

SYLVA BARTUŠKOVÁ

DVA TYPY PROTIFAŠISTICKÉ DIVADELNÍ ANGAŽOVANOSTI

Seizmografem citlivě zaznamenávajícím změny v uměleckém, kulturním a politickém dění se stalo už od časů antiky divadlo. Reakce všech typů scén na dobovou situaci ovšem nemůže být — vzhledem k mnoha okolnostem — stejná. Zatímco se od divadla programově satirického, často se zavedenými kmenovými autory, od divadla menšího počtem herců i sedadly v hledišti, samozřejmě očekává bezprostřední hodnocení nebo alespoň glosování časových událostí, vyžadované již samotným složením publika, obvykle mladými lidmi a politicky prozíravou částí inteligence, oficiální divadla se svou závislostí na vkusu různorodého obecnstva a mnoha dalších faktorech jsou nucena reagovat pomaleji a ne tak přímočaře. Úspěch obou způsobů divadelní práce, ať útočně demaskujícího negativní symptomy nebo tak čínicího pouze výběrem her s pozitivními a dobově korespondujícími noetickými hodnotami, závisí v první řadě na tvůrčích osobnostech, schopných nechat se inspirovat dobovou atmosférou a vyslovit se k ní adekvátním způsobem.

Připomeňme si na příkladu dvou scén s různorodým posláním a dosahem rozdílné možnosti reakce na politicky vypjatou situaci třicátých let, závislou na růstu fašismu a ústící v známých událostech, a to jednak na spontánní adresné komice Osvobozeného divadla, jednak na záměrech činohry brněnského Zemského divadla. Okolnosti jasně z historického hlediska však nebyly tak zcela přehledné v roce 1933, po Hitlerově nástupu k moci. Třebaže se začalo pohlížet do budoucností s obavami, nikdo nepředpokládal ani intenzitu, ani délku trvání druhé světové války, nemluvě už o jejích důsledcích. A přece již tehdy to bylo právě divadlo, které začalo přímo jasnozřivě, zcela otevřeně a bez skrupulí karikovat fašismus a nacionalismus a varovat před útokem na demokratické svobody a nezávislost země.

Dvojice komiků vytvořila v Osvobozeném divadle nový prostor pro svůj neiluzorní humor, humor bez oné národně vlastenecké sentimentality, prostor pro maximálně vyhraněnou a sdělnou satiru, konkrétní i nadčasovou, srozumitelnou doma i za hranicemi. Svou otevřenou protihitlerovskou orientací stalo se Osvobozené divadlo nejuťočnější evropskou

scénou. Od zapálení říšského sněmu a nástupu fašismu k moci nebylo představení, aby v něm Voskovec a Werich nekarikovali ve svých vystoupeních Hitlera nebo jeho ideologii. Programově píšou hru *Osel a stín* (prem. 1933), respektive volně zpracovávají Lukiánovu anekdotu o řecké Abdéře — Kocourkově, v níž jednoznačně odhalují fašismus jako nejaktuálnější nebezpečí lidské existence. Vtipkování na účet fašistických veličin se také neobešlo bez politických dozvuků; 'německý vyslanec v Praze podnikl třikrát u ministerstva zahraničních věcí demarši.¹ Přesto nebyla hra stažena z repertoáru; Voskovec s Werichem byli pouze požádáni, aby nevyslovovali Hitlerovo jméno, příště tedy říšského kancléře poznalo publikum v „panu Kohosovi“.

Po Oslu a stínu následoval ještě útočnější *Kat a blázen* (prem. 1934), po jehož premiéře bylo divadlo uzavřeno. V sezóně 1935—36 se proto Osvobození přejmenovali na Spoutané divadlo a přestěhovali se do stísněných prostor divadélka Rokoka. Celá levá kulturní fronta se postavila proti zákroku reakce a prosadila znovuobnovení původního divadla jako své tribuny. A opět následovala rok co rok nová premiéra — *Balada z hadrů* (1935), *Nebe na zemi* (1936), *Rub a líc* (1936), *Těžká Barbora* (1937), *Pěst na oko* (1938) — rok co rok adresné šlehy a vtipné aktualizace. Válka ve Španělsku, tažení Mussoliniho do Habeše, korupční aféry, nebezpečí páté kolony, nic neuniklo sžíravé parodii dvou klaunů představujících obyčejné a přehlížené lidi. A nebylo to jenom glosování událostí nebo manifestování proti něčemu, ale reálná polemika se zpátečnictvím a dravou zupáckou nabubřelostí.

