

Dramatické reakce na válku

■ Svět ženy jako protipól války

Ženské postavy byly výrazným fenoménem české poválečné dramatiky. Zájem o ženský osud prostupoval všemi žánry, dominoval však zejména v těch hrách, v nichž postavy žen, jejich trpný úděl a statečnost, s nímž ho snášejí, případně dokážou překonávat, utvářejí protipól mužskému světu velkých gest, činů a dějin, tedy především v hrách s aktuální válečnou tematikou. Žánrově šlo přitom o dosti širokou škálu her, počínaje snahou aktualizovat tradiční měšťanskou konverzační hru přes alegorie posunující příběh do symbolické roviny až po reportážní a časové zachycení válečného tématu.

Ústřední postavou *Guayany* (1945), konverzační hry **OLGY SCHEINPFLUGOVÉ**, jejíž premiérou zahájilo 4. září 1945 Stavovské divadlo česká představení, je stárnoucí žena, která se po vyhraném boji za propuštění nespravedlivě odsouzeného muže z vězení musí vyrovnávat s manžellovým rozhodnutím žít v získané svobodě znovu (jinak a s jinou) a která v tomto trpkém zážitku nachází sama sebe. Rukopis hry vznikl již za protektorátu, a proto tu časová tematika utvářela „pouze“ významové pozadí, na němž byla autorčina výpověď vnímána: příběh nespravedlivého věznění a návratu na svobodu, situovaný do francouzského prostředí, byl interpretován jako jinotaj válečné a poválečné situace.

Naplno se cestou alegorického podobenství Scheinpflugová vydala ve hře *Viděla jsem Boha* (1945; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 29. 1. 1946). Šlo o problémové drama, jež vzniklo již za války; autorka si v něm položila typicky čapkovskou otázku odpovídající stylu meziválečné relativistické dramatiky, totiž zda existuje nějaká síla, nějaký mocný nástroj, kterým by bylo možné zastavit diktátora toužícího po světovládě. Na rozdíl od Čapka, který v Bílé nemoci poslal do boje s epidemií moci doktora vybaveného zázračným lékem, Scheinpflugová si za oponenta tyranie vybrala prostou, obětavou venkovskou ženu, která zastupuje lid, veřejné mínění, ale zejména Boha. Postava Filemony, jejíž setkání s Bohem je pojato jako důkaz nevyvratitelné existence nejvyšší hodnoty, se tu stává nositelkou dobra a absolutní pravdy, tedy představitelkou jistot, které překonávají nejen původní relativistický pragmatismus čapkovské inspirace, ale proměňují se také ve zbraň, která má

