, není však blíže datován, ba ani lokalizován do reálných míst. Vládce ztrácí jméno a je označován výhradně titulem císař; navíc je silně „počestěn“ tím, že se výslovně hlásí k české minulosti, tedy k Žižkovi a tradici svatováclavské; dramatik z něj dokonce učiní autora kvartetu „na píseň svatováclavskou“.

Žánrově a tvarově Hlávková hra navazuje na linii pokusů o básnické drama tak, jak je v třicátých letech rozvíjela avantgarda. Sází na obraznou sílu poetického jazyka, v sémanticky důležitých okamžicích přecházejícího i do verše, souběžně ale pracuje také se zřetelnými „archaismy“, tedy s postupy vracejícími hru do kontextu tradiční dramatické techniky. Nikoli náhodou tudíž používá formu dramatu o pěti dějstvích, jež naplňuje ideální pětičlennou konstrukci děje, a předpokládá, že divák prožije hrdinův příběh od expozice až po katastrofu, která pro něj bude mít katarzní rozměr. Barokní téma do hry vnáší vyhrčenou polaritu těla a duše, života a smrti, jakož i značný jazykový a myšlenkový patos. Tu a tam se v ní objevují také prvky barokní hry lidové, například když i urozené postavy nečekaně promlouvají v lidovém tónu, takže z úst šlechtičny slyšíme, že to císař s dětmi „dovede jako rozený pantáta“.

Ústřední postavou je smyšlený hrabě, diplomat ve službách císaře, Jan Slavnín, jehož křestní jméno odkazuje k Honzovi jako hrdinovi českých pohádek a příjmení asociuje slávu. Autor ovšem tuto postavu důsledně pojmenovává slovem „kavalír“, jež primárně asociuje galantní dobrodružství a službu u dvora, zároveň ale ve spojení kavalír páně naznačuje hrdinův možný duchovní vývoj. Děj Hlávkovy hry bylo totiž možné vyložit jako tragický příběh o muži, kterého mor a selská vzpoura přivedou do mezní situace, kdy si musí ujasnit svůj vztah ke čtyřem základním hodnotám: k rozkoším těla, k lidu, ke světské moci a k Bohu. Je mu tak dáno poznat marnost tělesných požitků a naopak význam služby Bohu, která nemůže nebýt i oddanou službou obyčejným lidem. A třebaže on sám v souboji se

zlem zahyne, jeho smrt má velikost oběti, díky níž světská moc přijme Boží poselství a začne jednat správně. Celou hrou prostupuje metaforický princip natolik, že situace a postavu lze číst nejen doslovně, v kontextu příběhu a děje, ale také přeneseně: jako autorovo vyrovnání se s aktuální společenskou, politickou a kulturní situací.

Lépe porozumět této hře znamená projít si její složitou dějovou a motivickou výstavbou. „Rokoková“ expozice hry je situována na zahradu loveckého zámku, v němž se bujará společnost snaží zapomenout na morovou epidemii, a tvoří ji milostné hrátky kavalíra a krásné Diany. Ženy s pohan- sky božským jménem i chováním, jejíž vzývání smyslových radovánek je ale neustále konfrontováno se smrtí. Ta zasáhne také do osudu milenců: zatímco si užívají na symbolickém Venušině ostrově, nazývaném též ostrov blažených, ostatní účastníky slavnosti zkosí mor. Zasažen morem je také kavalířův sok Maxmilián, jemuž ale Diana ulehčí umírání – a zároveň otrá- ví i sebe sama. Dramatik tím rozehrává motiv milostného trojúhelníku, neboť její smrt zanechá v kavalírovi nejistotu, zda právě on byl její skutečnou láskou. Smrt všech tak kavalíra přivede především do zoufalého existen- ciálního osamocení, do vnitřní krize, na niž reaguje spontánním obratem k Boží autoritě – a Bůh jej vyzve, aby se vrátil: „Svou lásku pochovej a ka- jícně / k domovu putuj – na Zelený Hradec“. Kavalír se tak vydá na cestu, na níž bude jeho víra podrobena dalším zkouškám.

V druhém dějství, v kolizi, rozedraný, polonahý a bosý kavalír spadne až na samé dno, do hluboké „vlčí jámy na kraji lesa“. A takto ponížen se setkává se Smrtohnátem, čili zlodějským hejtmanem Babkou, jenž jako bý- valý správce kavalírova panství odíral sedláky, nyní jim ale „nebeské krá- lovství už tady na zemi nasliboval“ a sžírán srabem nenávisť je ponouká ke vzpouře proti pánům. Kavalírovi je morem prolezlý Smrtohnát odpor- ný – v dochovaném strojopise – „jako hnůj z židoven“, leč snaží se přežít. Z jámy kavalírovi pomůže trojice sedláků přivolaných Smrtohnátem neboli představitelé lidu. Ten Hlávka nevnímá jako jednotnou veličinu, a proto tyto postavy diferencuje. Přemýšlivý Litochléb (= Liduchléb?) mu perso- nifikuje pozitivní vlastnosti poctivých lidí a jejich schopnost se s pány ro- zumně dohodnout, Sámpan naopak sobeckost a negativismus těch, co by si

chtěli vládnout sami. Mezi nimi pak „křížuje“ váhavý a názorově nepevný Kryzan, jehož jméno může připomínat i krysu.

Pramen čisté vody osvobozenému kavalírovi pak podá dívka jménem Alžběta Lucinarka, jež je v souladu se svým jménem oddaná Bohu a ochotná šířit jeho světlo. Blouznící kavalír ji zprvu považuje za smyslnou „morovou tanečnici“, avšak záhy pochopí, že tato dívka nesvádí k rozkoši, ale k radostem duchovním, je tak de facto zosobněním církve. Díky ní a její přitažlivosti kavalír zatouží jít s lidem a dojít až „na vytoužený ostrov blažených“, který mu už ale není místem rozkoše, nýbrž místem, „kde je člověk nejbližší Bohu“. Když jej tedy sedláci (zmanipulovaní prohnáním Smrtohnátem) vyzvou, aby se postavil do čela jejich tažení a spolu s lidem orodoval u císaře za vyšší spravedlivost, neváhá.

