

Srba, Bořivoj

Chvilé tísně

In: Srba, Bořivoj. *Múzy v exilu : kulturní a umělecké aktivity čs. exulantů v Londýně v předvečer a v průběhu druhé světové války, 1939-1945 : kulturní politika, "pódiové" programy, koncerty, literární a recitační pořady, taneční vystoupení, divadelní představení, rozhlasová pásma a hry, filmová tvorba, časopisecká a ediční činnost, ideové diskuze*. Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2003, pp. [637]-684

ISBN 8021031344

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123311>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PÁTÁ KAPITOLA



CHVÍLE TÍSNĚ

V Géza Szobel: Kresba reprodukována na propagačních pohlednicích vydaných příslušníky čs. vojenských jednotek ve Velké Británii. Londýn 1941. – Českoslovák, r. 3, 1941, č. 11 (14. 3. 1941), s. 1.

Na počátku léta 1942, záhy po premiérovém uvedení pořadu *Věčné jaro* a po doznění následné jeho negativní teoretické reflexe, se období vystupňované aktivity centrální divadelní dramatické skupiny Mladého Československa, působící od roku 1941 pod hlavičkou Klubu čs.-britského přátelství, uzavřelo.

Dne 27. května 1942 čs. parašutisté, příslušníci našich vojenských jednotek ve Velké Británii, vysazení z letadel na území Čech a Moravy, uskutečnili za pomoci českého podzemí úspěšný atentát na nejvyššího představitele okupantů v našich zemích, zastupujícího říšského protektora, generála policie a zbraní SS Reinharda Heydricha. Když krátce nato Heydrich svému zranění podlehl, rozpoutali v protektorátu jeho nástupci, ve funkci zastupujícího protektora další generál policie Kurt Daluge a ve funkci státního tajemníka pokračující, krátce na to však do funkce ministra berlínské vlády nově jmenovaný někdejší karlovarský knihkupec a čelný funkcionář Henleinovy fašistické sudetoněmecké strany, bývalý poslanec čs. parlamentu Karl Hermann Frank, v Protektorátu Čechy a Morava masové represálie proti české národní rezistenci, a ty pak postihly netoliko všechny složky českého odboje, ale většinu českých obyvatel, z nichž statisíce neměly s aktivní odbojovou činností nic společného a dobu okupace přežívaly jakoby v závětrí, projevující vůči režimu jen více méně pasivní vzdor: podle značně neúplných zpráv bylo tehdy – a to často jen pro pouhé „schvalování atentátu“ – popraveno na tři tisíce dvě stě (údajně 3188) českých lidí, desetitisíce byly uvězněny. V rámci těchto represí dne 10. června 1942 němečtí okupanti demonstrativně vyhladili jednu z vesnic poblíž Kladna, Lidice: všechny muže starší šestnácti let, celkem 192 osob, zastřelili, ženy v počtu 196 osob odveklí do koncentračního tábora Ravensbrück, děti – celkem 105 – zčásti dali na „převychování“ do německých rodin, z větší části však zavraždili, a celou vesnici srovnali se zemí. Totéž pak o čtrnáct dní později, dne 24. června 1942, provedli i s vesnicí Ležáky.

Celý svět tehdy strnul hrůzou. Tento akt slepé pomstychtivosti se dotkl citově většiny lidí na všech kontinentech. Tím spíše citově zasáhl čs. exulanty, kteří skutečnost, že lidé doma trpí, nesli dvojnásob těžce nejen proto, že mezi oběťmi perzekuce byli i někteří jejich blízcí a známí, ale především z toho důvodu, že oni sami – odchodem z vlasti – nebezpečí, že je stihnou represálie takového rozsahu, unikli a že díky útěku do exilu žili v té chvíli – byť s bombami nad hlavami a svírání různými svízelemi emigrantského života – ve svobodné zemi v poměrném bezpečí. To vědomí je zcela skličovalo.

Ota Ornest vzpomíná, že období vystupňovaného teroru, jimž se okupanti za tzv. „druhé heydrichiády“ pokusili ve smyslu Hitlerova pokynu totálně „zpacifikovat českého člověka a český prostor“, bylo pro něho z celé doby jeho pobytu v exilu obdobím nejtěžším. On a jeho druhové působící jako hlasatelé v londýnském vysílání pro Československo byli tehdy nuceni v půlhodině zpráv vysílaných domů číst – a bylo to vždy ještě týž den, kdy je uveřejnil protektorátní tisk – dlouhé seznamy jmen popravených českých vlastenců a projevovat soustrast jejich blízkým. Byli mezi nimi i lidé jim známí a drazí. Pro těžce zkoušené nervy všech účastníků tohoto vysílání to představovalo zátěž, která se jevila až neúnosnou.

Také tehdejší Ornestův kolega z redakce a z hlasatelny BBC, Jiří Langstein-Hronek, když se ve své vzpomínkové knize *Od porážky k vítězství* po válce rozpomínal na toto období svého pobytu v exilu, zdůrazňoval, že všichni čs. exulanti žili tehdy jakoby v ustrnutí, ve „strašném napětí“, ze kterého nebylo lze se vymanit.

Vzápětí přišla další rána těžce zasáhnoucí nejen řadu našich lidí doma, ale plošně i všechny čs. emigranty: v projevu proneseném dne 16. října 1942 při přejmenování jedné části pražského pravobřežového vltavského nábřeží na Nábřeží Reinharda Heydricha tehdy vlastně nejvýznamnější reprezentant vlády německých okupantů v Praze, po smrti Heydrichově politicky stále více avansující výkonný šéf úřadu říšského protektora Karl Hermann Frank, oznámil, že – jak pravil do slova – aby „zacpal pánům české emigrantské kliky v Londýně nectné huby,“ rozhodl o tom, že „rodinní příslušníci těchto žvanilů budou vzati do bezpečného zajištění a dáni do internačního tábora“ a že v tom smyslu podnikl příslušná opatření. Následné autentické zprávy z domova pravdivost tohoto prohlášení plně potvrzovaly: mezitím gestapo skutečně pozatýkalo nejbližší příbuzné čs. exulantů opustivších vlast z politických nebo z rasových důvodů, jejich manželské protějšky, rodiče, sourozence, syny a dcery a další rodinné příslušníky, a vsadilo je do internačního tábora ve Svatobořicích u Kyjova (zde je pak drželo až do konce války).

V důsledku tohoto perzekučního postupu okupantů proti našim lidem doma padla tehdy těžká tíseň i na čs. exilový kulturní život ve Velké Británii. Zpočátku nebyla zcela patrná, neboť sezona 1941/1942 právě končila a nastávala letní, tzv. „okurková sezona“. Po prázdninách – ačkoliv se nová sezona britského kulturního dění rozbíhala zdánlivě zcela normálně – se však již projevila naplno. Na první pohled bylo zřejmé, že kulturní aktivita čs. exulantů v britském království poněkud ochabla. Zkrušení zprávami z domova i z front, kde se situace vytvářela pro Spojence značně nepříznivě, pozbývali čs. kulturní tvůrci sílu i vůli se umělecky projevat.

Ve druhé polovině roku 1942 dokonce i čs. oficiální propaganda ve Velké Británii na přechodnou dobu jako by byla trochu ztratila na síle: i toho roku byl sice slaven svátek svatováclavský a svátek 28. října, připomínán 17. listopad a další památné dny a výročí. V některých případech však kulturní a kulturněpropagační akce vztahující se k těmto svátkům a výročím měly mnohem skromnější rozměr než jak tomu bylo v roce předchozím, v roce velkých politických nadějí. V každém případě se v těch prvních měsících poté, co na pražské ulici, v proslulé „libeňské zatačce“, čs. parašutisté zaútočili na auto s protektorem Heydrichem a co se Němci za následující jeho smrt začali na Česích mstít hromadnými popravami, mj. i „zavražděním Lidic“, byly aktivity rozvíjeny v tomto směru méně razantní než v období bezprostředně předchozím.

Teprve proměna válečné situace nastavší v zimních měsících sezony 1942/1943 v souvislosti s porážkou expedičních sborů Němců a Italů v Severní Africe a elitní německé von Paulusovy 6. armády u Stalingradu, kdy se válečné štěstí konečně přechýlilo na stranu Spojenců, zažehnutím nové naděje, že Německo bude ve válce poraženo a že i do naší vlasti se vrátí mír a svoboda, přiměla čs. emigranty, aby se vymanili z následků psychického ořesu, do něhož je postup okupantů při potlačování české rezistence na konci jara a na počátku léta 1942 uvedl, a aby znovu obnovili své kulturní aktivity v žádoucím rozsahu.

Nesign.: *Rodiny čs. činitelů do koncentračního tábora*, Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 1/65 (2. 1. 1943), s. 1. – Nesign.: *Příčiny pracovní mobilizace*, Českoslovák, r. 5, 1943, č. 8 (19. 2. 1943), s. 7. – Žižka, V.: *Lidice. Who Killed Heydrich?* London (Hutchinson & Company Publishers Ltd.) 1943. – Nesign.: *Lidice*, Českoslovák, r. 5, 1943, č. 49 (3. 12. 1943), s. 5. – Hronek, Jiří: *Od porážky k vítězství. Český novinář v emigraci*, 2. část. Praha (Nakladatelství Práce) 1947. S. 162–163. – Ornest, Ota: *Emigrace*. In: *Theater–Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. [Uspoř. František Černý.] Praha (Orbis) 1965. S. 330. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Zřetelně uložen v soukr. archivu Bořivoje Srby. – *Československé dějiny v datech*. [Uspoř. Zdeněk Urban.] Praha (Nakladatelství Svoboda) 1986. S. 431–433. – Čejka, Eduard: *Československý odboj na Západě (1939–1945)*. Praha (Mladá fronta) 1997. S. 260–264.

Téma „zavraždění Lidic“ v čs. zahraniční kulturní propagandě a v kulturněpolitických aktivitách světové veřejnosti

Boj našich lidí proti nacistické okupaci a teror, který následně proti čs. odboji okupanti rozpoutali v čase obou tzv. „heydrichiád“, a zejména jeho vyústění v lidický a ležácký akt nelidsky kruté pomsty, vyvolal ve světě vlnu sympatií k Československu. Po zbytek roku 1942 a po celý rok 1943 se v desítkách zemí na celé zeměkouli konaly nejrůznější manifestace deklarující tyto sympatie a zároveň různé sbírky ve prospěch a na podporu obětí nacistické perzekuce u nás a za obnovení Lidic. (Ležáky v tom smyslu jako by zůstávaly ve stínu Lidic, které nabyly pro většinu lidstva významu symbolu fašistického bezpráví na jedné a tragické oběti na druhé straně: vlastní jméno Lidice vstoupilo jako symbolický pojem do většiny řečí světa, dokonce i do čínštiny.) Všechny tyto akce se rozvinuly v celosvětovou kampaň, která – využívajíc hlubokého dojetí a rozhořčení prostých lidí nad teroristickými činy nacistů – kladla si za cíl zmobilizovat všechny demokratické síly do boje proti fašistickým mocnostem: v průběhu této kampaně se uskutečnil nejen velký počet politických manifestací, schůzí a přednášek, ale bylo vydáno též množství článků, knih, natočeno množství filmů a nastudováno množství divadelních představení, jejichž tématem byly zmíněné události.

Ve Velké Británii se rozhodla tamní odborová federace horníků – prý z popudu CBFC – uspořádat veřejnou sbírku peněz, která by přispěla k financování poválečné znovuvýstavby Lidic, na niž pak navazovaly obdobné sbírky další. Ve všech větších britských městech se konaly lidové manifestace a schůze na podporu čs. zahraniční odbojové akce. K největším patřily hned první z nich – manifestace konané ve Stoke on Trent, v Coventry a v dalších velkých městech anglického Středozápadu. Ve Stoke on Trent již v červnu 1942, tedy ještě v témž měsíci, kdy došlo k vyhlazení oné malé hornické vsi na Kladensku, otevřeli výstavku o českém hnutí odporu proti německým okupantům a o teroru, který okupanti proti Čechům odvetou uplatnili, a tuto výstavku prý zhlédlo během tohoto ročního léta na deset tisíc Britů. V návaznosti na tuto akci se pak místní občané rozhodli sesbírat jeden milion liber na fond shromažďující prostředky pro obnovu Lidic. O prvním výročí lidického zločinu pak v Londýně – nehledíc k manifestačnímu shromáždění londýnských emigrantů a jejich britských přátel svolanému na 3. července 1943 do prostor Klubu čs.-britského přátelství – uspořádali sami Britové na počest Čechoslováků řadu vzpomínkových akcí, tak např. hned tři velké biografy, Tivoli na Strandu, Empire na Leicester Square a Regal na Marble Arch nasadily v týdnu od 6. července toho roku a v týdnu následujícím v premiérovém provedení dva filmy tematicky se vztýcí k onomu zločinu kolektivní vraždy, Tivoli americký film *Hangman also die (Kati též umírají)*, Empire a Regal pak britské filmové drama *The Silent Village (Mlčící obec)*. Ve Felthamu v Middlesex z iniciativy General Aircraft Works Committee uspořádali ve dnech 5.-11. července 1943 hned celou sérii akcí, přednášek, koncertů a různých „pódiových“ podniků inspirovaných tragickým osudem lidických mužů, žen a dětí, *Lidický týden*. Obdobný týden ve dnech 5.-12. září toho roku uspořádali i v Derby; v tomto týdnu byl mj. od 6. do 12. září v místním Coliseu uváděn výše zmíněný, oním osudem též inspirovaný film *The Silent Village*. Na přelomu let 1943/1944 se pak podobné „týdny“ uskutečnily v Británii v mnoha dalších místech. V roce 1944, k pátému výročí obsazení českých zemí německými vojsky, se ve dnech 12.-18. března v Coventry a v okolí konala další taková akce, týden *Lidice Shall Live*, v jejímž rámci se zde údajně konalo na pětatřicet schůzí a koncertů věnovaných vzpomínce na Lidice;

v coventerské rozbombardované a vypálené středověké katedrále, uprostřed jejich holých zdí před křížem sestaveným z ohořelých trámů svázaných rezavým ostnatým drátem, byla mj. sloužena zvláštní bohoslužba za všechny lidické oběti. V USA byl pro rozvíjení podobných podpůrných akcí pod tímtež názvem ustaven zvláštní výbor a američtí Češi podníceni sochařem Korbelem a architektem Robertem Podzemným, připravili dokonce již i architektonický projekt výstavby poválečných Lidic. Do těchto poválečných Lidic proslulý americký sochař Jo Davidson přislíbil vytvořit monumentální pomník. Už v polovině července 1942 bylo malé městečko nedaleko Chicaga přejmenováno na osadu Lidice. V roce 1943 obdrželo toto jméno i malé americké městečko Stern Park Gardens. Ve stejném způsobu dostaly Lidice tehdy svého jmenovce i ve vzdálené Austrálii. Také městečko San Jerónimo Aculco, ležící vysoko v horách v Mexiku, přijalo na paměť vyhlazené vsi pro věčnou připomínku onoho zločinu toto jméno. K obdobnému aktu došlo v lednu roku 1944 též v Brazílii – zde byla na Lidice přezvána osada Villa Parada ve státě Rio de Janeiro. V Peru stalo se tak v červnu 1943 v případě jedné dělnické čtvrtě přístavu Callao poblíž Limy; na zdejším náměstí, nově se zvoucím Plaza Lidice, byla na paměť Lidických odhalena pamětní deska a Peruánci vydali při té příležitosti i zvláštní, k oné události se vztahující knihu. Další taková pamětní deska byla odhalena i ve čtvrti Reparto v kubánské Havaně. Atp.

O boji čs. lidu proti okupantům a o vyhlazení Lidic jakožto aktu jejich msty za projevy českého odporu byl tehdy napsán a zveřejněn bezpočet popularizačních článků, ale i básní, povídek, románů, rozhlasových i divadelních her a filmových scénářů. Přední americká básnířka Edna St. Vincent Millayová (Millay) otiskla roku 1942 v prominentním časopisu Life veršovaný epos *The Murder of Lidice (Vražedění v Lidicích)*, a ten se díky svému uveřejnění v této populární ilustrované revui i díky rozhlasovému provedení stal známým po celých Spojených státech (později vyšel i samostatně jako kniha). Román o Lidicích rozepsal roku 1942 a na přelomu let 1943/1944 v Mexiku vydal Heinrich Mann, a také Stefan Heym napsal a roku 1942 publikoval – a byla to jeho vůbec první uveřejněná rozsáhlejší prozaická práce – román o boji čs. lidu proti německé okupaci, román *Hostages (Rukojmí, německy bylo dílo vydáno poprvé až roku 1958 pod názvem Der Fall Glasenapp, Případ Glasenapp)*. V listopadu 1943 ohlašovalo nakladatelství Putman's vydání nového beletristického díla o Lidicích, v řadě románů, které od chvíle, kdy došlo k vyhlazení Lidic, byly na území USA o tomto nacistickém zločinu vydány, již sedmého románu s touto tematikou. Téma Lidic se prosadilo i v řadě tehdy editovaných bibliofilii, např. William Croper uveřejnil ještě za války album litografií symbolicky zobrazujících tragický osud oné malé české vsi, která se stala obětí fašistické zvůle.

Tragédie Lidic podnítila i vznik řady rozhlasových a divadelních her a filmových scénářů, z nichž mnohé byly realizovány v podobě rozhlasových zvukohér, divadelních inscenací a filmů.

Již na podzim 1941, 7. listopadu, vysílala britská společnost BBC rozhlasovou hru o čs. domácím odboji, nazvanou *Why Heydrich Came (Proč přišel Heydrich)*. Jejím autorem byl Čech Josef Schrich a autorem rozhlasového nastudování pak Angličan Robert Kemp. Zmíněnou obsáhlou žalující báseň Edny St. Vincent Millayové *The Murder of Lidice* vysílaly v létě 1942 četné americké rozhlasové stanice. Hrám s touto tematikou naslouchali posluchači rozhlasových vysílání ovšem i v mnoha dalších zemích svobodného světa.

V Anglii bylo tehdy vytvořeno a provedeno i několik divadelních her uchopujících toto téma. Byla to např. hra Louise MacNeice *A Town Without Name (Měs-*

to beze jména) a hra Audrey Lucasové *Mothers Are Waiting* (Matky čekají). V Sovětském svazu byla na jaře roku 1942 doporučena tamním scénám k provedení hra *Den živých* od Alexandry Jakovlevny Bruštejnové, hra rovněž zpracovávající téma zápasu čs. lidu za svobodu (hru v sezoně 1942/1943 nastudovalo Divadlo Komsomolu v Taškentu). V Americe se prý na veřejnosti objevilo dokonce na dvě stě her tohoto tematického zaměření, napsaných ovšem zpravidla autory, kteří v Čechách nikdy nebyli a ztvárňovanou látku znali jen z novin. Mnohé z nich se nicméně rovněž dostaly na jeviště a dobyly si zde úspěchu.

Filmové společnosti byly zaplaveny scénáři na toto téma a na běžícím pásu vyráběly filmy o tragickém osudu Československa a o boji jeho lidu za svobodu. Většina těchto filmů představovala ovšem typ běžné užitkové tvorby, některé z nich se vyznačovaly značně pokleslou, vysloveně kýčovitou úrovní. Z hodnotnějších filmů si největšího uznání dobyt, a to nejenom ve Velké Británii, ale i ve Spojených státech a v jiných anglicky mluvících zemích, zmíněný již, v Anglii roku 1943 natočený, film Humphreye Jenningse *The Silent Village* (Mlčící obec) představující poměrně vyspělou uměleckou metodou osud Lidic skrze aplikaci tohoto osudu na malou velšskou havířskou ves ocitnuvší se ve smyšleném příběhu filmu po vítězné německé invazi do Británie v rukou gestapa (šlo o středometrážní film, ve kterém hráli nikoli profesionální herci, ale výhradně jen „naturščici“—obyvatelé oné vesnice. Za dílo průměrných hodnot byl označován film *Hüller's Madman* (Hitlerův šílenec), snímek *They will never die* (Nikdy nezemrou) však kritika zcela jednoznačně odsoudila. V Hollywoodu, který vyprodukoval řadu podobných filmů, se v ateliérech společnosti United Artists zrodil snímek *Hangman also die* (Kati též umírají, podle některých tiskových zpráv byl prý však film uváděn i pod názvem *Never Surrender—Nikdy neustoupíme*), který podle scénáře Bertolta Brechta natočil roku 1943 světoznámý režisér Fritz Lang (děj filmu se odehrával v Praze a líčily se v něm přípravy, provedení a následky atentátu na Heydricha, zosnovaného českým podzemím). Další takový film zobrazující boj českých vlastenců s německými okupanty, film *Sabotage Agent*, natočil tamtéž téhož roku pro společnost Metro-Goldwyn-Mayer i režisér Harold Bucquet. Scénář k filmu o Lidicích, ve kterém byl vylíčen i podzemní boj českých lidí proti okupantům, napsal rovněž známý ruský spisovatel, u nás později dosti proslulý dramatik Leonid Leonov. Zápasu čs. lidu proti německým veřtelcům byl věnován roku 1943 i film ruského režiséra Vladimira Michajloviče Petrova.

Ke konci roku 1943 vydal v Londýně v nakladatelství Hutchinson & Co. čs. novinář V. Žižka knížku *Lidice, Who Killed Heydrich*, ve které nejen vylíčil na základě známých tehdy informací události vedoucí k vyhlazení Lidic, ale podal i přehledovou zprávu o všech manifestačních projevech účasti veřejnosti v Anglii, ve Spojených státech, v Kanadě a v Jižní Americe s bojujícími Čechoslováky.

Nesign.: *Sovětská kronika*, Českoslovák, r. 4, 1942, č. 26 (26. 6. 1942), s. 5. – Nesign.: *Ein allegorischer Wagen* (rubr. *Unsere Homefront*), *Zeitspiegel*, Jg. 4, 1942, Nr. 27 (4. 7. 1942), s. 4. – Synek, Kornel: *Underground*, *Obzor*, r. 1, 1941, č. 5–6 (září–říjen 1941), s. 19. – Nesign.: „*Bert Brecht, autor Zebráček opery[...]*“ (rubr. *Kulturní kronika*), Českoslovák, r. 4, 1942, č. 39 (25. 9. 1942), s. 8. – Nesign.: *Sovětský film o Lidicích*, Českoslovák, r. 4, 1942, č. 47 (20. 11. 1942), s. 1. – Weiss, Jiří: *Film o Lidicích*, *Nové Československo*, r. 1/4, 1943, č. 3 (16. 1. 1943), s. 10. – Nesign.: *Sovětská hra o českém odboji*, Českoslovák, r. 5, 1943, č. 8 (19. 2. 1943), s. 6. – Nesign.: *Čechoslováci a Československo na americkém literárním jevišti*, *Nové Československo*, r. 1/4, 1943, č. 9/73 (27. 2. 1943), s. 4. – Nesign.: „*Sensační román Stefana Heyma Hostages[...]*“, *Nové Československo*, r. 1/4, 1943, č. 9/73 (27. 2. 1943), s. 4. – American, B.: „*Unconquered*“, *Český lid na stříbrném plátně*, Českoslovák, r. 5, 1943, č. 12 (19. 3. 1943), s. 1. – Nesign.: *Egyptští krajané památce Lidic*, Českoslovák, r. 5, 1943, č. 16–17 (22. 4. 1943), s. 12. – Nesign.: *Sabotage Agent*, Českoslovák, r. 5, 1943, č. 18 (30. 4. 1943), s. 4. – Nesign.: *Nové slovo ve španělštině a čínštině*, Českoslovák, r. 5, 1943, č. 22 (28. 5. 1943), s. 22. – Synek, Kornel: *Jména symbolická*, Českoslovák, r. 5, 1943, č. 23 (4. 6. 1943), s. 1–2 [tamtéž viz ne-

sign.: *Britský film o Lidicích*, s. 5]. – Nesign.: *Filmy o ČSR, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 24–25 (11. 6. 1943), s. 9* [tamtéž viz nesign.: *Premiéra filmu „Jan uniká“*, rubr. *Slované v Moskvě*, s. 9]. – Nesign.: *Lidice v Peru, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 27 (2. 7. 1943), s. 2* [tamtéž viz J. H.: *Víra do budoucna, Manifestace k 1. výročí Lidic a Ležáků*, s. 3]. – Nesign.: „*Lidický týden [...]*“, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 28 (9. 7. 1943), s. 8. – Nesign.: *Lidický týden ve Felthamu, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 29 (16. 7. 1943), s. 2* [tamtéž viz nesign.: *Nový sovětský film „Nedostižný Jan“*, s. 6]. – Nesign.: *Výročí lidické tragédie v Mexicu, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 33 (13. 8. 1943), s. 7* [tamtéž viz nesign.: *Lidické náměstí v Callao*]. – Nesign.: *Lidický týden v Derby, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 35 (27. 8. 1943), s. 2* [též s. 10]. – kbk [Karel Brušák]: „*Before the Raid*“, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 36 (3. 9. 1943), s. 7. – Nesign.: „*Čt. – mexická asociace[...]*“, (rubr. *Čechoslováci ve světě*), Českoslovak, r. 5, 1943, č. 37 (10. 9. 1943), s. 10. – Nesign.: *Lidický týden v Derby. Velká spojenecká manifestace pro Československo, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 38 (17. 9. 1943), s. 2* [tamtéž viz Ornest, Ota: *Lidice na prodej*, s. 7]. – Nesign.: *28. říjen v Brasílii, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 43/44 (28. 10. 1943), s. 15*. – Nesign.: *Čechoslováci a ČSR na americkém literárním jevišti, Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 44/108 (7. 11. 1943), s. 8*. – Žižka, V.: *Lidice. Who Killed Heydrich?* London (Hutchinson & Company Publishers Ltd.) 1943. – Nesign.: *Lidice, Českoslovak, r. 5, 1943, č. 49 (3. 12. 1943), s. 5* [tamtéž viz nesign.: *Lidice v Havaně*, s. 8]. – Nesign.: „*Román Heinricha Manna Lidice [...]*“, Nové Československo, r. 2/5, 1944, č. 3/119 (22. 1. 1944), s. 8. – Nesign.: *Týden Lidice Shall Live, Nové Československo, r. 2/5, 1944, č. 9/125 (4. 3. 1944), s. 6*. – Hronek, Jiří: *Od porážky k vítězství. Český novinář v emigraci*. 2. část. Praha (Nakladatelství Práce) 1947. S. 162–171.

