

Srba, Bořivoj

Po vypuknutí války

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. [213]-302

ISBN 8021031344

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123308>

Access Date: 28. 11. 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.

DRUHÁ KAPITOLA



PO VYPUKNUTÍ
VÁLKY

V noci z 31. srpna na 1. září 1939 hitlerovské Německo – aniž bylo předtím oficiálně vyhlásilo, že s ním vstupuje do válečného stavu – vojensky napadlo svého nejbližšího souseda na německé východní hranici, Republiku polskou, proti níž od jara toho roku vedlo v tisku i v rozhlase do zběsilosti vystupňovanou útočnou propagandistickou kampaň jako proti údajnému „rušiteli míru“ v Evropě. Přes statečný, ale ve výsledcích málo účinný odpor, který jim kladli polští vojáci i civilní obyvatelstvo, zdrcujícími údery svých armád, zejména tankových oddílů a letectva, rychle zlikvidovalo polskou obranu, a do chvíle, než se jim vzdala sama Varšava, do 28. září 1939, ovládlo – když se mu bylo postupně podařilo zadusit poslední ohniska tohoto odporu – větší část země: tehdy se svět poprvé seznámil prakticky s významem Hitlerova pojmu „blesková válka“ – „der Blitzkrieg“.

K tomuto dobrodružnému mezinárodněpolitickému a vojenskému vystoupení se Hitler rozhodl přistoupit přes to, že bezpečnost Republiky polské pro případ jejího ohrožení byla státními smlouvami o vzájemné branné a materiální výpomoci garantována nejvýznamnějšími západoevropskými mocnostmi, Francií a Velkou Británií: Hitler – zaslepen vidinou snadné kořisti, jakou se mu jevil z vojensko-strategického hlediska slabý sousední stát – počítal s tím, že obě tyto mocnosti, k válce naprosto nepřipravené, po léta ve snaze o udržení evropského míru projevující ochotu ustupovat jeho vyděračským požadavkům, ponechají Polsko osudu, který mu připravil, stejně jako o půl roku dříve ponechaly jejich osudu i jím obsazené Čechy a Moravu, již předtím okleštěné o pohraniční kraje, ač také Československá republika byla svázána např. s Francií obdobnou spojeneckou smlouvou, jakou s ní byla spojena Republika polská.

Avšak v tomto předpokladu se zklamal: obě zmíněné mocnosti si do určité míry vzaly již poučení právě z událostí vedoucích k rozbití Československa, k nimž samy svou dohodou s Hitlerem na podzim 1938 podstatně přispěly. Rozhodly se v tomto případě dostát svým závazkům a nedovolit, aby bylo Polsko – tak, jak se to stalo předtím Československu – vymazáno z mapy Evropy. Již druhého dne po onom zákeřném přepadení Polska Německem provedly rozsáhlou mobilizaci vojenské služby schopného mužského obyvatelstva, a o den později, 3. září 1939, světu oznámily, že se ocitly s německým agresorem ve stavu válečného nepřátelství. Toho dne, po jednadvaceti letech míru, začala tak v Evropě nová, v první polovině 20. století již druhá, světová válka, která přinesla nesmírné utrpení nejen několika stovkám milionů jejích obyvatel, ale po svém rozšíření do dalších oblastí skoro dvěma tisícům milionů obyvatel celého světa.

Polsko samo vzhledem k bezvýhodné vojenské situaci, ve které se v danou chvíli nacházelo, nemohl však tento akt solidarity od neodvratného pádu již zachránit. Vojensky by mu bylo bývalo mohlo pomoci, kdyby byly obě spojenecké mocnosti na Německo masivně zaútočily na západě, ale na to jejich vojska naprosto nebyla připravena. Čerstvě zmobilizované francouzské armády a expediční sbor dopravený na kontinent z Británie byly s to – ponecháme-li stranou možnost nasadit se v několika málo izolovaných a ve výsledku rovněž problematických bojových akcích – se vojensko-strategicky projevit pouze umístěním pozemních sil do obranných postavení na francouzsko-německé hranici, na tzv. Maginotově linii (mocně to opevněném systému vzájemně propojených pevností). Po skoro devět následujících měsíců – až do května 1940, kdy Hitler zahájil další ze svých „bleskových“ ofenziv, tentokrát vedenou proti neutrálním státům ležícím na sever od obranné linie Francouzů, proti Lucembursku, Holandsku a Belgii, skrze něž se