Dějství třetí se odehrává v kavalírově Zeleném Hradci, kam se císař uchýlil před morem a kde řeší, jak zabránit možnému spojení francouzského krále s Turky. Do příběhu tu vstupuje kavalírova manželka, reprezentující jistoty rodiny, dvorní dáma, jež je císařovou milenkou, a také lékař Francemon. Rozhodujícím momentem tohoto dějství je ovšem okamžik, kdy na hrad v čele „zástupů“ přichází kavalír – a v Božím jméně po císaři žádá spravedlnost. A když císař odmítne s luzou jednat a jeho samého má za zrádce, vyzve kavalír sedláky, aby hrad oblehli, neboť je hotov hájit jejich práva i silou. Tím Hlávková hra dospívá do momentu krize, k vyhrocené formulaci protikladů, jejichž možná řešení jsou hledána v následných dvou dějstvích.

Čtvrté dějství, peripetii, otevírá snaha „těch rozumných“ vyvést kavalíra z jeho náboženského a sociálního poblouznění. Císař mu za pomoci jezuitů Posthuma dává na vybranou mezi postem vyslance nebo klášterem, kdežto manželka Marie Jana se jej pokouší navrátit rodině – a kavalír pod jejich tlakem částečně znejistí. Své poslání však znovu najde, když se na hradě nečekaně zjeví Smrtohnát a proklamuje nenávist vůči císaři a pánům i své odhodlání zemi rozvrátit – a než je lapen, zase zmizí. Zůstane ale po něm šířící se morová epidemie, což kavalírovi nově nalezenou víru obrátí k nemocným. Je odhodlán jim pomáhat – a protože lékař Francemon pracuje jen za peníze, je ochoten za léčbu chudých obětovat svůj majetek. Tím se

stává vzorem pro přítele císaře, jenž se přikloní na stranu dobra a platbu vezme na sebe.

Páté jednání, katastrofa, začíná v okamžiku, kdy se Kavalírovi za pomoci Francemonovy léčby a Posthumových modliteb daří nad epidemií vítězit. Reprezentanti lidu na to ovšem reagují různě: Litochléb je vděčný a kavalíra vyhlašuje „Králem moru“, tedy pánem nad nemocí. Kryzan nadále remcá a negativistický Sámpan vyzývá nový návrat Smrtohnáta. Zázračné vyzdravení Lucinarky pak Kavalíra přivede k diskuzi s Francemonem o síle vědění a víry, o Přírodě a Bohu. Uprostřed všeobecné radosti se navíc objevuje císař s nově narozeným synem a předá jej k adopci. Litochleb (povýšený na hejtmana) následně na scénu přivede zajatého Smrtohnáta, který nadále pokouší vyprovokovat sedláky ke vzpouře. Kavalír naopak hledá sociální smír a vyzývá císaře, aby zrušil robotu – a když to císař odmítne, zruší ji sám alespoň na svém panství. Tragická katastrofa nastane, když Sámpan Smrtohnáta svévolně osvobodí a ten v závěrečné šarvátce kavalíra probodne kordem.

Kavalírovo umírání má ovšem katarzní rozměr: císař díky němu pochopí „poselství císaře archandělů“ a vydá na správnou cestu. V závěrečné proklamaci vyjádří své odhodlání s Boží pomocí odvrátit „od našich zemí tureckou žádavu“ a také ulehčit sedlákům. Kavalírovo poslání je tím napl-

CÍSAŘ (*dojat*)

Jdi, můj ambasátore, a vyříd' císařovi archandělů, že jsem porozuměl jeho poselství. S jeho pomocí že si troufám odvrátit od našich zemí tureckou žádavu. Ke jménu Královny Nebes, paní nad povětrím, postavím zde morový sloup, čistým kovem zlacený. A k úlevě všech svých selských poddaných vy-dám patent zelenohradecký, tak milostivý, jak jen bude v mé moci. Každou stížnost vyslechnu a všem se stane po právu.

[...]

KAVALÍR

Zůstal jsem tedy tvým kavalírem, Pane?

Má čest je zachráněna.

Již sedlají zas mého koně.

Slib za slib. Věrnost za věrnost.

LITOCHELB (*jímavě*.)

Takového vladaře nám byl dlužen Bůh. Navždycky budeš, kavalíre, naší nadějí. Až k dětem našich dětí tvou paměť dochováme.

KAVALÍR (*se odmlčel*.)

Dlí opět na zemi. Rozhlíží se po svých nejbližších i po sedlácích. Je to nyní prostý člověk, který musí odejít z tohoto světa, ale činí tak bez lítosti nad sebou, skutečný vítěz nad smrtí. Klidně a starostlivě.) Kde–pak je Zuzanka a Jakoubek?

MARIE JANA (*klidně*.)

Paní Rejna je s nimi, aby se tuze nevydělili.

KAVALÍR

Ať jim dá sestřenka taky medové kaše pro žebráčky Páně. (*Zemře v náručí Lucinarchině.*)

POSTHUMUS

Amen. Amen. Děkuji ti, Pane, žeš odhalil mým nehodným zrakům alespoň cípeček svého tajemství.

Miloš Hlávka: Kavalír Páně (1944)

něno a on s myšlenkou na své děti skoná. Příznačně v náručí Lucinarky – církve. Hru pak uzavírá Posthumovo gnómičké poděkování: „Amen, amen, děkuji ti, Pane, žes odhalil mým nehodným zrakům alespoň cípeček svého tajemství.“

Rozsáhlá rekonstrukce významové výstavby Hlávkovy hry snad naznačila, nakolik je dramatikem sémanticky „zatížená“ téměř každá postava a každá situace. Třebaže na první pohled jde jen o individuální historický příběh, pracující s poměrně věrohodnou kauzalitou příběhu, pod touto „maskou“ Hlávka napsal hru promyšleně kombinující taková témata a otázky, které dobový adresát zřetelně mohl vztahovat ke své životní i literární zkušenosti – a to mnohem příměji, než to dokáže adresát dnešní, zvláště nechte-li ji „historickými očima“.