Jednou z účinných zbraní Osvobozených se stala moderní revoluční píseň Jaroslava Ježka složená k textům Voskovce a Wericha, která žila svým samostatným životem, demonstrovala především pocity a tužby mladých lidí a metamorfovala se z oblíbené divadelní nebo filmové melodie ve svéprávnou uměleckou jednotku. Přerůstání rámce jejího původního určení v manifestační píseň kulturního, sociálního a politického pokroku si uvědomoval již tehdy Václav Holzkměcht.²

Když se na jaře 1938 měnila představení *Pěsti na oko* neboli *Caesarova finále* ve veřejné projevy národních a lidových sil a stávala se pro trefné vystižení podstaty antihumánnosti fašismu a pro odvážnou revoltu nezanedbatelným prvkem rušícím politiku kompromisů, začaly se množit proti Osvobozenému divadlu útoky v pravicovém tisku. Na podzim, po mnichovských jednáních, se události vyhrotily natolik, že přestalo být pro vládu „druhé republiky“ únosné nadále trpět pohotovou a velice populární politickou satiru, která skrývala za básnickou metaforou a za zdánlivou prostoduchostí dialogů V + W nejen inteligentní a prozíravé hodnocení situace, ale také odvážné návrhy k jejímu řešení. Proto bylo Osvobozené divadlo výnosem Zemského úřadu ze dne 9. listopadu 1938 definitivně uzavřeno bez ohledu na vlnu odporu demokratické a levicové kritiky. Likvidace Osvobozených byla prvním předznamenáním neblahé budoucí divadelní protektorátní politiky.

¹ Jiří Voskovec a Jan Werich, *Osel a stín*. Československý spisovatel, Praha 1965, 148.

² Václav Holzkměcht, *Jaroslav Ježek. Deset let Osvobozeného divadla 1927 až 1937*. Praha 1937, 73n.

Pregnantní, předvídativé zhodnocení Osvobozeného divadla, jež znamenalo zároveň i zhodnocení jeho odkazu a přinášelo posilující optimistickou víru do válečných let, uveřejnil Julius Fučík vlastně již po premiéře *Pěst na oko*: „Lid tentokrát již i tematicky překročil rampu a octl se na scéně jako její jediný hrdina. ‚Četl jste, pane,‘ říkají si Voskovec a Werich na scéně, ‚četl jste, pane, někdy parte: umřel lid? Nečetl, pane, nikdy jste takové parte nečetl. Protože všichni umřou, i Caesar umřel, ale lid je nesmrtelný.‘

Tohle je základ Caesarova finale. Je to nejhluběji pozitivní formulace, jaká kdy byla v Osvobozeném vyslovena. ... Z her Osvobozeného divadla bude moci příští dějepisec poznávat živě vývoj celého našeho období. Když dojde k této poslední hře, nebude ani na okamžik pochybovat o nesmírné vážnosti situace na jaře 1938. Ale bude také — jako i vy dnes — vyslovovat svou úctu statečnosti, kterou Osvobozené divadlo projevovalo v posledních letech a kterou zejména projevilo teď, kdy tolik jiných propadlo ubohé panice a ustrašenosti. Osvobození neutekli, Osvobození neustoupili, Osvobození bojují.“³

Specifickým způsobem reagovala na stupňující se agresivitu fašismu brněnská činohra, usilující již od roku 1918, kdy nastoupil do funkce jejího dramaturga Jiří Mahen, o divadlo souznějící s dobou, o divadlo činorodé a pokrokové. Mahen sice po třech letech kapituloval, udolán spory se zastánci měšťáckého vkusu, ale od třicátých let se pokroková linie činohry formovala důsledněji, jednak příklonem k sovětskému repertoáru, jednak aktualizováním českých nebo světových dramát, tlumočených s akcentem na postižení dobového klimatu, a nemohly ji podstatněji narušit ani ústupky umělecky málo náročné části obecnosti.