Účast čs. umělců v kulturněpropagačních akcích inspirovaných osudem Lidic

Pozadu v úsilí o rozvíjení kulturněpropagačních akcí inspirovaných osudem Lidic a směřujících k podpoře čs. boje proti okupaci nezůstávali za svými kolegy cizího národnostního původu ani naši emigranti. Počínaje koncem roku 1942 téměř v každém místě svého většího soustředění iniciovali nebo spoluniciovali pořádání různých manifestací, mítinků, schůzí a vzpomínkových večerů upozorňujících skrze připomínku lidické tragédie na tento boj, od něhož byla odvislá i jejich vlastní budoucnost. Také z jejich vlastního tvůrčího nasazení vzešla řada uměleckých děl vyrovnávajících se s touto problematikou, básní, písní, povídek, románů, hudebních skladeb, nejrůznějších výtvarných artefaktů, rozhlasových a divadelních her a filmů. Nejvýznamnější z nich byla patrně hudební kompozice Bohuslava Martinů pro orchestr *Památník Lidicím* z roku 1943, která jako jediné dílo zrozené z této kampaňovitě rozvíjené umělecké tvorby ožívá na koncertních pódiiích a na rozhlasových vlnách až do dneška.

Divadelní a rozhlasové hry čs. exilových spisovatelů inspirované lidickou tragédií

Z řady uměleckých děl vyvolaných v život tragickými událostmi v Čechách a na Moravě v letech 1941 a 1942 povšimněme si zde blíže pouze těch, které mají přímý vztah k hlavnímu tématu této monografie – divadelních a rozhlasových her a filmových scénářů a filmů, jejichž autory byli čs. emigranti.

O rozhlasové hře Josefa Schricha *Why Heydrich Came (Proč přišel Heydrich)* jsme se již zmínili. Další dramatickou práci líčící odboj českého lidu proti okupantům, divadelní hru *The Third Front (Třetí fronta)*, napsal autor údajně českého původu kryjící se pseudonymem Jan Czech. Hra, jejíž děj se rozvíjel v okupované Praze, byla vydána na podzim roku 1943 v anglickém překladu Kewina Browneho v Londýně.

Zvláštní skupinu mezi uměleckými díly tohoto druhu tvoří hry čs. emigrantů, zabývající se přímo lidickou tragédií.

První z nich, hra jihlavského rodáka zjižícího v letech 1920–1938 v Karlových Varech, česko-německého spisovatele Ernsta Sommera *Lidice*, se objevila na veřejnosti již krátce poté, co okupanti svůj zločin na lidických obyvatelích spáchali. Skládala se ze dvou krátkých scén: ze scény popravky lidických mužů, kteří si před exekucí nejdříve museli sami pro sebe vykopat společný hrob, a z výjevu, v němž dva němečtí vojáci, kteří mají za úkol příkop s těly popravených zaházet hlínou, meditují při své smutné práci nad spáchaným zločinem a jeho důsledky pro budoucí soužití Čechů s Němci. Hra si nečinila nějaké vysoké umělecké aspirace, zmíněnou látku její autor ztvárnil značně popisným způsobem. Koncem srpna 1942 byla uveřejněna v časopise *Mladé Československo* v českém znění; nepodařilo se však zjistit, zda byla také někdy, ať ve své původní německé verzi, ať v překladu do češtiny, jevištně provedena.

Hru o Lidicích – v tomto případě hru celovečerního rozměru – tehdy napsal i rutinizovaný dramatik českého původu Emil Synek, pobývajícím v té době rovněž v Londýně. Synkovo tříaktové drama *Lidice*, které vyšlo česky tiskem na podzim 1943 v Londýně, sice prozrazovalo, že jeho autor získal již značnou zkušenost s psaním her pro divadelní jeviště, ale i v něm bylo tragické téma uchopeno melodramatickým způsobem, který byl na překážku rozvinutí skutečně dramatického jednání, následkem čehož posléze i ono uvízlo v příliš deklarativním podání své ideje. Navzdory tomu se toto drama dočkalo svého jevištního uskutečnění dokonce v britském prostředí: přeloženo později do angličtiny, slavilo pod anglickým názvem *The Last Stone (Poslední kámen)* svou premiéru dne 12. září 1944 na jevišti divadla Fenix na Charing Cross Road.

Ve Spojených státech amerických vytvořil pak na podzim 1942 hru o Lidicích známý čs. publicista a avantgardní dramatik a kreslíř Adolf Hoffmeister. Na rozdíl od Synka se Hoffmeister ve své hře, v tříaktovém dramatu nazvaném *Slepčova píšťalka aneb Lidice*, pokusil vystříhat se patosu, laciných efektů a senzačních rozuzlení, ale ani jeho dílo se nepovzneslo nad úroveň aktuálních „časových her“, tak řečených „zeitstücků“, jakými byla většina ostatních her o Lidicích tehdy napsaných. Český hra vyšla poprvé v New Yorku nákladem New Yorských listů jako 2. svazek *Knihovny Zítřka* na podzim 1942 a tamtéž byla 7. března 1943 v režii Jiřího Voskovce – a to skupinou českých emigrantů a místních krajanů spolupracujících s organizací International Workers Order–Mezinárodní dělnický řád (IWO) v divadelním sále Hunter College v New Yorku – provedena i jevištně. Vzápětí byla znovu tiskem vydána a nastudována řadou dalších českých ochotnických scén v USA. Byla též přeložena do polštiny a angličtiny a rovněž v těchto jazycích předvedena místním divákům. Zaslouží si zvláštní zmínky, že polská premiéra hry se uskutečnila v New Yorku ve stejný den, kdy se zde na jiném místě uskutečnila připomenutá premiéra česká.

Pro úplnost dodejme, že na večeru *Vzpomínka na Lidice* uspořádaném odbočkou Klubu čs.–britského přátelství Londýn–Sever v All Saint Hall v Londýně 18. února 1943 se na programu kromě projevů, českých a slovenských lidových písní, které zazpívala Marie Menšíková, a dále v pramenech blíže necharakterizovaného „chorálu“ *Lidice*, který posluchači uslyšeli v podání jistého anglického ženského pěveckého sboru, objevila – a to v provedení studentů místní polytechniky – v pramenech blíže neidentifikovaná jednoaktovka *Lidice*.

S hrou o Lidicích vystoupila v říjnu roku 1942 na jednom z řady svých kulturních večerů v místní Grammar School rovněž skupina čs. emigrantů požívající podpory Anglo Refugee Centre z Leedsu. Na programu zmíněného, ve zprávách, z nichž čerpáme blíže necharakterizovaného večera, bylo prý kromě českých

a slovenských národních písní a tanců provedeno i několik dramatických scén s tematikou boje čs. lidu za svobodu, a mj. také scéna vypovídající o hitlerovském zločinu spáchaném v Lidicích. Zda šlo o kreaci původní nebo o práci, kterou o půl roku později uvedla odbočka CBFC v Nord London, se nepodařilo zjistit.

Přibližně v téže době, 25. října 1942, se konal v nedalekém Huddersfieldu, vzdáleném asi třicet km jihozápadně od Leedsu, v místním Garrison Theatre podobný večer k uctění čs. státního svátku. Rovněž o tomto večeru byla po projevech čs. exilových i místních oficiálních osobností sehrána ve zprávách blíže neoznačená hra *Lidice*; není vyloučeno, že zde tuto hru uvedla při svém pohostinském vystoupení výše zmíněná skupina z leedského Anglo Refugee Centre.

Nesign.: *Oslovy čs. státního svátku*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 25/55 (24.10.1942), s. 3. – Nesign.: *Vzpomínka na Lidice* (rubr. *Kronika*), Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 7/71 (13. 2. 1943), s. 6. – Nesign.: *Lidice* (rubr. *Kulturní zprávy z Ameriky*), Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 9/73 (27. 2. 1943), s. 4 [tamtéž viz nesign.: *Vzpomínkový večer za [!] Lidice*, s. 6]. – jm. [J. Mucha]: *Slepčova píšťalka aneb Lidice* (rubr. *Knihy*), Čechoslovák, r. 1943, č. 12 (19. 3. 1943), s. 7. – il.: *Hra o Lidicích*, Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 13/77 (27. 3. 1943), s. 6. – Nesign.: *The Third Front* (rubr. *Nové knihy*), Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 45/109 (13. 11. 1943), s. 6. – Nesign.: *Lidice* (rubr. *Nové knihy*), Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 46/110 (20. 11. 1943), s. 6. – Nesign.: *Lidice E. Synka na londýnské scéně* (rubr. *Divadlo*), Nové Československo, r. 2/5, 1944, č. 34/150 (2. 9. 1944), s. 7. – R.P. [Rudolf Popper]: *Hra o Lidicích* (rubr. *Divadlo*), Nové Československo, r. 2/5, 1944, č. 37/153 (23. 9. 1944), s. 6. – Hoffmeister, Adolf: *Lidice*. In: *Theater–Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. [Uspoř. František Černý.] Praha (Orbis) 1965. S.320–326.

Langrova filmová povídka Děti a dýka

Umělecky nejvýznamnějším dílem tohoto druhu byla však filmová povídka Františka Langra *Děti a dýka*. Její první verze vznikla – jak jsme už uvedli – již za autorova pobytu ve Francii roku 1939 jako podklad k propagačnímu filmu o Československu, který měl cizincům ve zkratce ukázat, jak čeští lidé, včetně dětí, vzdorují nacistickým okupantům. Dějištěm příběhu filmu, který měl být podle ní natočen, byla smyšlená dělnická ves u Kladna, zvaná Podolí, a jeho hrdiny vesničtí obyvatelé, především děti. Děj byl zkoncentrován kolem napínavé zápletky: příslušník oddílu SS, majitel „Čestné Hitlerovy dýky“, byl pověřen úkolem vyšetřit ve vsi původ sabotáží, které – jak dosavadní vyšetřování nasvědčovalo – byly dílem obyvatel vesnice. Když se esesman jako tajný agent vetře do tamní školy a pokusí se z dětí předstíráním přátelství vylákat informace, které by ho přivedly k organizátorům sabotáží, jedno z dětí, chlapec Jarka, ho odhalí jako špicla a jeho vlastní dýkou zabije. Vojenská komise pověřená vyšetřením vraždy však nechce připustit, že by takový čin mohlo spáchat pouhé dítě, a dá pro výstrahu popravit starého legionáře, který – aby uchránil vesnici před dalším pronásledováním – vinu za ten čin vezme dobrovolně na sebe.

Čs. vojenské úřady ve Francii však s nafilmováním scénáře – jak jsme již dříve apostroficky připomenuli – vyslovily nesouhlas. Leccos z Langrova vyprávění podle jejich názoru naznačovalo možnosti, které pro odpor našich lidí doma poskytovala taková napohled nepatrná vesnice, do níž spisovatel umístil svůj příběh. O tři roky později ukázal případ perzekuce Lidic, že obavy tohoto druhu byly oprávněné, a tak Langer byl nakonec rád, že ho cenzurní zásah ušetřil výčitek svědomí, že svým dílem cosi napověděl, co mohlo Němce inspirovat. Teprve když se básnický jasnovidně předpověděný příběh skutečně udál, a tak i stal uzavřenou kapitolou, mohl Langer – to již pobýval v Londýně – pomýšlet na zveřejnění této práce.

V podobě povídky, rozvádějící námět šířeji, než jak by býval mohl být zpracován ve filmu, pracující však s aparátem běžným v divadelní hře, vydal jej v září roku 1943 v Londýně tiskem a současně dal rukopis původního filmového scénária v anglickém znění k dispozici producentům. Ti je přijali k realizaci, film měl podle něho natáčet proslulý režisér filmových prepisů Shawových her G. Pascal, když však ten krátce nato odejel do Ameriky, pro různé zákulisní intriky, které se Langra bolestně dotkly, nakonec z převedení filmové povídky na filmový pás sešlo. A tak libreto, později, na počátku roku 1944, vydané v angličtině a jako knížka dočkávní se za války v Anglii značného úspěchu, se na veřejnosti uplatnilo jen ve své literární podobě. Vydáno však bylo tehdy nejen v Anglii, ale i v ruském překladu v Moskvě a později – poté, co bylo převedeno do řady dalších jazyků (téměř do všech slovanských a též do dánštiny a italštiny) na mnoha různých místech světa.

Langer, František: *Děti a dýka*. Londýn (Kruh přátel čs. knihy péčí týdeníku Čechoslovák v Londýně) s.a. [1943], [tam viz zejm. Langer, František: *Poznámka autorova*, s. 2]. – Kripner, V.: *Děti a dýka, Román Františka Langra*, Čechoslovák, r. 5, 1943, č. 42 (15.10.1943), s. 7. – „Nakladatelství Čechoslováka [...]“ [anotace], Čechoslovák, r. 5, 1943, č. 48 (26. 11. 1943), s. 8. – Hoffmeister, A.: *Tři české knihy, Nové Československo*, r. 5/2, 1944, č. 3/119 (22. 1. 1944), s. 8. – Langer, František: *Children and the Dagger*. London 1944. – Langer, František: *Deti i kindžal*. Moskva 1945. – Langer, František: *Děti a dýka*. Praha 1946. – Langer, František: *Za války*. In: *Theater–Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. [Uspoř. František Černý.] Praha (Orbis) 1965. S. 280, 284.

Slavnosti k poctě Cyrila a Metoděje a Jana Husa v roce 1942

Rovněž v roce 1942 se v Londýně ve dnech 5. a 6. června z podnětu hlavně čs. exulantů, avšak úzce při jejich organizování spolupracujících s Brity uskutečnily slavnosti k poctě svatých římské a pravoslavné církve, věrozvěstů Cyrila a Metoděje, a k poctě mistra Jana Husa. Ve srovnání se slavnostmi tohoto druhu konanými v předchozím roce a v letech následujících byly však toho roku tyto slavnosti nadmíru skrovného charakteru. Jako by i na ně byl dolehl stín událostí v protektorátu, jejichž důsledkem bylo nejen vyvraždění a perzekuce lidických občanů, ale hotové hekatomby v podobě tisíců mrtvých a uvězněných čs. vlastenců–odbojářů i zcela nevinných lidí, které za sebou zanechal teroristický postup nacistických Němců proti českému národu. Zmíněné slavnosti se tehdy více méně omezily na bohoslužebná shromáždění katolíků a protestantů v konfesijně jim blízkých londýnských chrámech; umělecké aktivity se v jejich rámci výrazněji neprojevily.

K tomu viz zejm. různé anotace a informativní zprávy v týdeníku Čechoslovák, v r. 4, 1942, např. v č. 27 z 23.7. 1942 na s. 3 a 10 a v č. 28 z 10. 7. 1942 na s. 8 a 10.

Oslava 28. října

Jako každoročně i na podzim 1942 osou kulturněpropagační kampaně, kládoucí si za cíl popularizovat Československo a čs. zahraniční odboj, byly různé akce konané u příležitosti výročního dne založení republiky 28. října.

I toho roku se tento svátek oslavoval nejen v Londýně, ale i ve více než dvaceti dalších místech Velké Británie, např. v Birminghamu, Cardiffu, Liverpoolu, Tilberry, Sheffieldu, Cambridge, Huddersfieldu, Oxfordu, Glasgowu aj.

V Londýně se toho roku konaly oslavy čs. státního svátku v měřítku poněkud méně rozsáhlém než v roce předchozím : v předvečer svátku byla zde sice uspo-

řádána v Caxton Hall na Caxton Street velká oficiální oslava, ale ta – byť v jejím rámci vystoupili např.– pěvec Jiří Válek, kapitán čs. armády, Československý armádní pěvecký sbor za řízení poručíka Obruči a Pěvecký sbor Rady čs. žen – měla ráz spíše politické manifestace, než kulturního podniku. Proto také tyto oslavy proběhly bez větší pozornosti čs. exilového tisku.

Mimo Londýn i tentokrát využili exulanti oslav tohoto svátku k prezentaci svých kulturních aktivit. V Birminghamu, v budově lékařské fakulty tamní univerzity, při té příležitosti se připomněli Britům 31. října celovečerním kulturním programem, v němž účinkovali profesionální i ochotničtí umělci. Z vystoupení umělců prvního druhu upoutalo zejména vystoupení houslistky Hlouňové, z vystoupení ochotnických pak vystoupení herecké družiny místní odbočky Mladého Československa, která pro tuto příležitost připravila v anglickém jazyce dramatickou scénu *The Spirit of Czechoslovakia (Duše Československa)*. V Huddersfieldu uvedli – jak jsme již připomněli – ve svém programu, uspořádaném 25. října v Garrison Theatre, např. i krátkou hru o Lidících.

Nesign.: 28. říjen, Českoslovák, r. 4, 1942, č. 42 (16. 10. 1942), s. 2. – Nesign.: *Oslavy čs. státního svátku*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 25/55 (24. 10. 1942), s. 3 [tamtéž viz nesign.: „V Birminghamu [...]“, s. 8]. – Nesign.: *Oslava 28. října v Birminghamu*, Českoslovák, r. 4, 1942, č. 43–44 (28. 10. 1942), s. 8. – Nesign.: *Oslavy 28. října ve Velké Británii*, Českoslovák, r. 4, 1942, č. 45 (6. 11. 1942), s. 12. – Nesign.: *Oslavy 28. října*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 27/57 (7. 11. 1942), s. 5 [tamtéž viz nesign.: *Manifestácia v Birminghamu*, s. 5]. – Nesign.: *Oslavy 28. října ve Velké Británii*, Českoslovák, r. 4, 1942, č. 46 (13. 11. 1942), s. 10.

Pamětní večer k 17. listopadu

Na 17. listopad roku 1942 připadalo třetí výročí uzavření českých vysokých škol okupanty a zahájení ostré perzekuce českého studentstva. Ve výroční den těch událostí, které si tehdy už připamatovávaly studentské organizace na celém světě, uspořádal Music Club v sále Čs. institutu v Londýně kulturní večer na podporu internacionální solidarity demokratických zemí zápasících s fašistickými a reakčními silami, nazvaný *Poezie a próza různých zemí*. V pořadu, o němž nejsou k dispozici konkrétnější zprávy, byly předneseny ukázky z literární tvorby anglické, francouzské, ruské, čínské, bengálské, a to patrně převážně v anglickém jazyku.

Vzpomínce na zásah nacistů proti čs. studentům byla věnována i zvláštní beseda uspořádaná v Čs. institutu večer následujícího dne, 18. listopadu 1942. Shromáždili se zde především bývalí čs. vysokoškolští studenti a spolu s nimi i jejich angličtí přátelé, a z jejich řad se také rekrutovali jednotliví řečníci; hlavní projev pronesl podporučík čs. zahraniční armády Jiří Osolsobě, a byl prý to projev plný plamenných výzev k vystupňování ozbrojeného odporu proti německým okupantům.

„Kalendář podniků. Czechoslovak Institute [...]: V úterý 17. 11. 1942 Music Club: Poesie a prosa různých zemí.“ Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 28/58 (14. 11. 1942), s. 4. – Nesign.: *Československá vzpomínka na 17. listopad*, Českoslovák, r. 4, 1942, č. 48 (27. 11. 1942), s. 9.

Předvánoční a vánoční zábavy

V prosinci 1942 se v prostředí života čs. emigrace v Londýně konalo i několik zábav spjatých s dobou předvánoční a vánoční.

Řádku tohoročních zábav onoho druhu zahajovaly jako ostatně každého roku zábavy mikulášské. První z nich uspořádalo sdružení Mládež Čs. institutu ve spolupráci s Mladým Československem v prostorách institutu v sobotu 5. prosince

v podvečer. Program mikulášského setkání mladých čs. emigrantů vyplňovaly krátké scénky, hudba a tanec. Následujícího dne, v neděli 6. prosince odpoledne, se pak v sídle Klubu čs.-britského přátelství odbyvala členská schůze, která po vyčerpání svého programu se rovněž proměnila ve volnou besedu, během níž byly prováděny různé krátké scénky, zněla hudba, rozdávaly se dárky; i zde si posléze všichni účastníci společně zatančili.

Dne 17. prosince 1942 v podvečer pak Čechoslováci slavili tohotočasný Vánoce i v Čs. institutu. V programu nazvaném *Věčné vánoce* se organizátoři této oslavy početnému kolektivu exulantů a jejich hostů pokusili představit rozdíly, ale i shody mezi tím, jak se Vánoce slaví v Československu, a tím, jak se slaví ve Velké Británii. Učinili tak skrze pečlivě vybrané ukázky veršů a hudby s vánoční tematikou, zejména pak ovšem skrze české, moravské a slovenské koledy a britské „carols“. Dramaturgický vrchol večera představovala recitace hlubokým náboženským citem prolnuté básnické skladby Johna Miltona *Nativity Ode (Vánoční óda)*. V programu vystoupili herečka Peggy Ashcroftová (Ashcroft), pěvkyně Marie Menšíková a dále Alfred Kitschin, Alois Krušina, Richard Pech a smíšený sbor z římskokatolického chrámu sv. Jakuba.