Jasně čitelné je zobrazení Smrtohnáta, tedy bývalého hejtmána, který – před tím, než byl zbaven funkce a vyhnán z obce – bral „peníze sirotků ze špitální fundace, sedláky hrdlil a vesnice šacoval“ a kavalírovo „nezkažené panství okrádal“, kdežto nyní jako krysař prolezlý morem dává lidu falešné sliby. Navíc je dosti pravděpodobné, že dobový adresát si mohl takovouto postavu vyložit jako alegorickou kritiku těch, kteří zemi dovedli tam, kde je, a i nyní se snaží narušit stávající stav. Čili prvorepublikových (a exilových) politiků typu Edvarda Beneše. Těžko rovněž připustit, že by v letech 1943 a 1944 bylo možné přehlédnout motiv války, jež v *Kavalíru Páně* „naší zemi“ a císaři hrozí, protože „otomanský červ chce nahryznout jablko západu“, tedy Turecko se paktuje s Francií. Francie, v meziválečném období proklamativně považovaná za nejbližšího spojence Československa a umělecké centrum, je tu navíc Hlávkou představena v roli země hříšné a zrádné. Nikoli náhodou i Smrtohnát chce zemi destruovat – jak se ve čtvrtém dějství císaři přizná – ve francouzských službách.

V řadě případů se aktuální sémantický rozměr jednotlivých motivů Hlávkovy hry prostupoval s jejich archetypálním charakterem, který jim dával obecnější a nadčasovější dimenzi. Za archetypální lze považovat motiv zrození nového člověka, který je součástí mnoha her protektorátního období, vždy jako výraz naděje. U Hlávky jde o dítě císaře a dvorní dámy, tedy počaté v hříchu, přičemž jeho matka podlehne moru. To kavalír ne-

chápe jako trest a katastrofu, nýbrž jako očištnou proměnu, neboť „i císař musil vyčistiti krev vínem smrti“. Křtěnátku příznačně pojmenovanému Václav je pak prostřednictvím adopce a náležitého hmotného zabezpečení nalezeno standardní místo v přítomném řádu.

Zásadní vlastností dramatu je autorův pozitivní vztah k církvi, které je mu nově nalezenou autoritou. Kavalír Páně však vyjadřuje i jeho zvláštní, ambivalentní vztah k lidské tělesnosti. Té se sice jeho hrdina již po prvním dějství hry vzdá, neboť cílí k vyšším hodnotám, přesto se však nikdy nestane rozhořčeným kazatelem a dogmatickým mravokárcem a ve vztahu ke smyslné Dianě zůstává až do konce nostalgický. Projevilo se to také v dramatikově instrukci, že představitelka svůdné Diany má hrát i další dvě ženské postavy: dvorní dámu a zejména Lucinarku, kteroužto tak můžeme číst jako – pozitivní, víře oddanou – reinkarnaci ženskosti.

Dílčí vnitřní rozpor Hlávka dramatu tak spočívá v tom, že je sice nesen náboženským patosem, nicméně problematika života posmrtného zůstává mimo autorův i kavalírův zájem a kavalír svou misi směřuje výhradně do roviny společenské, ba až politické, která tu potvrzuje smysl hrdinova duchovního obratu. Kavalíra Páně lze tak číst nejen jako polemiku s avantgardní smyslovostí, ale i jako při s levicovými teoriemi sociální revoluce, během níž lid vezme pánům jejich moc. Reprezentantem takových postojů je totiž nejen Smrtohnát, ale také jeho obdivovatel Sámpan. Proti jejich zapšklému negativismu pak Hlávka staví pozitivní úsilí kavalíra, ale i Litochléba najít a nastolit spravedlivý smír mezi sedláky a císařem. Návrat k náboženskému řádu se tak dramatikovi stává zárukou toho, že lze nalézt i adekvátní řád sociální, v němž církev, světská moc a lid získají, co jim náleží, a po odstranění dílčích deformací řádu dojde k naplnění skutečné vyšší spravedlnosti.

Hlávka nevystupuje jako nenávistný karatel. Mor a smrt v *Kavalírovi Páně* proto nejsou ani tak Božím trestem, jako spíše fátém – osudovou ranou, jež přišla shůry, a donutila lidi, aby se začali chovat opravdověji. Nakolik tuto ránu vztáhnout k okupaci země a s tím spojeným pocitem fyzického ohrožení národa i jednotlivců tak, jak jej ještě vygradovaly represálie za heydrichiádu, můžeme jen dedukovat. Jako tradiční drásavé memento

mori však nemohou motivy moru a smrti působit už proto, že smrt autora hry dosti fascinuje. Do té míry, že dokonce i tak negativní postava, jako je Smrtohnát, se u Hlávky stává nepřímým vykonavatelem Boží vůle.

Vedle polemiky se smyslovostí levicové avantgardy a její emocionální adorační revoluce se ale Miloš Hlávka v *Kavalíru Páně* vyrovnává rovněž s dobovým racionalismem a relativismem a jeho průnikem do české dramatiky. Postavu lékaře Francemona totiž můžeme chápat jako dramatikovu přímou reakci na Čapkovu *Bílou nemoc* a postavu Galéna, kterou nemohl neznat. Doslov ke hře ostatně dokládá, že Hlávka své postavě lékaře přikládal nemalý význam, vnímal ji jako kavalírova přímého oponenta. Oba mu představují nadprůměrné individuality, jež „předbíhají svou dobu“. Jenže zatímco kavalír je na své duchovní cestě ochoten se pro nemocné a trpící obětovat až do sebezničení, Francemon se projevuje jako egoista, jenž léčí jen za peníze a – na rozdíl od Galéna – jen bohaté. Tedy jako pragmatik, a to nikoli v čapkovském slova smyslu, ale jako člověk myslící účelově, až nevybíravě. Proto Francemon také císaři beze studu doporučuje, aby ty, co na léčbu nemají, nechal pomřít, což je věc, kterou kavalír nedokáže přijmout.

Proti Kavalírovu baroknímu spiritualismu a z něj vyrůstající ochoty pomáhat číší z Hlávкова zpodobení lékaře hrubý materialismus, jenž podle předmluvy proniká tak neoslyšně celým novověkem, čemuž odpovídá i to, že Francemonovo jméno opět odkazuje k Francii, a tedy i k osvíceneckému rozumářství, jež z ní vzešlo. Francemon Hlávkoví zosobňuje racionalitu vědy, jež vyzývá Přírodu a je tak schopna (téměř) objevit biologickou příčinu moru a bojovat s epidemií standardními vědeckými prostředky. Ovšem i on zná omezenost medicíny. Může a umí tudíž lidu pomáhat, zvláště když je k tomu mocnými přinucen, nemůže ale lidu přinést opravdovou spásu. Ta totiž nespočívá ve vědeckých objevech, ale ve změně vztahu k lidem, jenž má podle Miloše Hlávky vyrůstat z přijetí křesťanské víry a stávajícího řádu věcí. Řečeno s kavalírem, je třeba vnést do lidských životů harmonii: „Strach z prázdna zničit. [...] Dát každému člověku jistotu, proč žije a umírá“.

