

# Dramatická tvorba autorů žijících v exilu

Existenční svázanost dramatu s divadlem a divadelním publikem způsobovala, že pouťorová emigrace se tomuto druhu literatury věnovala spíše výjimečně – a to nejen ve srovnání s publicistikou, ale i prózou a poezií. To se nezměnilo ani v sedmdesátých a osmdesátých letech, byť politické události vystrnadily do exilu početnější skupinu autorů. Jejich základním problémem totiž nadále byla volba adresátů: dramatici více než prozaici stáli před dilematem, zda své texty adresovat vzdálenému a nedostupnému publiku doma, sociálně i názorově značně rozrůzněnému společenství krajanů (které ovšem mohli oslovovat jen prostřednictvím knih), nebo divadelnímu publiku zemí, v nichž nově žili. Pouze Pavlu Kohoutovi se přitom podařilo zachovat vazby na samizdatový kontext, z něhož do ciziny odešel, a současně se stát součástí divadelního provozu v novém prostoru, navázat na svou dosavadní tvorbu a systematicky pracovat pro řadu divadel. Jiné autory podněcovala k dramatické tvorbě možnost psát pro rozhlas, který je vždy dostupnější než divadelní jeviště, což ale zpravidla znamenalo také vzdát se češtiny. Ostatní spisovatelé se pak k dramatu obraceli víceméně jen nahodile, ať již z vnitřní potřeby využít jeho významových potencií, nebo z jiného vnějšího impulsu.

Exilová dramatika proto neutváří souvislý obraz, nýbrž je spíše jen seskupením řady individuálních aktivit, které nesou stopy výchozích kontextů, z nichž jednotliví autoři vzešli a na které navazují. Přesto mají několik společných rysů. Tím nejvýraznějším je modelovost většiny her, která vyrůstala nejen z přímé návaznosti na poetiku šedesátých let, ale i ze snahy autorů pojmenovat prostřednictvím individuálních situací a konkrétních postav obecnější společenskou a politickou problematiku. Sepětí se situací země, z níž autoři vzešli, tematicky aktualizuje zejména problematiku postavení jedince – intelektuála – v totalitním režimu a širších paradoxech dějin. Možnost vyslovit i to, co bylo v Československu tabuizované, přitom zbavovala dramatiky nutnosti hovořit ezopským jazykem a vnášela do jednotlivých textů značnou přímočarost a kritičnost, která se v některých hrách měnila až v satirickou lapidárnost. Na druhé straně snaha některých dramatiků oslovit nové zahraniční publikum, které problematika komunistické totality zajímala jen v omezené míře, vnášela do exilové dramatiky i zájem o obecnější a psychologičtější otázky lidské existence.

Autoři starší emigrační vlny publikovali v sedmdesátých letech jen dva významnější pokusy o divadelní hru, přičemž jeden z nich vznikl ještě v druhé polovině šedesátých let a popudem k jeho napsání měla být možnost uvedení v Československu. Ta se jeho autorovi Egonu Hostovskému otevřela v době, kdy vyšly v Odeonu jeho starší prózy (*Cizinci hledají byt*, 1967). Hostovského hra *Osvoboditel se vrací* tak byla přijata dramaturgií Městských divadel pražských a zdálo se, že možnost spisovatelova vystoupení před českým publikem je otevřena. Avšak sankce následující po IV. sjezdu spisovatelů tuto spolupráci přerušily a hra byla v Čechách prezentována, a to ještě jen jako scénické čtení, až 22. května 1993 (Východočeské divadlo, Pardubice). Tiskem vyšla v exilu (Kolín nad Rýnem 1972), v Čechách pak časopisecky v *Divadelní revue* (1994, č. 1).