Na svátek svatoštěpánský, v sobotu 26. prosince 1942, uspořádal Klub čs. žen (vystupující tehdy pod názvem Náš klub) v sále Royal Hotel na Woburn Place poblíž Russel Square (WC 9) další vánoční zábavu. Té i tehdy pořadatelky propůjčily ráz vánočního bazaru, tentokrát prý ráz bazaru evokujícího atmosféru vánočních trhů odbývajících se pravidelně na pražském Karlově náměstí. Sál byl příslušně vyzdoben a osazen stánky s hračkami, se skleněnými ozdůbkami sloužícími k vystrojení vánočního stromku a s typicky českým vánočním cukrovím (a také s perníkovými srdci) jako na skutečném trhu; dekoráci vévodil veliký vánoční strom, pod nímž byl umístěn betlém. Téhož dne odpoledne mezi čtvrtou až sedmou hodinou se zde početně shromážděnému publiku – dostavilo se sem velké množství lidí, prý skoro kompletně čs. emigrantská komunita v Londýně, avšak i řada příslušníků dalších londýnských emigrantských kolonií a ovšem i Britové – pokoušel klub zavděčit zábavným programem, v němž zazněly staré české koledy a byly předvedeny také staročeské vánoční zvyky. Na tomto *Vánočním trhu* vystoupil rovněž Ota Ornest a další členové jeho divadelní skupiny s dvěma dramatickými scénami, se satirickým skečem diskreditujícím protektorátního prezidenta Emila Háchu a Goebbelsova nohsleda, ministra lidové osvěty protektorátní vlády Emanuela Moravce, a určeným dospělým návštěvníkům a s veselou scénou pro děti soustředěnou okolo loutkových postavíček Spejbla a Hurvínka. Výtěžek akce, která se setkala s velkým úspěchem, byl věnován na dobročinné účely.

Nesign.: *Členská schůze a Mikulášská Friendship Clubu*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 30 (28. 11. 1942), s. 6. – Nesign.: „*Mladé Československo, Londýn, a Mládež Čs. ústavu [...]*“, (rubr. *Kronika*), Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 31/61 (5. 12. 1942), s. 6. – „*Program Československého ústavu [...] 17. prosince v 5 hod. 30 odp.: Věčné Vánoce.*“ [Oznámka.] Čechoslovák, r. 3, 1942, č. 50 (11. 12. 1942), s. 2 [tamtéž viz nesign.: *Český vánoční trh*, s. 10]. – Nesign.: *Kus našich českých vánoce*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 32/62 (12. 12. 1942), s. 6. – Nesign.: „*Náš klub [...]*“, Čechoslovák, r. 5, 1943, č. 1 (1. 1. 1943), s. 5. – Nesign.: *Krásný úspěch „Vánočního trhu“*, Nové Československo, r. 4/1, 1943, č. 1/65 (2. 1. 1943), s. 7. – Nesign.: *Činnost Našeho klubu*, Čechoslovák, r. 5, 1943, č. 5 (29. 1. 1943), s. 2.

Oslavy ruské Říjnové revoluce

Z oslav politických svátků a výročí nejvýznamnější se tehdy uskutečnily při příležitosti státního svátku SSSR.

Tak jako roku předchozího byly i v roce 1942 z iniciativy čs. emigrantské komunity uspořádány oslavy ruské Říjnové revoluce. Toho roku byly obzvláště velkolepé, protože na 7. listopad 1942 připadlo „kulaté“ výročí událostí vedoucích k založení SSSR: pětadvacetileté jubileum vypuknutí zmíněné revoluce, jehož počátek vyznačila – jak známo – dělostřelba z křižníku Aurora na petrohradský carský Zimní palác, sídlo tehdejší ruské vlády.

Hlavní připomínkou tohoto výročí se v prostředí čs. londýnské emigrace stala manifestace, kterou pod záštitou čs. Státní rady uspořádaly v neděli 8. listopadu 1942 o jedenácté hodině dopolední v Conway Hall na Red Lion Square (poblíž stanice metra Halborn) sdružené čs. exilové organizace, Klub čs.–britského přátelství, Britsko–československé centrum, Rada čs. žen, Čs. červený kříž, Svaz čs. legionářů, čs. sekce PEN–Clubu, Syndikát čs. novinářů, Ústředí čs. mládeže a Mladé Československo. Před početným shromážděním čs. emigrantů promluvil při této příležitosti za čs. exilovou vládu ministr Hubert Ripka, za čs. Státní radu její předseda Prokop Maxa a její člen Václav Majer a za Ústředí čs. mládeže Pavel Kavan. Sovětský svaz zde reprezentoval jeho vyslanec při čs. zahraniční vládě ve Velké Británii, Alexandr Jefremovič Bogomolov, který rovněž pronesl slavnostní řeč. Ve všech zde pronesených projevech byla zdůrazňována potřeba utužení spolupráce čs.–sovětské v boji proti společnému nepříteli, spolupráce, která měla být dle mínění řečníků intenzivně rozvíjena i v budoucnu, poté, co tento nepřítel bude společnými silami poražen. Manifestace se však patrně zcela obešla bez kulturního programu.

Nesign.: *Věrnost za věrnost* [oznámká], Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 27/57 (7. 11. 1942), s. 5. – Nesign.: *Čs. oslava výročí ruské revoluce*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 28/58 (14. 11. 1942), s. 2.

Oslava výročí narození V. I. Lenina

Další z oficiálních kulturněpropagačních akcí věnovaných utužování čs.–sovětské spolupráce uspořádal Klub čs.–britského přátelství ve středu 20. ledna 1943 při příležitosti třiasedmdesátého výročí narození V. I. Lenina v Mercury Theatre. Obdobně, jak tomu bylo o rok dříve, i tehdy chtěla čs. emigrace svým *Večerem o Leninovi* vzdát poctu nejen tomuto vůdci ruské revoluce a zakladateli SSSR, nýbrž především lidu země sovětů, vedoucímu v přítomnosti svůj zápas s fašistickými nájezdníky s nasazením budícím tehdy obdiv na celém světě. V přítomné chvíli vystoupil tento záměr ještě zřetelněji, neboť v posledních dnech ledna, ve kterých klub akci uspořádal, překonávala ve Stalingradu sovětská vojska poslední projevy odporu německé 6. armády a bylo zřejmé, že nadcházející vítězství bude znamenat konečný přelom nejen ve vývoji války na východní frontě, ale ve vývoji druhé světové války vůbec. Proto se večer k poctě Leninovi proměnil plně ve večer, na němž se v předstihu slavilo právě již ono vítězství.

I tento večer byl koncipován především jako politická manifestace, i když – na rozdíl od oslav Říjnové revoluce z podzimu 1942 – politické projevy na něm pronesené doprovázel i umělecký pořad. Byl to nicméně pořad rozsahem poměrně skrovný: po vystoupení řečníků (promluvil zde mj. i zástupce ředitele sovětské tiskové agentury TASS Alexandr Svěrlov, a to rusky) následovalo – pokud víme – jen jediné vystoupení uměleckého charakteru, vystoupení Oty Ornesta s recitací části Majakovského veršovaného eposu–poémy *V. I. Lenin*, kterou si Ornest k tomu účelu sám přeložil z němčiny a příslušně upravil. Svého úkolu se umělec podle Nového Československa zhostil prý „skvěle“.

„Diese Woche. Czechoslovak-British Friendship Club: 20. 1. 1943. A. Swerlow-Stellvertreter des Direktors TASS: V.I. Lenin [...]“ [Oznámka.] Zeitspiegel, Jg. 5, 1943, Nr. 3 (16. 1. 1943), S. 9. – „Programy. Czechoslovak-British Friendship Club [...]“. Ve středu 20. ledna, 7.30: Vladimír Iljič Lenin.“ Nové Československo 1/4, 1943, č. 3/67 (16. 1. 1943), s. 8. – Nesign.: Večer o Leninovi, Nové Československo, r. 4/1, 1943, č. 5/69 (30. 1. 1943), s. 4.

Nezávislé kulturní a umělecké aktivity

Mimo rámec těchto příležitostných kulturněpolitických akcí vázaných k českému kalendáři uspořádala čs. exilová komunita ve Velké Británii i několik hudebních a divadelních produkcí vyvolaných v život nikoli mimouměleckými podněty, ale důvody vyplývajícími z vlastního programového směřování samých tvůrců.

Koncertní provedení skladeb Leoše Janáčka

Z hudebních pořadů tohoto druhu uskutečnivších se v prostředí kulturních a uměleckých aktivit čs. emigrace v Londýně v námi právě sledovaném období 1942–1943 zvláštní pozornosti posuzovatele si zasluhují koncerty, na nichž byly prováděny v době války v Británii do té chvíle nepříliš známé nebo zcela neznámé skladby Leoše Janáčka.

Nejvýznamnější z těchto janáčkovských koncertů – tzv. *Koncert Janáčkovy hudby* – uspořádala ve středu 21. října 1942 ve Wigmore Hall ve prospěch fondu Čechoslováci své armádě Rada čs. žen. V jeho pečlivě sestaveném programu byly uvedeny v interpretaci houslistky Hlouňové, violoncellisty Hořice a klavíristky Fuchsové převážně různé Janáčkovy komorní instrumentální skladby, klavírní cyklus *Po zarostlém chodníčku*, skladba pro violoncello a klavír podle pohádky V. A. Žukovského o caru Berenději *Pohádka (Z pohádky)*, jedna z *Deseti skladeb pro housle a klavír*, *Balada*, opus z roku 1915, a konečně dva z populárních *Lašských tanců* v původní úpravě pro klavír, pocházející asi z roku 1904 a známé pod názvem *Moravské tance*, a to *Čeladenský a Pilky*. V přednesu pěvce Otakara Krause a klavíristky Adely Kotovské zazněly však o tomto koncertu i skladby písňové. Podle soudobých zpráv představoval koncert v místním hudebním životě událost prvořadého rázu.

Nesign.: *Janáčkův večer*, Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 41 (9. 10. 1942), s. 8. – Nesign.: *Koncert Janáčkovy hudby* (rubr. *Kronika emigrace*), Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 23/53 (10. 10. 1942), s. 6. – –st.: *Janáčkův koncert*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 26 (31. 10. 1942), s. 4. – Nesign.: *Koncert Janáčkovy hudby*, Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 45 (6. 11. 1942), s. 8.

Československý koncert „Na cestě k nezávislosti“

Hned příštího dne, ve čtvrtek 22. října 1942, pak byl v Čs. institutu uspořádán další pozoruhodný večer. Byl to večer uvedený názvem *Československý koncert „Na cestě k nezávislosti“*, na jehož repertoár byly zařazeny původní písně, melodram a komorní skladby vytvořené za pobytu v exilu (údajně „v poslední době“) příslušníky čs. vojenských jednotek ve Velké Británii (byly to patrně především skladby Viléma Tauského). Jejich provedení se opětovně ujali pěvec Kraus, klavíristka Fuchsová – a pokud šlo o recitační part v melodramu – v oboru uměleckého přednesu osvědčený Ornest.

„Kalendář podniků. Czechoslovak Institute [...]. Ve čtvrtek 22. října 5.30 p.m.: Československý koncert „Na cestě k nezávislosti“.“ Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 24 (17.10.1942), s. 2.

Ochabnutí divadelních aktivit Ornestovy družiny

Ve velkém citovém rozrušení vyvolaném zprávami o teroru, kterému byli po atentátu na Heydricha vydáni naši lidé doma, se údajně i rozplynula chuť členů někdejší centrální divadelní skupiny Mladého Československa, uchýlivší se pod záštitu CBFC, pokračovat v umělecké práci. V konfrontaci s projevy do běsnivosti rozpoutané agresivity nepřítel, jehož moc tehdy dosahovala své největší síly, se zdálo, že kultura a umění zmohou jen málo. Nadto působila tu k ochabnutí jejich tvořivých aktivit, zejména pak těch, které vyvíjeli v oblasti dramatické tvorby, negativně i skutečnost, že některé z jejich tvůrčích počinů, tak kupř. Brušákův a Schwarzův pořad *Věčné jaro*, se nesetkaly se žádoucím uznáním ze strany špiček čs. exilové společnosti. Nešlo jen o to, že ideové vyznění zejména právě zmíněné kreace bylo odmítnuto téměř jako „nevlastenecké.“ To, co se dělo u nás na domácí tajné odbojové frontě, stejně jako v zahraničí na frontách otevřených, kde se ofenzivní postup hitlerovců stále ještě setkával s úspěchem, zdálo se potvrdovat správnost nebo alespoň oprávněnost kulturněpolitických koncepcí zastávaných jejich kritiky; sama doba jako by dávala těmto kritikům za pravdu. Programové gesto odporu, kterým skrze své inscenace odmítali utilitaristické politické pojetí umění, za daných okolností vyznívalo domněle do prázdna, jevílo se tím méně účinným, čím více se dobová situace dramatizovala.

V inscenaci *Věčného jara* umělecký vzestup práce této skupiny dosáhl svého vývojového vrcholu. Zároveň však v důsledku výše zmíněného ochabnutí jejich aktivit tento kulminační bod vývoje tvůrčího úsilí skupiny představoval bod rozhodujícího obratu, od něhož se pozvolna začala odvíjet descendentní fáze onoho vývoje. Žádný z dalších pořadů skupiny svými uměleckými hodnotami nepředčil Ornestovy a Brušákovy inscenace českých lidových písní, zvykových obřadů a her v jejich *Lidových suitách* a Brušákovu inscenaci *Věčného jara*. I když též v následujícím období vytvořili členové skupiny několik pozoruhodných „pódiových“ děl, měly tyto jejich práce daleko k oné provokativnosti a společensky vyostřenému smyslu jejich prací předchozích. Až na výjimky nadále také již nešlo o inscenační kreace vyhraněně dramatického charakteru; těžiště činnosti skupiny se přesouvalo do oblasti tvorby prezentací recitačních, produkcí rozvinutých do podoby regulérních divadelních představení ubývalo, a po roce 1943, kdy se na jaře ještě objevila osamocená repríza *Věčného jara* v Oxfordu, zcela vymizely. Na rozdíl od ostatních skupin kulturních pracovníků, kteří se v tomto a v následujícím období snažili i nadále vehementně v této oblasti kulturní práce prosazovat, aktivity tohoto kolektivu v následujících měsících a letech více a více umdlávaly, až v polovině roku 1944 – ovšem i vlivem řady dalších, po výtce ryze vnějších příčin – posléze úplně ustaly.

Pokus o divadlo pro děti

V období časově vymezeném zářím 1942 a lednem 1943 Ornestova a Brušáková divadelní skupina nastudovala a uvedla pouze jediné představení, nadto představení více méně toliko příležitostného rázu: jisté zajímavosti nabývalo hlavně tím, že jako divákům bylo určeno především dětem.

O svatoštěpánském vánočním svátku, 26. prosince 1942, uspořádal – jak bylo již připomenuto – v rámci oslav vánočních svátků Klub čs. žen, vystupující tehdy pod označením *Náš klub*, v sále hotelu Royal na Hoburn Place v Londýně jako

každoročně programovou akci zvanou *Vánoční trh*, a pro tuto akci, která chtěla být především slavností dětí, připravila pod vedením Oty Ornesta zmíněná skupina českých londýnských divadelníků jako hlavní bod zde předváděného kulturního pořadu vedle satirického skeče určeného dospělým i zvláštní představení pro děti, o němž bylo provedeno několik scén soustředěných kolem českými dětmi tolik milovaných populárních postaviček meziválečného loutkového jeviště Spejbla a Hurvínka – dvou hlavních postav revuí a komedií Plzeňského loutkového divadélka prof. Josefa Skupy. Šlo o scénicky typu oblíbených tehdy satirických skečů, skrze něž se – tentokrát ovšem formou přístupnou dětskému vnímání – autoři textových složek i nastudování inscenace – byli to Ornest, Schwarz, Tigrid a Brušák – pokoušeli vyslovit k aktuálním problémům života exulantů. Právě pro tuto svou tendenci představení plně zaujalo prý nejen dětské publikum, ale i přítomné rodiče malých diváků, všechny „dospěláky“ vůbec.

Z vývojového hlediska upoutává pozornost posuzovatele však zejména skutečnost, že se i při tomto svém příležitostném podniknutí, sledujícím cíl vytvořit představení typu divadla pro děti, jeho autoři pokusili – dělo se tak v návaznosti na jiné jejich pokusy o udržení tradice čs. avantgardního meziválečného divadla i v exilu – navázat právě na tu, a nikoli na jinou z bohatého souboru tradic českého loutkářství, na tradici, kterou založilo tvůrčí úsilí Skupovo, nesené záměrem zmodernizovat výrazové prostředky loutkové hry právě pomocí postupů odvozených z poetického typu avantgardistických revuí Osvobozeného divadla a která reprezentovala to nejpokrokovější, co onen bohatý soubor tradic českého umění práce s loutkami obsahoval. Tato skutečnost sama o sobě dotvrzovala integrální charakter programového myšlení těchto mladých tvůrců.

Nesign.: *Český vánoční trh*, Českoslovák, r. 4, 1942, č. 50 (11. 12. 1942), s. 10. – Nesign.: *Kus našich českých vánoček*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 32/62 (12. 12. 1942), s. 6. – Nesign.: *Krásný úspěch „Vánočního trhu“*, Nové Československo, r. 4/1, 1943, č. 1/65 (2. 1. 1943), s. 7. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby.

Aktivity Anny Marie Joklové a Herberta Loma

Zatímco v létě a na podzim 1942 tvůrčí aktivity českých divadelníků z někdejší centrální divadelní skupiny Mladého Československa, pracující nově pod záštitou Klubu čs.–britského přátelství, v oblasti divadelní tvorby zeslábla, svou aktivitu v této oblasti tehdy vystupňovali čs. divadelníci německé, eventuálně rakouské národnosti sdružující se ve zmíněných společenských organizacích v jiných souborech. Byli to především dva dramatictí autoři a zároveň režiséři a herci, kteří se sice v kulturním životě čs. emigrace rozsáhle uplatňovali již od samého počátku svého pobytu v britském exilu, kteří však právě v roce 1942 využili v tuto chvíli pro ně příznivé situace, aby se namísto Ornesta, Brušáka a dalších pokusili prosadit do povědomí čs. emigrantské obce v Británii jako osobnosti určující: Anna Maria Joklová a Herbert Lom. Opírajíce své inscenace o jisté – v našich pramenech blíže neidentifikované – ochotnické soubory Mladého Československa a CBFC (s jistotou víme pouze, že Joklová vytvořila svůj soubor roku 1941 z mladých emigrantů ubytovaných v čs. hostelu Canterbury Hall na Carwright Gardens ve čtvrti St. Pancras v Londýně) a patrně též o některé profesionální herce české a německé národnosti, připravili s nimi ve druhé polovině roku 1942 několik představení, která charakteristicky doplňovala obraz divadelní činnosti naší emigrace ve Velké Británii.

Anna Maria Joklová – jak jsme již zjistili – se aktivně projevovala v oblasti divadelní tvorby velmi iniciativně již v sezoně 1941/1942. V jejím průběhu se svými soubory Mladého Československa z Canterbury Hall a později z Domu mládeže zbudovaného CBFC na Pembridge Villas č. 19 ve čtvrti Notting Hill – navazující přitom úzkou spoluprací s londýnskou českou centrální divadelní skupinou této organizace – nastudovala a také provedla několik divadelních pořadů, které vyvolaly poměrně silný zájem publika a z nichž některé vstoupily do programů reprezentativních kulturních podniků čs. emigrace v Londýně.

Připomeňme znovu, že její inscenace starých anglických balad z námořnického prostředí tvořila součást Brušákovy *Lidové suity*, její závěrečné číslo. Podle Oty Ornesta připravila se svým souborem i pásmo staré francouzské lidové a zlidovělé poezie *Zpěvy sladké Francie*. Je pravděpodobné, že byla též autorkou vystoupení pěvecké a taneční skupiny Mladého Československa na večerech pořádaných k počtě Španělské republiky a Republiky francouzské: na prvním večeru se svou skupinou předvedla české a snad i španělské písně a tance, na druhém pak revoluční „Carmagnolu“. Konečně v pořadu uskutečněném v Institutu Français a režírovaném Otou Ornestem vystoupila se svou vlastní hrou, aktovkou *Sabotage (Sabotáž)*.

Rovněž Lom se v čs. kulturním životě v Londýně uplatnil výrazněji – jak jsme již viděli – už v sezoně 1941/1942: často účinkoval v představeních čs. německých divadelních umělců a společně se členy centrální divadelní skupiny Mladého Československa vystoupil např. na *Tryzně za Rudolfa Fuchse*. Na rozdíl od Joklové asi přímo k organizaci Mladého Československa nepatřil (tvrdil to – jak jsme již uvedli – Ota Ornest) a v součinnost s ní vstupoval především prostřednictvím akcí Klubu čs.–britského přátelství nebo podniků Rady čs. žen. Nicméně v roce 1942 si stejně jako Joklová kolem sebe právě z jejích členů vytvořil vlastní divadelní, údajně dvanáctičlenný soubor.

Nesign.: „Das Mlade [!] Československo [...]“ (rubr. *Kulturnotizen*), *Zeitspiegel*, Jg. 4, 1942, Nr. 1 (3. 1. 1942), S. 9. – Nesign.: „Vertreter des Mlade [!] Czeskoslovensko [!] [...]“ (rubr. *Kulturnotizen*), *Zeitspiegel*, Jg. 4, 1942, Nr. 4 (24. 1. 1942), S. 9. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby.

Sabotage a Ruce k dílu!

V létě a na podzim 1942, kdy se centrální divadelní skupina Mladého Československa na čas více méně odmlčela, představili se Joklová a Lom čs. veřejnosti – každý samostatně i oba společně – hned několika původními dramatickými pracemi, které také sami – opírajíce se o spoluprací s ochotnickými divadelními soubory, zejména se soubory vytvořenými rovněž na půdě Mladého Československa přivedli – na jeviště.

Výsledkem jejich vlastní autorské a inscenační tvořivosti byly především dvě dramatické práce kratšího rozměru, jednoaktovky čerpající své látky ze současnosti, zmíněná již Joklové *Sabotage (Sabotáž)* a Lomovy *Ruce k dílu! (Go to it!)*. Dále byla to Joklové montáž *Česká polka* a patrně i další kreace nastudované ve spoluprací se zmíněnými soubory.

Aktovka Joklové *Sabotage (Sabotáž)* byla v autorčině režii a v hereckém podání souboru Mladého Československa z Domu mládeže z Notting Hill poprvé – pokud víme – provedena na koncertu uspořádaném v Institutu Français ve prospěch fondu Aid for Russia a sbírky pro Čechoslováky internované ve vichyské Francii a v Severní Africe již před prázdninami 1942, 20. června 1942. V létě a na

podzim 1942 byla v tomto nastudování uváděna i při dalších příležitostech: zpráva v časopise Mladé Československo z 18. července 1942 např. tvrdí, že „scéna byla již několikrát s úspěchem provedena“. Jiná zpráva, pocházející tentokrát z časopisu rakouských emigrantů Zeitspiegel, z čísla vyšlého již 11. července toho roku, to dotvrzuje oznámením, že scéna bude v nejbližší době předváděna v rámci akce „War Effort“ v anglických zbrojních továrnách o poledních přestávkách. Týž časopis pak opakovaně ohlašoval, že čs. skupina s tímto představením vystoupí dne 26. srpna 1942 na Westbourne Terrace č. 126 v Austrian Centre v tzv. Středečním klubu (Mittwoch-Klub), otevíraném každou středu speciálně pro rakouskou exilovou mládež. K nové významné prezentaci hry pak došlo na počátku září toho roku v hostelu, kde Joklová spolu s dalšími členy souboru bydlela, v Canterbury Hall, a to na slavnostním večeru, který zdejších –jak již řečeno – asi čtyřista čs. obyvatel tohoto hostelu, jenž jim byl po dva roky domovem, uspořádalo dne 5. září 1942 na rozloučenou s tímto místem svého soustředění. Na zmíněném večírku – vystoupila na něm mj. i česká houslová virtuoska Hlouňová – se hra Joklové *Sabotage* objevila poprvé spolu s Lomovou hrou *Ruce k dílu! (Go to it!)*, a tak se ocitly v jednom programu pospolu dvě vzájemně kompatibilní hry, které pak vytvořily dramaturgický celek významu samostatného divadelního představení. Naposledy – pokud víme – se *Sabotage* na jevišti uplatnila – opět pospolu s hrou Lomovou – v pořadu nazvaném *Dvě hry z čs. válečného úsilí-War Effort Szenen* a předvedeném v pátek 20. listopadu 1942 v Čs. institutu na Grosvenor Place v Londýně.

