

ČESKÉ BÁJESLOVÍ JAKO OBRAZ SOUČASNOSTI (TOPOLŮV PŮLNOČNÍ VÍTR A HRUBÍNŮV OLDŘICH A BOŽENA)

NIKOLA RICHTROVÁ

Josef Topol si pro svou dramatickou prvotinu vybral látku z mytického dávnověku. Armádní umělecké divadlo uvedlo hru v premiéře 1. března 1955 v režii E. F. Buriana pod názvem *Půlnoční vítr*; tedy se změněným titulem, původně znějícím *Lucká válka*. Ve veršované tragédii o pěti dějstvích, která čerpá z námětu již mnohokrát v naší literatuře zpracovaného (za všechny Zeyerem, Tylem, Jiráskem), spojil devatenáctiletý autor vyprávění o válce Čechů s Lučany s pověstí o Durynkovi. Pro vlastní zpracování mu byla téměř výhradní inspirací *Kosmova kronika*, v níž jsou oba příběhy nápadně vloženy do úvodu vyprávění o knížatech Bořivojovi a Svatoplukovi a v níž o několik kapitol dál můžeme také číst: „Nade vším vítězí láska; i kníže i král se jí poddává.“¹ Tato slova jako by korespondovala s Topolovým „Život je mořem sil, leč vévodí mu láska“, tedy s jednou z tematických rovin hry, a především jejím celkovým vyzněním a přijetím odbornou veřejností. Ta přes kritické výtky ocenila nejvíc právě její fantazii, upřímnost, svěžest, autorův nesporný básnický talent sycený patosem a emocionální vroucností, ale i zralým myšlenkovým obsahem. *Půlnoční vítr* pak nazvala „smělým divadelním činem“, „mladistvým větrem“, „dílem skutečné umělecké odvahy“, které se vyslovuje k současnosti. Tuto skutečnost dokládá i doprovodný text v programu inscenace: „Pathos [...] není jen vnější formou této hry, jejím tónem. Je vnějším výrazem Topolova vidění skutečnosti jako neustálého pohybu a zápasu sil. Je základem dramatickosti díla, mnohem více než zápletky, dějové kombinace, spád událostí“² či citát z následující odpovědi Josefa Topola na otázku *Proč jsem psal*: „[...] První dílo navždy zůstane svědkem zápasu mladých let, vzpomínkou na den, kdy v podivném, sladkém chaosu jsi plaše usedl k papíru a tužce a začal skládat se sebe to, co už jsi nemohl unést.“³

Nová hra, jež vstoupila do kontextu socialistického realismu poloviny 50. let, do doznívající první fáze budovatelského dramatu i mezi díla převážně v dobovém duchu jednostranně aktualizující historické náměty, působila jako skutečné zjevení. Ačkoliv recenzenti v mnoha případech shodně analyzovali nedostatky ve výstavbě dramatu i určité obsahové a ideové nelogičnosti (zevrubně zejména O. Krejča v časopisu *Divadlo*), nadšené přijetí přesto nad kritickou reflexí převážilo. Jednoznačné hlasy se ozvaly rovněž v případě vyjádření k Topolově budoucí cestě – jako o básníkovi, o němž česká dramatika ještě uslyší.

Josef Topol mluví o genezi svého dramatického debutu, který psal v době, kdy byl po maturitě zaměstnán jako lektor u E. F. Buriana, v rozhovoru z roku 1991: „Už tehdy bych

se byl samozřejmě nejraději chopil současnosti, ale jak my jsme byli vychováváni! Nevěděl jsem, jak na tu současnost jít. [...] Realismus té doby, který jsem znal, mě odpuzoval a já jsem přesto najednou měl potřebu něco vyslovit. Tak jsem se uchýlil do mytologie. Byla to moje vášeň – četl jsem pořád národní obrození, středověk a legendy. Miloval jsem Kosmu, kde jsem také našel téma a přes ně jsem se chtěl k současnosti vyjádřit sám za sebe. [...] to má mnoho souvislostí, i z dětství, asi záleží na tom, za kterou nitku člověk zatáhne.“⁴ Autor dále líčí deziluzi z dobového marasmu v době svých gymnaziálních studií, která vyústila v jeho krátký pobyt v blázinci, a zakončuje: „A to je asi ten hlavní důvod – jakmile jsem přijel do Poříčí, začal jsem z pudu sebezáchovy, abych se vzpamatoval z toho blázince, chodit k rybníku na Svárov, kde jsem začal psát hru. Vůbec nevím proč a jak. Bylo to pro mne nejbližší sáhnutí po něčem, co mne, jak jsem doufal, z něčeho osvobodí. Takže Půlnoční vítr vlastně vyklíčil v blázinci. Možná proto je zcela mimo kontext toho, co se tehdy psalo.“⁵

