

„Velkou historii bych rád viděl tady.“ Dramatická tvorba Milady Součkové

Lenka Jungmannová

Nebudeme-li počítat malou loutkovou hříčku nazvanou *Faustus* a přepracování Sofoklova *Krále Oidipa*, o kterém se ještě zmíníme, můžeme konstatovat, že Milada Součková napsala dvě celovečerní divadelní hry. První drama se jmenuje *Listopad* a nese podtitul *slavnostní hra k 17. listopadu*. (Původní podtitul, opravený na rukopise hry autorkou, zněl *historická hra k 17. listopadu se slavnostní předehrou*.) Hra vznikala pravděpodobně na samém sklonku 2. světové války a autorka o ní v *Sešitech Josefiny Rykové* - přímo ve *Vlastním životopise Josefiny Rykové* - píše: „Když jsem roku 1945/46 šla k Frejkovi (...), nesla jsem Frejkovi svou hru 17. listopadu. Cítila jsem, že to má slabiny. V Národním divadle řekli přímo: »Paní Součková, přece byste nechtěla.« Frejka byl ochoten upravit to pro to téma. Snad to někde ještě mám.”¹ Rukopis hry objevil dr. Kristián Suda v Divadelním oddělení Národního muzea v Praze roku 1997. (Již před tím ovšem našel fragmenty této hry v pozůstalosti.)

Jisté ukazatele dovolují tvrdit, že hra byla vytvořena až po práci Součkové na inscenaci, přesněji na literárním večeru v Divadle Větrník nazvaném *Cervantesovo „Zázračné divadlo světa“ hraje podle Milady Součkové Oidipa krále s složenými texty H. Berdycha*. Tento text upravil a režisoval Josef Šmída, premiéra byla 7.5.1942.² Součková se na večeru podílela „přepisem“ *Oidipa*, z něhož zachovala jen základní kostru děje. V knize Zdeňka Hedbávného *Divadlo Větrník* o tom čteme: „Ze Sofoklovy tragédie zbyla jen základní dějová fakta: muž zjišťující, že omylem zabil svého otce a stal se manželem své matky, s níž má děti. Vše je vyprávěno jako hrůzný příběh situovaný do žižkovského holičského krámu.”³ Součkové *Oidipus* byl jako text kompletně přejat z její prózy *První písmena* a oidipovský motiv, který se volně proplétá celým dílem Součkové, se dále objevuje i v obou hrách.

Náš úsudek, že *Listopad* vznikl až po inscenaci v Divadle Větrník ovšem vychází z toho, že lze pozorovat jiné souvislosti mezi těmito dvěma dramatic-

¹ Součková, M.: *Sešity Josefiny Rykové*. Praha, Prostor 1993, str. 207. K tomu malou poznámku: Vinohradské divadlo patřilo v té době pod MDP a Frejka byl ve funkci ředitele od srpna 1945 do června 1950.

² Inscenace se hrála patnáctkrát až do 27. května 1942.

³ Hedbávný, Z.: *Divadlo Větrník*. Praha, Panorama 1988, str. 46.

kými texty. Zájem o drama španělského zlatého věku, který, jak se domníváme, byl prací ve Větrníku - kam Součková dokonce docházela na zkoušky - inspirován, dovedl autorku k užívání meziher, kterými divadlo obohatil právě Cervantes. Zjevný vliv barokní dramatické poetiky nalezneme navíc v přede-
hře přímo. Způsob, jakým je předehra koncipována připomíná Calderonovo *Veliké divadlo světa*, kde na začátku vystupuje Autor (Bůh), který dává pokyny Řediteli (Světů), jak hrát hru.⁴ Metaforu divadla jako světa, o níž lze při pohledu na celé dějiny dramatu hovořit jako o imanentní konvenci, ovšem Součková nechápe aristotelsky jako nápodobu skutečností, ale dostává se k ní – jak uvidíme - prostřednictvím vlastního pojetí interpretace dějin, o němž už napovídá i jedna jediná replika z přede hry. Básník se Panny ptá: „Jaké jsi měla šaty před pěti sty léty?“

Hru tedy rámuje přede hra s prologem a třemi výstupy, po níž následuje I. akt, I. mezihra, II., III. a IV. akt, II. mezihra a nakonec epilóg rovněž o 3 obrazech. Celá přede hra a poslední obraz epilógu jsou psány volným veršem. Drama začíná prologem, který pronáší Básník na předscéně. Přede hra je pak realizována jako uvedení do další hry, která bude následovat, tedy jako tzv. divadlo na divadle. Na jedné virtuální rovině se zde stírají a prolínají dvě reality: první, která se tváří jako skutečnost (tj. jako dějinný okamžik), a druhá, která se tváří jako příběh a je tedy virtuální dvojnásob. Všimněme si pozoruhodného paradoxu, že totiž aktuální skutečnost a potažmo i dějiny jsou v přede hře představovány fiktivním atemporálním dějem, zatímco v centrální části díla je naopak realistická hra reprezentantem vyprávění.