Premiéra hry Lomovy *Ruce k dílu! (Go to it!)* se – jak řečeno – uskutečnila na onom památném večírku na rozloučenou s Canterbury Hall, konaném tamtéž v sobotu 5. září 1942, kde se Lomova práce patrně poprvé setkala s kreací Joklové. Obdobně jako v případě *Sabotage* i v tomto případě režiséřsky inscenaci nastudoval sám autor textu, a není vyloučeno, že jejího provedení se ujala též skupina Mladého Československa, která provedla i hru Joklové. Další její představení se konalo 28. září 1943 – tehdy byla provedena na tzv. svatováclavském posvícení v Čs. institutu v programu, na němž se kromě ní uplatnila i blíže necharakterizovaná hudební vložka nastudovaná paní Krausovou (Marií Krausovou?) a ukázky čs. národních tanců, předvedené prý tanečnicemi z povolání. A rovněž Lomova kreace byla pak reprízována např. o zmíněném představení nazvaném *Dvě hry z válečného úsilí* a provedeném v Čs. institutu v pátek 20. listopadu 1942.

Texty těchto her zůstávají dnes badateli nepřístupny, a tak jsme si o nich mohli učinit představu pouze na základě nepřímých zpráv. Zdá se, že obě hry svým dramatickým charakterem neměly asi daleko k propagandistickým agitačním skečům, jaké pěstovaly za první republiky soubory dělnických divadelních ochotníků a další soubory levicového politického zaměření. Též ony – jako tyto tak řečené „agitky“ – v krátkých výjevech budovaných z úsečných dialogů dosti schematicky charakterizovaných postav, a to na podkladě jednoduchých zápletek situačního druhu, zpracovávaly politické aktuality; nečiníce si vysokých uměleckých aspirací, chtěly na publikum zapůsobit propagačně a získat je pro své politické cíle. Jejich dramatický účinek byl zakládán především na sváru – z hlediska sledovaného politického záměru – pozitivního a negativního dramatického elementu a vyzníval v pointě, která měla ráz morálně-politického ponaučení.

Scénka Joklové *Sabotage*, napsaná a herci předváděná údajně v anglickém jazyku, čerpala svůj námět z prostředí práce a života obyvatel okupované vlasti, a ukazovala, k jakým formám odporu pod dohledem nacistů a jejich náhončích se uchýlovali čeští pracující, v tomto případě mladé české dělnice nasazené ve válečném průmyslu, v situaci, kdy – nemohouce pozvednout proti nepříteli zbraň

v otevřeném boji – škodili mu systematickým sabotováním výroby zbraní a prostředků, které potřeboval k vedení války.

Zatímco tato scéna demonstrovala snahu českého dělnictva v protektorátě všemi prostředky narušovat válečnou výrobu a oslabovat tak válečné úsilí Německa, vůdčí myšlenkou agitační scény Herberta Loma *Ruce k dílu!*, předváděné naproti tomu paradoxně v české řeči, byla co do ideového vyznění jejím opakem: ona naopak nabádala dělníky svobodného světa, aby zvýšeným pracovním úsilím pomohli rozhodnout boj s fašismem a s hitlerismem ve prospěch demokracie a porobených národů. Hra těžila svůj účín z vyslovování aktuálních hesel typu: „Všichni do válečného úsilí!“ (to bylo heslo i „konference pracujících žen“, kterou svolala redakce časopisu *Frau in Arbeit* na sobotu 12. září 1942 do Canterbury Hall v Londýně) atp. „Každý dnes musí přiložit ruku k dílu!“, volal zde uvědomělý dělník válečného průmyslu na ulejšáka, který se ze sobeckých důvodů odmítal zapojit do pracovního procesu.

Referent Mladého Československa charakterizoval děj hry takto: „Ve scéně defilují známé typy emigrace. Úředník Labour Exchange se snaží je marně přemluvit o nutnosti vstupu do válečného úsilí. Když pak je každý z nich tváří v tvář postaven skutečným bojovníkům za svobodu, neodolává přesvědčivým jejich argumentům a každý z nich se zařazuje dle svých schopností na místo, které mu odpovídá.“

„Scéna je velmi působivá, živá a pravdivá,“ tvrdil tento kritik. „Provedení bylo dobré, každá věta a každé slovo scény zobrazuje náš skutečný denní život. (...) Scéna je adresovaná těm, kteří ještě zahálejí a kteří se dosud do válečného úsilí tím nebo jiným způsobem nezapojili.“

Tím, co přivedlo Joklovu a Loma k rozhodnutí prezentovat tyto dramatické práce též v jediném celovečerním představení, byla nesporně ona vzájemná ideová i druhová příbuznost obou her i příbuzný charakter obou inscenací. Spojeny do jednoho představení působily obě nesporně mnohem účinněji, než když každá z nich vstupovala na veřejnost samostatně. Vzájemně se doplňující, vytvářely celistvě působící obraz boje našich lidí doma i v zahraničí proti okupaci českých zemí a za národní svobodu, zdůrazňující ideovou jednotu tohoto boje.

Rovněž inscenační ztvárnění obou her se vyznačovalo četnými společnými rysy. Jak Joklová, tak Lom se jako režiséři pokusili svými inscenacemi zobrazit co možná nejvěrněji ve hrách zachycený výsek skutečnosti. Proto se vzdali všech obvyklých inscenačních pomůcek, kulís, kaširovaných rekvizit, divadelního maskování a líčení a stylizovaných kostýmů. Základem kreace učinili herecké výkony, přitom herce vedli k „pravdivému“ projevu, kterým navozovali dojem co největšího ztotožnění herce s předváděnou postavou. Charakterizovat dramatické osoby hercům napomáhaly kostýmy sestavené povětšinou ze součástek jejich vlastních civilních a „pracovních“ oděvů. Ti, kteří představovali typy českých dělníků a dělnic, byli ustrojeni do modráků, pracovních halen a zástěr, šátků a čepic, které tvořily jejich osobní ústroj v továrnách, v nichž pracovali. Představitelé vojáků a policistů byli oblečeni do tehdy běžně dostupných uniforem. Vedle těchto „kostýmů“ jediným výtvarným prvkem scény ve hře Lomově byla zástěna polepená plakáty s různými, tehdy aktuálními hesly, mezi nimiž bylo velikostí písma zdůrazněno heslo „Jednota“. „Nebylo to divadlo ve smyslu podívané, ale pravdivý příběh, dotýkající se každého z nás“, konstatovalo Mladé Československo po jednom představení hry Lomovy, a stejné konstatování by se dalo vztáhnout i na hru Joklové.

Za situace, kdy se na frontách i v zázemí front na maximum vystupňoval zápas obou válčících uskupení strhnout vítězství ve válce na svou stranu a kdy se v závislosti na tom v Británii pod heslem „Všichni do válečného úsilí!“ rozvíjela velká propagandistická kampaň War Effort, ideový záměr her *Sabotage* a *Ruce*

k dílu! tlumočený právě popsáním způsobem, hluboce – kdekoli byly provedeny – na publikum působil, především ovšem zasahoval vědomí a city mladých čs. emigrantů. Při provedení v Čs. domově v Canterbury Hall hra *Ruce k dílu!*, ukončena písní Mladého Československa, zdejší mladé, kteří zcela zaplnili sál hostelu, strhla natolik, že onu závěrečnou píseň zpívali sborově spolu s herci. „Všichni jsme se také trochu cítili jako doma v Osvobozeném divadle, když scéna a hlediště splynuly v jedno! Všichni volali Ruce k dílu!“, uvádí se v časopise Mladé Československo. „Po představení říkali mnozí, že byla jak ušita na mnohé v emigraci“, konstatoval referent tohoto listu. Nadšeni však tehdy byli provedením Lomovy hry i angličtí hosté, zejména divadelníci z dělnického hnutí Unity, kteří se na místě rozhodli dát hru ihned přeložit do angličtiny a nastudovat v anglickém překladu také jejich souborem v Unity Theatre.

Vytvořením svých her *Sabotage* a *Ruce k dílu!* nesledovali ovšem jejich autoři, Joklová a Lom, nějaké vyšší umělecké cíle. Obě tyto hry představovaly jen dílka užitkové dramaturgie plnicí především politicko-propagační posláním. Toto poslání plnily v dané chvíli s úspěchem, nesporně lépe než projevy pronášené na politických schůzích anebo výzvy v novinách a časopisech. To opodstatňovalo do velké míry i jejich poměrně efemérní existenci na pódiových jevištích naší londýnské emigrace.

Nesign.: *Koncert v Institut Français (South Kensington, London)*, (rubr. *Kulturní informace*), Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 12 (20. 6. 1942), s. 6. – Nesign.: „*Die Szene ‚Sabotage‘ von Anna Maria Jokl*“ (rubr. *Kulturnotizen*), Zeitspiegel, Jg. 4, 1942, Nr. 28 (11. 7. 1942), S. 7. – Nesign.: „*War Effort scéna Sabotáž [...]*“, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 14/44 (18. 7. 1942), s. 4. – „*August-Programm [...]*, Mittwoch-Klub, 126, Westbourne Terrace, W 2 [...] Wednesday, 26 th August, 8.30 p.m. – *Sabotage. Gastspiel von Young Czechoslovakia.*“ [Oznámka.] Flugblatt mit dem Veranstaltungsprogramm der fünf Klubs des Austrian Centre (London) für August 1942, nedat. [červenec 1942]. Leták uložen v Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes-Bibliothek, Wien, sign. 3057/A/19a. – Nesign.: *Loučíme se s Canterbury Hall*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 17 (29. 8. 1942), s. 6. – „*Diese Woche. Young Czechoslovakia, Canterbury [!] Hall, 5. 9. ‚Abschiedsfeier‘ Konzert Maria Hlouňová. War Effort Szenen der Spielgruppe.*“ [Oznámka.] Zeitspiegel, Jg. 4, 1942, Nr. 36 (5. 9. 1942), S. 9. – Nesign.: „*Ruce k dílu!*“, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 19/49 (12. 9. 1942), s. 4 [tamtéž viz nesign.: *Všichni do válečného úsilí!*, s. 6]. – Nesign.: „*Angličtí divadelníci [...]*“ (rubr. *Historiky o lidech a věcech*), Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 22/52 (3. 10. 1942), s. 2 [tamtéž viz nesign.: „*Každý dnes musí přiložit ruku k dílu [...]*“ – text k reprodukovanému fotosnímků, s. 4]. – Nesign.: *Momentka ze scény Sabotáž* [text k reprodukovanému fotosnímků], Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 23/53 (10. 10. 1942), s. 5. – „*Program Čs. ústavu: [...] 20. listopadu [...] v 7 hod. 30 večer: Dvě hry čs. válečného úsilí. 1. Go to it (v produkci Herberta Loma), 2. Sabotáž (v produkci sl. Joklové).*“ Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 46 (13. 11. 1942), s. 4. – „*Kalendář podniků. Czechoslovak Institute [...]: V pátek 20. listopadu v 7.30 p.m.: Dvě hry z čs. válečného úsilí, Ruce k dílu (režie Herbert Lom), Sabotáž (režie A. M. Joklová).*“ Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 29/59 (21. 11. 1942), s. 6. – Nesign. *Svatováclavské posvícení*, Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 34/98 (28. 8. 1943), s. 8. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy uložen v soukr. archivu Bořivoje Srby.

Česká polka

Povzbuzena úspěchem aktovky *Sabotage*, nastudovala pak již na podzim roku 1942 Anna Maria Joklová se souborem Mladého Československa svou novou dramatickou skladbu usilující vyjádřit ve zkratce život a boj českého lidu za národní svobodu; hra nazvaná po nerudovsku *Česká polka* byla poprvé veřejně předvedena na manifestační schůzi čs. mládeže konané ve Scala Theatre v Londýně 17. října 1942.

Soudobé časopisecké zprávy hovoří o nové práci iniciativní režisérky jako o „pantomimě“ vytvořené speciálně pro tuto příležitost na podkladě původní hu-

dební skladby rakouského skladatele André Asriela, kompozice inspirované českými lidovými písněmi a tanci, a zároveň ovšem i naznačují, že se v ní silně uplatnila i textová složka. Ota Ornest autorovi této knihy tvrdil, že nešlo o pantomimu v pravém slova smyslu, nýbrž o zpěvní a taneční pásmo, jehož tematickou osu tvořila dramatická recitace známé *Balady o polce* ze sbírky Jana Nerudy *Balady a romance* (ta vznikla roku 1883). Tomu ovšem odporuje zpráva uveřejněná tehdy v Mladém Československu, v níž se tvrdí, že původní texty hry jsou dílem právě A. M. Joklové. Nadto se zdá, že k vytvoření této skladby inspirovalo Joklovou literární dílo jedné z umělkyní pohybujících se v londýnském exilu v její bezprostřední blízkosti (mj. – jak už bylo řečeno – též členky Mladého Československa), její dobré přítelkyně ještě z dob, kdy obě pobývaly v ČSR, Rakušanky Evy Priesterové (Priester). Skoro přesně o rok dříve uveřejnil časopis rakouské emigrantské mládeže *Young Austria–Junges Österreich* ve svém 20. čísle 3. ročníku, čísle, jež vyšlo počátkem října 1941, delší článek šifry -Georg- o Bedřichu Smetanovi a u něho i původní báseň Priesterové, redaktorky onoho listu, *Böhmische Polka*. V básni, již knižně poprvé otiskla ve sborníku *Die Vertriebenen, Dichtung der Emigration* vydaném v britském exilu organizacemi *Freier Deutscher Kulturbund*, *Austrian Centre* a *Mladým Československem* v první polovině roku 1941 a kterou pojala i do své sbírky *Aus Krieg und Nachkrieg, Gedichte und Übertragungen*, jež vyšla rovněž ještě v Londýně roku 1946 a téhož roku znovu ve Vídni, se Priesterová, jež si zamilovala Čechy, zemi, v níž našla svůj první azyl, na rytmické osnově odvozené z rytmu polky pokouší vyjádřit písňovou formou vzdor českého lidu proti nacistickým okupantům, kteří pryč – jak se dovídáme z autorčiny doprovodné poznámky – po příchodu do Čech zakázali českým lidem zpívat lidové písně. Vzhledem k tomu, že báseň Priesterové lyrickým způsobem prezentuje táž skutečností fakta, jako – soudíme tak alespoň podle nepřilíš určitých nápovědí soudobého tisku, zejména šifry il. v Mladém Československu – tvořila dějový základ pantomimy Joklové, nelze podle našeho soudu vyloučit ani možnost, že Joklová jako textové opory pro svou pantomimu použila právě této básně své přítelkyně.

Uvedme tu pro ilustraci několik slok z vrcholné pasáže této básnické skladby:

*Hohe Herren, grosse Herren,
die uns tanzen lassen,
wer so lange tanzen kann,
kann auch lange hassen!*

*Unser Lied, böhmisch Lied,
klingt so leicht, so weich.
Aber morgen, hohe Herren,
spielen wirs für euch!*

*Lustig scheint euch unser Lied
und ihr hört es gern.
Aber bald tanzt ihr danach.
Hütet euch, ihr Herren!*

*Denn aus Blütenstengeln
werden manchmal Speere,
und der Mond gibt manchmal
blutigrotes Licht.*

*Wer die Fiedel hält,
hält auch Gewehre,
und wer tanzen geht,
ergibt sich nicht!*

*Und es flimmert das Laub
und es wirbelt der Staub
hinter euch, im Takt
unsrer Polka!
und es fällt euer Haus
und die Knechtschaft ist aus,
wenn euch aufspielt die
böhmische Polka!*

Nicméně inscenace, v níž podle jedné zprávy bylo zaměstnáno na třicet osob, podle jiných prý dokonce čtyřicet, měla pravděpodobně převážně folklorní ráz, vyvozený z ducha a ze stylových vlastností českých lidových tanců: způsobem práce s umělým i s folklorním materiálem navazovala na takové inscenační kreace usilující o scénické rekonstrukce děl lidové provenience, jakou byla v roce 1940 Ornestova *Lidová suita*, zbudovaná na půdorysu Burianovy montáže dětských říkad, písní, tanců a zvykových obřadů českého lidu, *Vojny*, nebo roku následujícího vlastní pokus Joklové o scénické ztvárnění anglických námořnických balad podniknutý v *Lidové suitě* Brušákové a jiná podniknutí tohoto druhu; v každém případě lze však konstatovat, že Joklové *Česká polka* nebyla pouhým pásmem ukázek českého folklorního umění sestaveným z lidových písní a tanců, nýbrž že šlo o prokomponovaný dramatický útvar se zřetelně vystaveným – byť alegoricky pojatým – dějem.

Sám tento děj pak byl soustředěn do tří základních dějových sekvencí: v první se předváděl ve zkratce život české vesnice, ve druhé pak potlačení charakteristických zvykových projevů českého vesnického člověka nacistickým uchvatitelem a odpor, kterým tento člověk tyranii vzdoroval, ve třetí pak konečné vyhnání okupantů ze země. (Jak i z této stručné charakteristiky vyplývá, obdobná dějová fakta přináší i báseň *Priesterové*, což právě odůvodňuje domněnku, že inscenace byla po textové stránce do určité míry možná opřena právě o ni.)

Hodnocení inscenace *České polky* ze strany dobové kritiky nebylo však jednoznačně kladné. Podle referenta Mladého Československa skrývajícího se pod značkou il. sice nebylo možno pochybovat o dobré vůli autorky a režisérky pořadu a všech účinkujících, do nastudování hry bylo prý zjevně vloženo mnoho práce a námahy, zřejmá byla i snaha předvést něco nového, snaha vyžadující od každého účastníka mnoho osobních obětí. Výsledek však tomu prý neodpovídal. „To, co jsme viděli, především nebyla česká polka a nebyl zde dostatečně jasně a průzračně charakterizován český lid svými charakteristickými zvláštnostmi, které se projevují v práci, v boji i v utrpení. Některé tragické momenty vyzněly groteskně, zejména v místech, kde byl očekáván největší účin. (...) Také útisk našeho lidu vyjádřen byl chudými prostředky a vyzněl proto slabě. Zahnání tyranů bylo zase dětsky naivní.“ Scéna podle názoru tohoto kritika by byla potřebovala hlubšího propracování a jasnějšího vyjádření.

Dodejme ještě, že na programu zmíněného shromáždění se vedle *České polky* objevila ještě jedna v tisku bližší necharakterizovaná „zpěvní a tělocvičná scéna“, ta se však referentu, který nás o jejím uvedení zpravuje, jevila jako zcela „nevhodná

a banální“, nehodící se dost dobře k tomu, být zařazena do zvoleného programového rámce.

Priester, Eva: *Böhmische Polka*, Young Austria–Junges Österreich, Jg. 3, 1941, Nr. 20 (Oktober 1941), S. 5. – Priester, Eva: *Böhmische Polka*. In: *Die Vertriebenen. Dichtung der Emigration. 37 Poems by refugee authors from Austria, Czechoslovakia and Germany*. [Hrsg. Albert Fuchs.] London (Free German League of Culture–Austrian Centre–Young Czechoslovakia) 1941. S. 40–41. – Nesign.: *Momentka ze scény Sabotáž* [text k reprodukované fotografii], Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 23/53 (10. 10. 1942), s. 5. – il.: *Česká polka*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 25 (24. 10. 1942), s. 4. – Priester, Eva: *Aus Krieg und Nachkrieg. Gedichte und Übersetzungen*. S. 1. [London] s. a. [1946]. [Znovu vydáno s podtitulem *Gedichte und Übersetzungen*, Wien (Globus Verlag) 1946.] – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – IfZ: Priester, Eva [heslo]. In: *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933. Bd. 1. Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben*. [Hrsg. Werner Röder, München,–H. A. Strauss, New York.] München–New York–London–Paris (K. G. Saur) 1980. S. 576.

Pokus o založení československé satirické scény DeN

V tomto období, tedy v čase, kdy aktivita londýnské centrální divadelní skupiny Mladého Československa poněkud zeslábla, přebíraly iniciativu v pořádání divadelních produkcí i některé zcela nově ustanovené skupiny čs. exilových divadelníků. Hned na počátku podzimu došlo dokonce k pokusu vybudovat v Londýně pravidelnou čs. scénu na profesionální či poloprofesionální bázi. Tato scéna, opatřená názvem DeN, měla trvale působit v londýnské Aeolian Hall na New Bond Street č. 125 (W 1) a programově se chtěla profilovat jako scéna pěstující výhradně politickou satiru. Autory onoho pokusu byli dva divadelníci skrývající se pod pseudonymy Bohuš Dobrý a Franta Náš (název scény byl vytvořen ze začátečních písmen jejich pseudonymních příjmení, spojených značkou & pro anglickou spojku „a“ – „and“). Kdo se skrýval za těmito pseudonymy, se bohužel až dosud nepodařilo dešifrovat, a tak ani nevíme, z jakého názorového okruhu čs. emigrace tento pokus vzešel. Zakladatelé scény se pravděpodobně hlásili k organizaci Mladé Československo – jak lze usoudit i z toho, že ve stejnojmenném ústředním tiskovém orgánu této organizace se v září 1942 podvkrát objevily pod titulem *Z vinárnůčky na Malé Straně* satirické verše autora krytého pseudonymem Bohuš Dobrý, verše snažící se diskreditovat jednak protektorátního prezidenta Emila Háchu, jednak ministra zemědělství protektorátní vlády Adolfa Hrubého; avšak v den zahajovacího představení divadélka, 3. října 1942, považoval Ústřední výbor Mladého Československa spolu s výborem londýnské členské základny této organizace ve veřejném prohlášení, otištěném v téměř listě, se od jejich aktivit veřejně distancovat (v prohlášení oněch výborů se oznamuje, že nejsou ani pořadatelé, ani patrony tohoto divadelního podniku).

Do života chtěla nová Československá satirická scéna DeN vstoupit předvedením původní hry svých zakladatelů, satirickou revuí o dvou jednáních a devíti obzorech, nazvanou *Dříve, Nyní, Potom*. Zahajovací představení divadélka, premiéra revue, jejíž výtěžek měl být věnován ve prospěch akce Čechoslováci své armádě, se konalo zmíněného 3. října 1942 v 16.30 hodin odpoledne a přilákalo početné obecenstvo. To však spatřilo na jevišti Aeolian Hall pouze smutné trosky oné velkolepé podívané, kterou podle předběžných anotací měla revue být. Úroveň pořadu, v němž kromě zakladatelské dvojice prý „ostřílených“ komiků a několika dalších účinkujících vystupovalo i jakési anglické taneční duo a Frederic C. Charossin Band (což byl orchestr hotelu Cumberland, Cumberland Hotel Orchestra, říze-

ný Frederickem C. Charossinem), byla velmi nízká – to se ostatně dalo vytušit i předem po přečtení textů Bohuše Dobrého uveřejněných v Mladém Československu, textů vyznívajících značně vulgárně –, takže publikum opouštělo sál již před koncem představení nejen zklamáno, ale i rozhořčeno vtipy, které podle referenta Čechoslováka byly „jenom hrubé a přízemní“. Pokud zmíněné dvojice komiků uvést se touto revuí ve známost v široké čs. exulantské i britské veřejnosti žalostně ztroskotal, a to mělo za následek, že o jejich „čs. satirické scéně“, stejně jako o nich samých, nadále nebylo v prostředí čs. emigrace – alespoň pokud šlo o ohlasy jejich činnosti – v tisku již zhola nic slyšet.

Dobry, Bohuš: *Z vinárničky na Malé Straně*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 18/48 (5. 9. 1942), s. 6 [a dále tamtéž v č. 21/51 (26. 9. 1942), s. 6]. – Nesign.: „Československá satirická scéna [...]“ (rubr. *Kulturní kronika*), Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 39 (25. 9. 1942), s. 8. – Nesign.: „Československá satirická scéna DeN [...]“ (rubr. *Kronika emigrace*), Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 21/51 (26. 9. 1942), s. 6. – Nesign.: „Die Tschechoslowakische satirische Bühne“ (rubr. *Kulturnotizen*), Zeitspiegel, Jg. 4, 1942, Nr. 39 (26. 9. 1942), s. 7. – Nesign.: [Ústřední výbor Mladého Československa a londýnský výbor této organizace]: *Prohlášení*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 22/52 (3. 10. 1942), s. 5 [tamtéž viz nesign.: „Československá satirická scéna DeN [...]“ (rubr. *Kronika emigrace*), s. 6]. – Nesign.: „Československá satirická scéna [...]“, Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 41 (9. 10. 1942), s. 8.