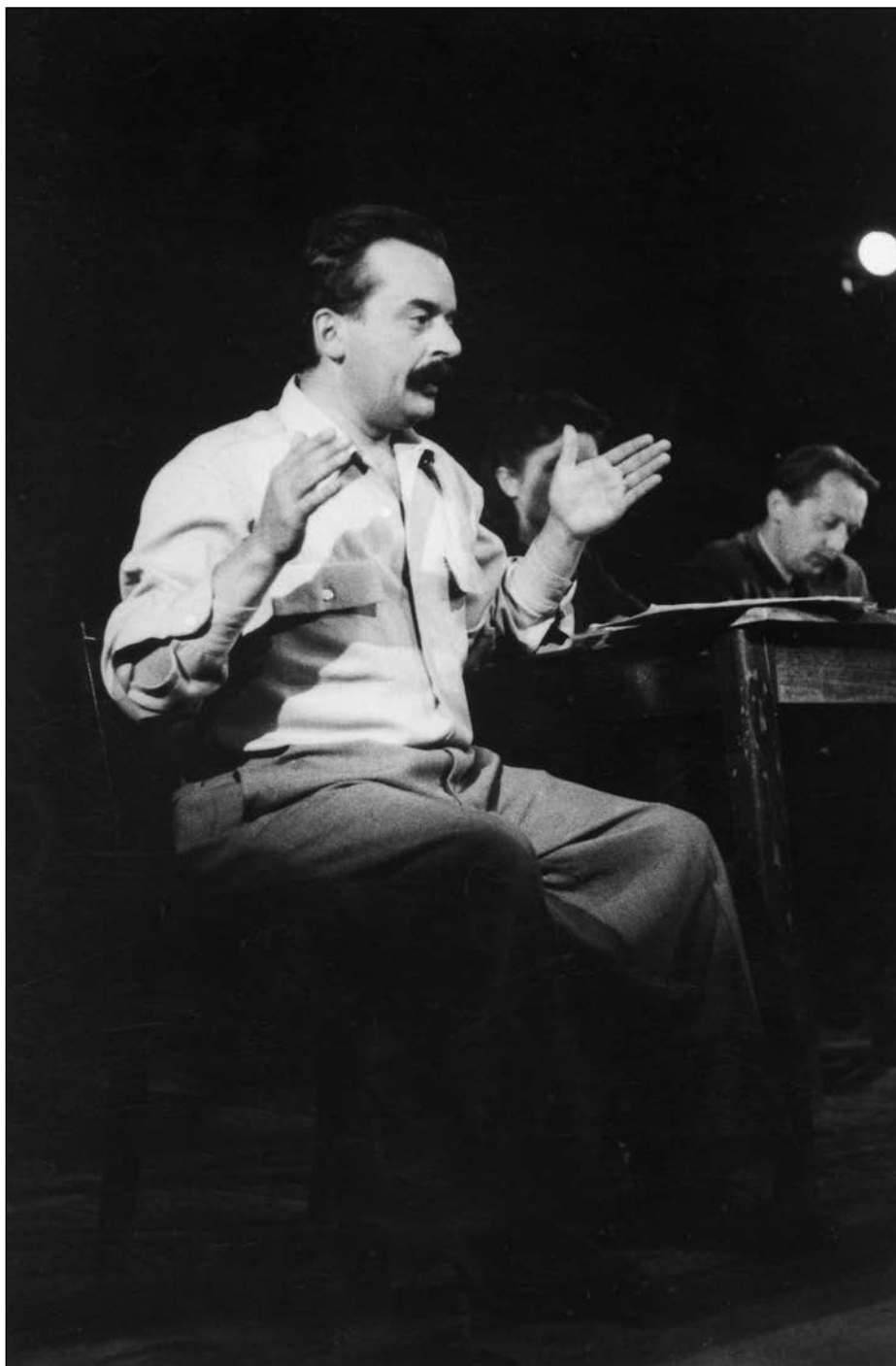
schopnost rozložit systém moci zevnitř. V autorčině modelové, téměř pohádkové perspektivě má postava Filemony takovou vnitřní sílu, že se jí – na rozdíl od Čapkova Galéna – podaří nad silami zla zvítězit a pouhé její tvrzení, že spatřila Boha, stačí na to, aby byl svržen diktátor a vyvrácen zločinný stát.

V Němečkově *Rukopise času* (1945; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 15. 1. 1946), respektive v její druhé, knižně publikované verzi, byla okupace již přímo tematizována. Drama, které se důrazem na plynutí času i formou šesti obrazů odehrávajících se v závětrí měšťanského domu příznačně zvaného U bouře během tří desítek let (1916–45) blíží kronikám prozaickým, vykresluje klíčové okamžiky v nelehkém životě dvou žen, věrných přítelkyní, svádějících zápas o rodinné jistoty. Páté jednání autor situoval na počátek protektorátu (do podzimu roku 1939) a celou hru pak v šestém jednání uzavřel květnovou revolucí, kdy se hrdinčin syn vrací z vězení a hlavní intrikán hry, z něhož se za okupace stal kolaborant, je v zájmu revoluční spravedlnosti zastřelen.