Zatímco se *Půlnoční vítr* rodil převážně utajeně a spontánně, prošel několika drobnými úpravami tehdejšího dramaturga Jana Grossmana a poté – ne vždy ku prospěchu textu – většími Burianovými zásahy a škrty pro potřeby inscenace, získávala hra Františka Hrubína *Oldřich a Božena* (s podtitulem *Krvavé spiknutí v Čechách*) svou definitivní podobu v dramaturgické dílně Divadla na Vinohradech, kde měla také 27. září 1968 premiéru v režii Jaroslava Dudka. V řadě autorových dramat předchází *Oldřich a Božena* už jen zdramatizované pohádky *Kráska a zvíře*. Hrubín se začal známým námětem, opět jako v Topolově případě bájně povahy, blíže zabývat tři roky před dokončením hry. Pověst obsaženou už v *Kosmově* či *Dalimilově kronice* a zpracovanou později např. Zímou a Klicperou, ale inspirující také moderní poezii (Seifert) nebo lidové travestie si autor zvolil se záměrem zbavit ji idylického nánosu, ačkoliv jeho zájem pramenil z okouzlení naivitou látky, s níž se setkával od dětství. Hrubín hovoří o tomto kouzlu v mnoha rozhovorech, které doprovázely očekávané uvedení jeho nové hry. Na otázku, proč si vybral právě motiv Oldřicha a Boženy, autor odpovídá: „Naše generace historií žila. Za našich dětských let ještě doznívala probuzenecká doba, četba Václava Beneše Třebízského či Jiráska nebyla četba vnucená, opravdu jsme to všechno prožívali, stejně tak staré pověsti a báje. Už jako chlapce mne z našich dějin upoutal právě osud milostné dvojice Oldřicha a Boženy, především proto, že první divadlo, které jsem v životě viděl – bylo mi asi sedm let – byla loutková hra Matěje Kopeckého o knížeti Oldřichovi. A pak je tu ještě jeden důležitý moment: už dávno jsem toužil napsat hru opravdu českou. A dále – historie tu je spíše záminkou k tomu, abych si položil a snažil si vyřešit určité otázky specificky české.“⁶ A ve fejetonu *Oldřich a Božena. Jak jsem je potkával* objasňuje šíře svou inspiraci – k níž mj. řadí i Ženíškův obraz na dané téma, „...překrásný kýč, který provázel naše blažené dětství a nemoudré mládí...“⁷ – a přibližuje genezi dramatické skladby: „Ale nechci klamat: k mému divadelnímu kusu mě neinspiroval obraz sladké, milostné pohody, nýbrž to, co bys pod chvějivým zlatozeleným oparem nepostřehl [...] Má hra má podtitul *Krvavé spiknutí v Čechách* [...] A nakonec: musím poděkovat přátelům a sousedům v Chlumu u Třeboně. Připravili mi jedinečné prostředí k práci. Ve světničce u krbu, v němž hořela březová polena, jsem z plamenů uhadoval běh dramatu a slyšel v nich praskot lesů, které dal Oldřich zapálit kolem svého hradu. Ale když jsem uléhal a oheň vrhal na stěnu fantastické odlesky, cítil jsem úzkost: smrt přichází tišeji než půlnoční zloděj a vezme si kořist, odvrátí naši mysl od všech míst milování. Úzkost přešla: jako bych cítil pod hlavou mamčině rameno, jako tenkrát, když jsem seděl

v temném sále lešanské hospody, venku obcházelí stavení běsové a z osvětleného jeviště zněl nadnesený Oldřichův hlas.“⁸

Jak je z Hrubínova charakteristického vyprávění patrné, hraje v této hře svou roli, podobně jako v *Srpnové neděli* a *Křišťálové noci*, krajina jižních Čech, a navíc, přenesena sem z dětských let, i krajina Posázaví. Tedy Hrubínův „zástupný rodný kraj“ i „krajina rodu“, jak je pojmenoval Jiří Opelík.⁹ Posázavským rodištěm je poznamenán rovněž zrod *Půlnočního větru*, Topolovy krajiny se však budou i později objevovat v jeho tvorbě skrytěji, v jakési šifrovanější podobě.