Česká kabaretní skupina působící v rámci Entertainment National Service Association

Naproti tomu s dosti jednoznačným úspěchem se setkal pokus jiné skupiny čs. kabaretierů prosadit se se svým uměním v prostředí společenského a kulturního života našich exulantů pobývajících v Británii, skupiny, která se zformovala patrně na přelomu let 1941 a 1942 na půdě organizace zajišťující „kulturní vyžití“ příslušníků armád britských, jakož i tehdy se na půdě Velké Británie nacházejících spojeneckých, organizace Entertainment National Service Association (ENSA).

Kdo inicioval vznik této skupiny a postavil se do jejího čela jako vedoucí, nepodařilo se zjistit, známe však jména několika jejích členů: pro pěvecká vystoupení „seriózního“ typu zajistilo vedení souboru spolupráci s Juliem Gutmannem, čs. basistou – jak už řečeno – evropské proslulosti, který tehdy účinkoval nejen v desítkách kulturních podniků organizovaných jak čs. emigrací, tak Brity, ale který právě v této době pronikal i na přední britské operní scény (když byl již – jak jsme už uvedli – v roce 1939 pohostinsky působil i v londýnské Covent Garden), a dále s altistkou Edith Listovou (List). Pro repertoár lehčího žánru byly angažovány např. někdejší členka Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha, zmíněná již subreta a šansoniérka Lilly Molnářová, a spolu s ní šansoniérka Jelly Stafellová (Stafell). Komické party se staly doménou komika Flowera, známého díky jeho působení v pražském Varietě i širšímu okruhu exulantů z řad Pražanů. Taneční složku kabaretu vytvářely Anita Douglasová (Douglas), jedna z členek populární tehdy v Británii dvojice Sisters Douglas z divadla Paladium v Londýně, a dále tanečnice ruského původu Hallová. Vcelku šlo prý o soubor talentovaných umělců, jejichž vystoupení si podržovala jistou úroveň, i když se snažila vyhovovat vkusu lidových vrstev a především příslušníků vojenských jednotek.

V exilovém tisku nacházíme i skrovné zmínky o vystoupeních tohoto souboru uskutečňovaných především v prostředí života a práce čs. zahraničních vojáků soustředěných v posádkách v jižních oblastech Anglie, kde vykonávali strážní polní službu. Tak např. jedna z časopiseckých zpráv vypovídá o kabaretním představení předvedeném touto skupinou ve společenském sále kasáren jednotky čs. dělo-

střeleckého vojska – místo, kde byla posádka umístěna, není kvůli utajení ve zprávě jmenováno – někdy na konci ledna nebo na začátku února 1942. Šlo o první vystoupení skupiny v této posádce, ale také o vůbec první kabaretní představení, které zde naši vojáci zhlédli. Program večera, který jako konferenciérka uváděla Molnárová, jež si uniformované publikum získala na svou stranu hned na počátku večera svou schopností perfektně vyprávět dobré české anekdoty, byl sestaven z drobných programových čísel rozmanitého charakteru. Nadšený obdiv sklídl prý basista Gutmann, který zazpíval jednak árii Kecala z *Prodané nevěsty*, jednak árii Purkrabího z *Jakobína* a navíc jako dodatek českou národní píseň *Mí drazí rodiče*, další písně vážného obsahu přednesla altistka Listová. Vojáci prý dojatě naslouchali francouzským šansonům v podání zpěvačky Stafellové, neboť jim připomínaly jejich pobyt ve Francii za první fáze válečné kampaně v letech 1939–1940. Molnárová zaujala publikum přitom nejen svým konferenciérským doprovodem vystoupení svých kolegyň a kolegů, ale zejména svým vervním podáním písní Voskovce, Wericha a Ježka *Hej pane králi* z *Balady z hadrů* a *Proti větru* z revue *Panoptikum*; sotva písně temperamentně rozezpívala, celý sál se přidal. Vojáci se prý dobře bavili i vystoupeními všech ostatních účinkujících, komika a tanečnic.

Nepodařilo se s určitostí zjistit, zda právě v rámci aktivit této skupiny vstupoval do spolupráce s ENSA i známý čs. komik německého původu Eddie Regon, zdá se to však pravděpodobným.

Nesign.: *Kabaret u dělostřelců* (rubr. *Stránka Našich novin–Volná tribuna*), Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 2 (6. 2. 1942), s. 6. – Nesign.: „*Der tschechoslowakische Komiker Eddie Regon [...]*“ (rubr. *Kulturnotizen*), Zeitspiegel, Jg. 4, 1942, Nr. 44 (31. 10. 1942), S. 6.

Další umělecké osudy Otto Lampela

Trvalé útočiště v ENSA našel také Otto Lampel, který se však – na rozdíl od právě zmíněné skupiny, v níž herecky dominovala Molnárová – po ztroskotání pokusu uspět se svým kabaretiérským uměním mezi exilovými Čechoslováky nadále pokoušel umělecky prosadit výhradně mezi Brity.

Po vystoupení v Mercury Theatre v březnu 1942 se – jak jsme již zjistili – cesta vedoucí jeho Múzu na pódia reprezentativních čs. kulturních podniků ve Velké Británii nejen neuvolnila, ale naopak zcela uzavřela. Lampel pak zatrpkl a svou tvůrčí energii zcela jednoznačně zaměřil na pokusy proniknout jako kabaretiér výhradně v britském kulturním a uměleckém prostředí. V tomto prostředí se k úspěchu ubíral ovšem jistou oklikou – Lampel se zaměřil především na produkování pořadů určených jednak dělníkům pracujícím v britském válečném průmyslu, jednak příslušníkům vojenských jednotek britských a na britské půdě pobývajících jednotek spojeneckých.

Příznivé přijetí, jakého se mu v tomto prostředí dostávalo, ho pak bohatě odměnilo za porážku, kterou utrpěl při svých pokusech prorazit se svým uměním v prostředí kulturního života čs. emigrace. Krátce po koncertu uspořádaném v březnu 1942 v Mercury Theatre byl totiž angažován výše zmíněnou organizací jako producent *Spojenecké revue*, která měla být divadelní verzí jednoho z jeho dřívějších koncertních programů. Po premiéře uskutečněné na jaře 1942 v Londýně se Lampel s touto svou revuí rozejel po anglickém venkově a již na počátku června 1942 se mohl v čs. emigrantském tisku pochlubit, že v průběhu pouhých osmi týdnů trvání turné absolvoval na sto koncertů uspořádaných v největších britských zbrojovkách a továrnách. Jeho vystoupení se setkávala se

značným ohlasem, a to – jak už řečeno – prý přimělo manželku samého premiéra, paní Churchillovou, aby mu za jeho úsilí poděkovala osobním dopisem. Pak již pravidelně připravoval pro ENSA, v níž získal také významné úřednické místo, jeden pořad za druhým (jen do počátku dubna 1943 uvedl pět pokračování své populární revue *Tone Tonics*, prý vůbec nejúspěšnějšího pořadu ENSA; 11. dubna 1943 v londýnském Officer's Sunday Clubu v Grosvenor House na Park Lane „premiéroval“ již šestou část této produkce, v níž vedle něho účinkovala slavná ruská umělkyně Dela Lipinskaja). Na čs. kulturním dění v exilu se více již nepodílel a čs. emigrantské komunitě se postupně odcizil.

Poslední stopy jeho aktivit v čs. exilovém kulturním prostředí nacházíme na stránkách listu Čechoslovák. Od počátku roku 1942 až do konce roku 1943 zde totiž Lampel otiskoval své politické epigramy, které chtěly satiricky komentovat dění ve světě i mezi čs. emigrací. Tyto veršičky však postrádaly nejen uměleckou hodnotu, ale působily velmi primitivně i co do svého kritického zahrocení: i z nich jako by pronikaly Lamplovy pocity ublíženosti, jakými se vyznačovaly jeho polemiky s kritickými posuzovateli jeho divadelní práce.

Lampel, Otto: *Pětka z mravů*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 29/59 (21. 1. 1942), s. 4. – Nesign.: „*Otto Lampel [...]*“, Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 24 (12. 6. 1942), s. 9. – Lampel, Otto: *Tři epigramy*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 28/58 (14. 11. 1942), s. 2. – Lampel, Otto: *Au Revoir*, Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 31/61 (5. 12. 1942), s. 4. – Nesign.: *Otto Lampel* (rubr. *Kronika*), Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 1/65 (9. 1. 1943), s. 6. – Nesign.: *Nové zájezdy Otto Lampela*, Čechoslovák, r. 5, 1943, č. 15 (9. 4. 1943), s. 9. – Nesign.: *Otto Lampel*, Čechoslovák, r. 5, 1943, č. 27 (2. 7. 1943), s. 9. – Lampel, Otto: *Říkadla pro politické děti*, Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 39/103 (2. 10. 1943), s. 2. – Lampel, O. [Otto]: *Die Kollede (Koleda)*, Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 50–51/114–115 (23. 12. 1943), s. 10. – Nesign.: „*Byl jsem pozván starostou města Sutton [...]*“ (rubr. *Historky o lidech a věcech*), Nové Československo, r. 2/5, 1944, č. 25/141 (24. 6. 1944), s. 2.

Činnost Kleine Bühne v sezoně 1942/1943

Po ztroskotání Hellmerova pokusu zbudovat v podobě tzv. Lessingbühne v Londýně reprezentativní kulturní centrum všech exilových Němců typu jakéhosi Národního divadla, zůstala nadále hlavní scénou emigrace hlásící se k německé národnosti Kleine Bühne. Ta se i v tomto novém svém vývojovém období, v období, do něhož vstoupila v listopadu 1942, v jeho první části, tedy po větší část sezony 1942/1943, programově – navazujíc tak, jako ostatně už od chvíle obnovení své činnosti na počátku toho roku, na svou činnost z období předchozích – nadále profilovala skrze dramaturgii kabaretně–revuálního typu. Nicméně ocitnuvši se jako jediná v Londýně se udržující německá scéna více méně profesionálních parametrů pod silným tlakem vyvíjeným na tvorbu německých divadelníků zejména politickými a intelektuálními kruhy německé emigrace, které – jak už bylo řečeno – si v době vzepjatých politických a válečných zápasů přály mít v hlavním městě Spojeného království divadelní instituci vyslovující se k problematice soudobého světa s určitou „vážností“, a tedy především skrze tzv. „pravidelný“ typ dramatických děl schopných analyzovat tuto problematiku mj. pomocí psychologických sond vedených do procesu utváření lidských charakterů, i ona se v průběhu té sezony začala postupně podrobovat tomuto tlaku a programově se proměňovat ve výše naznačeném směru.

V oné první části tohoto nového období, tedy zhruba v časovém úseku od listopadu 1942 až do března 1943, určoval programový charakter Kleine Bühne především úspěch jejího nového pořadu, kabaretní revue Fritze Gottfurchta a Egona

Larsena se songy Rolfa Anderse a Maxe Zimmeringa a s hudbou Alana Graye *Mr. Gulliver goes to School (Pan Gulliver jde do školy)*. A úspěch to byl vskutku velikolepý: revue *Mr. Gulliver goes to School*, umělecky prý nejvyspělejší inscenace Kleine Bühne vůbec, se na jejím jevišti poprvé objevila 28. listopadu 1942 a od té chvíle po dalších patnáct týdnů byla zde hrána za neutuchajícího zájmu diváků v seriálově uspořádaném repertoárovém provozu. Již 20. února 1943 dosáhl počet jejích repríz čísla padesát a do konce března ji zhlédlo na tři tisíce návštěvníků, což se vzhledem k omezenému počtu diváckých míst v hledišti jevilo skoro jako zázrak. Představení se však na repertoáru udrželo i poté, herci Kleine Bühne hráli je zejména na zájezdech, a to nejen pro německé emigranty, ale i pro místní britské publikum.

I v této nové kabaretně–revuální kreaci uplatnili její autoři v pestré směsici řadu námětové a tvarově různorodých písní a tanců a dramatických výstupů. Všechn tento materiál byl i v ní však v jednotný celek uspořádán způsobem v revuích Kleine Bühne obvyklým – po stránce kompozičně–tematické byl i tentokrát zavěšen na všem srozumitelný – a pokud jde o jeho dramatické rozvedení v podstatě velmi jednoduchý – příběh, na rozdíl od všech jeho předchůdců na této scéně se objevivších byl však takto vzniklý útvar prokomponován až do té míry, že zčásti nabyl povahy „pravidelné“ mnohoobrazové hry.

Příběh revue, jak název naznačuje, její tvůrci odvodili z příběhu známého satirického románu anglického spisovatele 18. století Jonathana Swifta *Gulliver's Travels (Gulliverovy cesty)*, jakéhosi imaginárního „cestopisu“ smyšleného hrdiny připomínajícího našeho pohádkového „Honzu“, ve kterém se Swift z hlediska osvícenského intelektuála kriticky vyjadřuje k poměrům v Anglii své doby: v Gottfurchtově a Larsenově kreaci se ovšem hrdina Swiftova díla Gulliver ocitá ve 20. století a na svých cestách za poznáním soudobé civilizace zabloudí i do nacistického Německa roku 1942 a seznamuje se zde např. s tábory na „převýchovu“ režimu nepohodlných lidí v duchu nacistické ideologie, je však nucen se konfrontovat i s poměry, s jakými se setkali němečtí emigranti po svém útěku před nacismem v Británii. Satira Kleine Bühne prý nešetřila nikoho, vysmívala se jak nacistům, tak těm britským byrokratům, kteří neprojevovali dostatek pochopení pro životní problémy uprchlíků odkázaných na jejich pomoc.

Nicméně bezprostředně po vítězství sovětských vojsk nad 6. armádou von Pauluse u Stalingradu v lednu a únoru 1943, po vítězství, které znovu zapůsobilo na utváření postojů tehdejších emigrantů obecně a které v té souvislosti vyvolalo i proměnu postojů tvůrců Kleine Bühne, nabyly při „programování“ jejich činnosti vrchu ty výše zmíněné programové tendence, které motivovaly vznik nejprve Österreichische Bühne, poté i Lessingbühne.

Po nové proměně ideových postojů, kterou vítězství sovětů u Stalingradu přivedilo – a to již v květnu 1943 – manifestovali členové Kleine Bühne svou ochotu uposlechnout výzev části německé exilové veřejnosti k „přeprogramování“ své scény ve scénu jiného druhového a žánrového dramaturgického a inscenačního zaměření skoro demonstrativně: stalo se tak na kulturním večeru *Fires in May (Májové hranice)*, uspořádaném FDKB v londýnském Scala Theatre při příležitosti desátého výročí veřejného pálení nacistům nepohodlných knih na náměstích německých měst. Na večeru – v jeho druhé půli – členové Kleine Bühne Josef Almas, Fritz Berger, Leo Bieber, Heinrich Kämmerer, Jaro Klüger, Ferdinand Mayer, Wilhelm Nickel, Gustav Philipp, Ewald Renk, Joseph Stein aj. za řízení Gerharda Hinzeho předvedli v podobě „play reading“ podstatné části hry německého exilového dramatika Johannese Roberta Bechera *Schlacht um Moskau („Winterschlacht“; Bitva o Moskvu, též Zimní bitva)*, hry líčící porážku německých vojsk pod Moskvou v zimě

1941/1942, která byla nově dotvrzena jejich novou porážkou na Volze příští zimy 1942/1943; vzápětí pak na svou scénku nasadili ukázky z dramatických děl Williama Shakespeara *Ein Sommernachtstraum* (*Sen noci svatojánské*), *Der Kaufmann von Venedig* (*Kupec benátský*), *Was ihr wollt* (*Cokoli chcete*) aj.

Jacobs, Monty: *Mr. Gulliver goes to School*, Die Zeitung 4. 12. 1942. – R. P. [Rudolf Popper]: *Von Gulliver zu „Toni“*, Einheit 9. 12. 1942. – Leske, Birgid-Reinisch, Marion: *Exil in Grossbritannien*. In: *Exil in der Tschechoslowakei, in Grossbritannien, Skandinavien und in Palästina. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945*. Bd. 5. [Hrsg. Ludwig Hoffmann. Red. Gisela Seeger.] Leipzig (Verlag Philipp Reclam jun.) 1980. S. 242–243, 256–263, 655–656, 664–665. – Appignanesi, Lisa: *Das Kabaret*. Stuttgart (Belsler Verlag) 1976. S. 166. – *Österreicher im Exil, Grossbritannien 1938–1945. Eine Dokumentation*. [Hrsg. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes]. Wien (Österreichischer Bundesverlag), s. a. [1992.] S. 549–597. – Rorrison, Hugh: *German Theatre and Cabaret in London, 1939–45*. In: *Theatre and Film in Exile. German Artist in Britain, 1933–1945*. [Edit. by Günter Berghaus.] Oxford–New York–München (Oswald Wolff Books–Berg Publishers) 1989. Pp. 62, 66–74.

Činnost divadélka Laterndl v sezoně 1942/1943

Podobnou proměnou, jakou procházela v oblasti „programování“ své činnosti ve druhé polovině sezony 1942/1943 Kleine Bühne, scéna antifaschistických Němců, prošlo divadélko Svobodných Rakušanů Laterndl již na samém počátku té sezony. Vedení Laterndlu, jež bylo – jak jsme již uvedli – tehdy plně v rukou v souboru se shromážděných divadelníků sudetoněmecké národnosti a „říšských“ Němců a Rakušanů přicházejících do britského exilu rovněž povětšinou z ČSR a ve třicátých letech pracujících především na čs. německých scénách oficiálního typu, tedy uvykklých účinkovat v „seriózním“, „pravidelném“ repertoáru a chtějících uplatnit i na tomto působišti své umělecké schopnosti právě v takovém repertoáru (a připomeňme, že v souboru se nacházelo vedle bývalých členů pražského Nového německého divadla a německých divadel v Brně, v Ostravě, v Teplicích–Šanově a jinde i značné množství členů vídeňských oficiálních a polooficiálních divadel, kteří v éře „austrofašismu“ byli ze svých mateřských scén vyhoštěni a museli vzít zavděk – pokud se hodlali nadále svým uměním žít – vystupováním v kabaretních pořadech různých, a často i dosti podřadných lokálů, i ti vyslovovali podobné tužby a přání), vycházejíc vsříc volání veřejnosti právě po takové programové změně, která by z divadélka učinila reprezentativní rakouskou scénu, respektive reprezentativní scénu všech německy mluvících exulantů pobývajících za války v Londýně, tehdy ostře změnilo dramaturgický kurz a v návaznosti na ztroskotanou Österreichische Bühne přetvořilo je ve scénu s „pravidelnou“ dramaturgií.

Posledním dílem kabaretně–revuálního typu, které Laterndl v této fázi své programové proměny uvedl, byla politicko–satirická kabaretní revue *No Orchids for Mr. Hitler* (*Žádná orchidej pro p. Hitlera*), vstoupivší na scénu v režii pražského rodáka Paula Lewitta 8. října 1942, všechny ostatní hry hlavního repertoáru (stranou ponecháváme různá příležitostná vystoupení recitační a hudební večery a retrospektivní pořady vracející na repertoár v jakýchsi výběrech některá starší kabaretní čísla z dřívějších pořadů) představovaly typ „regelmässig“ her: tak např. v této sezoně byly to hry *Spiel im Schloss* (*Hra na zámku*) od Ference Molnára (prem. 8. srpna 1942), *Sturm im Wasserglass* (*Bouře ve sklenici vody*) od Bruno Franka (prem. 5. prosince 1942), *Die Himmelfahrt der Galgentoni* (*Nanebezetí Tonky Šibenice*) od Egona Erwina Kische (prem. 25. prosince 1942), *Thunder Rock* (*Bouřlivý útes*) od Roberta Ardreye (prem. 11. února 1943) aj. Většinou šlo o hry autorů tehdy v německé „říši“ zakázaných.

Leske, Birgid-Reinisch, Marion: *Exil in Grossbritannien*. In: *Exil in der Tschechoslowakei, in Grossbritannien, Skandinavien und in Palästina. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945*. Bd. 5. [Hrsg. Ludwig Hoffmann. Red. Gisela Seeger.] Leipzig (Verlag Philipp Reclam jun.) 1980, S. 259–261. – Wipplinger, Erna: *Österreichisches Exiltheater in Grossbritannien (1938 bis 1945)*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Grund- und Intergrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 1984. Typoscript ulož. v Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien-Bibliothek, sign. 1, 234097-C.Th. S. 115–129. – *Österreicher im Exil, Grossbritannien 1938–1945. Eine Dokumentation*. [Hrsg. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes]. Wien (Österreichischer Bundesverlag), s. a. [1992]. S. 368. – Stompor, Stephan: *Künstler im Exil in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*. Bd. 1. Frankfurt am Main, Berlin-Bern-New York-Paris-Wien (Peter Lang) 1994. S. 324–328.

Švejek v Cambridge

V tomto období se na repertoáru Laterndlu znovu objevila dramatická práce soustředěná okolo postavy „dobromyslného“ vojáka Švejka.

Po svém obnovení v roce 1941 vystupovala tato rakouská scénka rovněž mimo své mateřské londýnské působiště na zájezdech do různých míst Británie. Na jednom z těchto zájezdů – a to na konci července 1942 – vystoupila se svými hrami pohostinsky např. v ADC Theatre v Cambridge. A právě při této příležitosti předvedla kromě dvou scén ze svého nového, v pořadí svých premiér již 9. programu, *Here is the News (Zde jsou noviny)*, který měl premiéru v Londýně v únoru 1942 – byly to scény ze hry *Brennende Erde (Hořící země)* od Franze Hartla-Bönsche a z aktovky Evy Priesterové *If oder Höhste Eisenbahn (Kéžby aneb V poslední chvíli)* – i právě „ukázky ze Švejka“. Večer zakončil Laterndl stylově přednesením starých vídeňských lidových písní.

Zprávy, které se k uvedení této kreace podařilo nalézt, nevyovídají o ní dostatečně konkrétně. Konstatování, že v rámci onoho představení byly předváděny „ukázky ze Švejka“, může stejně tak znamenat, že se při té příležitosti Laterndl pokusil obnovením charakteristických výjevů z někdejší zdařilé inscenace *Unsterblicher Schwejk* z roku 1940 tuto inscenaci znovu připomenout, jako to, že mohlo jít o nový, zcela původní pokus drammatizovat či jiným způsobem „pódiově“ interpretace prezentovat určité sekvence Haškova románu; předpokládáme však, že šlo skutečně o předvedení výňatků ze zmíněné úspěšné inscenace Laterndlu z doby před uzavřením tohoto divadélka v důsledku internace většiny jeho členů i jeho publika.

Na okraj tohoto vystoupení anglický recenzent v listu *Daily News* poznamenal, že ačkoliv scény a výjevy byly v tomto případě nastudovány vesměs v německém jazyku, i anglické obecnostvo předváděnému dobře rozumělo, neboť všichni účinkující podávali své výkony s tak výraznou a živě a pravdivě působící hlasovou, mimickou a gestickou interpretací každého dílčího významu, že většina na představení přítomných Britů jazykovou bariéru vůbec nepocítovala jako překážku.

Program revue *Here is the News* je uchov. v Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Wien, sign. Exil 16637/6 [Reprint viz in: *Österreicher im Exil. Grossbritannien 1938–1945. Eine Dokumentation*. / Hrsg. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. Einleitungen, Auswahl und Bearbeitung Wolfgang Muchitz./Wien (Österreichischer Bundesverlag) s. a. /1992/. S. 437, 440.] – Výstřížek z *Daily News* z 2. 8. 1942, uchov. tamtéž, sign. Exil 12555/A. – Wipplinger, Erna: *Österreichisches Exiltheater in Grossbritannien (1938 bis 1945)*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Grund- und Intergrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 1984. Typoscript ulož. v Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien-Bibliothek, sign. 1, 234097-C.Th. S. 129–130.