Silná postava ženy-matky se objevuje také v dramatu MILADY SOUČKOVÉ *Listopad* s podtitulem Slavnostní hra k 17. listopadu (in *Dramata a monology*, 2001). Drama se pohybuje převážně v civilní poloze a se značnou dávkou ironie je tu rozvíjen příběh mladíka ze selské rodiny, vedoucího studentského spolku, který pod dojmem německé převažky vyzývá ke spolupráci Čechů s Němci a dostává se tak do konfliktu s vlastenecky smýšlejícím okolím. V důsledku okupační zvůle se však přesto stává – stejně jako jeho přítel komunista, stoupenec „ruské podoby demokracie“ – jednou z obětí listopadových událostí a je popraven. Těžištěm dramatu přitom není ani tak vlastní úděl ústřední postavy, jako spíše průmět tohoto osudu do života jeho blízkých a také jeho groteskní zrcadlení v myšlení maloměšťáků.

Hra i přímo tematizuje dobovou víru v možnost obrození „zastaralých“ literárních forem a literatury jako celku obnovením vztahu ke skutečnosti. Střet tradiční formy s životní realitou je tu tematizován v rozsáhlé, stylizované a veršem psané předehře, jejímiž postavami jsou patetický básník, toužící napsat velké historické drama a nadčasové poselství, umělá figurína s tlapkačem místo obličejů, na kterou básník své vize navěšuje, a herec, jenž básníkovu slovní exhibici v závěru odmítá slovy: „Vidiny! potřebujeme pevné obrysy, / brnění skutečnosti pro své úlohy, / čím pevnější, tím se nám lépe tvoří...“

Dramatická stavba hry ALFRÉDA RADOKA *Vesnice žen* (rozmn. 195?; prem. Malá scéna Divadla 5. května 18. 7. 1945) vychází ze situace v podstatě modelové, je postavena na napětí uvnitř ženské komunity, z jejíž uzavřenosti a izolovanosti vyrůstá – obdobně jako například ve hrách Lorcových – dusná atmosféra narušené pospolitosti. K širší literární tradici odkazuje *Vesnice žen* motivem vysmívaného vesnického outsidera – listonošky Marty, kterou msta a touha získat uznání a moc přivádějí až k udavačství a službě nepříteli. V konfrontaci



Emil František Burian

se zrádkyní se komunita v závěru hry znovu sjednocuje a s dítětem, počatým a narozeným navzdory nepřízní času, nalézá také víru v člověka a lidství, v možnost vítězství nad zmarem. V textu hry, který je spíše scénářem než dramatem s literárními aspiracemi (a snad i proto nebyl nikdy knižně publikován), se prolínají prvky baladické a symbolistní, expresionistická vypjatost některých scén se pak prostupuje s patrným autorovým směřováním k realistické jevištní reportáži a k vyjádření především psychické zkušenosti individua a society.

Výrazně se propojení ženského a válečného tématu prosadilo u EMILA FRANTIŠKA BURIANA, v jehož dramatu *Hráze mezi námi* (prem. D 47 23. 4. 1947) se z okupační reality zrodila nejen zápletko, ale i hrdinčino symbolické rozhodnutí začít nový život. Fabulační jádro této psychologizující hry opět tvoří problémy, jež přináší návrat muže z vězení. Dramatik pracuje s tradičním tématem ženy mezi dvěma muži a soustřeďuje se k analýze traumat, které trojici postav přináší neobvyklá životní situace: hrdinka se musí těžce rozhodovat mezi manželem, jenž byl prohlášen za mrtvého, nečekaně se však z koncentračního tábora vrátil, a jeho přítelem, za kterého se mezitím vdala a s nímž čeká dítě. Její rozhodování je však i volbou mezi člověkem, který válku prožil v relativním bezpečí protektorátní „svobody“, a člověkem, jenž byl vězněn.

Téma války a okupace se tak Burianovi spojovalo s tématem boje za jinou společnost a z prožitého traumatu vyvozoval touhu po změně, po nové společnosti a novém člověku nepoznamenaném bolestmi a chybami minulosti. Z hlediska směřování části dobové tvorby k poetice budovatelského dramatu je příznačné, že výsledek hrdinčina rozhodování je motivován setkáním se starou hornickou matkou, která mladé ženě pomůže najít východisko v emancipovaném osamění, v tom, že přijme odpovědnost sama za sebe a své dítě. Téma války Burian ostatně vnesl i do inscenace, v níž – bezprostředně po návratu z koncentračního tábora – konfrontoval emocionální svět vězně s Shakespearovou tragédií, aktualizovanou způsobem patrným již z upraveného titulu: *Romeo a Julie, sen jednoho vězně* (prem. D 46 13. 9. 1945).

