

Dramatika historických paralel

Žánru historického dramatu je hledání významových analogií a paralel mezi minulostí a přítomností vlastní. Na významu pak tato jeho funkce nabývá zvláště v okamžicích, kdy je možnost přímé výpovědi o přítomnosti zablokována nebo zcela tabuizována – tak jak tomu bylo právě za okupace. Nepřekvapuje proto, že to byl právě žánr historického dramatu, v němž se poprvé objevily jinotajné a později i otevřené příměry k okupační realitě.

Takovým alegorickým příměrem byla hra MILOSLAVA STEHLÍKA *Vesnice Mladá* (1947; prem. Realistické divadlo 26. 10. 1946). Příběh z roku 1904, kdy musela vesnice Mladá u Milovic na příkaz rakouských úřadů ustoupit vojenské střelnici, je zde dramatikem nahlížen z perspektivy jedné ze selských rodin, která marně bojuje o záchranu rodné půdy; diváky však byl vnímán i jako obraz nedávné svévole okupantů, kteří za protektorátu ze stejného důvodu vystěhovali desítky vesnic z Posázaví.

Okupační zvůle a násilí bylo tématem během války napsané jinotajné hry EDMONDA KONRÁDA *Skřivan a smršť* (1946; prem. Národní – Stavovské divadlo 18. 5. 1946). Zápletku v podstatě komediální tu autor vystavěl na střetu mezi svéhlavou a neovladatelnou herečkou, která vyznává revoluční ideály (role byla psána pro Olgu Scheinpflugovou), a mezi royalisty, za jejichž vlády během francouzské revoluce v roce 1793 ovládly malé jihofrancouzské městečko teror a hrůza. S přímějšší významovou paralelou Konrád pracoval v následné hře o prvních dnech pražských studií Jana Husa (*Student Jan*, 1948; zadáno Národnímu divadlu, ale již neinscenováno). Drama o prohraném boji českých studentů a mistrů za plnoprávné postavení na Univerzitě Karlově mělo doložit Husovu lidskou předurčenost jeho osudu a současně autorovu tezi o naprosté nemožnosti vzájemného soužití Čechů a rozpínavých a amorálních Němců, kteří prosazují svou dominanci i násilím a podvody. Obdobně je odboj proti zločinným Němcům-Korutancům na počátku vlády Jana Lucemburského osou „tří záběrů z historie staropražských cechů“ *Zvon Ungeltu* FRANTIŠKA SÍLY (1948).

Postava Jana Husa měla ovšem v tehdejší situaci výsadní postavení, a to jak pro svou příslušnost k národní mytologii, tak také proto, že Husa bylo možné interpretovat rovněž jako předchůdce a iniciátora husitství, tedy jako revolucionáře předznamenávajícího obdobné snahy v přítomnosti. Prioritu v tako-

vémto výkladu středověkého kazatele měl zejména JINDŘICH HONZL a jeho adaptace a režie Tylova *Jana Husa* (1947; prem. Národní divadlo 16. 9. 1945). Nepřímým dokladem dobových konotací spojených s Husovou postavou je hra *Červencová noc* (1948; prem. Divadlo bratří Čapků Teplice-Šanov 24. 10. 1947). Paradoxem je, že její autor, dramatik OTA ŠAFRÁNEK, o aktualizaci vlastně ani příliš neusiloval. Bez tradiční heroizace se v ní snažil podat obraz posledních hodin Husova života (kdy mu údajně byla vězniteli nabídnuta možnost útěku), přičemž se vyhýbal násilným významovým zkratkám a Husa vykládal především jako „dělníka na vinici Boží“ naplňujícího svůj úkol a pokorně oddaného vyšší vůli. To, že Šafránek v podtitulu hry použil slovo „dělník“, však vyvolalo aktualizační efekt a hře prodloužilo život. Stačilo, aby se podtitul Ohnivý dělník stal titulem a hra byla přijatelná i po únoru 1948; roku 1953 byla dokonce znovu – jen s minimálními úpravami – rozmnožena. V postavě Jana Husa se tak problematika národní prostupovala s problematikou konfliktů sociálních a mnohdy vysloveně třídních.