Z kontextu Hrubínovy dramatiky se *Oldřich a Božena* nevymyká svou tematikou, již se autor opět obrací k základním lidským hodnotám a kde se vše odehrává v rámci očekávání narození dítěte, ale volbou žánru. František Hrubín k tomu říká mj. v programu vinohradské inscenace: „Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách není hra historická. Mnohé vztahy jsem zjednodušil, jiné obohatil, porušil jsem chronologické souvislosti, jen aby konečný tvar odpovídal záměru, s nímž jsem k práci přistoupil. Ostatně každý z nás má svůj model historie, jeho přibližné vnější obrysy jsou dány fakty a daty, ale děje uvnitř, jak procházíme naším vědomím, jsou v ustavičném pohybu, neustále se proměňují a obrozují, zanikají a znovu se křísí, a tak jsou vlastně pořád současné.“¹⁰ Autor vstoupil svojí hrou do citlivého období, v němž se „zlatá šedesátá“ se svým společenským a kulturním vzruchem lámala do normalizace. Drama, které mělo být původně uvedeno na jaře roku 1968, se změnou data premiéry vřadilo do proudu děl rezonujících s tehdejší odporem veřejnosti vůči srpnové okupaci. Dobové přijetí příznačně akcentovalo téma mocenského boje, zastínilo však objektivní zhodnocení Hrubínovy hry i jejího inscenačního zpodobení. O této rezonanci svědčí i hromadné uvedení *Oldřicha a Boženy* v rozpětí jednoho roku od premiéry desítkou českých scén. O podrobnější zhodnocení se přesto několik recenzentů pokusilo, stejně jako v případě Topolovy prvotiny. Ve svých recenzích a studiích vyzdvihli básnické kvality hry, jejíž postavy promlouvají nepateticky všedním a zároveň obrazným jazykem, zdůraznili však nedostatek dramatickosti a zejména to, že se děj a jednání odvíjejí v sevření předem dané teze vyplývající z historických faktů.

Hrubín zahaluje svůj obraz „krvavého spiknutí“ z počátku 11. století do mlžného oparu jednoho podzimního dne. V neměnném dějišti Oldřichova hradu jsou dialogy zúčastněných postav vystřídány pouze dvěma lyrickými intermezzy – proměnami, doprovázenými prosvětlením scény. Živočišná a živoucí povaha knížete Oldřicha, kterou provází v ustrašeném odlesku Oldřichův přítel kaplan (jehož selhání mění v posledku běh událostí), je kontrapunktována provokativní umírněností a zbabělostí bratra Jaromíra. Vedle intrikánského císařského vyslance Guntra a dalších charakterů dotváří Hrubín svůj obraz postavou Oldřichovy první ženy, nazvané Juta, o níž se historie zmiňuje jen sporadicky, neuvádí se ani její jméno, jen údaj, že byla neplodná. Dramatik vykresluje charakter této urozené odvržené ženy v protikladu k Boženině prostotě a tělesnosti, jejíž ženská plnost se završuje v očekávaném dítěti, a která v dramatu navíc vůbec nevystupuje, je slyšet jen její zpěv za scénou.

Oproti Hrubínově tlumené, místy až dusné, místy zase průzračné lyrizaci – ohlasy u obou autorů zdůrazňovaly právě vstup básníka na jeviště – působí Topolův mytologický obraz plastičtěji. Tragédii psané blankversem byla a je vnucována poučená inspirace Shakespearem, buď v pozitivním smyslu, nebo ve výtkách směřujících k literátství a epigonství. Topol však – jak už zdůraznila Alena Štěrbová¹¹ – ve zmiňovaném rozhovoru uvádí, že ze Shakespeara četl do

té doby jen Hamleta a viděl pár představení a že mu byli bližší spíše antičtí autoři. K tématu se váže i úsměvná historka, v níž si Topol po Grossmanově chvále blankversu debutujícího dramatika ve slovníku zjišťuje „co to tam má tak pěkného“. Dynamiku hry podporuje rychlé střídání obrazů a krátkých výstupů i monologů. Těžiště postav se přesunuje především do rozporných charakterů Duryňka, českého knížete Neklana a luckého Vlastislava. Vedle nich hlavní hrdina Tyr vítězící v čele Čechů nad Lučany a umírající zradou Neklana, který se cítí být vítězem ohrožen, ustupuje do pozadí. Topol oživuje drama kromě jiných postav přidáním motivem Tyrovy nevěsty Běly či postavou hrbáče – šaška na Neklanově sídle i organicky zakomponovanými pohanskými prvky, jež charakterizují danou dobu. Objevují se u mladého autora neobvykle pronikavé, avšak nesoudící myšlenky o vztahu mládí a stáří nebo možnosti slov. Zvolenému žánru tragédie se podrobně věnuje O. Krejča ve své úvaze nad rukopisem *Půlnočního větru*,¹² kromě pochvalného hodnocení odkrývá nedostatky ve vzájemných vztazích postav a jejich jednání, zdůrazňuje mj., že Neklan jako představitel negativní síly (či spíše slabosti) zůstává nepotrestán a vlastně nedotčen sledem tragického dění. Tento fakt stojí v rozporu se závěrečným posláním Tyrova odkazu statečnosti a lásky, a idea hry tak zůstává skrytá, nezřetelná.