Je-li *Kavalír páně* dramatem autorovy cesty k Bohu, Václav Renč svou *Barboru Celskou* pojal spíše jako hru o cestě k bezbožnému lidu. Čtyřstopým jambem napsané „drama lásky a moru o 4 aktech“ vznikalo téměř souběžně

s *Kavalírem Páně* a vydáno bylo v té-
mže roce 1944. Jejího autora k němu
inspirovala historická postava man-
želky císaře a krále Zikmunda, jež se
narodila mezi roky 1390–95 a zemře-
la v Mělníce 11. července 1451. Na
historické pověsti Barbory Celské se
podepsal Eneáš Silvio Piccolomini,
který ji vyličil jako ženu požívačnou
a hříšnou. Renč tuto špatnou pověst
využil a napsal básnické drama, kte-
ré proti sobě staví královninu smy-
slnou bezbožnost a opravdovou víru
prosté dívky.

Toto je patrné zejména na *Černém
milenci*, tedy poválečné – zásadně
přepracované – podobě Renčovy
Barbory Celské, které se podařilo původní dílo v literárněhistorické recepci
překrýt a zastínit. Literární badatelé na *Černém milenci* oceňují, že je jako
drama propracovanější a prokomponovanější, a to po stránce myšlenkové,
výrazové i technické, což je zjevné už z toho, že původní čtyři akty jsou
přeměněny na standardní pětičlennou strukturu. Interpretační preferenci
Černého milence posiluje také to, že knižně vyšel v roce 1947, na jeviště
brněnského Národního divadla byl uveden 14. února 1948 (v režii Milana
Páska) a derniéru měl již 12. června téhož roku. Umožňuje to totiž proti
sobě postavit Renčovo drama a únorové „vítězství pracujícího lidu“, kte-
ré dramatikův způsob uvažování o člověku, Bohu a společnosti na dlou-
ho zablokovalo. Skutečnost, že Renčovým vydavatelům a interpretům se
Barbora Celská jeví jen jako podivný předstupeň *Černého milence*, ovšem
ještě neznamená, že je dílem nedomyšleným a nepovedeným. Její zdánlivá
myšlenková „nejasnost“ totiž vyrůstá z naprosto odlišného společenského
a politického kontextu, jenž její vznik a koncepci spoluurčoval, a tedy i z ji-
nak kladených a formulovaných otázek.

Jakkoli ve scénických poznámkách z nezbyt-
nosti používám prostředků jevištních, tíhne
Barbora Celská k jiné inscenační formě, než
jak ji určuje jeviště a divadlo dnešní. Smys-
lem hry není totiž vývoj charakterů a psycho-
logické konflikty – kterých je tu používáno
jen jako činitelů zástupných – nýbrž drama
velké mimoosobní katastrofy, jež se rozzívá
a vyžívá v látce lidských duší; cílem a snahou
pak nacházet skryté pravdy lidského bytí pod
tímto drtivým lisem. Je-li zde nějaký ústřední
hrdina, je jím vlastně Mor; a jeho drama se
odehrává mezi uzavřeným konfliktem něko-
lika osob (pro nějž je mor ovšem účinným
katalyzátorem) a mezi davem-chórem. Tento
mnohohlavý chór, zájmově zúčastněný (na
rozdíl od chóru antického), je cítěn a měl by
být jako chór antický jevištní konstantou. Jen
ohled na inscenační možnosti dnešní brzdil
plné stavební i myšlenkové využití tohoto da-
vového chóru.

Václav Renč: doslov ke hře
Barbora Celská (1944)

Pro adekvátní interpretaci *Barbory Celské* je důležité vnímat symbolickou a alegorickou rovinu autorovy výpovědi, jež je v závěrečné poznámce charakterizována slovy: „*Smyslem hry není [...] vývoj charakterů a psychologické konflikty – kterých je tu používáno jen jako činitelů zástupných* – nýbrž drama velké mimoosobní katastrofy, jež se rozzívá a vyžívá v látce lidských duší; cílem a snahou pak nacházet skryté pravdy lidského bytí pod tímto drtivým lisem.“ V zájmu výstavby vyhrcošeného dramatického konfliktu proto například královnu, již v čase smrti bylo mezi padesáti šesti a jednašedesáti roky, představí jako zralou ženu, jež sice vnímá ubíhající čas, nicméně je v plné síle a jako taková je schopna eroticky zaujmout mladého muže.

Dramatikova snaha sémanticky zvýznamnit použité reálie ostatně postupuje celým dramatem. Renč využil již skutečnost, že historická Barbora Celská žila a zemřela v Mělníku, tedy v kraji vína, a důležitým motivem své alegorie učinil vinici. A to nejenom jako reálné dějiště prvního aktu, ale také jako obecný symbol, s nímž pracuje nejen v duchu tradičního křesťanského pojetí církve jako „vinice Páně“, nýbrž také jako s metaforou obce, společenství a celé – české – společnosti. To naznačuje také odkaz na Svatého Václava, který je v prvním aktu vyhlášen za „pána vinice“. A podobně je to i se jmény postav. V případě postavy Elišky je její funkce v ději deklarována již jménem, neboť to znamená „přisahám na svého Boha“. Nikoli náhodou je Eliška variantou jména Alžběta, tedy toho, které v *Kavalíru Páně* pro hrdinku obdobné dramatické funkce použil Miloš Hlávka. I Renčova Eliška je totiž nejen věřícím jedincem, ale v náznaku také personifikací samotné církve. O něco složitější je to se jménem Jašek. Pokud jej etymologicky vyložíme jako domácí podobu jména Jan, znamená to, že i v tomto případě Renč svému váhajícímu hrdinovi přisoudil de facto stejné jméno jako Hlávka. Jaška by pak opět bylo možné vnímat jako další variantu na „českého Honzu“, který těžko hledá své místo na světě, než nakonec pochopí, co je správné. Jašek však může být i domácí variantou jména Jáchym, čili „Bůh ho povýší“, což by odpovídalo závěru hry. Dramatik ovšem mohl znát také moravskoslovenské sloveso „jašit se“ (= divočet), případně slovakismus „pojašený“ (= splašený, bláznivý), neboť toto adjektivum

vcelku přesně charakterizuje Jaško-vo chování poté, co poznal sexuální přitažlivost Barbory.

