

# Dramatické pokusy zbavené kontaktu s divadlem

Jestliže se drama v prvním poúnorovém období mimo oficiální domácí komunikaci, ve vnitřním a zahraničním exilu, téměř nepěstovalo, bylo to dáno faktem, že jde o druh – oproti próze, poezii i literárněkritické tvorbě – existenčně spjatý s živým divadelním provozem, s možností svou divadelní vizi veřejně prezentovat. Pro autory, kteří nechtěli přijmout spoluúčast na literárním a divadelním životě řízeném komunistickou kulturní politikou, poúnorová situace v Československu zcela uzavírala možnost přístupu na divadelní scény, a není tudíž divu, že spisovatelé zpravidla dávali přednost jiným literárním druhům, které byly schopny navázat plný kontakt s adresátem již pouhým čtením.

## ■ Tvorba ve vnitřním exilu a vězení

Dramat a dramatických textů napsaných během padesátých let v domácí opozici vůči oficiální kultuře a politice nevzniklo mnoho. A vznikly-li, pak většinou nejsou známé, protože se buď nedochovaly, nebo zůstaly jen v rukopisné, těžko dostupné podobě.

Výjimkou jsou texty vzešlé ze spolupráce KARLA HYNKA a VRATISLAVA EFFENBERGRA, které byly – na základě strojopisných svazků z první poloviny padesátých let – knižně publikovány v souboru děl Karla Hynka *S vyloučením veřejnosti* (1998, převážně v oddílu Společné texty). Jde o surrealistické dramatické experimenty, které se komunikace se soudobým divadlem samy a de facto dobrovolně vzdaly nejen proto, že v době nadvlády ortodoxně pojatého socialistického realismu nebylo možné si ani představit jejich uvedení, ale i proto, že se zcela rozcházely s běžnou divadelní a dramatickou praxí a poetikou. Jeviště autoři nalézali – řečeno Effenbergrovými slovy – v psacím stroji. Hry *Jela tudy dáma* (s podtitulem Panamský klobouk se zpěvy a tanci o 11 obrazech, datováno léto 1950) a *Poslední umře hladu* (s podtitulem Synopsis k divadelní hře o 25 obrazech, rkp. 1952) dokládají, že dramatická forma autory přitahovala především svou vizuálností a možností provokovat obrazotvornost adresáta a také herním principem, který jim otevíral prostor pro nadosobní osvobodivou sílu básnické imaginace. Vzdali se proto tradiční představy o dramatu, jehož pravděpodobný a závažný děj je konstruován na základě logických kauzálních

vazeb mezi činy a slovy, a v duchu surrealistické poezie pojali jednotlivé texty jako volnou asociační hru konkrétních a věcných obrazů, situací, motivů, dílčích dějů, promluv a velkého množství postav. Celku pak dominuje smysl pro nečekané spojení, groteskno, bizarnost a černý humor.

Prvek hry a vizuální inspirace Hynka a Effenbergra dokonce přivedl k pokusu napsat každý svoji vlastní hru ke třem předem vytvořeným scénickým návrhům Josefa Istlera; výsledkem byla Hynkova několikastránková hříčka *Žer nehty stranou* (datováno 1952, in S vyloučením veřejnosti) a Effenbergrova hra *U jezera slz*.

Této vizuální poetice byl podřízen i dramatický dialog, který tu přestal být nosným prvkem. Ustoupil natolik do pozadí, že se posléze stal téměř nadbytečným a autoři se – obdobně jako poetisté ve dvacátých letech – od něho odpoutali a začali psát též scénáře pantomim: patří k nim jak společný text z roku 1950 *Svatební hostina*, tak i hra *Nekamenujte proroky*, kterou Effenberger sice v lednu 1953 napsal sám, nicméně ji zařadil do oddílu Společné texty. Na textu *Aby žili* (1952), který Effenberger charakterizoval jako „nescénickou poezii“, je pak možné pozorovat, jak tato dramatická poetika plynule přerůstá v text v podstatě prozaický.