Brněnská dramaturgie třicátých let, slučující v sobě úsilí o vyhraněný jevištní sloh s myšlenkovou obsažností, se tehdy ubírala touto cestou díky rozhledu, kulturněpolitické orientaci a schopnostem osobností ovlivňujících její koncepci, ať již to byl ředitel Zemského divadla Václav Jiříkovský, režiséři činohry Aleš Podhorský a Jan Škoda nebo vynikající herec a zároveň režisér Josef Skřivan, které podporovalo tvořivé jádro hereckého ansámblu.

Variabilita naléhavosti uměleckého sdělení byla z velké části závislá i na vnějších okolnostech. Období hospodářské prosperity a politické jistoty vedlo divadlo spíše k dekorativnosti na úkor významové důsaznosti díla, zatímco léta narůstající krize vyžadovala aktivizaci a syntézu morálních a uměleckých postupů při konfrontaci se skutečnou realitou. Vzhledem k dlouhotrvajícímu pokrokovému poslání brněnské činohry se její odpor k fašismu jeví jako vývojově nutný, stejně jako jeho formy — od zřetelného protimilitaristického postoje přes záměrnou prezentaci určitého typu českých národních dramát až po ústupové možnosti využívající principu alegorie.

Počáteční všeobecná laxnost k dění v sousedním státě po roce 1933 („nás se to netýká“) postavila před činohru úkol upozorňovat na vzrůstající nebezpečí, burcovat diváky z přízpusobivé netečnosti a postupně také

³ Julius Fučík, *Osvobozené divadlo čili „Lid sobě“*. Rudé právo 10. 4. 1938.

mobilizovat potenciální možnosti odporu proti kumulaci moci v osobě diktátora, proti ohrožení samostatnosti republiky a její liberální demokratičnosti. Využívala k tomu jak světové dramatické tvorby, tak klasického českého repertoáru, a především nově vzniklých protimilitaristických her.

K podobenství, korespondujícímu s lety blížící se bouře, směřovala už nekonvenční inscenace Hamleta (29. 2. 1936, rež. A. Podhorský), v níž civilní a střizlivý Skřivan odhaloval v titulní roli zločinné kořeny vládnutí. Jako aktualizované a živě politické drama, „jako protest proti ubíjení člověka v člověku, proti všem stavovským, rasovým, šovinistickým a jiným předsudkům“⁴ uvedl na scénu Antonín Kurš Schillerovy Úklady a lásku (30. 4. 1936). Hru upravil, zrychlil její tempo a zdůrazněním klíčového problému — pokořování lidské důstojnosti — nastavil zrcadlo tehdejšímu Německu.

Tendenčnímu pojetí a akcentování satirických prvků obětoval dokonce A. Podhorský veseloherní účín dvou Molièrových komedií, Zdravého nemocného (28. 4. 1936) a Tartuffa (12. 12. 1936). Zcela v intencích autora jako protiválečný protest vyzněla ve Skřivanově režii také Giraudouxova komedie Trojská válka nebude (16. 12. 1936). I zde raději ubral režisér na divadelnosti představení, aby mohl zdůraznit pacifistické ideje, třebaže musel počítat s narušením dynamičnosti básnického textu francouzského spisovatele.

K českému divákovi však promlouvá nejlustnější a nejsrozumitelnějším jazykem česká dramatika, a to nejen texty samými, ale také všeobecně známými okolnostmi jejich vzniku, velice často pohnutými pro národ i pro autory. Platí to především pro tvorbu klasickou, Klicperovu, Stroupežnického, Jiráskovu a hlavně Tylovu, nasáklou až do dřeni národnostní problematikou a oponující poráženecké malověrnosti. Vhodně dobově zarámováno stalo se kulturněpolitickou událostí nastudování Kutnohorských havířů (12. 11. 1936, rež. A. Podhorský), jedné z nejpozoruhodnějších inscenací těchto let pro dokonalou souhru hereckého vyjádření s režijní koncepcí, která v tomto případě zároveň spojovala národnostní program se sociálním.