Obliba husitství, opírající se především o jeho jiráskovské pojetí jako okamžiku vrcholného národního a sociálního vzepětí Čechů (což je patrné i ze způsobu, jakým byl v této době podle Jiráska natočen první český barevný velkofilm Jan Roháč z Dubé), iniciovala nejen hry o Husovi, ale přivedla na jeviště rovněž deset let starý a dosud neuvedený text KARLA NOVÉHO *Česká bouře* (1948; prem. Středočeské divadlo Mladá Boleslav 5. 2. 1948). Hra kolektivních obrazů, v nichž vystupují postavy vůdců a politiků (Žižka, Želivský, Jakoubek ze Stříbra, Kániš, Koranda, královna Žofie a císař Zikmund), byla napsána pod dojmem Mnichova jako protest proti německému ataku a také jako reakce na postoje domácích katolických kruhů. V poválečné situaci však zapůsobila jako autorovo přihlášení se k boji za socialismus.

V podobě spíše galantního příběhu s motivem česko-slovenské sounáležitosti se husitské, respektive pohusitské téma objevilo ve hře EVY KLENOVÉ *Hejtman Talafús* (1945), opírající se o Jiráskovo Bratrstvo.

Vlna českého sebeuvědomování posílila také tradiční zálibu dramatu v emblematických postavách národní kultury a snahu pojmenovat jejich lidskost, mravní velikost i jejich místo v boji za pokrok. Takto je kupříkladu koncipován obraz Bedřicha Smetany ve hře PAVLA KYPRA *Nevýslovné toužení* (1948) nebo podobizny Ludovíta Štúra a Boleslava Jablonského v lidové hře JAROSLAVA TUMLÍŘE *Než lípy rozkvetly* (prem. Divadlo města Žižkova, únor 1948), která zachytila souboj slovenského a českého básníka o přízeň Marie Pospíšilové, vzdělané dcery hradeckého nakladatele.

Ústředním tématem poválečného dramatu se však postupně stávalo téma sociální změny, vnímané jako odpověď na neudržitelnost dosavadního společenského a ekonomického řádu a na nemorálnost jeho představitelů a ochránců. Paradigma návratu a pokroku jakožto pohybu vpřed se projevilo velkým počtem her s tématem lidového hnutí, vzpoury, revoluce nebo případně zachy-

cujících předrevoluční situaci, jež musí dříve či později v revoluci přerůst – ať již byla revoluce vnímána jako návrat k normálním poměrům, tedy k demokracii osvobozené z pout (německé) diktatury, nebo naopak jako projev společenského pohybu vpřed směrem k novému řádu, k lepší, tj. nekapitalistické společnosti. Příkladem prvního způsobu pojetí sociální vzpoury je z uvedených dramát Scheinpflugové Viděla jsem Boha, příkladem způsobu spíše druhého Pokorného Marlin.

Oslavit význam revolučního roku 1848 pro přítomnost bylo zřetelným cílem dramatu *České jaro* (1948, Národní – Stavovské divadlo 10. 6. 1948). Jeho autor, **MILOŠ VÁCLAV KRATOCHVÍL**, v něm podal obraz červnových událostí a současně vykreslil celou galerii třídně diferencovaných postav zastupující různé vrstvy národní společnosti: od radikálních tiskařských dělníků, řemeslníků a studentů přes nerozhodné a váhavé (posléze ale k boji přece odhodlané měšťáky) až po intelektuální vůdce národa. Prologem a epilogem je Kratochvílovo drama rámcováno jako retrospektiva, zpětný pohled Karla Havlíčka Borovského, který na smrtelné posteli řeší otázku, zda měli pravdu on a Palacký, nebo jejich odpůrci Sabina a Frič. Autorovi tedy šlo o konfrontaci dvou protikladných stanovisek: rozvážného rozumu, který se vyhýbá unáhleným akcím a usiluje o postupné politické řešení, a revolučního radikalismu, socialistického utopismu, který volá po rázných činech a nebojí se obětí. V epilogu se pak Havlíčkovi dostává od tiskaře a dělníka ponaučení, že pravdu neměl. I prohraná revoluce měla totiž smysl, neboť otrásla světem a stala se předstupněm příštích bojů za svobodu.