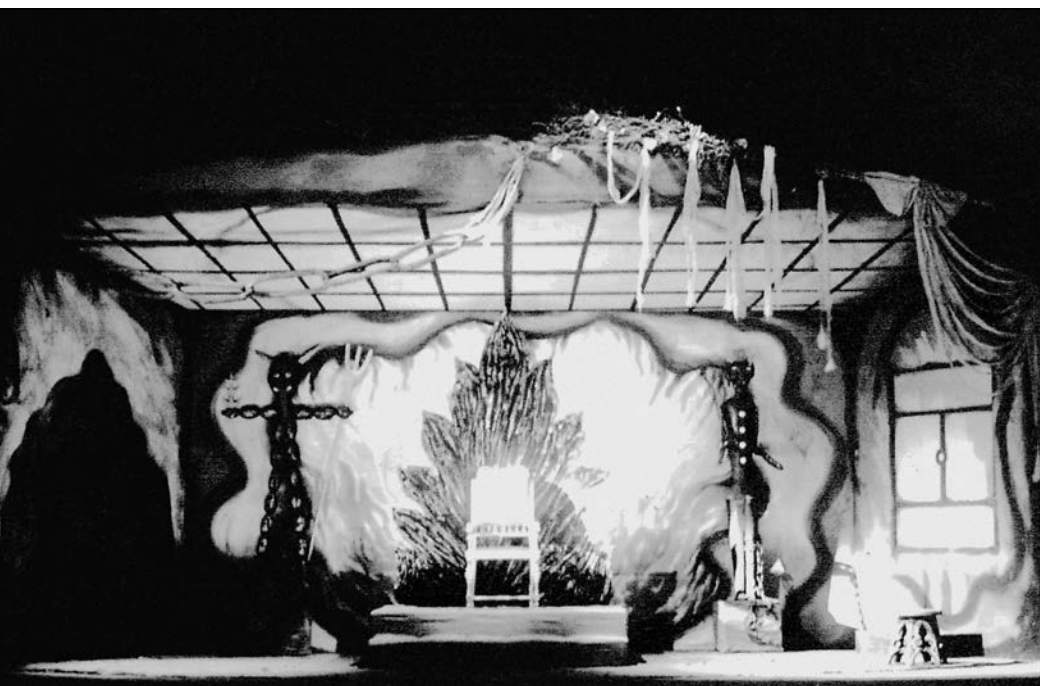
■ Alegorie

Alegorické postupy se objevily u řady her, jež vznikly nebo byly rozepsány ještě za okupace.

Jinotajný rozměr měla v okamžiku svého vzniku také dvojice dramatických experimentů, které JAROSLAV POKORNÝ v roce 1947 soustředil do knihy *Dva melodramy*. Obě hry spojuje využití netradiční dramatické formy kombinující slovo a hudbu a romantická postava nespoutatelného umělce, tvůrce a bohéma, jenž autorovi symbolizuje protipól zla a lidské přizpůsobivosti. Pokorného reakce na protektorátní atmosféru nebyla přítom přímočará, vyrůstala spíše z širokého významového rozsahu a z dobové konkretizace obecných pojmů jako láska,