Jediné Hostovského drama je napsáno v žánru groteskní politické travestie a rozvíjí téma všeobecné korupce v rozkládajícím se režimu, který z občanů dělá rukojmí v boji politiků o moc. Dějištěm je blíže neurčená země, respektive zámek, v němž jsou v domácím vězení drženi manželka a dvě dospělé děti bývalého a patrně i budoucího vládce. Osu děje utváří soužití vězňů a věznitelů, kteří pod dojmem očekávaného návratu „osvoboditele“ z exilu rychle přehodnocují svou osobní strategii a vstřícností vůči rodině se pokoušejí zahájit své budoucí kariéry. Bez iluzí a se značnou skepsí tu Hostovský vykresluje profesionální politiky, státní úředníky, vojenskou generalitu či akademiky. S modelovou dramatikou absurdity šedesátých let jeho hru spojuje nejen důraz na frázovitý a významově vyprázdňovaný jazyk postav, ale i nemalá ironie: nejméně se na návrat „osvoboditele“ těší jeho rodina, neboť ta nejlépe ví, jak krutý a mocichtivý je to pragmatik.

Autorem druhého pokusu byl publicista a vydavatel exilového časopisu *Svědectví* PAVEL TIGRID, který svou jedinou hru *Neposkrvněné početí Josefa V.* (rkp. 1974; čas. *Svědectví* 1977, č. 53) pojal jako tragikomicky burleskní divadlo na divadle. Jeho prostřednictvím modeloval obraz českých dějin od konce německé okupace až po panoramatický obraz ruské okupace v srpnu 1968 a také vykreslil příběh typického levicového intelektuála vlastní generace. Tigridův hrdina Josef po osvobození vstoupí do komunistické strany, a stane se dokonce ministrem; při stranických čistkách v padesátých letech je však po vynuceném doznání odsouzen, rozpadne se mu rodina a veřejně se ho zřekne i jeho syn. Pro politické a lidské názory autora je příznačné, že postavy Josefa a jeho ženy Marie představují obětavé idealisty, kteří na čas osudově propadli politické iluzi. Personifikací soudobého zla však Tigridovi je protagonist jmenem Klofáček, charakteristická postava pragmatika, který dokáže v každém režimu a za všech okolností uspět, vydělat a zvítězit.

K předsrpnovým českým emigrantům lze počítat i autora ruského původu NIKOLAJE TERLECKÉHO. V roce 1971 byla v německém překladu nastudována jeho hra *Commedia dell'arte* (rkp. 1968; čas. *Revue napětí a humoru* 1979,

č. 5; prem. Stadttheater Bonn 1971), v níž bylo na principu divadla na divadle rozehrané téma manipulace a moci.

Na jevišti bylo vidět pouze zrcadlo, v němž se odrazili diváci i herci sedící v hledišti. Představení zahájil ředitel divadla, jenže namísto ohlášené hry, v níž „za určitých okolností [...] může hrozit stejné nebezpečí jako v životě“, začal vést dialog s různými lidmi v sále. Ukázalo se tak, že dramatické postavy sedí mezi diváky, jen někdy vstanou a vyjdou na jeviště. Vlastním tématem hry se stalo násilí, demagogie a cenzura. Skutečnost se vlamovala do divadelní iluze a slova vyřčená před publikem se začala proměňovat ve skutečnost. Hra vrcholila terorem a fyzickou likvidací několika účastníků večera. (Autor ve svých pamětech uvádí, že německá levicová kritika hru označila za „pokus o rozpoutání studené války“ a divadlo ji bez dalšího vysvětlení stáhlo z repertoáru.)

Terleckého absurdní groteska *Bůh Druhý* (rkp. 1984) je surreálnou vizí o Bohu – druhém v pořadí, který se rozhodl opravit svět, jenž se pod vládou jeho předchůdce málem zřítíl do záhuby. Nejprve zajistí, aby se přestal štěpit atom a benzín promění ve vodu, takže vojska přestanou válčit a ve všech zemích zavládne mír. Vzít lidem svobodnou vůli Bůh Druhý však odmítne. Po konfliktech s generalitou vojsk, politiky a úředníky, kteří „jen“ uplatňovali svou svobodnou vůli, náhle zmizí, je prohlášen za podvodníka a vše se může vrátit zpět.