Die Himmelfahrt der Galgentoni (Nanebevzetí Tonky Šibenice)

Inscenací populární hry pražského rodáka Egona Erwina Kische, světově proslulého novináře česko-německého původu ovládajícího dobře oba „zemské“ jazyky, češtinu a němčinu, a obdařeného přídomek „zuřivý reportér“, *Die Himmelfahrt der Galgentoni (Nanebevzetí Tonky Šibenice)*, kterou Laterndl uvedl na konci roku 1942, a to – jako svou poslední tohoroční premiéru – o prvním vánočním svátku dne 25. prosince, vstoupilo na jeho malou scénku nové dílo navazující velmi bezprostředně na kulturní aktivity exilových Čechoslováků a – skrze jejich autorský podíl na jeho vzniku, a stejně tak skrze jejich účast v jeho nastudování – vlastně do okruhu těchto aktivit přímo náležející. Do onoho okruhu čs. divadelních aktivit se vřazovalo nejen proto, že autorem textové předlohy byl Kisch, ale především proto, že právě při jeho nastudování významně účinkovali herci česko-německého původu anebo herci z řad „říšskoněmeckých“ a rakouských uprchlíků, kteří přišli do britského exilu z „azylové země Československo“: k nim patřil např. jak režisér Arnold Marlé, tak představitelka titulní role Lilly Kannová (Kann), zde hostující členka hereckého souboru sesterské německé scény Kleine Bühne.

Hra přiváděla na scénu autentický příběh jisté berlínské nevěstky, který seznal Kisch za svého novinářského působení v Berlíně v době před první světovou válkou, kdy zde pracoval jako přispěvatel Berliner Tageblattu a dramaturg divadla Künstlertheater Sozietät, vedeného režisérem českého původu Františkem Zavřelem. Šlo o příběh nevěstky Toni Pelzerové, „ne richtich jehende Berliner Tille“, která proti zásadám své profese vykonala – a byl to v jejím životě jediný takový čin – „dobrý skutek“, když vyhověla žádosti ředitelství státní věznice a poskytla své sexuální služby v osudnou noc před jeho popravou k smrti odsouzenému vrahovi, který jako své poslední přání vyslovil žádost, aby se směl naposled ještě pomilovat se ženou, a musela za tento projev soucitu a porozumění následně pak tvrdě zaplatit, neboť – když se to rozkřiklo – obdařena přízviskem „galgenhure“ byla opuštěna svými dosavadními klienty a ze svého „nóblbordelu“ vyhnána na ulici, kde se musela věnovat své profesi jako pouliční „šlapka“ třetí třídy.

Ve své hře však Kisch příběh předváděl nikoli běžným způsobem prezentace jednotlivých jeho dějů v lineárním uspořádání na časové linii určené jejich reálným průběhem, v uspořádání předstírajícím, že se ony děje dějí teď, v tuto chvíli, ale po jeho zasazení do dějové situace „prověřování“ Toniny způsobilosti „dostat se po smrti do nebe“, jako v oné situaci ex post prováděnou dramatickou „rekonstrukcí“ událostí, které se odehrály dávno před událostí zobrazovanou onou rámcovou situací, jako „rekonstrukcí“ toho, co Toni po spáchání onoho „dobrého skutku“ byla do chvíle svého vlastního odchodu ze světa nucena prožít a o čem dodatečně ve chvíli pro ni kritické, při projednávání jejího „případu“ před nebeským tribunálem, vypovídá. Na počátku své hry představuje Kisch Tonku, která stojíc před branami nebeskými domáhá se přístupu mezi vyvolené. Zmíněnou Toninu způsobilost vejít mezi ty vyvolence zde ve své přijímací kanceláři přezkoumává sám svatý Petr, usilující dobrat se poznání jejich vin i zásluh. Během jeho výslechu se žena osobně zaujatým vyprávěním onoho osudného příběhu, jehož hrdinkou se bezděčně stala, vehementně tohoto svatého a příslušné činitele, kteří mají rozhodnout o jejím posmrtném osudu, snaží naklonit si, a přístup do vysněného ráje si tak zjednat, zejména skrze poukazy k tomu, že chtějíc „pomoci bližnímu“ vykonáním zmíněného „aktu milosrdenství“ si přivodila přemnohé svízelné a posléze skončila jako úplný vydědělec společ-

nosti, a že za všechno to utrpení by teď měla být „nebeskou milostí“ odškodněna. Přesvědčivým podáním svých osudů se jí to skutečně podaří, a poté, co její soudcové, berouce na jedné straně v úvahu mnohá její provinění proti světským „morálním zásadám“ a na druhé straně význam onoho „dobrého skutku“, jenž přesvědčivě vypovídal o stavu jejího srdce, její při příznivě posoudí a právo vstoupit do ráje jí přiznají, se jí nebeská brána nakonec přece jen otevře.

V důsledku takto postaveného příběhu hra již ve své původní textové verzi vyznívala ostře sociálněkriticky: samo situování předváděného děje do smyšlené přístupné stanice, kde se podle tradičních křesťanských náboženských výkladů lidové provenience rozhoduje o posmrtném údělu lidských hříšníků, Kischovi umožňovalo hru konfrontující velkorysou shovívavost, uplatňovanou nebeskými veličinami při posuzování lidských hříchů, s pokryteckou morálkou měšťácké společnosti, podle níž odpudivost „kšeftování s láskou“ byla v tomto případě znásobena ještě tím, že ona prostitutka milostnou něhu za peníze poskytla zločinci odsouzenému k pověšení, vyhrotit v ostrý protest proti měšťácké dvojí morálce a jejím život obyčejných lidí destruuujícím účinkům.

Pro lokálně příznačný ráz svého příběhu, ale i pro celkově věrohodně, zcela autenticky působící líčení exponovaných v něm povah a situací, se Kischova hra svého času stala velkou senzací především německých a českých repertoárů.

U nás v Čechách si ji obecnostvo přivlastnilo dokonce jako „svou“, „domácí“ původní novinku. Bezprostředně po své premiéře, uskutečnivší se v roce 1921, kdy se Kisch na čas vrátil znovu do svého rodného města, na Revoluční scéně v Praze, podnikl to jejího prvního inscenátora, Kischova pražského kamaráda Emila Arthura Longena, dík zcela mimořádnému výkonu Longenovy ženy Xeny Longenové, jedné z nejtalentovanějších hereček své doby, v roli nevěstky Galgentoni, přezvané u nás na Tonku Šibenici, srostla s českým prostředím natolik, že byla – a dodnes vlastně je – považována za dílo spjaté nikoli s Berlínem, ale s Prahou, s jejím lokálním koloritem.

Za dílo čs. provenience byla považována i v Londýně: v provedení česko-německých anebo v Čechách a Moravě v exilu pobývajících německých a rakouských herců Laterndlu byla tato dodatečně získaná lokální příznačnost díla totiž mimořádně posílena.

Režisér londýnského provedení hry Arnold Marlé nicméně ve své kreaci usiloval vyzvednout především její sociálněkritické zaměření: tak např. její poslední scénu, ve které se předvádí, kterak Tonka poté, co v onom „prověřovacím“ rozhovoru u svatého Petra uspěje, skutečně vstoupí do nebeské říše, dal sehrát ve scénické výpravě představující onu nebeskou říši ve způsobu Tončiny obrazotvornosti jako jakýsi „nóblpuff“, zařízený nábytkem typickým pro taková prostředí.

Rozhodnou měrou se však o umocnění jejího sociálněkritického zaměření přičinila i zmíněná představitelka hlavní role Lilly Kannová: svou Toni zahrála Kannová s velkým vnitřním nasazením, představujíc ji jako člověka pod vnější drsnou, oním dosti nechutným živobytím okoralou slupkou naplněného lidským pochopením, jako člověka, jenž v kolizi s navenek ušlechtilé se tvářící, ve skutečnosti však zcela necitelnou a v té necitelnosti až krutou společností nutně vždy prohrává. Podle výroků kritiky byl prý to v danou chvíli nejlepší herecký výkon, jaký mohla emigrace v prostředí svého kulturního života v Británii vidět.

Představení Kischovy *Tonky Šibenice*, kusu, který jako ostatně celé dílo Kischovo v Německu již od Hitlerova nástupu k moci roku 1933 a v Rakousku již dva roky před hiderovským anšlusem, od roku 1936, byl na indexu zakázaných děl (jak o tom např. vypovídá tehdy i tiskem vydaná brožura *Was Österreicher nicht lesen sollten*),

patřilo mezi špičkové inscenace Laterndlu a udrželo se na repertoáru po poměrně dlouhou dobu.

Vztah tehdejší mladé čs. umělecké generace, z níž se pak někteří jedinci po Mnichovu a za války uchýlili do londýnského exilu, k této Kischově hře případně charakterizoval ve svém románu-dokumentu *Podivné lásky* z roku 1988 Jiří Mucha: „Největší vliv na mne ale mělo asi prostředí, do kterého mne uvedl Jančí Štark. [...] Seznámil mne s celou tou německou emigrací, která do Prahy přinesla ovzduší předhitlerovského Berlína – Brechtovy a Weillovy písně, Kästnerovy básně, Ossietzkého a Kurta Tucholského. [...] Jančího songy byly zvlášť charakteristické pro tehdejší období na pokraji zkázy. Některé texty mu psal K. M. Walló, některé Famíra, německé Wermuth a některé já. [...] „Wir warten alle seit wir leben,“ pravil text jednoho z Jančího songů, „auf eine bess're Zeit, und nebenbei, so ganz daneben – lauft uns das Leben davon...“ . [...] To byl duch, který také dýchal z tehdejší inscenace *Žebrácké opery* – vzpoura proti měšťáctví, prudké sociální vědomí a nevyhnutelná předtucha blížícího se zmaru. Zoufalá touha po životě před popravou. Žádný div, že pro nás měla *Tonka Šibenice* Egona Erwina Kische tak hluboký symbolický význam.“

R. P. [Rudolf Popper]: *Von Gulliver zu „Toni“*, Einheit 9. 12. 1942. – *Die Himmelfahrt der Galgentoni*, Zeitspiegel, Jg. 5, 1943, Nr. 3 (16. 1. 1943), S. 4. – Utitz, Emil: *Klasický žurnalista Egon Erwin Kisch*. Praha 1958. – Wipplinger, Erna: *Österreichisches Exiltheater in Grossbritannien (1938 bis 1945)*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Grund- und Intergrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 1984. Typoscript ulož. v Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien–Bibliothek, sign. 1, 234097–C.Th. S. 128–129. – Mucha, Jiří: *Podivné lásky*. Praha (Mladá fronta) 1988. S. 102–103.

Aktivity čs. kulturních a uměleckých tvůrců v teoretické oblasti

I když aktivity českých kulturních a uměleckých tvůrců v Londýně rozvíjené ve druhé polovině roku 1942 v oblasti praktické divadelní tvorby značně ochably, v oblasti práce teoretické se po nějaký čas prosazovaly ještě s touž neztencenou silou jako dřive.

Brušákova stať o Novém divadle v Růžové ulici

Na podzim roku 1942 v rámci svých teatrologických aktivit iniciativní Karel Brušák přispěl pozoruhodným způsobem k poznání a pojmenování jistého pozapomenutého a nedoceněného fenoménu národněobrozeneckého vývoje českého divadelnictví, když usoustředil pozornost české emigrantské komunity mj. i k jednomu z prvních pokusů o vytvoření „národního divadla Čechů“, k tzv. Novému divadlu v Růžové ulici v Praze. Učinil tak skrze pozoruhodnou stať *Významné výročí*, otištěnou v 37. čísle 4. ročníku listu Čechoslovák, v čísle z 11. září 1942. Při příležitosti tehdy se naplňujícího stého výročí založení zmíněného divadla se Brušák v této stati jako jeden z mála českých divadelních historiků do té doby se obrozeneckým divadlem zaobírajících, pokusil nejen představit onen fenomén, ale i hlouběji se zamyslet nad vývojovou problematikou s ním související a určit jeho význam na vývojové linii snah české inteligence 19. století o ustavení české divadelní kultury vyhraněně národního charakteru. Podle jeho soudu historický význam tohoto divadla, jež v Praze vybudoval za své vlastní peníze podnikatel a ředitel Stavovského divadla Johann August Stöger, byl v uvedeném směru značný a nemohl být opomenut, neboť navzdory tomu, že vznikalo na ryze komerční bázi

a že pro nedostatek zájmu nejširších vrstev českých lidí o jeho představení nakonec skončilo finančním úpadkem, jeho zbudováním, na němž se díky uznalosti národnostně bezpředsudečného Vídeňáka Stögera podílela skupina čelných českých intelektuálů své doby v čele s dramatikem, dramaturgem, režisérem a hercem Josefem Kajetánem Tylem, se prokázalo, že doba skutečně dozrává k tomu, aby bylo v Praze zřízeno divadlo sloužící především k uspokojování kulturních potřeb Pražanů české národnosti. Zároveň – třebaže vlastně až skrze jeho ztroskotání – per negationem se podařilo i poukázat na to, že cesta k vytvoření skutečného „národního divadla Čechů“ jako trvalého stánku českých divadelních aktivit povede nadále nikoli skrze takové soukromé iniciativy, ať vycházející od osvícených vládců a aristokratů, ať od podnikavých jednotlivců z řad buržoazie, nýbrž skrze sjednocení sil celého národa, skrze vůli a podporu většinové skupiny Čechů a Moravanů. A právě to Brušák ve svém článku zdůraznil: výročí založení Nového divadla v Růžové ulici mu tak poskytl i příležitost hlouběji se zamyslet nad tzv. „ideou národního divadla“.

Brušák, Karel: *Významné výročí*, Českoslovak, r. 4, 1942, č. 37 (11. 9. 1942), s. 7.

Kulturní zápisník o divadelním umění

Ve sledovaném období, v období vymezeném měsíci červen 1942 a únor 1943, nicméně nejvýznamnějším publicistickým vystoupením čs. londýnských exulantů v oblasti teoretických aktivit bylo vydání speciálního čísla revue Kulturní zápisník věnovaného výhradně otázkám divadelního umění. Toto číslo – šlo o 1. číslo 2. ročníku onoho měsíčníku – se na veřejnosti objevilo na počátku podzimu roku 1942. Za redakce Waltera Bergera a Pavla Tigrida, tehdejších redaktorů Kulturního zápisníku, je připravili především příslušníci někdejší centrální divadelní skupiny Mladého Československa, nově působící pod hlavičkou CBFC, jejichž členy byli ostatně i oba redaktori zmíněné revue, tedy divadelní praktici výrazně se podílející i na teoretickém výzkumu divadla.

Toto speciálně tematizované číslo Kulturního zápisníku přineslo mj. ukázky textů širší veřejnosti neznámých českých lidových her, překlad určitých partií jednoho z dramát alžbětinského dramatika Johna Webstera a několik článků vztahujících se k různým problémům historie a teorie divadla od Jamese Agata, Karla Brušáka, Josefa Kodíčka, Oty Ornesta aj. Součástí publikace byly i referáty o nově vydaných knihách a časopisech.

I když v koncepci jednotlivých zde uveřejněných teoretických článků se zčásti uplatnil také zřetel popularizační, přece jen celkový charakter tohoto čísla Kulturního zápisníku určoval vlastní odborný a tvůrčí zájem jejich autorů o pojednávání zde obecnou problematiku divadelního umění. Zároveň však v příspěvcích některých z nich se zřetelně projevovala též snaha vyrovnat se i s některými zásadními ideovými otázkami, které vyvstávaly v souvislosti s jejich vlastní uměleckou prací, a to právě i v oblasti divadelní tvorby. Rovněž v centru zájmu autorů, kteří přispěli do tohoto čísla, stála zejména otázka, kterou si nad svou vlastní tvorbou znovu a znovu pokládali, otázka vztahu této jejich tvorby k požadavkům, které vůči ní vyslovovali představitelé politické sféry a jejich sympatizanti z řad kritiků, zvláště pak k požadavku, aby se tato tvorba – a to především právě tvorba „pódiových a přímo divadelních pořadů“ – začleňovala do propagandistické kampaně kladoucí si za úkol zajistit podporu čs. zahraniční odbojové akce v nejširších kruzích obyvatelstva hostitelské země.

„Americké“ číslo kulturní revue Obzor

Z úsilí zajistit všestrannou informovanost celé čs. emigrantské obce a posílit tak i vzájemnou součinnost čs. exilových kulturních pracovníků, zejména pak těch, kteří tehdy žili na různých stranách Atlantického oceánu, ve Velké Británii a ve Spojených státech amerických, se v rámci časopiseckých aktivit čs. exulantů v Londýně na jaře 1942 zrodil i projekt vydat zvláštní dvojčíslo literárního a uměleckého měsíčníku *Obzor*, které by se zabývalo uměleckou tvorbou čs. exulantů pobývajících tehdy v USA, mj. i tvorbou divadelní. Redakce *Obzoru*, navazujíc v tom úzce na programové postupy Čechoslováka, dala číslo plně k dispozici skupině českých umělců a vědců soustředěných v tu dobu hlavně kolem sesterské revue severoamerických čs. emigrantů, sborníku *Zítřek*, vycházejícího periodicky pětí prof. Otakara Odložilíka v New Yorku, aby ti zcela podle své vlastní úvahy v jejím periodiku čs. emigrantskou obec ve Velké Británii informovali o své současné tvůrčí činnosti, jakož i o poznatcích, jaké získali při pozorování americké kulturní scény. Oslovení umělci a vědci z USA její nabídku s povděkem přijali a zaplnili ono dvojčíslo *Obzoru* řadou článků a statí, v nichž se pokusili představit svým druhům, sdílejícím s nimi úděl emigrantů, výsledky svého tvořivého úsilí na pozadí informací o soudobé americké kulturní tvorbě. Autorsky se na vydání čísla z českých tvůrčích pracovníků sdruživších se tehdy kolem pravidelně vycházejícího *Zítřku* podíleli např. Hugo Feigl, Egon Hostovský, Rudolf Firkušný, Jan Löwenbach, Bohuslav Martinů, z divadelníků pak Adolf Hoffmeister, Hugo Haas, Jarmila Novotná a Jiří Voskovec a Jan Werich.

Obzor, r. 2, 1942, č. 6 (červenec–srpen 1942). – Beneš, Bohuš: *Americký „Obzor“*, *Obzor*, r. 2, 1942, č. 6 (červenec–srpen 1942), s. 1 [tamtéž viz B. B. /Bohuš Beneš/: „*Zítřek*“, s. 26–27]. – Kripner, Viktor: *Nový Obzor*, *Čechoslovák*, r. 4, 1942, č. 41 (9. 10. 1942), s. 8.

Pořad k poctě Voskovce a Wericha

V té souvislosti připomeňme ještě jednu akci směřující k bližšímu vzájemnému poznání kulturní činnosti naší emigrace v Anglii a v USA. Dne 10. října 1942 uspořádala organizace *Mládež Československého institutu* spolu s odbočkou *Mladého Československa z Chelsea* v sále Čs. institutu přednášku o tvůrčí činnosti Jiřího Voskovce a Jana Wericha v Osvobozeném divadle i v exilu s ukázkami jejich politicko-propagačních skečů a písní natočených v Americe pro potřeby čs. vysílání britského rozhlasu. Byl to konečný akt rehabilitace těchto umělců, proti nimž minulého roku nespravedlivě zaútočil jakýsi americký dopisovatel Čechoslováka.

„*Program Československého ústavu. Přednáška o V+W*“. [Oznámka.] *Čechoslovák*, r. 4, 1942, č. 41 (9. 10. 1942), s. 2. – Nesign.: „*Mládež Čs. ústavu a Mladé Československo v Chelsea [...]*“, *Mladé Československo*, r. 3, 1942, č. 23/53 (10. 10. 1942), s. 6.

Nová fáze diskuze o čs. kulturním a uměleckém úsilí v exilu

Na podzim a počátkem zimy roku 1942 se na stránkách čs. exilových časopisů rozvinula znovu diskuze o čs. kulturním a uměleckém úsilí v exilu. Šlo o no-

vou, již třetí fázi diskuze otevřené – jak jsme zjistili – o rok dříve, v červnu 1941, polemickými vystoupeními tří čs. kulturních tvůrců a umělců přibylých do britského exilu z Francie a usměrněné Egonem Hostovským do podoby diskurzu vedeného na téma „kultura (respektive umění) a politika“, která po svém rozevření a prvních střetech ve druhé polovině roku 1941 došla svého vyvrcholení v souvislosti s bilancováním činnosti čs. emigrace v britském exilu při příležitosti konání 1. valné hromady Klubu čs.–britského přátelství v prvních měsících roku 1942. V této její nové a v podstatě již také závěrečné fázi čs. kulturní pracovníci – byli to tentokrát vedle Brušáka především Josef Kodíček, Jiří Langstein–Hronek, Otto Eisner, Ernst Sommer, Karel Sedlák a Bohuslav Laštovička – vystoupili opět s úvahami o předpokladech exilových kulturních a uměleckých aktivit, o vztahu a vazbách těchto aktivit k domácí tradici kulturní tvorby, jakož i o jejich vztahu a vazbách k vývoji kultury světové. Znovu se diskutovalo o vlastním poslání čs. kulturního a uměleckého podnikání v exilu, stejně jako o způsobech jeho angažmá v boji proti fašismu za osvobození vlasti a obnovení ČSR. Výměna názorů z předchozího období tak i v tomto období, v němž se – jak řečeno – projevil jakýsi přechodný útlum kulturotvorných aktivit čs. emigrace, doznala dalšího pokračování.

Nicméně nelze nevidět, že v této své fázi se diskuze ve svém charakteru poněkud proměnila. Pro její pozměněné zaměření bylo pak obzvláště příznačným to, že zejména problematika soudobých společenských a politických úkolů exilové kultury a umění, která ležela v centru úvah všech jejích účastníků, se tehdy posuzovala především ve spojení s problematikou exilové tvorby kritické, v souvislosti s úvahami o jejím dobově žádoucím poslání i o její obecné funkci.

Někteří z účastníků diskuze – tak např. Brušák a Eisner – si v plném rozsahu uvědomovali, že je totiž přímo popřen vlastní smysl kritické práce, jestliže je kritika na jedné straně ukládáno pracovat k sjednocování všech sil emigrantské obce na bázi boje za osvobození vlasti a obnovení ČSR a současně s tím, na druhé straně, je jí upíráno právo – s výjimkou možnosti odsuzovat ty jevy, které z hlediska politického působily problematicky – kriticky posoudit, co bylo v rozporu s jejími vlastními odbornými kritérii. V uvedeném případě byla kritika v podstatě zbavena všeho svého smyslu, jsouc nahrazena pouhým přitakávačstvím. Za této situace samozřejmě každá úvaha o poslání a funkci kritiky v exilovém prostředí nutně musela reflektovat onen základní problém, o nějž v celé diskuzi šlo, problém vztahu kultury, především však umění, a politických zájmů exilové obce.

Vystoupení Josefa Kodíčka

Jakýsi prolog k této fázi diskuze tvořilo diskuzní vystoupení Josefa Kodíčka na mezinárodním kongresu evropských sekcí světové spisovatelské organizace PEN–Club, kongresu, jenž se uprostřed toho roku sešel v Londýně.