pravda, spravedlnost, zrada či zlo. Starší z obou melodramů, hra *Písně Omara pijáka*, uvedená již roku 1942 divadlem Větrník (prem. 19. 3. 1942), je poetickým obrazem žízňící společnosti, kterou před vábením zla zachraňují tulákovy písně. Druhý melodram, *Marlin* (prem. Studio Národního divadla 24. 1. 1948), nese silné stopy vlivu Brechtovy poetiky, a to nejen tím, že bohaté a mocné staví na úroveň lumpenproletariátu, ale i kombinací slova, hudby a zpěvu. Pokorný se volně inspiroval osudy alžbětinského dramatika Christophera Marlowa a v návaznosti na Baladu z hadrů Voskovce a Wericha předvedl příběh „nebezpečného“ básníka, který podlehne intrikám a je zavražděn, aby se pak jeho odkazu chopil lid. V poválečné situaci, kdy Pokorný Marlina dokončil, však již předválečný avantgardní kult poezie, jakož i básnická forma hry nenacházely ohlas, a to navzdory tomu, že její jinotajná rovina se v novém kontextu a v souhlasu s autorovým komunistickým přesvědčením měnila v přímočarý odsudek kapitalismu a ve výraz naděje v nový sociální řád.

Daleko přesněji než *Marlin* se do dobové atmosféry doslova strefilo jiné podobenství: pohádka mladého dramatika JANA DRDY *Hrátky s čertem* (1946; prem. Národní – Stavovské divadlo 30. 12. 1945), drama, které v poválečném období získalo největší divácký ohlas. Jako jediné z celé tehdejší rozsáhlé produkce přežilo okamžik svého vzniku a v následných desetiletích se stalo stabilní součástí českého divadelního repertoáru. V rodokmenu Drdovy parafráze

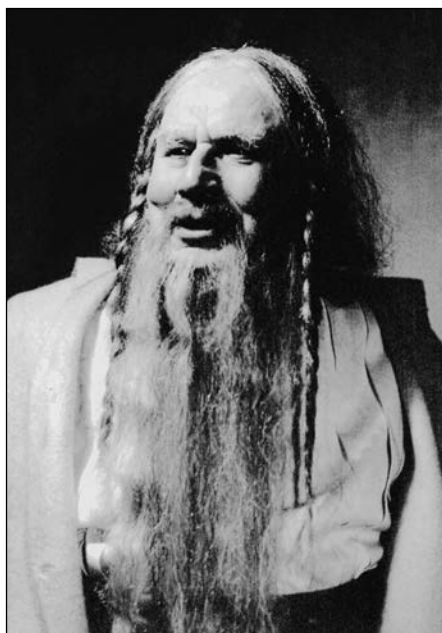


Jan Drda: *Hrátky s čertem*, scéna Václava Gottlieba, 1945

příběhu o Čertovi a Káče lze nalézt inspiraci moderními pohádkami bratří Čapků, ale i báčkorkami J. K. Tyla a Dykovou alegorickou hrou Ondřej a drak. Úspěch hry se opíral o volbu pohádkového příběhu, který zdánlivě nezávazně relativizuje ustálené představy o loupežnících, čertech, princeznách, andělech či světcích, i o Drdovu schopnost rafinovaně naivním dialogem evokovat atmosféru lidové hry plné humoru a poezie. Na spontánním úspěchu se však podílelo také přesné umístění výpovědi do hodnotových souřadnic, daných nedávno prožitým nacistickým infernem i politickými cíli levice. Souboj o duši princezny mezi vysloužilým vojákem a peklem byl totiž vnímán jako souboj o lidskou poctivost, obraz vítězství nad temnými silami, ztotožňovanými v okamžiku prvního uvedení hry s Němci a s protektorátním fašismem. Neméně podstatné pak bylo, že Hrátky s čertem naznačovaly posun české dramatiky směrem k mytizaci manuální práce a k odmítnutí náboženské metafyziky. Postava Martina Kabáta a jím reprezentované kladné vlastnosti jako zdravý rozum, pracovitost a čínorodost se zde totiž staly pevným bodem, z něhož se autor mohl vysmát nejen peklu a jeho služebníkům, ale také postavám dvou líných hříšníků: loupežníkovi a licoměrnému poustevníkovi, jehož falešná zbožnost je jen projevem pýchy a lenosti a nedojde uznání ani u samotného Boha. Obě postavy, loupežníka i poustevníka, Drda postavil na stejnou úroveň a na obě vztáhl lidovou moudrost o práci jako léku, jímž lze napravovat lidskou špatnost