Vědomí sounáležitosti s národním celkem a nekompromisní statečnost stála také u zrodu dramatu typizujícího světové události, u Bílé nemoci Karla Čapka, dramatu nad jiné časového v politickém i morálním slova smyslu. Čapek tu nepranýřuje pouze fašistickou demagogii a její metody, ale také typ maloměšťáka, důležitého podhoubí nacismu. Shodně datum pražské i brněnské premiéry (29. 1. 1937, v Brně rež. A. Podhorský) a pohotově nastudování hry v dalších městech (Olomouci, Ostravě, Plzni, Českých Budějovicích, Košicích aj.) svědčilo o hluboké odezvě, o bezpečném poznání blížícího se nebezpečí a signalizovalo všeobecné povědomí o nutnosti opustit mnohdy malicherné spory a přejít do jednotné protifašistické fronty.

Nedílnou součástí divadelnictví je také kritika, strážkyně uměleckosti divadelního projevu a vykladačka koncepcí. Síla fundované a odvážné divadelní kritiky vzrůstá úměrně s naléhavostí situace. Kritickým souputníkem brněnské činohry byl kromě Čestmíra Jeřábka, Richarda

⁴ „Úklady a láska“ a dnešek. Divadelní list 11, 1935/36, č. 19, 462–3.

Fleischnera, Karla Tauše a několika dalších také Pavel Fraenkl. V obsažném rozboru vystihl podstatu Bílé nemoci a její poslání a charakterizoval ji jako národní drama v tom smyslu, „že jím a v něm promluvil Karel Čapek ústy vzrušeného útvaru národního, (jako) drama, jímž se upevňuje a sílí svazek mezi národní hromadností, pokud si stejně vědoucně jako odhodlaně uvědomuje naše postavení evropské a obranné úkoly odtud vyplývající“.⁵

Ve stínu Čapkova dramatu zůstala novinka Františka Kožika a Bohumíra Polácha Neznámý voják žije! (2. 9. 1937, rež. J. Škoda), připomínající krvavé násilnosti první světové války a její důsledky jako výstražné memento.

Vývoj evropských událostí postupně metamorfoval dramaturgickou koncepci brněnské činohry směrem od striktně protiválečné agitace k nutnosti podpořit u současníků etos češství, odhodlání hájit nejen zemi a jazyk, ale také kulturní statky a morální hodnoty národa jako jeho nedílnou součást, vypěstovat solidaritu mezi jeho členy a poukázat na humanistickou tradici naší kultury v kontrastu k nordickým filozofickým teoriím nadčlověčenství. Proto se ještě důsledněji než dříve objevují na repertoáru české hry. Poukaz na duchovní spojitost a kontinuitu tradice se současností má být divákům oporou proti depresím, skepticizmu a defétismu. K tradici se tentokrát obrací divadlo ne v onom šaldovském slova smyslu, tj. jako dynamizujícímu a mnohotvárnému jevu, ale k její linii odboje a neústupnosti, vzpoury a vzdoru, k dilům již v minulosti osvědčeným při formování a sjednocování národa. Proto se hraje Jiráskova Lucerna (3. 3. 1937, rež. J. Skřivan), proniknutá odporem k servilnosti, Tylova Lesní panna (19. 9. 1937, rež. O. Lukeš) s myšlenkou neopustit vlast za žádnou cenu, Zeyerův Neklan (28. 10. 1937, rež. J. Kvapil j. h.), jehož tematika těžící z konfliktu mezi dohasínajícím pohanstvím a vítězným křesťanstvím „jako by nám přímo perzonifikovala náš současný strach a naši přítomnou hrůzu a náš odpor k přesile moci, neovládané ušlechtilou myšlenkou“,⁶ Stěpánkův Čech a Němec (5. 5. 1938, rež. Fr. Šlégr) s odkazem na českou snášenlivost, Stroupežnického Naši furiantí (18. 8. 1938, rež. A. Podhorský), připomínající neoblomnost tvrdých českých hlav.