V rukopisech zůstala dramata ZDEŇKA KALISTY, která vznikala – v uvolněnější atmosféře po roce 1956 a s povolením příslušných orgánů – během jeho věznění v pankrácké věznici. Originál prvního z nich, dramatu *Loupežníci a městečko*, je v úvodu datován 14. listopadu 1956 a psán strojem na rubu formulářů vězeňské knihovny, v níž Kalista pracoval. Jde o přepracování starší hry, k níž autora inspirovaly události spojené s generální stávkou a bojem o Lidový dům v prosinci roku 1920 a věznění jeho přítele Jaromíra Beráka na Pankráci a která poprvé byla vydána v Rutteho časopise Cesta (1924).

Tematickým východiskem hry, odkazující řadou motivů i tvarem k poetice expresionismu, je střet mezi dospívajícími syny-loupežníky a jejich otci, zahnížděnými v zatuchlosti a stísněnosti malého severského městečka. Loupežníci se po letech vracejí z cesty na jih, z cesty za snem a volností a mají touhu městečko ovládnout a proměnit; jejich otcové předstírají kapitulaci, ve skutečnosti však loupežníky vlákají do pastí a pobíjí je. Legenda však přežívá mrtvé a mění se v sen odvahy, nového života a nového obzoru, který se otevřel v jejich slovech. Ve vězeňské verzi dramatik hru poněkud oprostil od expresionistického výrazu a zdůraznil v ní motivy destruktivního působení moci a práva na volbu vlastní životní cesty. Za hlavní poselství dramatu o nenaplněných snech pak považoval „protest proti vraždění myšlenky“. (V šedesátých letech se – i přes značnou autorovu snahu – nepodařilo hru vydat ani uvést na jevišti, zjevně i proto, že hra nekorespondovala s tehdejší směřováním českého divadla.)

V roce 1957 vznikly rukopisy dvou dramát, ukrývajících autorovo poselství do historického přestrojení a zčásti inspirované historickými motivy a legen-

dami z okolí Kalistova rodného města Nových Benátek (dnes Benátky nad Jizerou). Příběh dramatu *Jan z Werthu* s podtitulem *Hra o generálovi* (v úvodu datovaného 19. dubna 1957) se soustředí ke sporu císařského generála se sedláky o robotu a s řádem cyriaků o polnosti; jeho druhou rovinu pak tvoří tragická láska mladé generálovy manželky a hofmistra. Tragédie vrcholí, když generál pozdě zjišťuje, že mrtvý sok byl nejenom jeho synem, ale také v něm rozpoznává své ztracené mládí, sebe sama, jehož ve své závislosti a nenávisti zničil. Pro autora vyznávajícího katolickou víru byl tento příběh příležitostí k dramatu o pýše moci, která se marně vzpírá řádu, zakotvenému v Božím zákonu, přičemž vzpoura proti Bohu nutně vede k osamění, bolesti a vnitřní prohře.

K problematice vztahu člověka a Boha se obrací i třetí a nejosobitější z Kalistových vězeňských dramat: *Láska a smrt čili Hra o omylu* (ve strojopise opět psaném na rubu knihovnických formulářů, datováno 29. června 1957). Vnější rámec jednoaktové, promyšleně komponované hry s podtitulem *Hra o hvězdářích a Benátkách a Dražicích* je okamžik, kdy se Hvězdář (Jan Kepler) chystá porovnat své pozorování hvězd se současným pozorováním Tychona de Brahe. Spíše než k dramatu má ale Kalistova hra blíže ke středověkým disputacím, je rozmluvou, hádáním o filozofických dimenzích lidského života, kterou Hvězdář postupně vede s Mladou ženou, Rytířem a Smrtí. Vyvíjí se od úvah o potřebě a významu lásky a vášně přes zneklidňující témata osudu a náhody, možnosti uhnout z předurčené cesty a marného hledání pevného bodu, na kterém by člověk spočinul a zachytil se, až po Hvězdářovo smíření se s lidskou nepatrností v řádu, s nemožností pochopit vše, co nutně zůstává uzavřeno prostému lidskému pohledu, a důvěřivé obrácení k Boží pomoci.