Přede hra je na hlavní hře téměř nezávislá a stejný vztah mají mezi sebou i zbývající oddíly hry. (Fragmentárnost je také výrazným rysem nejen autorčina stylu, ale i větrníkovského textu.) Tři symbolické postavy, Básník, Herec a mechanická Panna–figurína, vedou na jevišti, kde zatím probíhají technické práce (odstraňují se kulisy renesanční hry a Panna je dokonce dosud oblečena v historickém kostýmu), dialog o zrození divadla, respektive světa. Básník hovoří o svém díle, které přivede na jeviště skutečného současného hrdinu (ačkoli má jít o hru historickou) a vytváří paralelu mezi historií a jejím uměleckým zobrazením. (Až programový zájem o dílo se současným námětem se objevuje především v *Hlavě umělce*, zájem o dějiny a jejich reflexi však nalezneme v celé tvorbě Součkové.) Je zvláštní, jakým způsobem, vedle Básníka (jako autora hry) a Herce (jako jejího realizátora), figuruje v přede hře ona třetí postava, loutka Panny, kterou - jak praví rukopisná poznámka - měla

⁴ Srv. Calderon, de la Barca: Velké divadlo světa. Přel. J. Vrchlický. Praha, Grosman a Svoboda 1903.

sice podle potřeby ztvárnit herečka hrající ve střední části postavu Majky, ale jejíž hlas měl být „reprodukován“. Panna zde reprezentuje ženský princip a také se (podobně jako Básník) stává jakýmsi alter egem autorky.

Kolísání v rodě autorského subjektu se v dílech Součkové vyskytuje pravidelně, dokonce je chápeme jako jeden ze znaků její autorské poetiky. V *Listopadu* se ovšem mužský a ženský subjekt dostávají do konfliktu, z něhož vítězně vychází Panna právě proto, že má dvojznačnou povahu. Na jedné straně zobrazuje věčnou a stále klamanou milenku, která je ovšem reálně opuštěnou dívkou básnickovou, na straně druhé má podobu jakéhosi předobrazu (prefigurace a anticipace zároveň) dramatické postavy z následující historické hry. Postava Panny přináší do hry silné feministické stanovisko, neboť obhazuje důležitost žen jak v historii, tak v umění.

Avšak zatímco předehra je ahistorická - a z této perspektivy je jí také umožněno historii nahlížet - a její chronotop je „neurčitý“ (vyčerpává se „otevřeným“ – tj. přiznaným jevištěm), jsou dějiny lidstva v tomto dramatickém textu reprezentovány historickou hrou z přítomnosti, která probíhá v časoprostoru konkrétním, takže ona iluze divadla není narušena. Čas vnitřního dramatického textu lze datovat velmi přesně: krátce před 28. říjnem 1939 začíná a krátce po 17. listopadu téhož roku končí.

Námět vnitřní hry zpracovává události, které jsou podle Součkové - jak víme především ze *Svědectví* a z poezie - děním velké historie. V *Sešitech Josefíny Rykové* autorka k námětu poznamenává: „Byl tam chór ženských z ulice, studenti ve vězení. Jeden z nich, byl skutečný, podle vyprávění Blanky, syn její přítelkyně, statkářky z Moravy, dcery po venkovském lékaři, pěstovala koně.“⁵ Syžet vložené hry, které dávají vzniknout demiurgové Básník a Herec (a nepřímo také Panna), pojednává příběh zatčení a popravy studenta Karla Černého zpracovaný sice na základě autentických reálií, ale přesto dramaticky stylizovaný.

Chronotop této hry je prostý, děj se odehrává v rozmezí necelých tří týdnů na statku rodiny Černých v Jestřabí na Moravě, v Karlově podnájmu v Praze a v epilogu také v bytě Karlovy dívky a v kanceláři ministra spravedlnosti, kam v závěru přichází pí Černá, aby zjistila, kde je její syn pochován. Mezihry jsou situovány na maloměstskou (I.) a pražskou (II.) ulici.

Vnitřní hra je psána prózou a má charakter jakéhosi „nového“ realistického dramatu. Kritika linearity dějin v podmínkách tohoto textu souvisí až s určitou programovostí umění a vírou v nový, lepší svět (Karlův spolužák Horák dokonce ve hře propaguje komunistické ideje).