Také dramatická tvorba soudobých autorů znamenala pro své vysoké umělecké hodnoty zvýšení národního sebevědomí. Byla nastudována Langrova Dvaasedmdesátka (11. 12. 1937, rež. J. Škoda), Dykovo Zmoudření Dona Quijota (5. 2. 1938, rež. A. Podhorský) a především Čapkova Matka (15. 2. 1938, rež. J. Škoda), pojatá zcela samostatně a nezávisle na téměř současném pražském provedení (12. 2. 1938), jejíž ústřední postava je „vyňata ve šťastném básnickém zpodobení z proměnného proudu časovosti a roste směle k obrazu typické a nadčasové platnosti“.⁷

Manifestací češství jako hodnoty zbavené lokálpatriotismu a šovinismu se měly stát oslavy dvacátého výročí státní samostatnosti, k nimž připravoval činoherní šéf Jan Škoda cyklus Sto let české veselohry. Jeho

⁵ Pavel Fraenkl, *Čapkova Bílá nemoc na brněnské scéně*. Národní osvobození 2. 2. 1937.

⁶ *Zeyerův Neklan*. Divadelní list 13, 1937/38, č. 5, 103.

⁷ C. J. [= Cestmír Jeřábek], *Čapkova Matka po druhé*. Lidové noviny 17. 2. 1938.

první vlašťovkou se stala už na sklonku předcházející sezóny inscenace Klicperova Zlého jelena (28. 5. 1938, rež. J. Skřivan). Průběh oslav ovšem narušil neblahý zásah do naší státní svrchovanosti.

Podzim ve znamení Mnichova byl obzvlášť v Brně, kde se začaly denně vyskytovat incidenty mezi českým a německým obyvatelstvem a lidé se obávali možných provokací i v divadle,⁸ časem napětí a úzkosti. České hry dostávaly symbolizující platnost a divadlo, uchovávajíc si dosud zbytky svobody, bylo nuceno připravovat se k pozdější obranné funkci s nutnými dramaturgickými korekcemi a ústupky. Jako všeobecně povzbuzující element dosud fungovala kritika. Po premiéře Princezny Pampelišky Jaroslava Kvapila, který hru také pohostinně nastudoval (14. 9. 1938), napsal Karel Tauš: „Do chaosu trpkých, krušných dní vpadá ta slovní nádhera, miloučké prostředí ... jako opravdové osvobození od sverepého hoře. Je to naše, něco typicky českého, melodického, výmluvného a nelze se docela nic divit ani takové nechtěné aktuálnosti, která přivede hlediště do varu, když ten český Honza docela v plné důvěře ve své paže volá do světa, že se nelekne ani vojsk celého světa, ani samotného Lucipera.“⁹

Události dostaly rychlý spád. Do představení Mahenovy Uličky odvahy (23. 9. 1938, rež. V. Jiříkovský) zazněla slova o všeobecné mobilizaci a další z veseloher cyklu, Vrchlického Noc na Karlštejně (10. 10. 1938, rež. Ant. Klimeš), měla premiéru již v okleštěném státě. Tehdy učinil tlak emoci diváky téměř podílníky na představení: „Tleskáme, ozve-li se na scéně, že Čechy patří Čechům, a zatínáme pěsti, když se tam vychvaluje krása země české a její rozkvět, který přišel po dobách zlých díky rozumu a práci velkého budovatele.“¹⁰

Dobová nervozita, nevyjasněnost základních existenčních otázek, tušení provizornosti a krátkého trvání „druhé republiky“, to vše zasáhlo i divadelní práci a odrazilo se v kritické odezvě na méně kvalitní představení. Zákonitě vznikla nejednotnost při pojetí důležitosti umělecké funkce. Někteří recenzenti se ani tehdy nevzdávali přísných kritérií na hodnotu nastudování, jiní oceňovali především snahu po aktualizaci a po jednoznačné interpretaci surové skutečnosti i prostřednictvím představení méně umělecky náročných. Jako doklad poslouží téměř současně publikované referáty o dvou těsně po sobě následujících premiérách. Třebaže si byl Čestmír Jeřábek vědom dobového poslání divadla, při posuzování komedie Obrácení Ferdýše Pištory od Františka Langera (29. 10. 1938, rež. Fr. Šlégr) nemínil slevit z estetických nároků: (Cinohra) „dobře činí, že se v přítomné době obrací po výtce k dramatické tvorbě domácí. Ale její neprominutelnou povinností zůstane — a dnes více nežli kdy jindy —, aby se nespokojovala pouze s národní etiketou repertoáru, nýbrž také, a hlavně, věnovala zvýšené tvůrčí úsilí jeho reprodukčnímu vyjádření.“¹¹

⁸ Bofivoj Srba, *Z osudů českých divadel za nacistické okupace (1939–1945)*, *Otázky divadla a filmu II*. Brno 1971, 191–236.