Martin Kabát a Káča (Jaroslav Průcha a Jiřina Šejbalová) v Drdových Hrátkách s čertem



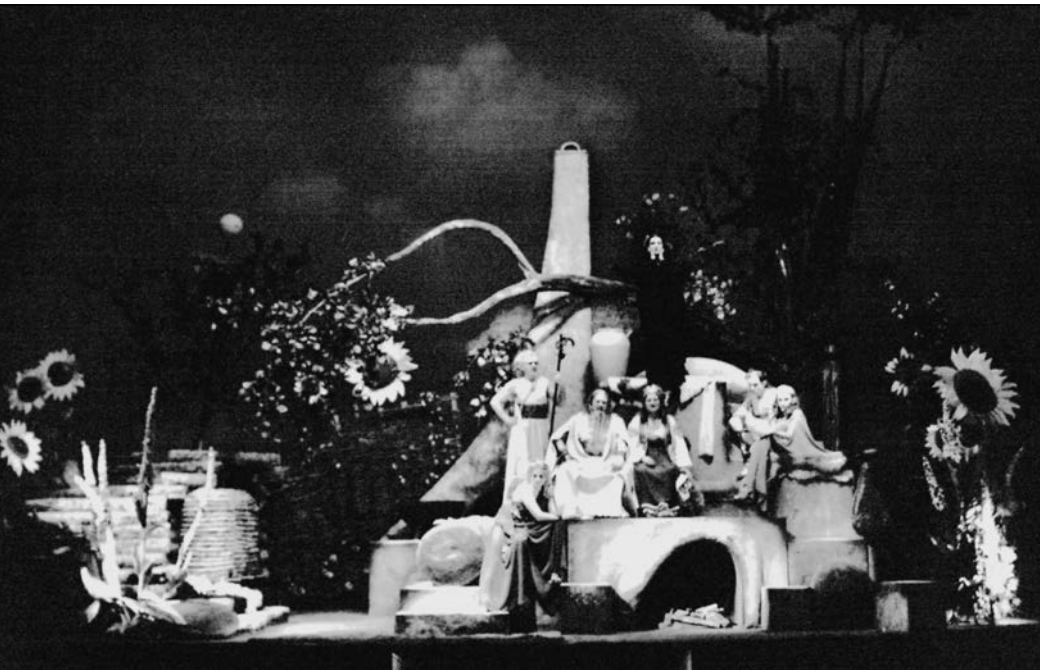
Václav Vydra jako Perun ve hře Josefa Tomana Slované nebe

a trestat její nositele. Pohádková forma tu tak vystupovala v symbióze s vírou v prosté a jednoduché lidové pravdy, jež ukazují bezbolestnou cestu k ideálu.

Ze shodných hodnotových souřadnic národních a sociálních jako Hrátky s čertem se zrodil dočasný úspěch alegorické komedie JOSEFA TOMANA *Slovanské nebe* (1949; prem. Národní – Stavovské divadlo 4. 3. 1948).

Tomanova přímočará snaha oslavit českou národní povahu a slovanskou vzájemnost tu nabyla podoby mýtu o českém a slovanském předurčení k pracovitosti a sociální spravedlnosti, navíc chápané jako protipól věčné germánské dobytčivosti. Autor jí dal tvar dramatické pohádky o praotci Čechovi, jenž – ač omylem přiveden do říše zemřelých – dokáže svou pracovitostí a aktivitou přesvědčit Peruna, aby jeho vyvolenému národu přidělil zemi, kousek slovanského nebe kolem hory Říp. O satirickou, lehce laděnou parodii nacistického Německa formou fantastické pohádky se pokusil JAROSLAV A. URBAN ve stejnojmenné dramatizaci prózy *O Hitlerovi, Honzovi a SS loupežnících* (1946), v níž Německo po ovládnutí celého světa hledá nepřítele v říši pohádek a v pekle.

Hry projektující téma války do alegorické roviny se opíraly o ideje, filozofické teze a politické názory autorů, přičemž jejich posun do modelové roviny jim umožňoval nahlédnout toto téma „shora“ a dát mu podobu, v níž se společenská problematika stávala víceméně snadno a přímočaře řešitelnou.