⁵ Součková, M.: c. d., str. 207-208.

Součková však i zde kombinuje styly a techniky. Některé výstupy připomínají filmový scénář (jde zejména o scénu, ve které Majka hovoří se svým vnitřním hlasem, I/3, a scény těsně následující, kdy je zviditelněna Majčina představa-vzpomínka na její poslední schůzku s přítelem, I/4 a I/5) a pracuje se tu také s retrospektivním pojetím scén, se scénami non-reálnými a naopak se situacemi kvazireálnými, jako jsou pouliční rozhovory v mezihrách, představující ve hře jakýsi vox populi (jde o dva jakoby odposlechnuté, dokumentární rozhovory z ulice). Autorka ovšem stylizaci hry posiluje ještě využitím zvláštní symbolické postavy. Figura mladé dívky Majky, což je sestra Karla Černého, je totiž s postavou Panny z předehty téměř identická. Přejímá nejen její charakter, ale také téma ženské emancipace (Majka chce studovat medicínu, jezdí na koni a bez skrupulí odmítá nápadníka Břízu), které je nezbytně reflektováno v dialogích ostatních postav. V jistou chvíli přejímá Majka dokonce i Pannin historický kostým, který tu zastupuje vzpomínku na maškarní ples. (Dívčí maškarní převlek je ostatně motivem, který krouží celým dílem Milady Součkové.) Postup, kdy některá postava přechází z jedné reality textu do jiné je pro Součkovou rovněž typický. V *Listopadu* se ovšem tento pohyb stává dalším dokladem autorčina chápání dějin, které zde mají vlastně tentýž charakter jako vyprávění. Majka alias Panna přináší do děje mladistvý, ve své nevinosti čistý společenský názor, který vyjímá ženu z postavení na tzv. okraji a transponuje její význam do středu, jenž byl zatím doménou mužů. Repliky Majky a Panny nastavují zrcadlo mužskému světu, který kritizují jako svět, jehož centralismus to přivedl až k válečným konfliktům. (Majka: „Vy všichni muži, /.../ vy všichni nemáte na mysli nic jiného než své myšlenky, svět vytvořený podle vašich myšlenek, bojujete o něj, jen ten pro vás něco znamená...“, I/5.⁶) Majka ovšem ukazuje ještě další polohu svého dramatického charakteru, a to tehdy, když se vžívá do postavy měšťácké sousedky pí Kubištové. Teatrálně tak paroduje chování žen, které si omezenost svého postavení neuvědomují.

Kontrastně k Majce, která nese feministický náboj, jehož součástí je i dobový vitalismus a tzv. sociální myšlení, přináší postava Karla moment viny. (Karel se ve studentském hnutí projevuje proněmecky, protože si zpočátku myslí, že je třeba se s velmocí domluvit.) Intertextový motiv viny, který se zde objevuje jako volná parafráze Sofoklova *Oidipa*, však můžeme přiřadit nejen ke Karlovi, ale i k jeho otci. Černý a jeho syn totiž představují dvojedinou podobu *Oidipa*. Mladý je „slepý“ vinou své naivity (na rozdíl od Majky, která je pouze nevinná) a prohlédne až ve chvíli, kdy je „oslepen“ alternací na gestapu. Starý je slepý

⁶ Součková, M.: *Listopad*. Rukopis.

opravdu i metaforicky (nechte tisk, neposlouchá rozhlas), ale poté, co poznává Karlův postoj, stává se vidoucím a jasně hodnotí i vyjadřuje své stanovisko ke skutečnosti.

Vedle tragických hrdinů poukazuje k antické tragédii také užití chóru ("Ted' promluvíme my, my neviditelní / kdysi jsme byli olympskými bohy ..."). Chór se vyskytuje jak v mezihrách, tak v epilogu (ve 3. obraze), kde je rozdělen mezi mužský a ženský hlas z amplionu a hlas z rozhlasu (míněn je dokumentární rozhlasový záznam „v předvečer nebo přímo večer 17. listopadu 1939“⁷). Sbor, který v tragédiích reprezentuje dialogového partnera postavám a přináší do hry ono božské, funguje podobně i v epilogu této hry a vytváří tak kontrast k použití sboru v mezihrách, který tím, že je stylizovaný jako záznam pouličního rozhovoru, reprezentuje právě protiklad božského k lidskému. K tragédii antického typu odkazují vedle toho i přímé aluze na *Oresteiu*.