Atmosféra salonů v předvečer francouzské revoluce inspirovala Edmonda Konráda (Skřivan a smršť) i **STANISLAVA LOMA** v pokusu o filozoficko-historické drama, v tezatvité a abstraktní hře o záhadném italském dobrodruhu, zednáři, mágovi, alchymistovi, lékaři a astrológovi Giuseppe Balsamovi, řečeném hrabě Alessandro Cagliostro (*Božský Cagliostro*, 1946; prem. Městské divadlo na Královských Vinohradech 28. 3. 1947). Jako předobraz budoucích revolucí však přitahovaly rovněž jiné vzpoury a vzbouření lidu. **FRANK TETAUER** napsal rozhlasovou hru o vzpouře, kterou těsně před koncem první světové války zahájili čeští a slovanští námořníci na rakousko-uherském křižníku (*Vzpouře v Boce Kotorské*, roz. 1948; na divadle hráno s tit. *Kotorští námořníci*, 1948; knižně vyšlo pod názvem *Vlajky v plamenech*, 1948). Vyhrocení politické situace v první polovině roku 1948 však vzkřísilo a na scénu přivedlo i hru čtyřicet let starou, která byla vinohradskému divadlu zadána již v roce 1908, ačkoli tehdy nebyla provozována. Příčina překvapivého zájmu o drama **LOTHARA SUCHÉHO** *Hrsta věrných* (1948; prem. Realistické divadlo 5. 3. 1948) tkvěla opět v tématu: autor se inspiroval procesem s Omladinou a poválečné inscenátory zaujal tendenčním, odstrašujícím příkladem politického a lidského slabošství, postavou hrdiny, který prodá svou revoluční minulost, zradí ideály a začne sloužit vídeňské vládě.

S tématem budoucí revoluce a s postupným prosazováním třídního kritéria při stavbě konfliktu a kresbě postav souviselo rovněž téma narůstající dělnické

solidarity. MILOSLAV STEHLÍK je ztvárnil ve hře situované do malého chorvatského přístavu, kde během krize způsobené nástupem paroplavby dojde ke konfliktu mezi dělníky z loděnic a loďařem-patronem (*Lodě dobré naděje*, prem. Národní – Tylovo divadlo 2. 10. 1948, podle Viktora Car Emina).

Z okruhu historických dramát-podobenství vyzývajících ozdravnou sílu revoluce vybočovala pouze dvojice her příslušníků předválečné spisovatelské generace: *Penězokaz* ZDEŇKA NĚMEČKA (1946; prem. Národní – Stavovské divadlo 13. 4. 1946) a *Šťastlivec Sulla* FERDINANDA PEROUTKY. *Penězokaz* je vcelku tradiční historická hra aspirující na tragédii a pracující s dobově příznačnými asociacemi. Příběh z počátku 13. století vykresluje nezdařený pokus normanského prince osvobodit Sicílii z německé okupace. V převlečení za chudého františkánského mnicha přijíždí na svůj rodný ostrov potomek zákonných vládců a pomocí zlatých dukátů, které rozdává všem jako recept na štěstí, si záhy nakloní lid a bezmála získá ztracenou moc. Jako podobenství o české poválečné situaci a varování před sociálními utopiemi měl *Penězokaz* působit především důvody, proč hrdinův pokus přinést zemi blaho ztroskotat: nejenom proto, že množství peněz, které rozdál, způsobilo inflaci a zbavilo lid dělnosti, ale především proto, že sám tento lid se proti němu postavil v okamžiku, kdy se zjistí, že jeho zlato je falešné. Němečkova hra tak měla být výstrahou, poukazem na to, že ani ty sebelepší ideály nelze natrvalo prosadit prostřednictvím falešných a nepodložených slibů a iluzí.

Obdobným varováním měl být rovněž *Šťastlivec Sulla*. Uprostřed poválečného souboje mezi levicí a pravicí si totiž Peroutka z antických dějin vybral epizodu střetu mezi lidovými populáry a aristokratickými optimáty, okamžik, kdy moc v Římě střídavě uchvacovali příznivci a především vůdci obou stran, jejichž jména také dala hře pracovní název Marius a Sulla. S ironií téměř věšteckou zde Peroutka postihuje absurditu souboje, v němž se dobré úmysly obou vůdců mění v bezdůvodné vraždění politických protivníků, v tyranii korumpující všechny, snad i ty nejčestnější, přičemž každá změna moci není osvobozením, nýbrž krokem k dalšímu teroru. Přízvisko „Šťastlivec“ (Felix), přisouzené Sullovi současníky, má v Peroutkově pojetí platnost charakterizační: Sulla dokázal své omyly a chyby reflektovat a své moci se vzdát dříve, než by jeho diktatura zcela zničila občanský duch Říma. Jeho rezignace je však marná, neboť v závěrečné dvanácté scéně povstávají noví vůdci a nové strany, toužící po další krvi.

Peroutkova hra je tak především hrou o diktatuře a o teroru, který je vykonáván ve jménu dobra a blaha lidu a státu. Je symbolické, že uvedení hry bylo v Národním divadle připravováno na konec února 1948, a neméně charakteristické je, že premiéra byla po „vítězství pracujícího lidu“ zakázána a text hry mohl být publikován až v roce 1991 (časopisecky v Divadelní revue, č. 2).