Kodíček na onom setkání spisovatelů–členů jednotlivých evropských národních sekcí této organizace žijících tehdy v Londýně pronesl zásadní projev na téma nastolené v předchozích fázích diskuze jako téma hlavní, na téma vyjádřené i názvem projevu *Odpovědnost spisovatelova*. Jakožto zástupce čs. exilové sekce PEN–Clubu Kodíček vyslovil v podstatě jednoznačnou podporu názoru, který v diskuzích o poslání kultury a umění v čase války zastávali v časopiseckých a dalších veřejných debatách v podstatě ve shodě jak představitelé čs. oficiálních míst, tak představitelé čs. levicových politických sil a který se nově aktualizoval ve chvíli, kdy

němečtí okupanti vyhlazením Lidic – zločinem, který pak zopakovali na desítkách dalších míst okupované Evropy, zejména pak na jejím východě – dali najevo, že se nezastaví před žádným bestiálním skutkem, aby dosáhli svých cílů: názoru, že v takových historických situacích, jako byla právě přítomná, vynutivší si, aby svobodný svět vedl s fašistickým agresorem boj za obnovení míru a demokratických poměrů v Evropě všemi prostředky, které měl k dispozici, musí se spisovatel vzdát svých nejvlastnějších tvůrčích cílů a pochopit svou tvorbu jako účinný nástroj tohoto boje, přetvořit ji jednoznačně v politickou zbraň. S tímto názorem se ostatně i při zmíněném mezinárodním spisovatelském setkání ztotožnila většina přítomných delegátů evropských PEN-klubů, a dala tak za pravdu většinové skupině čs. kulturních tvůrců zastávajících jej v polemikách rozvíjejících se v čs. exilové obci již ve druhé polovině roku 1941 a v první polovině roku 1942.

Kodíček, Josef: *Odpovědnost spisovatelova*, Obzor, r. 2, 1942, č. 7-8 (září-říjen 1942), s. 2-3.

Brušákův nový vstup do diskuze o čs. exilové kulturní a umělecké tvorbě

Vlastní diskuzi na Kodíčkem znovu připomenuté téma otevřel však i tentokrát Karel Brušák. Ač na jaře roku 1941 Brušák svým tehdejším vystoupením diskuzi o problematice čs. exilové kulturní a umělecké tvorby otevíral na stránkách měsíčníku *Obzor*, a tam se pak diskuze také naplno rozvinula, na podzim roku 1942 si za svou tribunu zvolil přímo polooficiální týdeník *Čechoslovák*. Ve 40. čísle tohoto ústředního časopisu čs. zahraničního odboje, v čísle vydaném 2. října 1942, uveřejnil článek nazvaný *Poznámky o umění a kritice* a v něm se znovu vrátil k problému v předchozích fázích diskuze široce rozdiskutovanému: k obecnému problému vztahu kultury – v jeho pojetí ovšem umění – a politiky, k problému, který do výše už popsané podoby „vygenerovalo“ v první z těchto fází vystoupení Hostovského. Byl v rozsahu diktovaném omezenými možnostmi politického listu, pokusil se v tomto svém článku znovu – a vlastně poprvé v uceleném podání – formulovat své základní programové představy o funkci a poslání kulturní a umělecké tvorby v současném světě, představy, které tvořily teoretické východisko veškeré jeho umělecké a publicistické činnosti.

I toto nové Brušákové polemické vystoupení se ovšem z rámce hegemonně se v té od jara 1941 probíhající diskuzi prosazujícího myšlení o výše zmíněném, v ní prodiskutovávaném problému – problému, který natolik vzrušoval mysl kulturních pracovníků zde popisovaného ideového zápolení se zúčastnících, že její trvání již v průběhu jejích předchozích dvou hlavních fází prodloužili na více než jeden rok – tak ostře vymykalo, že není se co divit, že diskuze vzplanula znovu v plné síle: nová veřejná formulace Brušákových vyhraněných ideových stanovisek k problému „kultura a politika“ vytvořila zároveň předpoklad nejen k jejímu prostému pokračování, ale i k jejímu vlastnímu vyvrcholení.

Brušákovy *Poznámky o umění a kritice* byly vlastně více či méně zastřenou replikou na různá vystoupení jeho ideových odpůrců uskutečnivé se v předchozích fázích diskuze, zejména pak na vystoupení Eduarda Goldstückerera, konkrétně na Goldstückerovy články *Kultura v emigraci* a *Bojovat zápas svého lidu*, uveřejněné v Mladém Československu o deset měsíců dříve, a to zvláště na zmíněný článek první, uveřejněný 15. ledna 1942 ve 2. čísle tohoto čtrnáctideníku. V něm se Goldstücker zabýval – jak jsme již připomněli – problémem vztahu umění a kritiky vyslovené z hlediska kulturněpolitického: ostře přitom odmítl kýč, který vstupoval na veřejnost „na vlasteneckých chůdách“, a žádal ve jménu zastánců pojetí kultury jako

tvorby skutečných hodnot, aby takové projevy byly kritikou nemilosrdně stíhány. Podle jeho mínění měla kritika plnit rovněž funkci regulujícího činitele kulturního vývoje, a znemožnit, aby shovívavý postoj vůči umělecké tvorbě v exilu se posléze projektoval v její hodnotové úrovni. Na druhé straně však – jak jsme rovněž již uvedli – v obou svých tehdy uveřejněných článcích pak Goldstücker vyslovil vlastně zcela protichůdný názor, že kulturní tvorba v emigraci musí přispívat k sjednocení emigrantské obce a vést ji k zaujetí angažovaného postoje v zápase o osvobození vlasti a k obnovení jejího statutu demokratické země.

V úvodu svých *Poznámek o umění a kritice* Brušák takticky znovu představil Goldstückerovy postuláty, aby tím účinněji mohl názory i Goldstückerem zastávané, názory, že je zapotřebí, aby kulturní obec v přítomné chvíli sjednotila své síly a plně se angažovala v dobovém dění skrze příslušně ideologicky usměrněnou uměleckou tvorbu, zproblematizovat. V té souvislosti pak ve svém článku nejprve akcentoval stanovisko, že „buď musíme mít kulturu vysoké úrovně, anebo raději žádnou“, aby vzápětí konstatoval, že v exilu se vyskytuje poměrně málo skutečně tvořivých uměleckých osobností, ale také málo takových příjemců výsledků umělecké, zejména literární tvorby, kteří by byli opravdu schopni výsostně umělecké hodnoty náležitě ocenit. Exilová obec je nerozsáhlá – soudil – a v důsledku toho, že všichni se vzájemně znají, ztrácí se smysl pro udržení hodnotových porcí, a tak se i vytváří příznivé klima pro rozvoj diletantismu, který podporuje i „kamarádská blahosklonnost“ a „sentimentální ohleduplnost“ tzv. kritiků, „zamhuřujících“ často nad nedostatky v exilu produkovaných děl „oko“ jen proto, že se tato díla prezentují jako díla sloužící národním a společenským zájmům. A rozhodně odmítnuv názor, že tolerováním nedostatků exilové tvorby může se oněm zájmům skutečně posloužit – ten názor byl podle něho jen „produktem špatného svědomí a vypočítavosti“, zároveň i projevem jisté povýšenosti kritiků (v té souvislosti se mu „zajídala“ zejména „blahosklonnost“, s níž byly v exilu posuzovány projevy uměleckých ambicí např. diletujících tvůrců z řad příslušníků čs. vojenských jednotek; soudil, že je to nesporně i pro ně ponižující!) – ostře v tomto vystoupení odmítl takové pojetí sjednocování čs. exilových kulturních sil, které stavělo do jedné řady skutečné umělce s výrobcí kýčů.

V dalších pasážích svého článku se pak vyslovil k problému ještě ostřeji: po třech letech pobytu v exilu – prohlašoval zde – duchovní ovzduší čs. exilového kulturního života v Británii mu připomínalo „atmosféru ponorky, z níž byl téměř všecken kyslík vydýchán“. Exiloví umělci se při tvorbě svých děl prý zde ponejvíce přidržují osvědčených receptů vnucovaných jim politiky sledujícími především vlastní utilitární politické zájmy: ve snaze zapojit uměleckou tvorbu do kulturně-politické propagandy žádají tito politici po umělcích, aby „bojovali za nový svět“, aby „přeložili do své mateřštiny všelijaké vidiny budoucnosti“. V důsledku toho, zatěžována takovými požadavky, tato tvorba podle něho ve své většině jevila pak sklon rezignovat na své vlastní cíle a proměňovala se v pouhou služku politiků. Po té stránce nebylo ovšem také podle Brušáka valného rozdílu mezi tím, co po umělcích požadovali představitelé čs. zahraničního odboje, jmenovitě čs. odbojových kruhů v Londýně, a mezi tím, co ve vlasti po umělcích požadoval ministr osvěty kolaborantské protektorátní vlády Emanuel Moravec a jeho kritičtí nohsledi: ti i oni se dožadovali, aby umění plnilo pouze služební funkce, funkce, které však toto umění dost dobře nemůže plnit, nemá-li ztratit svůj vlastní bytostný smysl.

Proto také ve svém příspěvku doporučoval, aby se čs. exilová kulturní obec – chce-li opravdu docílit celkového ozdravení kulturního života čs. emigrace v Británii – v prvé řadě – a to nastolením práva na skutečně svobodné vyjadřová-

ní názorů – pokusila ustavit podmínky pro působení řádné, morálně i odborně vyspělé a tvořivé kritiky, vědomé si svého přirozeného poslání; kritiky nezávislé, nekonjunkturální, neřídící se oportunistickými pohnutkami; kritiky vyjadřující nikoli mínění – ať jakkoli utvořené – kompaktní většiny, davu, nýbrž uvážený úsudek svých autorů, autorů majících odvahu své soudy upřímně domýšlet až po nejzazší mez kritické náročnosti a bezohledně je pronášet, aniž nějak respektují ono davové mínění.

Avšak všechno to, co zde o problému vztahu čs. exilového umění a kritiky pronášel, vyslovoval ve svém článku Brušák hlavně z toho důvodu, aby si vytvořil odrazový můstek k nové demonstraci svých názorů na zásadní problém emigrantské kultury, na vztah kultury, respektive umění, a politiky. A v tomto bodu se ovšem jeho názory od názorů zde připomínaných mezi řádky, např. názorů, které svého času formuloval Goldstücker, naprosto lišily. Krystalizačním ohniskem, do něhož se jeho úvahy sbíhaly, byla myšlenka, že umění je v podstatě svět sám o sobě, jemuž postačí pouze „být“, aby měl svůj smysl, a že tento svět se může rozvíjet jen tehdy, není-li svoboda tvůrce omezována, byť by se tak toto omezování dělo třeba v podobě snah začlenit tvůrčovo úsilí do služby nějaké „vyšší“, zdánlivě obecně prospěšné kulturněpolitické ideje. Proto také nelze tvůrcům nějaká témata vnucovat, aniž je jim možno vnucovat metody, jakými je mají pojednat. Brušák ovšem nepatřil k přívržencům programu tzv. „čistého umění“, připouštěl, že každé umělecké dílo ve smyslu ideovém cosi sděluje. Podle jeho soudu však tato sdělení jsou vždy dána prostou, nezáměrnou existencí díla a nemohou být do něho vnášena zvnějšku, nemá-li být porušena jeho vnitřní ústrojnost. Odvolává se na teoretické názory svého učitele Mukařovského, zejména na názor, že „mezi fyzickou realitou a básnickým výmyslem neexistuje vztah mechanické kauzality“, uváděl v té souvislosti, že jak idea do díla vložená, tak samy jeho tematické složky, nejsou ekvivalentem „skutečné skutečnosti“, který je možno nějak libovolně vybírat a vyjadřovat, nýbrž že jak idea, tak tematika v uměleckém díle jsou součástí složitě utvářené struktury, tudíž že jsou závislé na všech ostatních složkách této struktury, např. na postupech stylizačních. Proto se i rozhodně stavěl proti jakémukoliv vědomému vyjadřování ideologické tendence v uměleckém výtvoru, neboť tato tendence je s to rozrušovat jeho strukturu a zabraňovat dokonale zvládnout jeho tvarování. A skrze příklad tvůrčího postoje Máchova, který právě proto, že „básnil podle své ústrojnosti“, aniž vědomě odpovídal na kulturněpolitické potřeby své doby, vytvořil jedinečné a životaschopné umělecké krea-ce, poukázal pak na to, že „umělec hodný toho jména“ z uvedených důvodů nemůže vědomě vyjadřovat „touhy a nenávisti své doby“ a že záleží jen na tomto umělci samém, „zpívá-li pro či proti bodákům, uzavírá-li se do víček ze slonoviny či je-li hrdlem zástupů“. A odtud i vyvodil, že má-li národ či nějaké jiné společenství mít skutečně hodnotné umění, jak se po tom obecně volá, nesmí se snažit umělce nějak ideově usměrňovat a musí nechat „pěvce zpívat tak, jak mu zobák narost“.

Brušák ve svém vystoupení tedy nijak nepopíral závislost umění na společnosti, nicméně reflektoval i to, že umělecké dílo je utvářeno člověkem–umělcem, tedy jedincem, a nikoli samou společností, a že tudíž rozhodujícím činitelem při koncipování jeho obsahových složek i jeho tvaru nemůže být nikdo jiný, než tento jedinec. Ten má mít ovšem svůj étos, avšak tento étos je určen mravností onoho činitele, který je produktorem díla, samého tvůrčího subjektu, a nemůže být tudíž odrazem nějaké obecné morální konvence. Dílo je podle Brušáka – existenciálně vzato – pouze samo sebou: nepopisuje, nevysvětluje svět, nevyjadřuje

nějaký obsah ležící mimo ně, nějaký obsah ležící mimo poezii, hudbu či výtvarný artefakt atp. Nelze je posuzovat ve vztahu k jeho „užitečnosti“ či „neužitečnosti“, dělit je na „čisté“ a „užité“, jediným kritériem, které umožňuje diferencovat mezi jednotlivými uměleckými kreacemi, je kritérium jeho „uměleckosti“, umožňující oddělit skutečné umění od neumění, a nikoli kritérium jeho „užitečnosti“.

Celkový smysl Brušákovy výpovědi v připomínaném článku byl pak obsažen v tomto stručném závěru jeho vývodu: „Nízké a pro umění nebezpečné je každé hledisko ležící mimo umění, tedy i hledisko státní, a škodlivost jeho uplatňování jsme viděli v systémech totalitních. Svoboda a svěbytnost uměleckého tvoření spočívá v tom, že krása má samostatnou hodnotu, osvobozenou ode všech jiných zřetelů. Zabít tuto svobodu znamená zabít umění.“

Slova ta v současné situaci kulturní tvorby, v podmínkách válečného zápasu, zněla pro většinu čs. emigrantů přímo provokativně, nicméně vzhledem k budoucímu vývoji kulturněpolitických poměrů v poválečném Československu byla to slova skoro prorocká.

Brušákův článek představoval nové „píchnutí do vosího hnízda“ a znovu vznítit starý spor. Ze všech stran se na jeho autora sesypali jeho ideoví odpůrci, nutno však říci, že se mu dostalo i dosti energické podpory ze strany samotných uměleckých tvůrců. Po celé dva měsíce, v říjnu a v listopadu 1942, se na stránkách Čechoslováka znovu rozvíjela výměna názorů na téma Brušákem znovu nastolené, na téma vztahu umění a politiky za vystupňovaných společenských zápasů. V podstatě se v ní opakovaly názory, které byly již dříve v různé podobě veřejně vysloveny. A samozřejmě tak, jak tomu bylo v předchozích fázích diskuze, větší na diskutujících i tehdy v odpověď Brušákovi shodně žádala, aby umělecká tvorba v exilu jednoznačně plnila společenské a národní úkoly, které před čs. emigrantskou obec doba války postavila.

Brušák, Karel: *Poznámky o umění a kritice*, Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 40 (2. 10. 1942), s. 7.

Vystoupení Jiřího Langsteina–Hronka

Pomineme-li poznámku, kterou na okraj tohoto nového Brušákova vystoupení ve 40. čísle Čechoslováka jako dovětek připojila redakce onoho listu a v níž se od názorů Brušákem, jejím „literárním spolupracovníkem“, jak se zde praví, vysloveným, ostentativně distancovala, jako první na ně kriticky zareagoval – a to jejím jménem – člen této redakce a zároveň člen redakce vysílání BBC pro Československo, novinář přišedší jako Brušák do britského exilu z Francie, Jiří Langstein–Hronek; učinil tak v bezprostředně následujícím čísle Čechoslováka, v čísle z 9. října 1942, v článku *Má umění sloužit?*

Hronek v úvodu svého vyjádření, které zjevovalo explicitně nejen stanovisko jeho, ale i právě zmíněné redakce, a také ovšem sil stojících za ní v pozadí, nejprve pro připomenutí zopakoval hlavní teze Brušákova článku ve formě otázek a ke každé z nich ovšem ihned připojil i své odpovědi, vyjadřující kritickou distanci, kterou v poměru k Brušákovým názorům on sám zaujímal. Největší pochybnost v něm ovšem vyvolával celkový smysl Brušákova článku: z článku dle jeho soudu nelze prý rozpoznat, o co Brušákovi vlastně jde, neboť Brušákem svého času vyvolaný spor týkající se vztahu čs. exilové kulturní a umělecké tvorby k domovu a kritérií hodnocení této tvorby se nejnověji v jeho interpretaci v dotčeném článku vydává za spor mezi politikou a uměním o „svobodu umělecké tvorby“.

A Hronek se pak ve své replice na onen článek následně vyjadřoval hlavně k tomuto problému, k problému „umělecké svobody“. Dal přitom hned zkraje najevo, že je přímo „zhrozen“ nad tím, že Brušák ve jménu individuálních práv umělce rezolutně odmítá jakékoliv požadavky, které na uměleckou tvorbu klade společnost. Ve svém – jak praví – „pošetilém“ boji za umělcovo právo volně tvořit podle vlastních představ, který je dle něho naprosto neadekvátní ke společenským potřebám vyplývajícím z přítomné společenské situace, dospívá totiž podle Hronkova soudu Brušák k názorům, které jsou – jak zde praví – „už tak archaické, jako francouzský myšlenkový svět, z něhož vyrostly“.

Podle Hronka se Brušák jen jakoby mimochodem zmiňuje ve svých vystoupeních o tom, že svobodný rozvoj umění je v přítomné chvíli zásadním způsobem podmiňován porážkou fašismu. Přitom odmítá – udává zde – být jen na chvíli zamyslet se nad tím, co bude následovat, až se společným úsilím všech antifašistických a demokratických sil podaří nad agresory zvítězit. „Naděje lidstva“ – tvrdí zde – se však nevyčerpává jen představami o blízké porážce Hitlera a jeho kliky: lidstvo zmučené válkou, přemýšlí o tom, jak bude žít po jejím skončení, začíná si uvědomovat, že nikdo není na světě sám – „lidstvo má dnes jen společnou budoucnost, která vede buď společně vzhůru, nebo společně do propasti“. A také to ovšem je dle něho umělecká tvorba povinna respektovat. Brušák však – tvrdí dále – ve jménu svobody odmítá jakoukoli vizi budoucnosti, neboť v ní vidí toliko propagandistický prostředek „konstruktérů nové společnosti“. Staví se tak s tímto míněním – prohlašuje Hronek kategoricky – nejen mimo řady kolektivu čs. exulantů v Británii, ale přímo proti němu.

V té „společné cestě vzhůru nebo do propasti“ má – soudí Hronek – umění své místo. Což ovšem zároveň prý neznamená, že má být v lidském kolektivu potlačována umělecká individualita. Znamená to však, že si – vyhlašuje přímo proklamativně – každý umělec musí uvědomit svou povinnost vůči celku, již mu diktuje právě jeho zvláštní schopnosti vyjadřovat to, co jiní jen cítí. Znamená to prožít svou sounáležitost s kolektivem.

Podle Hronka prý většina účinkujících v té dlouhodobě probíhající diskuzi nechce po umělcích, aby vytvářeli umění tendenční, politicky programové. Ani on, Hronek, to po umělcích nepožaduje, nežádá, aby líčili tuto budoucnost „růžovými barvami“, aby „přikrašovali“ svým uměním sen, „vidinu nové, spravedlivější než dříve uspořádané evropské obce“. Avšak zároveň je přesvědčen, že – jak píše – „umění musí ukazovat cestu k ideálům, řekněme třeba k ideálu svobody a hlavně spravedlnosti“.

A na okraj Brušákova „individualismu“ dodává: „Kdyby umělec čerpal svou tvůrčí sílu pouze z hluboké studnice vlastního já, musel by být intelektuální zrůdou. Naštěstí čerpá ze skutečnosti, z kulturního ovzduší, v němž vyrostl, z ideálů, zmatků, problémů, bolestí a radostí, které jej obklopují.“

Svůj článek pak ukončuje záluďnou, poněkud demagogicky stylizovanou otázkou, která jako by předjímalá otázky, jež budou umělcům u nás doma kladeny v brzké budoucnosti: „Jaké je vůbec kritérium umění? Má uspokojit pouze vybraný okruh znalců nebo umožnit velkému okruhu obyčejných lidí pochopení ideálů, za které dnes např. dělník nebo voják bojují?“

I když Hronkův článek je stylizován způsobem, který si nezadá s pojmem „debatérská slušnost“, mezi jeho řádky je možno rozpoznat vztyčený ukazováček ideologů, kteří v budoucnu v rámci reglementujícího „řízení“ umělecké tvorby budou umělcům předpisovat, co směřjí či nesměřjí. Ve svém celku vyznívá tak

článek jako přípověď pohrom, které na umění a umělce přikvačí takřka vzápětí, v roce 1948.

Hronek, Jiří: *Má umění sloužit?*, Československý, r. 4, 1942, č. 41 (9. 10. 1942), s. 8.

Vystoupení Otto Eisnera

Nicméně Brušák i v této fázi diskuze o umění a kritice našel nejen svého respekt budícího názorového odpůrce, jaký mu vyvstal v osobě jeho spoludruha z francouzského exilu Jiřího Hronka – našel v ní tehdy i svého neméně kvalifikovaného obhájce: tím byl mladý z Československa pocházející básník německého původu Otto Eisner.

Ve svém příspěvku do oné diskuze, uveřejněném rovněž pod názvem *Poznámky o umění a kritice* ve 42. čísle tohoročního Československa, v čísle z 16. října 1942, se Eisner Brušáka oproti Hronkovi energicky zastal. Vyvrátiv Hronkovy dle něho nesmyslné požadavky, aby umění za války představovalo lidem i optimistickou vizi budoucnosti, věnoval se problému Brušákem nastíněnému, problému umělecké svobody, vztahu umění a politiky, přičemž se mu pozoruhodným způsobem podařilo spojit problém umělecké svobody s problémem závislosti umění na společnosti. Svě plaidoyer ve prospěch Brušáka založil totiž na myšlence, že svoboda umělce je měřítkem svobody společnosti, jejím poznávacím znamením.

V úvodu své úvahy Eisner na prvním místě konstatoval, že sama debata Brušákem iniciovaná ukázala, že v čs. exilové veřejnosti vzrostl tehdy zájem o problém sociální funkce umění. U většiny těch, kteří v této době problém posuzovali, přitom – jak z průběhu diskuze vyzoroval – prý zároveň převládl názor, že mezi společností a uměním je těsný vztah. S tím nehodlal polemizovat ani on: též on tento názor stejně jako Brušák nebo Hronek v zásadě sdílel.

Diferenciace postojů této většiny však podle jeho soudu nutně ovšem musela nastat ve chvíli, kdy na přetřes přišla otázka, jak konkrétně tento vztah uměleckou tvorbou samou realizovat. V tu chvíli se podle něho zákonitě musela obec diskutérů rozštěpit na dva tábory. Mnozí – připomíná zde – požadují – a jsou to především ti z posuzovatelů tohoto problému, kteří účinkují v politice, dodává –, aby se umění beze zbytku zapojovalo do služeb společnosti a propagovalo její – ale spíše pouze jejími parciálními složkami vyznávané – ideály. To chce – tvrdí Eisner – i Hronek, dožadující se, aby exilové umění plnilo především tuto služebnou úlohu. Na druhé straně – uvádí v obhajobě Brušáka – sami umělci se více či méně zjevně zdráhají svým uměním politice konsekventně sloužit. Uvědomují si, že by – uposlechnuvše výzev zapojit umění do služby politiky – mohli se svým talentem skončit tak, jak skončili umělci totalitních států, podrobivší se požadavkům místních diktatur, totiž u řemeslného vyrábění oslavných ód a prolhaných čítankových příběhů.

A právě v tom vidí Eisner také hlavní příčinu napětí vznikajícího v čs. emigrantské kulturní obci, v tom berou podle něho svůj původ i osobní spory a konflikty tuto obec v oněch záležitostech rozdělující – domnívá se přitom, že skrze analýzu právě této problematiky si lze však též vysvětlit krizové jevy, které soudobá čs. kulturní a umělecká tvorba ve Velké Británii jako celek vykazuje.