Početnější však byla dramatika autorů, kteří do emigrace odešli v důsledku událostí konce šedesátých let a pozdější snahy normalizátorů vysídlit ze země nepohodlné tvůrce. Mezi exulanty se tak ocitli i dramatici; bezprostředně po okupaci roku 1968 emigrovali Vratislav Blažek, Alfréd Radok a Ludvík Aškenazy.

Slibně se začínala v německém jazykovém prostředí rozvíjet televizní a filmová tvorba dramatika a scenáristy VRATISLAVA BLAŽKA (*Rosy und der Herr aus Bonn*, tv. 1971; *Die Untaten des Fräulein Mikova*, tv. 1971; *Gabriel*, tv. 1973). Ukončilo ji však autorovo úmrtí v roce 1973.

ALFRÉD RADOK po srpnu 1968 působil jako režisér v göteborgském Folkteater a v dalších západoevropských divadlech. Spolu se svou ženou MARIÍ RADOKOVOU připravil pro otevírací představení düsseldorfského Schauspielhausu vlastní adaptaci románu Heinricha Bölla *Klaunovy názory*. Úprava hraná pod titulem *Klaun* (rozmn. 1991; prem. 23. 1. 1970) ve shodě s předlohou tematizuje morální devastaci, kterou přináší moderní civilizace a ztráta řádu, pevného a záchytného bodu. Hlavním hrdinou a vypravěčem je mim, černá ovce rodiny a společenský outsider, který ve chvíli životní i umělecké krize bilancuje svůj dosavadní život, prožitý v Německu ve stínu ideologií, rasové a třídní nenávisti. Románové vyprávění založené především na vnitřním monologu a retrospektivě je v adaptaci transponováno do sledu zhmotnělých a zpřítomněných představ hlavního hrdiny, jehož vzpomínky nerespektují zákony jednoty děje, místa a času.

LUDVÍK AŠKENAZY psal od sedmdesátých let téměř výhradně německy, prosadil se pohádkovými prózami pro děti a také rozhlasovou dramatikou – napsal okolo pětadvaceti rozhlasových her. Jediným jeho česky napsaným a tiskem vyšlým textem z této doby byl *Pravdivý příběh Antonie Pařízkové, lehké holky s dobrým srdcem* (rkp. 1985; s tit. *Tonka Šibenice*, čas. Listy 1985, č. 3; rozmn. 1991; prem. Divadlo E. F. Buriana 31. 1. 1991), tedy divadelní adaptace sociálního morytátu Tonka Šibenice E. E. Kische. Ke staropražské legendě o prostitutce, která neztratila svou čest, i když obětavě strávila noc s odsouzencem na smrt, se Aškenazy vracel opakovaně: poprvé byla jeho adaptace inscenována již roku 1968 v Plzni (s tit. *Pašije pro Andělku*) a do autorovy smrti v roce 1986 dostala podobu dalších devíti verzí divadelních, tvar televizního scénáře (1971 pro bavorskou televizi) i rozhlasové hry.

Někteří ze spisovatelů, kteří po srpnu 1968 opustili Československo, se k dramatu jako specifickému způsobu výpovědi přiblížili až v exilu. To je případ prozaika KARLA MICHALA, který v roce 1973 německy napsal svůj jediný dramatický text *My, občané mělstí* (český překlad Viola Fischerová, rozmn. 1991; in *Soubor díla*, 2001). Hra vznikla na objednávku švýcarské televize, nebyla však její dramaturgií přijata. Hořká komorní komedie tematicky čerpá z Thukydidových Dějin peloponéské války a zachycuje vyvraždění obyvatel ostrova Melos Athénany. Svou poetikou pak navazuje na modelovou dramatikou šedesátých let: jde o obraz naprosté zkorumpovanosti všech profesionálních politiků a modelovou alegorii všeobecné politické krize zemí na obou stranách železné opony. Osu jejího děje utváří pragmatická vypočítavost a ohled na podnikatelský prospěch, s nímž se vládcové ostrova Melos – ať už je jím velký

mluvka, nebo radikální populist – snaží zůstat v rámci globálního konfliktu mezi Athénami a Spartou neutrální. Ani nejobratnější intrikáni tahající za nitky politiky ovšem nejsou schopni odvrátit blížící se katastrofu.