## ■ Drama a dramatická tvorba v exilu

Dlouhodobý inspirativní kontakt s živým divadlem nemohla potenciálním dramatikům poskytnout ani situace českého exilu, kde sice nechyběl prostor ani snaha, scházelo však dostatečné publikum, které by divadelním souborům dávalo naději na delší existenci a autorům bylo impulzem k tvorbě. Přesto po roce 1948 – v návaznosti na starší krajanské aktivity – vznikla po světě celá řada divadelních souborů. Kromě příležitostných představení patřil k výraznějším snahám o pravidelné české divadlo během padesátých let soubor J. K. Tyl, působící okolo roku 1954 v Londýně, soubor Malá scéna, uvádějící v chicagské sokolovně Havlíček-Tyl hry Čapkovy, Kvapilovy, Wernerovy i Strnadovy, a především soubory sestavené – nejprve v Paříži a roku 1955 v New Yorku – divadelníkem a dramatikem Janem Snížkem. Příznačné ovšem je, že Snížkova dramaturgie se rovněž soustředila na klasiku (Jaroslav Vrchlický, Karel

Čapek), případně uvádění vlastních starších her – přestože do své emigrace psal výhradně divadelní hry, v exilu již vydal pouze knihy prozaické.

Dramatická tvorba si za těchto podmínek těžko mohla vytvořit charakteristickou poetiku. Obraz exilové dramatiky navíc – stejně jako u neoficiální dramatiky domácí – silně komplikuje fakt, že informace o této tvorbě jen výjimečně překračují úroveň více či méně náhodných zpráv o možném vzniku jednotlivých her či nedostupných rukopisů.

Jediným dramatickým textem, který byl v exilu v padesátých letech publikován knižně, je soubor FRANTIŠKA KOVÁRNÝ *Půlnoc nad Prahou* (New York 1952). Čtyři jednoaktovky jsou umístěné do poúnorového Československa, ve třech z nich jsou významné osobnosti literárního a politického života, sloužící komunistickému režimu, konfrontovány s vlastní minulostí a zapomenutými ideály. V aktovce *Noční návštěva* vede národní umělkyně Marie Majerová dialog s vlastním bouřlivým, upřímným a protiměšťáckým mládím, s mladičkou Marií Bartošovou. V *Posledním baletu* je Vítězslavu Nezvalovi oponentem v té době již mrtvý choreograf Saša Machov jako zástupce těch, kteří pochopili a sebevraždou včas „odešli“. Téma nejistoty pramenící z výsledků vlastních činů prostupuje ve hře *Půlnoc nad Prahou* i dialog Klementa Gottwalda a Václava Kopeckého o „socialistické důvěře“, tj. permanentní nedůvěře, a o konci těch, kteří ji neovládli. Čtvrtá jednoaktovka byla napsána na paměť zastřeleného partyzána Josefa Rajskupa, jenž se stal, stejně jako jeho kat, obětí boje uvnitř komunistické strany (*Předvečer*).

Jen tituly jsou známy z většiny exilových her, které uváděl výše zmíněný londýnský soubor J. K. Tyl: veršovaná scéna *Májové setkání* VLADIMÍRA KLADESKÉHO (vznik asi roku 1953), aktovky STANISLAVA BRZOBHATÉHO (od roku 1957 užíval příjmení Berton) *Cesta k svobodě* a *Jašo a víla* JIŘÍHO KAVKY (vl. jm. Robert Vlach; obojí prem. 6. 6. 1954). Některé dramatické texty či jejich části otiskla hamburská strojopisná kulturní revue Sklizeň, z inscenací souboru Tyl k nim patří Kavkova scéna o jednom obraze *Setkání s Evou* (Sklizeň 1954, č. 5), z další tvorby pak *Nová brázda*, rozhlasová dramatizace povídek Jana Čepa Modrá a zlatá a *Zatopené vsi* z pera OTAKARA BOSÁKA (Sklizeň 1954, č. 7, 8).

V New Yorku byla 17. dubna 1953 na večeru Volného sdružení přátel divadla uvedena jinak neznámá hra MIRKO TŮMY. O jejím autorovi je známo, že napsal též parafrázi příběhu Dona Juana, v níž je hrdina za své viny potrestán nesmrtelností (*Bloudění Dona Juana*, New York 1955).