prodral do Francie přes její nechráněnou severní hranici – vedla zde tato vojska – zatímco zbrojní a lidský potenciál Francie a Británie byl rychle uváděn do akceschopného stavu – „podivnou“ zákopovou válku, válku „vsedě“ („phoney war“ – tj. „předstíranou“ válku), jak se tehdy také říkalo. Tak se i stalo, že Poláci po třech týdnech válečných bojů – a to zejména poté, co jim do zad vpadl stalinistický Sovětský svaz (17. září 1939 v dohodě s hitlerovci vstoupila na jejich území z východu sovětská Rudá armáda a obsadila více než třetinu celkové rozlohy tehdejšího Polska) – byli nuceni pozvolna zastavovat vojenský odpor; zbytky svých armád, chtějíce je zachránit před zajetím německým či ruským a před hrozcí jejich fyzickou likvidací, zčásti stahovali za hranici s Rumunskem a zčásti přešli i na partyzánský způsob války. Dne 5. října 1939 promlouval Hitler ke svým nadšením přímo třešticím soukmenovcům již z okupované Varšavy.

Táborský, Eduard: *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*. Praha (Vydavatelstvo Družstevní práce) 1947, S. 320–332, 346–348. – Čejka, Eduard–Richter, Karel: *Historické události–druhá světová válka. Datová příručka. Malé encyklopedie*, sv. 7. Praha (Mladá fronta) 1979. S. 40–63.

Sovětsko–německý pakt o neútočení a vzájemné konzultační a hospodářské pomoci

O tragickém osudu Polska a o následném zproblematizování velmocenského postavení Francie a Británie v Evropě nerozhodlo jen Hitlerovo vítězství na bojišti. Spolurozhodla o něm i jedna významná událost diplomatického charakteru, která se odehrála bezprostředně před vojenským útokem Německa na Polsko a jejíž důsledky poznamenaly vývoj války na celé další dva roky. Když v létě 1939 definitivně ztroskotala jednání vlád francouzské a britské se Sovětským svazem o společném postupu proti fašistické agresi – a to konkrétně pro nemožnost vyjednávačů dohodnout se o vojensko–strategickém požadavku diktátora Stalina, aby obě západní demokracie pro případ, že vstoupí do válečného konfliktu s Německem, „zajistily“ souhlas spřátelených s nimi vlád Polska a Rumunska s přítomností Rudé armády na jejich území (ten požadavek byl zcela absurdní, vyhovět mu znamenalo by připustit trvalou okupaci jistých částí území těchto států Sověty, jak to ostatně prokázal další vývoj událostí) – rozhodla se sovětská vláda – údajně prý proto, aby očekávané válečné události udržela co nejdále od hranic SSSR, ve skutečnosti však řídící se tajným záměrem nenáviděné Polsko vojensky izolovat a obrátit hrot hitlerovské agrese proti „kapitalistickému Západu“ – přistoupit na Hitlerův návrh společně přelstít Francouze i Brity a upravit za zády západních demokracií vzájemné vztahy mezi Velkoněmeckou říší a Sovětským svazem do podoby diplomatické a hospodářské spolupráce. Dne 23. srpna toho roku, pouhý týden před zahájením útoku německé wehrmacht na polská obranná postavení, oba tito noví partneři, dosud na život a smrt znepřátelení, uzavřeli pakt o neútočení a vzájemné konzultativní a hospodářské pomoci. Smlouva mezi oběma totalitními státy obsahovala však vedle zveřejněných klauzulí, skrze které chtěli jejich autoři světu namluvit, že jde o projev dobré vůle k mírové spolupráci, i tajné dodatky, z nichž jeden předpokládal už to, co se pak 17. září 1939 skutečně stalo, totiž že v průběhu vítězného německého tažení sovětská vojska vstoupí do východních polských oblastí a že území Polska si obě tyto mocnosti v dohodnutém poměru rozdělí mezi sebe.