Ojediněle se o drama pokusil také JOSEF ŠKVORECKÝ. Jeho fraška *Bůh do domu* (Toronto 1980; prem. Nové české divadlo Toronto 30. 5. 1980) je specifická i tím, že je jedinou exilovou divadelní hrou tematizující – obdobně jako autorovy prózy *Ze života české společnosti* a *Příběh inženýra lidských duší* – život v exilu. Autor v ní zobrazil generačně i sociálně rozrůzněné společenství československých krajanů v Kanadě. Satirický příběh o nečekané návštěvě, kterou emigrantku Vicky



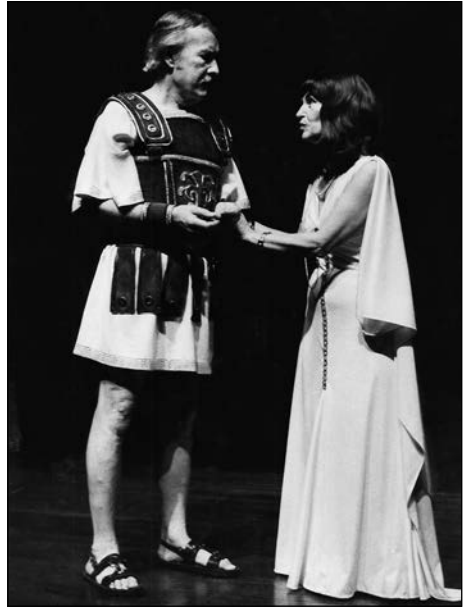
Viola Fischerová

MacHaneovou (Vlastu Macháňovou) po letech překvapí její otec, komunistický funkcionář Karel Jidáš, proti sobě staví fanatického obhájce totality, vulgárního opilce a mamonáře na straně jedné a typizované zástupce české emigrace na straně druhé. Tuto svéráznou komunitu přitom Škvorecký zobrazil jako snobské a nejednotné společenství lidí, které se velmi liší jak důvody emigrace, tak i vztahem k totalitnímu režimu „doma“. Dominantní složkou frašky je ovšem jazykový humor, koktejl makarónských promluv postav, v nichž se čeština prostupuje nejen s americkou angličtinou, ale i se slovenštinou či němčinou.

**JIRÍ KLOBOUK** patří k autorům, jejichž dramatika, psaná pro rozhlas, se rozvinula až v exilu, kde se snažili oslovovat obecnost země, v nichž žili. Do českého kontextu pak byla zčásti integrována až po roce 1989, kdy ji Klobouk prostřednictvím překladu předložil českým čtenářům a posluchačům.

Emigraci a hledání nové identity se Klobouk věnoval ve hře *Setkání v Kanadě* (rkp. 1980; in *Rozhlasové hry II*, 1998), v lyrickém, hrubínovskými laděném dramatu, evokujícím jeden letní večer někdy na konci sedmdesátých let a přátelské setkání dvou českých manželských párů a osaměle žijícího Kanadana. Z rozhovoru postupně vyrůstá obraz dvojí emigrantské zkušenosti: zatímco hostitelé se postupně dokázali asimilovat v novém domově, druhá manželská dvojice se nezbavila traumatu ze ztráty domova a jejich hovor se neustále vrací k tématům, která jsou jejich hostitelům již úplně cizí, která ale paradoxně zajímají Kanadana.

Také Klobouk se k emigrantskému tématu obrátil jen výjimečně. Jeho další rozhlasové hry sice často tematizují lidskou osamělost, úzkostné hledání identity a těžkosti mezilidského dorozumění či přímo soužití, ale většinou bez konkrétnější lokalizace v nadčasové rovině. Žánrově přitom oscilují mezi prvky tragickými, komickými a absurdními. Tak je tomu v Kloboukově nejúspěšnější hře, sociální frašce z vězeňského prostředí *Zabijáci* (rkp. 1969; in *Rozhlasové hry I*, 1996; prem. Kanada 1971); hra *Ještě jednou na Coney Island* (rkp. 1980; in *Rozhlasové hry I*, 1996; prem. Německo 1985) je tragikomickým dialogem muže a ženy, dvou životních ztroskotanců.