V této souvislosti ovšem vyvstává otázka, nakolik neutrální je jméno titulní hrdinky. Tedy zda jméno Barbo-ra Celská odkazuje jen ke konkrétní historické osobnosti (většině Čechů neznámé), anebo by v dramatikově významové konstrukci mohlo nést i nějaký obecnější význam. Odpověď naznačuje už to, že Renč svou hrdinku důsledně tituluje slovem královna, byť byla rovněž císařovnou; vztahuje ji tedy jen k českému prostoru. A jestliže Eliščino prohlášení: „Jenom duší / se lidé vpravdě milují, / to ostatní / – je pro Barbory!“ dává zřetelně najevo, co dramatikovi asociovalo Barbořino křestní jméno, pak je snad také možné také připustit, že si mohl určitým způsobem sémantizovat i její jméno rodové. Snad proto si také mezi dvěma možnými, historicky používanými podobami Barbořina jména, tedy mezi slovy „Cejská“ a „Celská“, vybral to, které se zvukově více blíží k přízvisku „Česká“.

Připusťme tedy, že titul hry *Barbora Celská* může odkazovat nejen k historické osobě, ale jejím prostřednictvím také k českému „barbarství“, které si podle katolických intelektuálů za první republiky uzurpovalo správu „vinice“. Dramatikův pohled na tyto „Barbory“ sice vyrůstá z jistot katolicismu, nicméně potřeba distancovat se od nich tu ustupuje pocitu sounáležitosti. Což se projevuje i ve značné toleranci vůči titulní postavě. Barbora

BARBORA

Ó, zadrž! Zadrž jej!

Ať ještě vím, jak chutná život! Život!

Plamenný doušek větru – odkud! – kam! –

Co milovati víc? Jak milovat?

Ten krátký doušek, který patří nám –

nebo ten celý vítr – odkud! – kam! –

Řekni mi – Ale ne, ty taky nevíš!

Kdo mi to poví? Kdo to vůbec ví?!

...Ó, bratr Lev – to věděl – Bratr Lev!

Ten miloval – v tom doušku – celý vítr!...

Mne – miloval! Jak divně miloval...

ELIŠKA

Královno! Královno – teď neumírej!

Ptej se – ó ano, ptej se za nás obě –

tam, kam se ptáš! Já poslouchám! Já čekám!

Tak blízko života! Ptej – ptej se dál!

Svou krev ti dám...

BARBORA (*vyčerpána*)

Už nezadržíš... Nic!

Veliké, strašné Nic. Nic bez lásky...

Lve! Bratře Lve! Kam ty – jsi odešel – ?

(*Už z ní mluví jen pláč*)

Ó, jak jsem ještě málo milovala!

A všechnu svoji nedopitou lásku –

tu, jež se neptá – dává odmítána –

tu, jakou znal – jen bratr Lev – Ó Bože!

Kdybych tě znala jednou – jedinkráte –

tou láskou – bych tě milovala – nyní!

Veliké Nic – ó, ty Nic bez lásky –

všechnu svou lásku, jak se ve mně tísni –

do tebe vrhám – zahoř! – Svoji duši –

svou smrt, svou lásku – jediné, co mám...

ELIŠKA

Královno!...

Václav Renč: *Barbora Celská* (1944)

není vykreslena jako figura a priori negativní, ale naopak jako zosobnění do krajnosti prožívaného smyslového života, takže „vlévá do těch lidí krev, jsou jaksi lehčí, jiskřivější – tebou!“. Lidé se pod jejím vlivem ovšem jeví „trochu obhroublí“.

Ústředním tématem první verze Renčova dramatu tudíž není ani tak konflikt mezi hříšníky a věřícími, jako spíše otázka, nakolik mají nositelé víry chápat české „Barbory“ a jak se k nim mají chovat. Barbora Celská je sice titulní postavou, není to však ona, kdo v průběhu děje projde klíčovou proměnou. Od vstupu na jeviště až po okamžik smrti působí jako provokativní hodnota, vůči níž se ti druzí musí vymezovat, respektive, k níž si hledají svůj vztah. Což se týká jak individuálních postav, tedy především Jaška a Elišky, tak také ostatních lidí spjatých s vinicí, tedy lidu.

Na rozdíl od pozdějšího *Černého milence* se v *Barboře Celské* postavy milenců, Jašek a Eliška, na začátku děje neseznamují, nýbrž již představují pár; odpovědnost za to, že se Jašek poddá královniným svodům, pak padá na Elišku, která je chladná nejen vůči němu, ale vůči všemu hmotnému. Zahleděna do svých ctností odmítá nejen hřích, ale všechno tělesné „bohatství života“. Což zvláště vyniká na pozadí vinobraní, jež je tu dramatikem představeno jako bujarý lidový obřad, harmonicky propojující fyzickou i duchovní složku existence. Hodující a popíjející lid-chór při něm právem velebí vinici, zemi, půdu, úrodu, víno, ale i svaté a Boha. Nejen chvástává slova požívačného správce vinice Mařika přitom naznačují, že Barbořino zaujetí pro přítomný život z této harmonie vyčnívá méně, než Eliščina os- tentativní asketičnost.