Topolův *Půlnoční vítr* se objevil na českých mimopražských jevištích ještě v roce 1970 a 1971, obě inscenace akcentovaly hru především jako hrdinské drama o národním osudu. V novém dobovém kontextu se v roce 1990 pokusili tvůrci vinohradské scény obnovit legendární představení Hrubínovy dramatické básně, ale s nevalným úspěchem – ohlasy se shodly na tom, že inscenace se nedokázala oprostít od vazby na posrpnovou etapu osmašedesátého roku.

Obě hry byly po svém prvním uvedení čteny jako reakce na současnou dobu, historické téma je v nich aktualizováno (u tohoto žánru velmi častý model), a svým způsobem tedy zastupuje drama ze současnosti. Vlivem vazby na dobovou recepci je rovněž podmíněn další život těchto dramat. Téma udržení národní identity je zde skryto do tématu milostného, hrdinského, mocenského. Topol a Hrubín, hluboce ponoření do historie českého národa, si vybírají svou látku z kronik, z bájeslovných zdrojů, berou si pohanství za určitý živočišný základ a utvářejí svůj obraz v konturách venkovské krajiny. Oba jsou také básníci, o čemž svědčí tvarová podoba dramat, volné zacházení s dějem či obrazný způsob vyjádření.

Jen v hlavních bodech jsme se pokusili načrtnout srovnání dvou dramatických skladeb, jež svým vstupem do české dramatiky ohraničují období, které František Hrubín a Josef Topol ovlivnili z podnětu a spolupráce s režisérem Otomarem Krejčou a dramaturgem Karlem Krausem svou dramatickou poetikou i mnohovrstevnatým obrazem života a světa.

POZNÁMKY

- 1 *Kosmova kronika česká*. Melantrich, Praha 1949, s. 68.
- 2 J. Topol: *Půlnoční vítr*, program k inscenaci. Armádní umělecké divadlo, Praha 1955, nestránkováno.
- 3 Tamtéž.
- 4 „Zbyla na mne slova“, rozhovor s J. Topolem. *Revolver Revue* 1991, č. 16, s. 108–109.
- 5 Tamtéž, s. 109.
- 6 „O umění, divadle a čase“, rozhovor s F. Hrubínem. *Rudé právo* 49, č. 269, 29. 9. 1968, s. 4.
- 7 F. Hrubín: „Oldřich a Božena. Jak jsem je potkával“. *Květy* 18, č. 22, 1. 6. 1968, s. 15.

- 8 Tamtéž, s. 15.
9 J. Opelík, V. Závada: *Krajina rodu v díle Františka Hrubína*. Národní muzeum, Praha 1971, nestránkováno.
10 F. Hrubín: *Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách*, program k inscenaci. Divadlo na Vinohradech, Praha 1968, nestránkováno.
11 A. Štěrbová: *Topolovo básnické drama*. DANAL, Olomouc 1999.
12 O. Krejča: *Půlnoční vítr (úvaha nad rukopisem)*. Divadlo 6, č. 6, 1955, s. 482–488.

Summary

Nikola Richtrová: The Czech mythology like contemporary image (Topol's Půlnoční vítr and Hrubín's Oldřich a Božena)

Josef Topol and František Hrubín chose for their dramatic works matter from mythical antiquity of the Czech history. Topol's dramatic coming-out *Půlnoční vítr* had its opening in the March of 1955 in the Army Theatre of Art, Hrubín's *Oldřich a Božena* in the September of 1968 in the Vinohrady's Theatre. After the first introducing both the dramas were read like respons to present times. The historical theme is updated and substitutes the contemporary drama. Further life of these dramatic pieces is also conditioned by relation to contemporary acceptance. The theme of national identity is hidden under the love, heroic or power theme here. Both the authors are poets too, so their dramas present some characteristic features: untypical dramatic shape, free dealing with plot or metaphoric express way.