Josef Toman: *Slovanské nebe*, scéna Františka Trösterera, 1948

■ Pokusy o reportážní zachycení aktuálního tématu

Tendence k dokumentárním záznamům válečných osudů prostých lidí byla posilována poválečným kolektivismem a z něj vyplývající nedůvěrou k dramatece vypjatých osobností. V české poválečné dramatické produkci s tématem války tak v podstatě chybí postavy velkých hrdinů – s jedinou, leč charakteristickou výjimkou: s postavou Julia Fučíka. Řada dramatizací a pásem inspirovaných Reportáží psanou na oprátce, kterou zahájili MIROSLAV HORNÍČEK (*Jula Fučík, bojovník za radost*, prem. Větrník 17. 1. 1945) a JINDŘICH HONZL (*Národní hrdina Julius Fučík*, in *S číslem na srdci*, 1964; prem. Studio Národního divadla 2. 5. 1946), se ovšem svým důrazem na autenticitu Fučíkovy postavy vymykala ze základní linie fabulovaných dramát.

Spíše než heroizovat odboj bylo cílem jednotlivých autorů zachytit střet válečné reality s obyčejnou touhou lidí po běžném životě, s jejich sny a ideály. V reportážním pásmu JIŘÍHO MUCHY *U Zlatého věku* (prem. Národní – Stavovské divadlo 24. 2. 1947), situovaném do francouzské vesnické hospody v mezní situaci přechodu frontové linie, vystupuje z řady drobných lidských typů (od prostých pracovitých venkovanů až po příživníky) postava dospívající dívky, vábené romantickými sny.

Pro bezprostřední reflexi reality bylo ovšem drama svou povahou méně vhodné než lyrický ohlas v poezii nebo epický záznam v próze. Realistická kresba dokumentárních detailů se proto v dramatech prolínala s přirozenou inklinací formy k zobecnění a k abstraktnější výpovědi o skutečnosti a často také s dramatickými konvencemi. Dokladem může být hra OTAKARA ČERNOCHA *Veliká zkouška* (1946; prem. Divadlo 5. května 14. 12. 1945), zachycující jedno z posledních střetnutí mezi příznivci republiky a Francovými fašisty na aragonské frontě. Osobní zkušenost autora, který se španělské občanské války zúčastnil jako interbrigadista, vnášela do výpovědi nejen znalost prostředí, lidských charakterů a národních povah, ale i překvapivě věcný pohled na válečný chaos a násilí. Dramaticky vypjatý, vzrušující děj se odehrává ve vyostřených situacích a atraktivních scénách; romantický příběh o lásce milenců z nepřátelských táborů (umocněný záměrem hrdinčina bratra zabít vůdce republikánů) se propojuje s problematikou revolučního terorismu, jehož zosobněním jsou hrbatý kat a především samotný vůdce, bývalý matador. Matadorovo závěrečné poznání, že zbytečné násilí bylo chybou a skvrnou na revoluci, tu vyústí v jeho rozhodnutí obětovat čisté budoucnosti sebe sama. V Černochově interpretaci se tak otevíral prostor pro návrat k řádu, příznačně prezentovanému postavou sovětského komisaře.

Přesto i v oblasti dramatu vznikala – byť v omezeném počtu – díla dokumentární povahy, obracející se k dobově typickým látkám. Svědectví vězně z koncentračního tábora Attnang ztvárnila JARMILA SVATÁ v dramatu *Nenapravitelní* (1946). Hra, která vznikla dramatizací autorčiny prozaické reportáže

(Milenci SS smrti, → s. 223, kap. *Próza*), spojuje dokumentární obrazy kruté každodennosti koncentračního tábora s obžalobou Němců jako nenapravitelného národa, jehož každý příslušník je navždy předurčen ke zlu. A to včetně německých vězňů, kteří tu dají přednost věrnosti ideji velkého německého národa před věrností spoluvězňům.