Eliška se ovšem vymezuje nejen vůči smyslné Barboře, ale i vůči lidu. A co hůř, nechce mít nic společného ani s „vinicí“. Jaškovi dokonce vyčítá, že má vinici raději než ji. A když se jí vyzná slovy: „Vinici – ano, mám ji rád. Vinici! Tebe! Celý svět! Když se mi réva plazí v prstech, je plna slunce, plna hlíny – na tebe myslím, jsi to ty! A když se trochu dotknu tebe, chtělo by se mi – drtit hrozny! Jsi přece mladá – a já též...“, Eliška protestuje: „Ne, ne! Já nejsem vinice! Co mluvíš o slunci a hlíně, je příliš málo pro lásku. My máme duši.“ Proto také Eliška není schopna přijmout Jaškovu touhu na vinici pracovat a stát se jejím správcem. Chce od všeho světského utéci:

„Nechci nic! / Jen tebe! A jen pro sebe! [...] Půjdem pryč, a třeba žebrat po silnicích – tvé ruce všude najdou chléb.“

Eliška odmítá přijmout pozemský život takový, jaký je, a mor, který pronikne do kraje a posléze na hrad, jako by jí dával za pravdu. V přesvědčení, že nemoc je Božím trestem za královniny hříchy se shodne i s obecným lidem, který královnu miluje, avšak po vypuknutí epidemie (podobně jako v *Kavalíru Páně*) oblehne hrad a vyzývá Boha obviňuje ji z chlípnosti. V tu chvíli ale vystoupí Jašek a královny se zastane. Jašek, vědom si hříchů vlastních, připomene lidu ty jeho: „Jakého boha vyzýváte, vy blázni? / Na kom se chcete mstít? A zač, vy blázni? / Za svoje hříchy? Pro ty vás Bůh trestá! / Jen zbabělci a lháři hledají, / na koho svalit vinu!“

Proti pojetí moru jako trestu se staví také bizarní, nicméně v rámci významové konstrukce hry podstatná postava zdánlivě podivínského mnicha, bratra Lva, který svou zbožňovanou královnu považuje za zcela nevinnou: „Vždyť nevědomost hříchu nečiní. [...] Její duše spí. A tělo, samo tělo nehřeší. Má paní tělem napodobí lásku – a její duše o ní neví nic.“ Lev proto touží přivést Barboře takového milence, jenž by její duši probudil – a nachází ho v moru, který chápe nikoli jako trest, ale jako dar, jako projev Lásky Páně. Navzdory hrůze, kterou vzbuzuje, podle Lva je „Nebeský posel! Anděl temnokříd- lý! Oči má zlaté – příslibu je ráj!“ (Renč 1944)

A je to skutečně mor, co přináší očistu Barboře i Elišce. Barbora se oproti *Černému myslivci* ani v okamžiku smrti nekaje, nicméně naplno si uvědomí „veliké Nic“, jež je dáno tomu, kdo nezná Boha. A dává za pravdu Lvovi a jeho vyzývání moru jako výzvy k přerodu k životu věčnému. Uvědomuje si, že její láska k ži-

ELIŠKA (*Jaškovi, tiše*)

Odpusť mi!

JAŠEK

Tobě? Co?

ELIŠKA

Můj strach. Mou pýchu!

Ty jsi - ten život, jehož jsem se bála,

abych se příliš neztratila v něm.

Ó, jak jsem ještě málo milovala!

Dopřej mi roztát! Roztát nad ohněm...

Ó Jašku - tobě do rukou se kladu

jak čerstvě okopaný vinohrad.

MAŘÍK

Poprosme Pána rajských vinohradů, ať po

moru dá nové révě zrát!

(*Z města se rozhlaholí zvony*)

Jašek a Eliška (*s pohledy upřenými na sebe navzájem, pokročí přes scénu proti sobě, opo- na rychle spadne*)

Václav Renč: Barbora Celská (1944)

votu byla jen poloviční, neboť „jenom z těla šlehala jak plamen stravující sebe sám, byla jak pták, jenž požírá své mladé...“ Přerodem však prochází rovněž Eliška, které je tu dramatikem dáno být u královnina umírání a přitom si projít vývojem od nenávisti k pochopení a k sebereflexi vlastních chyb. Chtě nechtě se totiž Eliška musí vyrovnat s Barbořinými výtkami, že neumí žít („Mučí tě život, který zapíráš“) a že ani její láska není celá, pokud jí chybí tělesnost: „Tvá láska bloudí jako sirý pták, jenž nemá hnízda. Ani v tobě ne! Je to jen láska stínu bez těla.“

Láska se tak v závěru hry stává klíčovou kategorií a smyslem individuálního života i sociální existence, skutečnou láskou je ovšem jen ta, které se podaří překonat antagonismus těla a duše. Proto si také Eliška přiznává svou vinu a v posledních replikách hry prosí Jaška, aby jí odpustil. Co? „Můj strach. Mou pýchu! Ty jsi – ten život, jehož jsem se bála, abych se příliš neztratila v něm. Ó, jak jsem ještě málo milovala! Dopřej mi roztát! Roztát nad ohněm... Jašku – tobě do rukou se kladu jak čerstvě okopaný vinohrad...“ (Renč 1944)

Jinak řečeno – ve hře *Barbora Celská* nejde o ideový konflikt, v němž to správné zvítězí nad špatným; Barbora a Eliška představují dva póly, které se stanou pravou láskou tehdy, když se spojí v jedinou harmonii. Mor je pak příležitost, jak si toto můžeme uvědomit a dualismus těla a duše překonat. Pokud tedy byl *Kavalír Páně* dramatem cesty k víře (pojaté i jako správné řešení sociální otázky), *Barbora Celská* uprostřed protektorátu mířila „do vlastních řad“. Vyjadřovala názor, že by katolicky orientovaná část české společnosti měla překonat vlastní hříšnou pýchu a hledat způsob, jak komunikovat s „Barborami“, tedy s těmi „druhými“. Neboť je třeba překonat rozpory a tváří v tvář prožívanému ohrožení propojit duch a život v kýženou původní organickou jednotu tak, aby bylo možné s posledními slovy hry poprosit „Pána rajských vinohradů, ať po moru dá nové révě zrát!“

HRY ZA PROTEKTORÁTU NEUVEDENÉ

Sepětí dramatu s divadlem způsobilo, že na rozdíl od ostatních dvou literárních druhů za války nevzniklo mnoho her, které by byly napsány „do šuplíku“. A pokud už někteří autoři takto psali, tak většinou po válce už nebyl důvod jejich tvorbu zveřejňovat. Dokladem může být Jan Vtelenský, který poté, co mu jeho hru *Milenec manželem* uvedl E. F. Burian, stvořil řadu rukopisných komedií, spojujících reflexi každodenní dobové reality s velmi tradičními postupy a situacemi. Například aktovku *Hedvábný šátek*, v níž se několik žen handrkuje o šátek, přičemž dobový, válečný vtip je v tom, že si jej společně koupily za tři kila masa a dvě kila sádla.