Jestliže mají hrdinové tohoto dramatu dichotomickou povahu, pak fenoménu historické hry, tedy hry se skutečným námětem, autentickými reáliemi a tragickými postavami, lze v *Listopadu* také přiřadit dvojí tvář. Historická hra se totiž stává předmětem tohoto díla jednou jaksi prakticky jako drama o 17. listopadu a podruhé jako předmět individuální estetické programové úvahy. To je ovšem možné jen za toho předpokladu, že se v podmínkách tohoto textu rozpustí hranice mezi skutečností a jejím uměleckým zobrazením. Historie nabývá povahy historické hry a historická hra nabývá povahy historie. Součková tím vyjadřuje jedno velice moderní stanovisko, že totiž historii, nahlíženou z určitého odstupu, jedno jestli časového či „prostorového“ (což je pozice, v které se ocitá žena) nelze chápat jako lineární uspořádání událostí, nýbrž je třeba ji uchopit jako jednu z podob vyprávění, či přímo jako vyprávění samo.

Druhou hru Milady Součkové nazvanou *Historický monolog*, kterou lze zařadit zhruba do první poloviny padesátých let, objevil dr. Kristián Suda v pozůstalosti roku 1998. *Historický monolog* je monodramatem, v kterém jde o fiktivní zpověď dr. Emila Háchy před T.G. Masarykem. Setkání těchto dvou prezidentů situovala Součková do „obrazotvornosti lidské mysli“ - jak skutečně zní chronotopické určení hry - a jak vyplývá z jejího typu, Masaryk ve hře přímo vůbec nevystupuje. Drama, stejně jako *Listopad*, vznikalo coby reflexe 2. světové války. K problematice datace může posloužit zmínka o prezidentu Gottwaldovi a Zápotockém, jako i četné připomínky psychoanalýzy a indicie

⁷ Součková, M.: c. d.

⁸ Součková, M.: c. d.

charakterizující společenské poměry v Československu v padesátých letech a znalost reálií (např. Nezvalovy a Seifertovy básně na Stalina).

Historický monolog se skládá z 12 částí. První čtyři jsou pouze číslovány, pátá se jmenuje *Konfrontace*, šestá nese název *V Lánech*, od sedmé přestávají být oddíly číslovány a jsou označeny jen názvy (*Konfident*, *Inserts*, *Ides Martias*, *Desastres*, *Finále a Sebevražda*).

Celý monolog má formu jakési filosofické disputace, v níž Hácha přebírá i repliky, jimiž jakoby Masaryk odpovídá. Ve hře jde o kritiku masarykovského myšlení a o obhajobu, nebo alespoň přitakání, myšlení háchovskému. (Součková vykresluje kořeny optimistického smýšlení Masarykova a naproti tomu důvody skeptického smýšlení Háchova.) Kontrast dvou lidských názorů je ale rovněž komparací dvou druhů historického myšlení obecně. Otázka Háchovy viny je zde vzhledem k dějinám uchopena generálně, jako tragédie člověka v bezvýhodném světě, Masarykova idea mravnosti je uchopena individuálně a ne-dějinně. Ovšem zatímco v intencích této hry je tedy Masaryk paradoxně tím, kdo dějiny obhajuje, je Hácha představitelem jejich ostré kritiky. V jeho názoru je tak zakódována autorčina kritika dějinnosti dějin. (A není od věci, že ve hře také probíhá komparace totalitarismu fašistického a komunistického.)

Fiktivní přítomnost prezidentů v lidské mysli (kterou můžeme nahlédnout také jako mysl autorčinu a která – jak uvidíme dále – skutečně dosahuje srovnání s divadlem) lokalizuje místo, v kterém se děj odehrává, jako jakýsi „jiný svět“, kde se setkávají postavy světa reálného (jednou z platforem, díky níž se mohou potkat, je i psychoanalýza). Jinakost tohoto světa, respektive jeho dramatická povaha (tzn. časoprostorová univerzalita a současně uzavřenost jako ne-možnost tento svět z vlastní vůle opustit) silně připomíná Sartrovu aktovku *Za zavřenými dveřmi* (*S vyloučením veřejnosti*) z roku 1944.⁹ Podobně jako u Sartra se tyto postavy ocitají v jakési antisituaci lidského bytí, jsou zajaty do mrtvé situace a jejich „svoboda“ se obrací v antisvobodu. Ve sporu morálky a životní praxe jde však Součková dál, neřeší ontologickou otázku, ale přímo provádí kritiku chápání historie. V tomto smyslu musíme v *Historickém monologu* vidět hru filosofickou, hru, která předjímá postmoderní kritiku racionalismu a logocentrismu. „Každý, kdo uskutečňuje nějakou ideu ji v určitém smyslu zrazuje“¹⁰, říká například Součková naprosto v duchu Derrirových dekonstrukce.