⁹ K. T. [= Karel Tauš], *Princezna Pampeliška*. Moravská orlice 16. 9. 1938 (podtrhl K. Tauš).

¹⁰ ev [= Edvard Valenta], *Noc na Karlštejně*. Lidové noviny 12. 10. 1938.

¹¹ Č. J. [= Čestmír Jeřábek], *Obrácení Ferdýše Pištory*. Lidové noviny 1. 11. 1938.

Zdeněk Spilka byl naopak ochoten prominout nedostatky estetického charakteru v zájmu ideové nosnosti textu i v dramaticky slabší hře Emila Synka *Dvojí tvář* (31. 10. 1938, rež. J. Škoda) se zneklidňujícím námětem Sabinova renegátství a rozkladu osobnosti, tedy s tematikou vzhledem k budoucnosti jistě symptomatickou: „Neochabující energii, kterou brněnská činohra osvědčuje i teď, kdy smysl mnohých pod tíhou ustavičných nárazů poklesá, dlužno kvitovat s uznáním, a bylo by malicherné v těchto dnech, kdy soustředění k práci si vyžaduje nemalého sebezapření, tvrdošíjně trvat ve všech jednotlivostech provedení na měřítku obvyklém v dobách normálních.“¹² Je dokonce možné, že tímto způsobem reagoval Spilka na Jeřábkův referát o Langrovi.

Ústup od progresivního kulturního programu, diktovaný vnějšími vlivy, se začíná pozvolna naplňovat. Ještě však zaznívají z jeviště verše Mikovcových Přemyslovců ve znameníť úpravě V. Tilleho (21. 11. 1938, rež. J. Škoda) zjevně alegorizující cizáckou rozpínavost. K uctění odkazu zemřelého Karla Čapka však již zřejmě nebylo možné vybrat jiné drama než právě *Loupežníka* (7. 2. 1939, rež. J. Škoda). Brněnská činohra se ani tehdy, ani po tragickém 15. březnu nemínila vzdát možnosti působit pozitivně na českého diváka. Svou statečnost zaplatili také Václav Jiřikovský a Josef Skřivan životem.

Mělo-li Osvobozené divadlo bezesporu větší popularitu a aktivizační schopnost v celonárodním měřítku pro svou nebojácnost, demokratičnost a sílu smíchu, nebylo v tomto smyslu zanedbatelné ani lokálnější působení brněnské činohry, vychovávající po léta publikum — i za podmínek ztížených obchodními hledisky — k akceptování národních i obecně lidských hodnot. Po zrušení scén typu Osvobozeného divadla připadl právě zbýlým divadlům úkol povzbuzovat národní sebevědomí a odpor k fašistické zvlí; a o to se snažila brněnská činohra v rámci svých možností vynalézavě a bez jakýchkoliv postranních spekulací.

TWO TYPES OF ANTI-FASCIST ACTIVITY IN THEATRES

Czech theatres were responding to the growth of fascism in the thirties in various ways. Such satirical companies as Osvobozené divadlo (Liberated Theatre) were allowed to react on topical situations openly. Voskovec and Werich, the authors of attacking anti-fascist plays (*Osel a stín*, *Kat a blázen*, *Těžká Barbora*, *Pěst na oko*), have acquired the position of one of the most popular and most aggressive theatres in Europe for their ensemble by the help of their witty humour. Their performances were therefore forbidden just after making the Munich treaty. The possibilities of the official theatres' activity were lesser.

But some ways of supporting the resistance to fascist poison were sought in them as well. Anti-militaristic orientation can be followed in Brno National Theatre from the half of thir — ties. The danger of breaking the war having been stronger Brno theatre aspired to present deliberately Czech classical dramas with fortifying tendency, and after the declaration of the "second republic" it used the possibilities offered by allegorical forms. Both the ways helped to face defetistic feelings and misgivings.

¹² Z. S. [= Zdeněk Spilka], *Dvojí tvář*. Moravské slovo 2. 11. 1938.