Podstatnou výjimkou jsou tak Drdovy *Hrátky s čertem* (1946, prem. 30. 12. 1945), které vyrůstaly z potřeby reflektovat svět, jehož se chce zmocnit ďábel, ale byly autorem bezprostředně po květnu 1945 překódovány tak, že se aktivně zapojily do komunistických snah o vybudování nové společnosti, v níž i loupežníci a kněží budou pracovat pro blaho lidu, byť z přinucení.

Literární věhlas Vladislava Vančury pak oživil za války napsanou variací na pygmalionské téma *Josefína* (vznik 1941; 1950), byť její jen příležitostné inscenování ovlivnily peripetie vztahu poválečné kultury k odkazu avantgardy, tedy její odmítání, či zpětné objevování či oslavování.

To ostatně ovlivňovalo i uvádění takových her, jako byla Burianova dramati-
zace Dykova *Krysaře* nebo Nezvalovo přebásnění Prévostovy *Manon Lescaut*.
Oba tyto dramatické texty přitom byly víceméně vyjmuty z významových
souřadnic okamžiku svého vzniku a vztaženy k divadelní avantgardě, která
měla podle některých interpretací v prvních protektorátních letech prokázat
svou ukotvenost v meziválečné minulosti a podle jiných umělecky vyvrcholit.

Některé divadelní hry za protektorátu sice „do šuplíku“ vznikly a byly bezprostředně po osvobození hrány, nicméně rychle ztrácely na aktuálnosti a zajímavosti. Nejvýrazněji se to týká dvou her Olgy Scheinpflugové. V první z nich, v konverzačním dramatu situovaném do francouzského prostředí *Guayana* (1945), jehož premiérou obnovilo 4. září 1945 Stavov-

ské divadlo česká představení, se přitom jednalo o příběh, který mohl být i v přítomnou chvíli aktuální: pracovala totiž s motivem nespravedlivě odsouzeného vězně, který se navrácí na svobodu, a to díky úsilí své ženy, která v jeho osvobození po celá ta léta doufala. A nyní, po vyhraném boji, se musí vyrovnávat s manželoým rozhodnutím žít v získané svobodě znovu, jinak a s jinou, přičemž je schopna v souladu s autorčíným celoživotním přesvědčením o ženské síle tuto bolestnou zkušenost přetavit v odhodlání netrpět a být i nadále sama sebou.

Nezakrytě alegorické a v nedávné minulosti ukotvené ovšem bylo Scheinpflugové podobenství *Viděla jsem Boha* (1945; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 29. 1. 1946). Podobně jako Karel Čapek před válkou v *Bílé nemoci* i ona si v něm během okupace položila otázku, zda existuje nějaká síla, nějaká možnost zastavit diktátory toužící po světovládě, alespoň ve fiktivním světě divadelní hry. Proti tyranii pak postavila „jen“ prostou a obětavou venkovskou ženu, které se podaří na chvíli uvidět Boha – a její absolutní jistota, že existuje nejvyšší soudce, dobro a pravda, rozloží panující systém moci zevnitř. V autorčině modelovém, téměř pohádkovém příběhu má totiž postava Filemony takovou vnitřní sílu, že pouhé tvrzení, že spatřila Boha, stačí na to, aby byly síly zla poraženy.

Takové poselství ovšem celkem logicky do poválečné atmosféry nezapadalo.

prof. PhDr. Pavel Janoušek, DSc.

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.

Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1

janousek@ucl.cas.cz

PRAMENY

ANKETA D 39

1939 „Anketa D 39“ o dramatizaci, *Program D 39* 4, č. 3, s. 84–96

[anonym]

1941 „Zápas o „Valdštýna“, *Národní výzva* 8, č. 5, s. 51

BARÉNYI, Olga

1944 *Zámek Miyajima* (Praha: Českomoravský kompas)

BRDEČKA, Jiří

1944 [19--] *Limonádový Joe: Zabijácká suite. Parodistická montáž takměř veselá na Morzakory ale i jinak* (Praha: Universum), přetištěno in *Limonádový Joe: Zabijácká suite* (Praha: Artur 2004)

BURIAN, Emil František

1939 „Tři otázky k programu D 41“, *Program D 41* 6, č. 2, s. 351940 *Pojďte, lidé, na divadla s železnýma kladivama!* (Praha: Kruh přátel D 41)

BUZKOVÁ, Pavla

1939 „Divadlo dnes: Prosloveno v kursu Pražského okrsku“, *České divadlo* 22, č. 5–10, s. 41–42, 52–53, 63–64, 72–74, 86–87, 97–98

DRDA, Jan

1941 *Jakož i my odpouštíme: Hra o třech jednáních* (Praha: Českomoravský Kompas)

FALTIS, Dalibor C.

1940 [19--] *Strašidlo canterwillské*. Citováno podle dochovaného strojopisu *Duch lorda Simona*, knihovna Divadelního ústavu – Institutu umění, sign. P 6483

FREYTAG, Gustav

1944 *Technika dramatu*, překlad Jaroslav Žert (Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol) [1863]

GÖTZ, František

1937? Dramaturgický posudek Zavřelovy hry Nietzsche, Archiv Národního divadla v Praze, osobní složka Františka Zavřela, sign. K – 1230 – P

GRMELA, Jan

[19--] *Hřích mládí* (agentážní tisk, Praha: Universum)

1944a *Klec ze zlata: Komédie o třech dějstvích* (Praha: M. Švejdová, dříve F. Švejda)

1944b *Velká cena: Hra* (Praha: Českomoravský Kompas)

HLÁVKA, Miloš

1941a *Benátská maškaráda: Komédie podle Goldoniho* (Praha: Fr. Švejda)

1941b Lektorský posudek ze dne 8. 3. 1941, Archiv Národního divadla v Praze, složka Č 90a – Caesar

1944a *Kavalír páně: Drama* (Praha: Českomoravský Kompas)

1944b *Vdova Liška: Hudební veselohra*. Na námět Carla Goldoniho napsal Miloš Hlávka (Praha: Marie Švejdová)