Jiří Voskovec na scéně Nového českého divadla v Torontu, 1975

Po Chartě 77 odešli do exilu z významnějších dramatiků Pavel Landovský a Pavel Kohout, v průběhu osmdesátých let pak ještě Karol Sidon. Zatímco Sidon opustil literaturu a divadlo a zcela se začal věnovat judaistice, Pavel Landovský zůstal u svého povolání herce. Již před emigrací mu byla v SRN hrána *Sanitární noc* (německy s tit. Wegen Sanierung geschlossen, prem. 1976), později se v Rakousku prezentoval rozhlasovou hrou *Objížďka* (německy s tit. Umleitung, prem. 1982).

Nejúspěšnějším divadelním autorem českého exilu byl jednoznačně PAVEL KOHOUT, kterému bylo v roce 1979 povoleno vyjet na pracovní pobyt do Rakouska, návrat do vlasti mu však byl již znemožněn. Kohout se při příchodu do exilu mohl opřít o svou pověst mezinárodně uznávaného a v cizině často hraného dramatika a o spolupráci s vídeňským Burgtheatrem. Organicky přitom rozvinul svou starší samizdatovou tvorbu z počátku sedmdesátých let. V exilu vznikly nejen četné Kohoutovy dramatizace próz a úpravy cizích dramát, ale také již zmíněné hry *Marast*, *Safari* či *Ecce Constantia!*. Exil však přinesl do Kohoutovy tvorby také novou problematiku a nové tóny. Zejména v jeho prózách se bytostným tématem stala odpovědnost jedince za své činy a možnost odpuštění dávných vin, jakož i schopnost člověka nahlížet sám sebe a zhodnotit dosah vlastního konání.

Na pomezí mezi dramatem modelovým a psychologickým je hra *Pat aneb Hra králů* (rozmn. 1991; prem. Schillertheater, Berlín 18. 8. 1987, Městská divadla pražská – Rokoko 15. 5. 1991) – drama o lži, která se stane obsahem i smyslem života, a o nenávisti jako pevném mezilidském poutu. V centru děje je tu dialog a specifický vztah dvou mužů: židovského básníka a shakespearovského překladatele Kellermanna a jeho „přítele“, který ho několik desítek let ukrývá ve sklepech vídeňského domu. Předstírá, že válka ještě neskončila, aby jej mohl trestat za to, že byl kdysi milencem jeho manželky. Závěrečný obrat však vychází situaci poněkud proměňuje: klamaný po celou dobu věděl, že je klamán, a byl to on, kdo klamal svého věznitele, aby mohl žít po boku své lásky.

K postupům modelového dramatu se po své emigraci přiklonila i IVA PROCHÁZKOVÁ, když ve hře *Erasmovy velké arkány* (čas. Listy 1988, č. 3; rozmn. 1991) zachytila vnitřní váhání intelektuála neschopného zaujmout jednoznačné stanovisko a postavit se pevně na jednu ze dvou konfliktních stran i přesto, že dobře cítí, na čí straně je pravda. Děj hry vychází z biografie humanistického filozofa Erasma Rotterdamského, Procházková však více než o historickou věrnost usilovala o zobrazení vlivného intelektuála, jenž má možnost vstoupit do mocensko-teologického diskurzu své doby (wormský sněm) a vyslovit se ve prospěch (Lutherova) učení, s nímž v mnohém souhlasí, ale ze strachu před důsledky tak neučiní. Dramatické napětí hry, formulující otázky statečnosti a společenské odpovědnosti, utváří filozofův vnitřní spor, hádání, během něhož se mu jako partneři a protihráči zjevují další přední myslitelé (Martin Luther, Thomas Moore, karmelitánský převor Egmondanus).