Pakt i následná válečná akce Sovětů mající za následek zničení Republiky polské vyvolaly v demokratických státech celého světa velké pobouření: Sovětský svaz se v očích i mnoha svých sympatizantů proměnil z fašisty ohrožovaného „prv-

ního socialistického státu na světě“, domnělého hlavního objektu fašistické agrese, v přímého spojence a společníka fašismu a nacismu, účastníka rozdělování Hitlerova lupu. Pobouření nad věrolomným počínáním moskevských vládců ještě více vzrostlo, když svým agresivním mocenským choutkám dal Stalin a jeho přívrženci vzápětí průchod ještě dalším válečným dobrodružstvím. Pod záminkou, že obrana vlastního jeho území před vnějším nepřítelem nezbytně vyžaduje, aby si SSSR zřídil opěrná vojenská stanoviště v Pobaltí, vyvolali Sověti ihned po obsazení polských východních území válku s Finskem a v době od 30. listopadu 1939 do 12. března 1940 se zmocnili značné části finského území, Karélie, která již natrvalo zůstala v jejich rukou. V červnu a v srpnu téhož roku rozšířili svou agresi násilným připojením dosud samostatných demokratických republik litevské, lotyšské a estonské ke své říši, v jejímž područí drželi pak jejich území po dalších padesát let. Ještě téhož srpna 1940 pod záminkou potřeby posílit obranu svých jižních hranic tímtež způsobem poškodili i Rumunsko, když vojensky obsadili a už nikdy mu zpět nevydali Besarabii a Bukovinu. Zajištěn svou smlouvou s hitlerovským Německem, smlouvou znamenající v podstatě nové rozdělení sfér vlivu mezi mocnosti fašistické a mocnost komunistickou, za ideologické kampaně prohlašující válku vedenou na západní frontě za „válku imperialistickou“, s níž nechce mít nic společného, uskutečnil tak Sovětský svaz hned v prvním roce této nové světové války, zůstávaje zdánlivě mimo ni, mnohé ze svých vlastních imperialistických záměrů, směřujících k vytvoření nového velmocenského panství nejen nad větší částí Evropy, ale světa vůbec.

Táborský, Eduard: *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*. Praha (Vydavatelstvo Družstevní práce) 1947. S. 292–299, 346–363, 369, 373–375, 378–384, 390, 400–401, 410, 412, 426, 430–431, 433–457. – Čejka, Eduard–Richter, Karel: *Historické události–druhá světová válka. Datová příručka. Malé encyklopedie*, sv. 7. Praha (Mladá fronta) 1979. S. 42–44, 47–65.

Vznik podmínek pro rozvoj čs. zahraniční osvobozovací akce ve Velké Británii

Tyto dvě události, vznik druhé světové války a uzavření sovětsko–německého paktu o neútočení a vzájemné pomoci, jakož i následné obsazení řady území jednak hitlerovským Německem, jednak stalinistickým Sovětským svazem, se skrze změnu životních podmínek, jejich důsledky vyvolanou, velmi výrazně promítly do života čs. emigrace ve Velké Británii.

Po politické stránce se vznikem války postavení čs. emigrace jako celku – její politické reprezentace, ale i řadových členů čs. exilové komunity – ve Velké Británii podstatně upevnilo.

Po prohlášení čs. exilových politických orgánů, především exprezidenta Beneše a v Paříži dne 17. listopadu 1939 se ustavivšího tzv. Československého národního výboru, jehož předsedou se rovněž stal bývalý čs. prezident, že naše národy stojí ve válce s Německem na straně Francie a Velké Británie, se čs. exulanti naléznuvši azyl v obou těchto do válečného konfliktu zatažených západních demokratických zemích z trpěných hostů, připomínajících „mnichovanským politikům“ Daladierovi a Chamberlainovi, přežívajícím v čele svých vlád i v prvních měsících války, zradu, které se na Československu v Mnichově dopustili, přes noc proměnili v hosty vítané a na rozdíl od příslušníků některých jiných emigrantských komunit žijících na území obou těchto velmocí získali statut s Francouzi a Brity sprátených, tzv. „spojeneckých cizinců“ („allied aliens“).