HOFFMEISTER, Adolf

1964 „Nezvalova Manon“; Vítězslav Nezval: *Manon Lescaut* (Praha: Československý spisovatel)

HONZL, Jindřich

1941 *Román lásky a cti* (Praha: Fr. Borový)

1964 *Divadélko pro 99* (Praha: Orbis)

KOŽÍK, František

1943 *Meluzina: Dramatická balada* (Praha: Českomoravský Kompas)

KRŠKA, Václav

1940 *Šrámek, Fráňa. Stříbrný vítr* (Písek: Prácheňská scéna při Vřestudentském spolku Jihočestí Akademici)

KRÝSA, Vendelín Josef

1942 „Caesar“ zvítězil“, *Arijský boj* 3, č. 46, 21. 11., s. 4

MAREK, Václav Alexis

1942 „Český Caesar“, *Přítomnost* 17, č. 3, s. 47

MORAVEC, Emanuel

1942 „Dopis Emanuela Moravce Františku Zavřelovi z 16. srpna 1942“; přetištěno in Burget, Eduard: *Dramatik na pranýři. Podivný osud spisovatele Františka Zavřela* (Praha: Academia 2017), s. 365–366

MÜHLSTEIN, Bohumil

1940 „Vzhůru nohama“, *Naše zprávy* 2, 3. 1.

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1940 „Dialog a monolog“, *Listy filologické* 67, č. ¾, s. 156

OLMR, Jiří

1943 *Nocí poraněn: Lyrická hra* (Praha: Česká akademie věd a umění)

PACHMAYER, Julius

1941 „Veroniky nebo kati? Přemíra zbojníků v českém dramatu a literatuře“, *Vlajka* 11, 19. 11.

PIVEC, Jan

1985 *Thespidova kára Jana Pivce*, eds. Bezouška, Bohumil – Pivcová, Věra – Švehla, Jaroslav (Praha: Odeon), s. 114

PUJMANOVÁ, Marie

1939 odpověď in „Anketa D 39“ o dramatizaci, *Program D* 39 4, č. 3, s. 94

RENČ, Václav

1944 *Barbora Celská: Drama lásky a moru o 4 aktech* (Praha: Vyšehrad)

SCHEINPFLUGOVÁ, Olga

1939 *Hra na schovávanou: Komédie o třech dějstvích* (Praha: Fr. Borový)

1988 *Byla jsem na světě* (Praha: Mladá fronta)

TETAUER, Frank

1941 *Zpovědník: Drama v osmi obrazech* (Praha: Českomoravský Kompas)

1942 *Drama i jeho svět* (Praha: Václav Tomsa)

TILSCHOVÁ, Anna Marie

1939 odpověď in „Anketa D 39“ o dramatizaci, *Program D* 39 4, č. 3, s. 90

TROJAN, Josef

1940 [19--] *Každý má dvě úlohy: Fraška z doby secese* (agentážní tisk, Praha: Máj)

VALENTA, Edvard

1940 ev [= Edvard Valenta]: „Zavřel z Valdštiny“, *Lidové noviny* 48, 9. 4., s. 7

VANĚK, Sidon

1939 „Nebezpečný člověk Emil Burian. Otevřený dopis II“, *Vlajka* 9, 21. 12.

1940 „Národ bez duše: Příspěvek k výkladům o české kultuře“, *Vlajka* 10, 18. 1.

VODIČKA, Vavřinec T. (Timotheus)

1939 „Ironie Karla Čapka“, *Řád* 5, č. 2, s. 92

WERNER, Vilém

1939 *Noví lidé. Život jde dál* (Praha: A. Neubert)

1941 *Červený mlýn* (Praha: A. Neubert)

ZAVŘEL, František

1937a „Kristus“ in idem: *Heroika* (Praha: Cesta, 1937)

1937b „Nietzsche“ in idem: *Heroika* (Praha: Cesta, 1937)

1941a *Polobozi: Dramatická pentalogie: Caesar, Kristus, Hus, Valdštýn, Napoleon* (Praha: L. Mazáč)

1941b *Napoleon: Drama o pěti dějstvích: Pátý večer dramatické pentalogie Polobozi* (Praha: L. Mazáč)

1943 dopis Augustu von Hoopovi z 28. října 1943, Národní archiv, fond Úřad říšského protektora, Praha – fond 114, k. 199, sign. 114-201-6

LITERATURA

BURGET, Eduard

2016 *Dramatik na pranýři* (Praha: Academia)

HEDBÁVNÝ, Zdeněk

1988 *Divadlo Větrník* (Praha: Panorama)

JUST Vladimír

2003 „Případ Vilém Werner. Črty k jednomu portrétu“, *Divadelní revue* 14, č. 1, s. 3-14

2013 předmluva in *Miloš Hlávka: Světák nebo Kavalír Páně?* (Praha: Akropolis)

KOVAŘÍKOVÁ, Olga

2014 *Cenzura a její vliv na divadelní život v Protektorátu Čechy a Morava* (disertační práce, Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy)

KŘEŠŤAN, Jiří

2015 rec. Vladimír Papoušek 2014, in *Soudobé dějiny* 22, 2015, 3–4, s. 572–578

MOHN, Volker

2018 *Nacistická kulturní politika v Protektorátu. Koncepce, praxe a reakce české strany*, přel. Petr Dvořáček (Praha: Prostor 2018), německy: NS-Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren. Konzepte, Praktiken, Reaktionen (Essen: Klartext 2014)

NOZAR, Lukáš

2007 *Václav Krška a jeho divadelní období (1920–1940)* (bakalářská práce, Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy)

PAPOUŠEK, Vladimír

2014 *Věž a království. Olga Baréniová – studie o díle* (Praha: Akropolis)

SBORNÍK

1996 *Josef Šmída a divadlo Větrník: Sborník příspěvků z regionálního semináře* (Rychnov nad Kněžnou: Městský úřad)

SRBA, Bořivoj

1969 „K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939–1945“; *Otázky divadla a filmu* 1, s. 143–169

1988 *O nové divadlo: Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945* (Praha: Panorama)

2014 *Prozření Genesiovo: Inscenační tvorba pražských českých činoherních divadel za německé okupace a druhé světové války 1939–1945* (Brno: JAMU)