Soustavně se dramatičce věnoval redaktor Rádia Svobodná Evropa JAROSLAV STRNAD, který je autorem jedné z mála dalších exilových her, o nichž je známo, že byla v zahraničí – příznačně ve městě s výraznou českou menšinou – česky hrána. Text hry *Dům na stráni* (jediné představení Malá scéna Chicago 16. 1. 1955) se však v dostupných archivech nezachoval. Soudě podle ukázek publikovaných ve Sklizi (1954, č. 7) šlo o drama o životě skupiny emigrantů z různých zemí východu (Rumun, Estonka, Maďar, Ukrajinec, Češka), kteří

v blíže neurčené západoevropské zemi marně čekají na změnu politické situace, respektive na vypuknutí nové světové války, která by změnila poměr sil. Třebaže se jeden z nich pokusí válku vyprovokovat atentátem na ruského politika, jejich naděje jsou marné. Postupná ztráta iluzí o možnosti vyburcovat západní veřejnost k činu („Copak lidé nepochopí, že se hraje o jejich kůži?“; „Všichni jsme dobrodruzi v očích Západu“) končí jejich odjezdem, útekem do Jižní Ameriky. Jen dva zůstávají, přestože ví, že bolševici přijdou i do této země: „Počkám si tu na ně. Až sem přijdou, vezmu jich pár s sebou na onen svět.“ Už recenze v chicagské Svornosti označila tuto inscenaci za veliký divadelní čin, současně ale poukazovala na abstraktnost postav a frázovitost dialogů. Nena-  
lezený je také rukopis Strnadovy hry *Pěťadvacet minut* (vznik patrně 1953).

Rozhlasové hry pro Svobodnou Evropu psal rovněž ZDENĚK NĚMEČEK, který je autorem krátkých divadelních her s tematikou exilu s názvem *Život č. 2, Poslední vůle* (prem. v rámci večera Volného sdružení přátel divadla New York 17. 4. 1953) a *Příjezd*. Jeho rukopisné drama *Dolores* (rkp. 1956) je zajímavé tím, že je cele zasazeno do amerického prostředí a neobsahuje již ani odkazy na emigraci. Hra je pojmenovaná podle postavy černošské hospodyně, pozorovatelky a komentátorky, která vyvážeností citu a rozumu zastupuje prostou přirozenost a téměř obřadním, biblickým jazykem nahlédá na vyšší perspektivu. Samotný děj se rozvíjí v několika liniích a je obrazem rozpadu rodiny významného amerického fyzika Charlese Witta, kterého jeho žena v touze po dítěti a seberealizaci chce opustit s rodinným přítelem. Politické téma pak do hry vstupuje s postavou ženina bratra Harolda, který nejenže jako milenec získává jejich adoptivní židovskou dceru pro ideu komunismu, ale také se pokusí ukrást výsledky fyzikovy práce a předat je cizí rozvědce. V okamžiku vrcholné krize, kdy je ohroženo vědcovo postavení a prozrazena ženina nevěra, však přichází důležitý obrat: Witte dostává Nobelovu cenu a odpouští ženě, dcera sice následuje lásku, ale nepřerušuje kontakt s rodinou. Tímto integrujícím obratem se Němečkova hra liší od výrazné vlny amerického dramatu rozpadu rodinných jistot (Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Arthur Miller ad.). Měla-li však aspiraci vstoupit do kontextu literární a divadelní tvorby země, ve které vznikla, nepodařilo se jí to, stejně jako žádnému z dramat napsaných v padesátých letech českými autory v emigraci.

Do první poloviny 50. let lze patrně zařadit vznik hry MILADY SOUČKOVÉ *Historický monolog* (in *Dramata a monology*, 2001). Tento text ovšem nebyl s největší pravděpodobností určen ke hraní (snad k rozhlasové četbě) a přísně vzato není ani textem dramatickým. Jde de facto o rozsáhlý, na kapitoly členěný prozaický monolog s publicistickými rysy, jemuž autorka úpravou titulního listu dala vnější formu divadelní hry; tento titulní list však určuje, že jevištěm monologu má být dle autorky „Obrazotvornost“ a místem jednání „Lidská mysl“. K vnější dramatické formě Součkovou zjevně inspirovala možnost monologický text vystavět jako potenciální dialog mezi mlčícím posluchačem

a promlouvajícím mluvčím, jako konfrontaci prezidentů T. G. Masaryka a Emila Háchy. Autorčiným cílem přitom bylo obhájit či alespoň vysvětlit osudy, životní postoje a politické názory druhého z nich, člověka považovaného za zrádce národa; text se však dotýká i obecnějších otázek národní povahy a situace, v níž se národ nacházel za války, před ní i po ovládnutí země komunisty.