⁹ Sartre, J.-P.: 5 her. Přel. A. J. Liehm. Praha, SNKLU 1962.

¹⁰ Součková, M.: c. d.

Situace dramatu je dána představou, že Hácha a Masaryk se v myslích lidí potkávají jako dva herci na jevišti. Paralela s divadlem, přesněji řečeno s dramatem, je v tomto ději vyjádřena jednak přímo (intertextuálními aluzemi na *Odyseu*, Marlowova *Maltského Žida* a *Oresteiu*) a jednak nepřímo, jako určitá, velmi volná parafráze mýtu Oidipova.

Masarykův hrob je přirovnáván ke hrobu Oidipa na Kolonu, protože stejně jako Oidipův i Masarykův osud se stal mýtem. Odlesk oidipovského příběhu pak ulpívá i na postavě Háchy. Dalším ukazatelem, který spoluvytváří vnitřní dramatický svět, je skutečnost, že Hácha vidí svůj osud jako drama, vzniklé výsledkem dějin - sám se přirovnává k postavě z historické hry od Hebbela - a současně je jeho příběh prostřednictvím postavy hrobníka, kterého potkává na lánském hřbitově, propojen s příběhem Hamleta.

Struktura *Historického monologu* je velmi komplikovaná. Drama je sice děleno do celků, ale témata a motivy těchto celků volně plynou celým prostorem textu a vzniká tak jakási asociativní hra témat ne nepodobná aleatorické hudební kompozici. Principy psychoanalýzy jakoby se tak stávaly skrytým motorem textu.

Vedle toho se rovněž setkáme s autorčinými obvykle užívanými narativními technikami. Součástí Háchovy zповědi je vyprávění snu (v závěru nabývá dokonce podoby předehrávání hlasů Háchových nočních můr) a převyprávování děje druhou osobou (když Hácha „hraje“ Masaryka), objevuje se tu i vyprávění odjinud (vložené, čistě prozaické pasáže) či pokusy o propojení slovesného umění s evokacemi umění výtvarného a další postupy. Hra je koncipována jako zvláštním způsobem vrstvená struktura, která se ve své struktuře podobá historii samé. Ostatně pro tuto formu svědčí i názor Součkové, že dějiny nahlížené lineárně jako řada objektivních událostí nemají nic společného s jednotlivcem.

(Nutno v tuto chvíli uvést, že všechny motivy, obsažené ve hře *Listopad* se v *Historickém monologu* opakují. Dokonce i příběh paní Černé, zde se ovšem jmenuje Skorokovská. Považujeme za zvláštní, nakolik si tuto podobnost později – ve *Vlastním životopise* – autorka sama neuvědomila.)

Na základě výše uvedeného se ukazuje, že chápání dějin a ženský pohled na svět se v těchto dvou hrách Součkové vzájemně podmiňují. Umělost a záměrná non-reálnost Panny v *Listopadu* je součástí dramatické stylizace této postavy a má podtrhnout její věčný charakter - jako postava historické hry je Panna také určitým způsobem věčnou součástí historie. A funkci Panny je kritizovat dějiny, které jsou dílem mužů. Stejným způsobem kritizuje i umění, v kterém pokud vládne mužský názor, zaniká artificialita. (Je tu vyřčena hrozba, že následující hra – pokud nepřijme její účast – je umělecky ohrožena.)

I v *Historickém monologu* je ženské téma svázáno s reflexí historie. Kritika chápání dějin je zde vedena z ženského stanoviska (vně mužský svět), z kterého lze mužský diskurs nahlédnout. Ne náhodou vzniká sešlost prezidentů za účelem kritiky dějinnosti dějin právě v ženské mysli. Ovšem skutečnost, že je žena jiná a tato její jinakost ji také umožňuje kritiku historie, ví v této hře už Součková tak jistě, že žena, o které se tu mluví, nepotřebuje být zpodobněna jako umělá.

Summary:

The contribution „The Great History I Would Like to See Here“ (On the Dramatic Work of Milada Součková) is analyzing both of the feature dramas by Czech writer Milada Součková - *November* and *The Historical Monologue*.

The article is concerned with the thematic interpretation of history, which has the same nature in these plays as narrative and vice versa, and is also concerned with the interpretation of feminist motifs, which are in this case connected to the theme of history or in other words, narrative.

The study arrives at the conclusion that a critique of the historicity of history and a critique of the linearity of human thought are mutually conditioned in Součková's dramatic works.