Novinář **KAREL HVÍZDALA** se po odchodu do exilu pokusil postihnout totalitní režim a jeho fungování ve dvou kafkovsky laděných absurdních dramatech. Groteskní „divadelní lepoperele o 39 obrazech“ *Reálkancelář* (rkp. 1981–82) pojednává o strachu jako nástroji mocenské manipulace s lidmi. Hra nazvaná *P. S.* (rkp. 1981–84, též s tit. *Psací stroj*; prem. Amatérský soubor Jiřího Pravdy, Londýn 1984) je alegorií poválečného vývoje v Československu. Zápletku děje utváří pokus jakéhosi podivína přihlásit na patentovém úřadě jako svůj vynález psací stroj, třebaže v dané zemi je o psacím stroji zakázáno i mluvit. Autor zobrazil jednotlivé typy občanů reálného socialismu od příčinnivého kariéristy a donašeče přes chladného pragmatika či pasivního nihilistu až po pseudodisidenta, který našel možnost přežití ve falešné iluzi rezistence, jež si však příliš nezadá se službou režimu. Když je ve finále hry existence psacího stroje oficiálně legalizována, náhlá změna se stane záminkou pro nové personální čistky.

Několik přímočaře satirických her namířených na totalitní režim napsala ve své švýcarské emigraci autorská dvojice **JAROSLAV GILLAR – VLADIMÍR ŠKUTINA**. Fenomén strachu a z něj vyplývající ztrátu lidské důstojnosti tematizuje morálita *Vagon strachu* (in *Magazín*, 1981; rozmn. 1990; prem. Am Einlass, Mnichov 1982). Do lůžkového vagonu mezinárodního rychlíku Praha – Lucemburk, v němž cestují čeští delegáti na jakousi mírovou konferenci, autoři umístili základní lidské typy znormalizované společnosti, které – přes odlišné společenské postavení a schopnost využívat režim – spojuje pragmaticky konzumní přístup k životu, egoismus a všeobjímající strach jednoho z druhého. O křehkém postavení autokrata, proti němuž se mohou kdykoli obrátit jeho způsoby jednání, pojednává absurdní modelová komedie situovaná do okamžiku blíže nespecifikovaného revolučního chaosu *...a na hrušce sedí diktátor* (Curych 1981; rozmn. 1990; prem. Am Einlass, Mnichov 1981).

Nejúspěšnějším dílem autorské dvojice Gillar – Škutina byla dramatická koláž *Josef Švejk a Josef K., dva osamělí chodci na Karlově mostě* (rkp. 1982; Curych 1988), jež byla přeložena a hrána v několika zemích (SRN, Velká Británie, Francie, Švédsko, Itálie, Izrael, Jugoslávie). „Jevištní román“ – jak zní podtitul hry – propojuje Haškův román a Kafkův Proces s životopisnými fakty obou spisovatelů. Vlastním tématem dramatické koláže je pak krutá a absurdní skutečnost dvacátého století nahlížená optikou tragédie střední Evropy.

Ze skutečných historických událostí období první světové války, kdy byl V. I. Lenin s pomocí německých císařských tajných služeb odeslán ze svého švýcarského exilu do Ruska, aby zde svými aktivitami napomohl ke vzniku politické krize, vychází Gillarova a Škutina komedie *Lenin v Curychu* (spolupráce **JIŘÍ HOCHMAN**, Curych 1985). Komedie vrcholí ve finále, když si revolucionář nechává vyložit karty a nevěřičně poslouchá věštbu o dalším vývoji v Rusku od revoluce přes stranické čistky a politické procesy období kultu osobností až po Chruščovovy reformy.

Dramaturg a režisér Jaroslav Gillar napsal také gogolovskou satiru na mužické poměry v Rusku a na samoděržaví *Lov neboli Sny Ivanů* (Curych 1979) a další drobnější dramatické texty, z nichž některé byly publikovány v rámci cyklu Kapesní divadlo v exilovém literárním časopise Revue napětí a humoru, který řídil Vladimír Škutina.