Své poznatky z diskuze završuje pak Eisner ve svém článku tímto pozoruhodným shrnutím: navlečen do uniformy se jako voják bojující za svobodu vlasti musí každý umělec na přechodnou dobu nesporně vzdát mnohé volnosti; ve svém umění, při volbě svých témat a prostředků k jejich vyjádření, musí však zůstat svobo-

den, jedině tak totiž opravdu může ukázat cestu k nějakým ideálům. Neboť – jak praví – „umělecká svoboda není nezřetelný požadavek zchoulostivělých, egoistických individualistů, ona především je kritériem svobodné společnosti vůbec“.

A k upřesnění své definice vztahu společnosti a umění, nejzávažnější definice tohoto vztahu, která byla v průběhu celé té téměř dvouleté diskuze čs. emigrantů v Británii k onomu problému vyslovena, nádvkem ještě vysvětluje, co je dlužno si v té souvislosti představovat pod jím použitým pojmem „svobodná společnost“. Je to dle něho „společnost, která si dopřeje mít svobodného umělce nejen proto, že její represivní moc je slabá, společnost, v níž svobodný umělec, jsa viditelným symptomem svobodného lidství, ospravedlňuje společenský systém již pouhou možností své existence a pak možná i svým konformismem!“

Sotva mohlo být v oné diskuzi lépe řečeno, jaký že musí být poměr mezi umělcem a demokratickou mocí, aby došlo k souladu mezi společenskými a politickými zájmy na jedné straně a kulturními a uměleckými zájmy na straně druhé.

Eisner, Otto: *Poznámky o umění a kritice*, Čechosl. r. 4, 1942, č. 42 (16. 10. 1942), s. 8.

Závěrečná vystoupení

Další účastníci diskuze vystupující v této její třetí fázi už jen opakovali, doplňovali a toliko dílčím způsobem rozvíjeli (ale také rozměňovali!) názory v ní již vyslovené. Protože redakce Čechosl. sezna, že v daném okamžiku se diskuze stává již neproduktivní, rozhodla se ji ukončit. Dala tedy ještě v 49. čísle ze 4. prosince 1942 zaznít po jednom hlasu každé z diskutujících stran a Brušákoví dovolila jakýmsi souhrnným stanoviskem diskuzi uzavřít.

Beer, B.: *Poznámky o kultuře*, Čechosl. r. 4, 1942, č. 44 (28. 10. 1942), s. 6.

Vystoupení Ernsta Sommera

Karlovarský česko-německý spisovatel, člověk sice v podstatě levicového politického smýšlení, ale zastávající v oblasti kulturní politiky stanoviska blízká Čechosl. r. 4, Ernst Sommer, ve svém vystoupení ve zmíněném čísle onoho polooficiálního čs. listu vlastně jen opakoval tvrzení Hronkova, avšak to, co Hronek jen mezi řádky napověděl, vyslovil naplno: doba velí i každému umělci angažovat se politicky v současném světodéjném zápase naplno také svou tvorbou.

Sommer se při tom zamyslel nad samými estetickými maximami, které Brušák vyslovil v úvodu této fáze diskuze, a zachytiv se jeho výroku, že „svoboda a svébytnost uměleckého tvoření spočívá v tom, že krása má svou samostatnou hodnotu, osvobozenou od všech jiných zřetelů“, pokusil se zproblematizovat jeho názorová východiska jako projev čirého estétství, které za dané dobové situace nemá ve společnosti místo a rovná se zbabělosti a zradě.

V té souvislosti Sommer upozornil na to, že umění má mnoho společného s náboženstvím: v obou prý rozhoduje „tvůrčí vůle, krása a síla výrazu“, a také ovšem „přesvědčení“, „víra“. Poměry mezi těmito složkami se však – podle jeho názoru – mohou v závislosti na dějinné situaci měnit, např. v současné chvíli – jak soudí – lidé potřebují „méně krásy a více pravdy“, „ne květiny, nýbrž duchovní válečnou zbraň“, a tou zbraní je mu „vnitřní a vnější propaganda“. Proto také je prý nutno zcela zavrhnout Brušákovy názory: vyvolávají totiž demobilizující účín. V přítomné době je však třeba – prohlašuje zde –, aby každý, kdo tvoří, svou duši,

kteřá přeĉe „nemůĹe uniknout hrůze přítomnosti“, napájel „nikoli krásou, nýbrĹ přesvědĉením“.

Sommer, Ernst: *Poznámky o umění a kritice*, „Sledoval jsem se zájmem [...]“, Āechoslovák, r. 4, 1942, ĉ. 49 (4. 12. 1942), s. 7.

Vystoupení Karla Sedláka

Za stranu Brušákových přívřzců se naproti tomu pokusil v témĹ čísle Āechoslováka svou polemikou s Hronkem získat ve prospěch Brušáka „body“ také Karel Sedlák, ale i on v podstatě ve svém příspěvku jen v nepatrných stylizaĉních obměnách rozvíjel myšlenky, které již před ním pregnantně formulovali jiní, v jeho případě konkrétně Brušák a Eisner.

Sedlák ve svém příspěvku nejprve připomněl, že jak Brušák, tak Hronek se shodovali v tom, že umění je samozřejmě závislé v mnoha způsobeĹ na společnosti, povšiml si však zároveň rozdílného přístupu každého z nich k tomuto problému. Zatímco podle jeho soudu Hronek respektoval tuto závislost jako vztah jednosměrný, ĉinící umění plně závislým na společnosti, a dospěl tak k závěru, že umělec musí „dělat to a ono“, co společnost po něm požaduje, a tedy v současnosti „bojovat za svobodu vlasti“ atp., ĉimĹ ho i plně podroboval ne už společnosti jako celku, ale politice, Brušák, který prosazoval v rámci své představy o umělecké svobodě jako hlavním předpokladu tvorby názor, že tento umělec navzdory své závislosti na společnosti, nesmí jí být v žádném způsobu poddán při ustanovování svých tvůřĉích úkolů, z této závislosti ho plně vyvazoval. Z těchto dvou přístupů opodstatněnějším se mu jevil přístup Brušákův, který předpokládal, že umělec samozřejmě má svůj „názor“ na věci světa, ale zároveň i vnímá, že ten „názor“ je ĉímśi jiným, v každém případě hlubším než pouhé politické přesvědĉení, ten „názor“ téĹ je dle něho obsaĹen v umělcově „krvi“ a je vyjadřován bezděĉně, a nikoli záměrně. Jakýkoliv požadavek na vyjadřování nějaké ideologické „tendence“ v uměleckém díle je proto i podle Sedláka zcela nemístným a vede jen ke schematizaci skuteĉnosti. Tendenĉnost v umění lze tolerovat jen tehdy, když ideje nejsou do díla zvnějšku implantovány, když jsou výsledkem podvědomého a samovolně se projevujícího procesu tvoření, když vyplynou automaticky z umělcova nitra. Jinak přestane být umění uměním a nabude významu pouhého politika, vázaného toliĹo ke svému času. „Umělec hodný toho jména však hledá věĉné, nikoli přechodné hodnoty,“ prohlašuje zde, uzavíraje své vystoupení tvrzením, že Brušákův požadavek naprosté svobody umělce, v němĹ je „jiskra absolutna, tušení věĉnosti“, nelze zejména právě v přítomnosti – navzdory v ní probíhajícím zápasům – dost zdůrazňovat, jeĹto ten požadavek má zásadní – jak soudí – význam i pro formulaci poslání kultury a umění v budoucnosti.

Sedlák, Karel: *Poznámky o umění a kritice*, „Brušákův ĉlánek ve 40. čísle Āechoslováka [...]“, Āechoslovák, r. 4, 1942, ĉ. 49 (4. 12. 1942), s. 7.

Závěreĉná vystoupení Karla Brušáka

Sám Brušák vystoupil v diskusi tehdy ještě dvakrát. Poprvé se do ní přihlásil vlastně jen nepřímó: v 46. čísle ĉasopisu Āechoslovák ze 13. listopadu 1942 uveřejnil pod šifrou kbĹ ĉlánek nazvaný *Karel Hynek Máĉa*, ve kterém se na rozboru Máĉova uměleckého typu pokusil znovu argumentovat ve prospěch svého

pojetí umělecké tvorby. Tento Brušákův článek nebyl však diktován pouze touhou vyhledat si záminku k novému vstupu do diskuze; byl bezesporu i projevem hlubokého Brušákova zájmu o dílo básníka ctěného celou „školou“ Mukařovského, jež ovšem i jemu sloužilo přímo jako modelový vzor pro demonstraci vlastních estetických názorů. Dokresluje obraz Brušákova tvůrčího usilování básnického, režiséřského a publicistického, a svědčí o tom, že jeho tvůrčí podniknutí z té doby – připomeňme tu alespoň jeho výrazný podíl na uspořádání sborníku *Ústy domova*, na jevištním přepisu *Máje*, *Písň Šalomounovy* i *Utrpení mladého Werthera* i jeho výše zmíněný programový článek *O umění a kritice* – nepostrádají ideovou homogenost.

Poslední Brušákovo vystoupení v této diskuzi se pak odehrálo – jak uvedeno – až v samém jejím závěru. V posledním pokračování *Poznámek o umění a kritice* v tohoročním 49. čísle Čechoslováka, v čísle ze 4. prosince 1942, Brušák – nedávaje se průběhem diskuze nijak ovlivnit – znovu zdůraznil, že umění je jev zcela autonomní, který není vázán na ideologie své doby a nesmí být na nich bezprostředně závislý, a dožadoval se znovu, aby umělci byla poskytnuta naprostá tvůrčí svoboda. Vyslovil zde proto také úplný souhlas s vývody obsaženými v příspěvku Karla Sedláka, podle nichž umělec musí mít „názor“, ale ten názor musí být hlubší, než pouhé politické přesvědčení, umělec jej musí mít tak říkajíc „v krvi“ a vyjadřovat jej zcela spontánně. A znovu prezentoval své přesvědčení, že dobré umělecké dílo je schopen vytvořit jen ten umělec, který tvoří ze samé podstaty svého bytí. Za tuto podstatu – pravou podstatu tohoto bytí – prohlásil zde pak Brušák „sen“. Povinností umělce je – podle něho – vyzvednout tento „sen“ a dát mu význam „nové skutečnosti“.

Vrátiv se pak k Hronkovu požadavku, aby v přítomné válečné době umění vyjadřovalo politické naděje kolektivu, rezolutně tento požadavek – stejně jako všechny požadavky obdobného rázu – odmítl, aniž by přitom dezavuoval své odpůrce, kteří takové požadavky vznášeli, vyslovením podezření, že by pro účel, který sledovali, byli ochotni tolerovat neumění a kýč: připustil v té souvislosti, že i oni si přejí, aby vedle „mimoestetické“ hodnoty, právě ideologické a politické tendence, bylo v každém díle exponováno i co nejvíce hodnot estetických; jejich představu, že by šlo tyto vzájemně protichůdné hodnoty sloučit, označil však za zcela iluzorní, neboť byl hluboce přesvědčen, že samy ideové tendence do díla zvnějšku vložené nejsou s to udržet celek díla pohromadě, nehledíc ani k faktu, že po čase přestává být taková do díla zvenčí vložená idea společensky jakkoli produktivní.

Rovněž Sommerovy názory takto rezolutně odsoudil. Tento diskutér se podle jeho mínění teoreticky se svou filipikou ocitl zcela mimo pevnou půdu, když se ji byl pokusil založit na zcela omylné představě, že ta část soudobého umění, kterou se nepodařilo zmobilizovat do válečného zápasu, usiluje především nalézt „čistou a neposkrvněnou krásu“: již po mnoho desetiletí – poznamenává ironicky – moderní umělci nehledají „krásu“, ale pravdu, tu „krušně dolují“ zespod věcí „bez ohledu na to, je-li mír, nebo jdou-li světem vojny“. V té souvislosti lze dle něho též připustit, že „mnohým se tato pravda zdá snem, a je to vskutku sen na dně jsoucná“.

Jako pozitivní přínos diskuze vyzvedl pak Brušák především fakt, že všichni její účastníci se shodli na tom, že v britském exilu potřebuje kulturní obec slyšet „vážnou a zodpovědnou“ kritiku, i když názory jednotlivých diskutujících na účinkování umění v současném světě byly a zákonitě musely i nadále zůstat rozlišené.

Tyto své představy o poslání a funkci umění Brušák znovu veřejně prezentoval i o půl roku později, v květnu 1943, v projevu prosloveném při příležitosti po-

hostinského vystoupení někdejší centrální divadelní skupiny Mladého Československa působící tehdy pod záštitou CBFC s představením *Věčného jara* v Československém klubu v Oxfordu.

kbk [Karel Brušák]: *Poznámky o umění a kritice, Závěr*, Českoslovák, r. 4, 1942, č. 49 (4. 12. 1942), s. 7.

Vystoupení Bohuslava Laštovičky

Ale i když redakce Českoslováka – naznavši, že další pokračování této nové, třetí již fáze diskuze o vztahu kultury, eventuálně přímo umění a politiky za času vystupňovaného válečného zápasu, ve kterém běželo o další budoucnost světa, fáze spadající do podzimu 1942 a trvající po celé dva měsíce, nemůže k prodiskutované problematice již nic nového přinést – prohlásila diskuzi – když byla předtím v 49. čísle listu z 4. prosince 1942 poskytla příležitost oběma diskutujícím stranám, zastoupeným diskutéry Sommerem, Sedlákem a Brušákem, vystoupit ještě jednou, naposled, se svými vývody – v jejím listu za ukončenou, výměna názorů čs. emigrace na toto téma definitivně neskončila. Za necelý týden poté, co ji v Českoslováku oním udělením slova oběma diskutujícím stranám domněle uzavřeli, vzala si slovo znovu skupina Brušákových odpůrců z řad politické levice, aby i k této její části připojila – tak, jak tomu bylo v případě jejích dvou předchozích fází, jak jsme již uvedli – svůj vlastní, a teprve v tu chvíli stvrzením jejího stanoviska a vynesením „známkujičího“ výroku s konečnou platností ji uzavírající závěr. Po členech vedení KSČ v britském exilu Gríšovi Spurném a Vilému Novém, kteří v této úloze účinkovali v první a ve druhé fázi diskuze, tentokrát jako samozvaný ideologický rozhodčí vynášející rozsudek nad diskutéry a diskuzi samou vystoupil další člen tohoto vedení, bývalý španělský interbrigadista a sršatý komunista Bohuslav Laštovička. Stalo se tak v článku *Poznámky o umění a kritice*, uveřejněném však již nikoli v Českoslováku, kde se diskuze v této své fázi rozvíjela především, ale v konkurenčním Mladém Československu, a to ve 32. čísle jeho 3. ročníku, v čísle z 12. prosince 1942.

Ve svém vystoupení, které již ani obsahem, ani dikcí nemělo nic společného s polemicky sice vyostřenými vystoupeními ostatních účastníků diskuze v této její závěrečné fázi a stahovalo ji z polohy výměny názorů salonního intelektuálního typu do nížin ideologického a politického žurnalismu nejpokleslejšího rázu, odbyl Laštovička ono polemické zápolení několika slovy jako bezvýznamné, ne-li přímo škodlivé, a s hrubou silou ulicí vyškoleného demagoga zaútočil na Brušáka samého. Aníž by se namáhal nějakou preciznější argumentací, pomocí neúplných citátů vytržených zejména z posledního z Brušákových článků v Českoslováku tehdy zveřejněných, jejich svévolnou a zvolnou interpretací, a též skrze výroky, které Brušákovi on sám vložil do úst, se ho pokusil představit veřejnosti nejen jako zbabělce, jak se o to byli pokusili již někteří jeho předchůdci stejné politické víry, ale přímo jako zrádce, nepřítel stojícího v jedné řadě s „fašistickými hrdlořezy“, jako nepřítel, kterého je nutno z literární a kulturní scény, z veřejného života vůbec, odstranit.

Podle Laštovičky Brušák – zejména prý ve svém článku diskuzi o vztahu kultury, respektive umění a politiky rozvíjenou na stránkách Českoslováka 4. prosince uzavírajícím – projevil „názory, které jsou přinejmenším povážlivé a vysloveně protidemokratické“. Skrze tyto názory lze prý i „pod nánosem vybroušených frází“ v Brušákovi rozpoznat „reakčního nepřítel lidové osvěty, duševního aristokrata, který upírá lidovým masám schopnost povznést se na kulturní úroveň několika

vyvolenců“. Pro něho „Brušákovo ‚plavení se v říši ducha‘ je jen pouhé břídění v umělecké kaluži“: „Jeho teorie o umění jsou primitivní a holou snůškou nesmyslů,“ prohlašuje. „Kam vedou takové teorie je vidět na příkladu teze, že umělec volí svá témata výlučně jen podle své biologické (!) ústrojnosti a že jediný vztah mezi uměním a člověkem je to, že umění je tvořeno člověkem – ovšem jen ‚biologicky k tomu zvlášť uzpůsobeným‘!“ „Slyšíte ty tóny hitlerovské rasistické výlučnosti?“ ptá se výhružně. „Jaký je tu rozdíl? Rozdíl je jen v tom, že nacisté za ‚kulturně vyššího‘ považují každého Němce, kdežto Brušák je ochoten do své ‚biologické výlučnosti‘ zahrnout malou část třeba z každého národa.“ A po vyslovení těchto obvinění se pak obrací k veřejnosti s touto výzvou: „Budiž Brušákovi popřáno, aby si své teorie podržel. Jsem rozhodně proti tomu, aby byla omezoována jakkoli svoboda jeho tvorby. Není však přípustné, aby v tomto gigantickém boji všeho lidstva o svobodu a právo na plný kulturní život byly nerušeně stavěny tomuto vývoji ať ideologické, či jiné přehrady pod jakoukoli rouškou. Prezident Beneš řekl, že všechny nedemokratické tendence musí být vymýceny. A tím jsme povinni především svému lidu doma.“

Tolik tedy na okraj oné diskuze a Brušákovy účasti v ní „zájmy demokracie“ hájící Laštovička. To už nebyla jen polemika: bylo to skutečné prokurátorské vystoupení, obsahem a dikcí předjímající obžaloby, jaké bylo lze slyšet při politických soudních procesech uskutečňujících se v Československu o málo let později v období stalinistické diktatury, kdy na základě podobných směšných obvinění padaly i rozsudky smrti – vystoupení domáhající se vynesení v tuto chvíli stejně nemilosrdného rozsudku, rozsudku společenské a politické exkomunikace.

Odpudivá podobnost obvinění Laštovičkou vznesených proti Brušákovi s obviněními, jaká byla vznášena proti čs. intelektuálům v různých dobách totalitních režimů a jaká – pokud jde o obvinění vznášena proti čs. intelektuálům v období poúnorovém – byla bezpochyby i důsledkem politického vývoje probíhajícího již v letech druhé světové války mj. i v prostředí čs. emigrace pobývajících tehdy ve Velké Británii, sama o sobě mnoho vypovídá o duchovním klimatu, v jakém se diskuze uskutečňovala; je proto – zdá se – zbytečné doplňovat zde uvedené Laštovičkovy výroky ještě nějakým dalším komentářem.

Laštovička, B. [Bohuslav]: *Poznámka o umění a kritice, Mladé Československo*, r. 3, 1942, č. 32 (12. 12. 1942), s. 4.

Ukončení polemik o poslání a funkci kultury a umění za války

Teprve Laštovičkovu vystoupení představovalo onen skutečný, definitivní konec diskuze Brušákem otevřené v květnu a červnu 1941 v časopise *Obzor*. I když ještě poté se tu a tam na stránkách čs. exilového tisku objevily příspěvky, které bylo možno do určité míry vztáhnout k problémům diskutovaným v letech 1941 a 1942 – jedním z nich byl např. článek nového šéfredaktora *Obzoru* Viktora Kripnera *Opodál* v březnovém a dubnovém čísle tohoto časopisu (článek, v němž jeho autor ve snaze nerozpoutat novou polemiku a naopak sblížit vzájemně si oponující názory svými úhybnými ideovými manévry, nabývajícími podoby výzev typu: „Svobodně tvořme, ale nikdo nesmí zůstat opodál, umění a válka nás k tomu zavazují!“ atp., problematiku zatemnil až k nesrozumitelnosti) –, k oživení diskuze již až do konce války a pobytu čs. emigrantů v Británii nedošlo. Články s touto tematikou postupně ze stránek čs. exilových časopisů mizejí a tyto stránky ovládne jiná tematika, povětšinou již vysloveně politická. Napětí vyvolané v čs. exilové kulturní obci těmito polemikami se však nerozplynulo a čas od času se projevil

v různých drobných polemických šarvátkách vznikajících v souvislosti s hodnocením různých – budiž řečeno, že často velmi nepodstatných – jevů čs. exilového kulturního a uměleckého života.

Uvedli jsme již, že spor mezi zastánci dvou různých kulturněpolitických koncepcí kulturní a umělecké tvorby, které se prosazovaly v diskuzích o jejím smyslu a poslání v letech 1941 a 1942, mezi na jedné straně zastánci koncepce kultury a umění politicky přímo a bezprostředně se angažujících v soudobém zápase o porážku fašismu a o osvobození a obnovení ČSR a na druhé straně zastánci koncepce kultury a umění, které jsou samy sobě smyslem a cílem, je svou povahou absurdní, a proto neřešitelný. Odtud lze pochopit, proč ani diskuze, vedená mezi čs. exilovými pracovníky ve Velké Británii na téma „kultura (eventuálně umění) a politika“, nedospěla k nějakému jednoznačnému projasnění problému. Ač koncepce, kterou Brušák a jeho přívrženci hájili, v zásadě, z povahy věci samé, z bytostné povahy kultury a umění plně opodstatněná – přinejmenším stejně oprávněná jako koncepce jejich protivníků –, doba sama vylučovala, aby jim bylo jednoznačně dáno za pravdu. V období vystupňovaného válečného zápasu byla jejich názorová pozice naprosto neudržitelná. Není tudíž divu, že Brušák a někteří z jeho souputníků se ocitli po ukončení polemik v ještě větší izolaci, než v jaké se nacházeli dříve. Je pravděpodobné, že vedle jiných příčin i to bylo jedním z důvodů, že se sám Brušák nadobro odmlčel i jako divadelní tvůrce. Jeho zatlačení do ústraní znamenalo v podstatě i ukončení divadelních aktivit skupiny sdružující se v prvních letech pobytu čs. exulantů ve Velké Británii především okolo Oty Ornesta a od chvíle, kdy se on sám z francouzského exilu přesunul do Londýna, kolem jeho osoby.

Další vývoj pak prokázal, že ve všech těchto otázkách budou politikové prosazovat svůj zájem proti zájmu samotných tvůrců stále rozhodněji a že jej u nás doma nakonec silou své moci prosadí zcela kategoricky.

Závěr období

Na podzim 1942 dosáhlo válečné tažení nacistického Německa svého vyvrcholení. V tu dobu wehrmacht ovládala takřka celou Evropu a větší část Severní Afriky. Tehdy Hitler držel ve svých rukou rozsahem největší území, jakého se mu podařilo v celém průběhu války vojensky se zmocnit. Toho roku v listopadu se však vojenská situace počala měnit v neprospěch fašistických agresorů a v průběhu následující zimy německé armády velkou část dobytých území ztratily. Iniciativu ve vedení války převzaly již definitivně státy protihitlerovské Spojenecké koalice. V tu chvíli se uzavřelo i v životě většiny čs. exulantů údobí nejistot, a to nejen pokud šlo o jejich prosté fyzické přežití v britském exilu v případě eventuální invaze hitlerovců do Británie, ale i pokud šlo o věc obnovení ČSR, a tím i otevření možnosti návratu domů. Po porážce Němců v afrických pouštích a na ruských zasněžených pláních, zejména však u Stalingradu, získali Čechoslováci jistotu, že spolu se Spojenci v tehdejší válce zvítězí.