Ilustrativními dramaty odehrávajícími se v období heydrichiády a květnového povstání byly hry *Muž v revoluci* FRANTIŠKA BULÁNKA-DLOUHÁNA (1946; prem. Dělnický dům v Kobylisích) a *Barikády* s podtitulem Čtyři pohledy na pražskou revoluci z okna předměstského činžáku... (1947; prem. Studio ÚMDOČ 7. 5. 1947), kterou napsal FRANTIŠEK SÍLA.

Nejdále v dokumentárním pohledu na válečnou realitu a psychologii dospěl renomovaný publicista a literární kritik FERDINAND PEROUTKA ve svém překvapivém dramatickém debutu. Drama *Oblak a valčík* (1948; prem. Národní – Stavovské divadlo 30. 4. 1947) pojmal jako sled situací bez ústředního hrdiny, složený z řady dílčích výstupů, které se odehrávají na různých místech Evropy (od září 1939 do května 1945) a společně vykreslují jednotlivé etapy a proměny válečné psychologie. Podtitulem Kolektivní drama o dvanácti obrazech se však Peroutka nehlásil ke kolektivistické, davové dramatice z počátku dvacátých let. Oblak a valčík není totiž založen na střetu mezi pravdou jedince a sociální pravdou zástupů, nýbrž je sérií reportážních sond do světa určeného dvěma protipóly: utrpením konkrétních, individualizovaných lidí a zlem zosobněným opět zcela konkrétními Němci. Jednotlivé epizody hry jsou spojovány motivy bílého oblaku a Straussova valčíku Na krásném modrém Dunaji. Reálné situace v Peroutkově hře obnažují grotesknost německé moci a bezmocnost ovládaných, postihují jak krutost a tupost zvláště zbavené mravních korektiv, tak také lidský rozměr nepatetického hrdinství či osobního selhání v mezních okamžicích. Ať již autor fabuluje scénu zajetí francouzského generála německými vojáky, obrazy německé zpupnosti, s níž se chovají vůči poraženým, příběh ženy, která zbytečně chodí vyhlížet svého muže k věznici a nadarmo obětuje svou čest na jeho záchranu, beznadějnou vzpouru Žida odmítajícího v koncentračním táboře zpívat protizidovské písně, omyl vězně, který odhaduje den vlastní popravky podle vrzajících bot kněze, klamnou sebejistotu úředníků německého ministerstva propagandy v období Stalingradu, pokus německého vojáka-profesora literatury vzepřít se disciplíně sebevraždou nebo závěrečnou scénu, v níž se vítězní angličtí vojáci radují, že německý úředník poslušně plní jejich rozkazy, vždy tak Peroutka činí se smyslem pro paradox a ironickou pointu.

Peroutkovo drama je v dobovém kontextu vzácně neideologické, neboť autor válečnou tragédií hodnotí – navzdory svému odmítavému postoji k Němcům – především jako tragikomedii lidství.

V tvorbě jiných autorů, spjatých s komunistickou levicí, se však úsilí zachytit válku „zdola“, od příběhů konkrétních obyčejných lidí, postupně ideologizaci



Ferdinand Peroutka: Oblak a valčík, scéna E. F. Bendy a Jana Rotta, 1947

nevyhnulo a téma lidí postižených válkou bylo transformováno v ideu bojujícího lidu. Do dramatické literatury tak vstoupil syžetový typ, který v příštích letech bude velmi frekventovaný, tj. syžet založený na hrdinově výchově životem k tzv. společenskému uvědomění, tj. k přihlášení se k idejím socialismu a komunismu. Ke spojení tohoto syžetového typu s tématem války viděné „zdola“ došlo například ve hře OTY ŠAFRÁNKA *Oni bez vyznamenání* (prem. Divadlo bratří Čapků Teplice-Šanov 3. 12. 1948). Osou dramatu, věnovaného obětem drobných, bezejmenných lidí v boji proti fašismu, je příběh chlapce z dělnické rodiny, který se po zatčení rodičů gestapem dostane k partyzánům a formován válkou vyrůstá v uvědomělého člověka.