I když k plnému oduznání mnichovské dohody a k uznání nároku na obnovení ČSR v předválečných hranicích vedla ještě dlouhá cesta – tento formální akt provedla (a to ještě nikoli hned po svém ustavení) teprve příští anglická vláda vedená Winstonem Churchillem, která se – vystřídavši slabou vládu Chamberlainovu dostala k moci – za dramatických okolností vyvolaných novou ofenzivou Německa, usměrněnou tentokrát na sever a západ kontinentální Evropy – až v květnu 1940, a de Gaullov Výbor Svobodných Francouzů (Národní výbor Svobodné Francie), založený v britském exilu jako protiváha francouzské kolaborantské vlády Petainovy, nastolené po porážce Francie v polovině června 1940 ve Vichy, vznikly i ve Velké Británii podmínky pro rozvoj čs. zahraniční osvobozovací akce podle představ Benešovy zahraniční politické reprezentace.

K upevnění společenského a politického postavení čs. emigrace ve Velké Británii významně napomohla zejména skutečnost, že politické vedení čs. zahraničního odboje začalo ihned po vyhlášení války vytvářet v zemích zatažených do válečného konfliktu s Německem regulární čs. vojenské jednotky, které měly být nasazeny v boji proti agresoru po boku spojeneckých armád. Naplnění početního stavu nově budované čs. armády v zahraničí naráželo zprvu na velké legislativní a materiální překážky: francouzská vláda, ježto Francie byla bezprostředně ohrožena vpádem německých vojsk, vyslovila sice brzy po propuknutí válečného konfliktu s jejím působením na francouzském území souhlas, takže Čs. národní výbor se sídlem v Paříži, hlavní reprezentant čs. zahraničního odboje v této jeho vývojové fázi (Benešovo ústředí v Londýně bylo tehdy – jak už řečeno – jeho pouhou expoziturou), mohl ještě v den, kdy se ustavil, 17. listopadu 1939 (téhož dne, kdy v protektorátu došlo k teroristickému útoku okupantů na české vysoké školy!), vyhlásit mobilizaci všech čs. státních příslušníků žijících ve francouzském exilu, avšak vláda anglická se zavedením mobilizační povinnosti pro čs. občany na svém území nesouhlasila; i své vlastní občany mužského pohlaví ve větším měřítku mobilizovala až teprve 1. ledna 1940, a to přitom pouze muže ve věku od osmnácti do sedmadvaceti let, následkem čehož mohl být mezi čs. emigranty a krajany žijícími na britských ostrovech prováděn pouze nábor dobrovolníků ochotných sloužit v čs. jednotkách formujících se na francouzské půdě. Přesto neměla tato armáda toliko symbolický význam. Hned v prvních měsících své existence, s ještě velmi nedokonale vycvičenými vojáky a s ještě velmi nedokonalou výzbrojí, zasáhla – a to zejména její letecké jednotky – do boje na severní francouzsko-německé frontě, otevřené německým přepadením neutrálního Holandska a Belgie a vpádem Němců do Francie. Naplno pak – poté, co po pádu těchto zemí do Hitlerových rukou v počtu zhruba pěti tisíc mužů byla stažena na britské ostrovy – osvědčila své bojové schopnosti – a to opět především její nejproduktivnější složka, letectvo v leteckých bojích, avšak, zde hlavně při strážní službě, již též pozemní síly – i v „bitvě o Británii“. Díky těmto svým schopnostem i vysokému stupni svého politického uvědomění představovala bezpochyby největší politický a morální kapitál čs. zahraniční odbojové akce, hlavní trumf, který mělo Benešovo londýnské ústředí v ruce ve svém zápase o uznání nároků na obnovení ČSR v předválečné podobě.

Vnitřně však vznik druhé světové války a události s tím související čs. emigrantskou obec ve Velké Británii poznamenaly i v negativním smyslu. Jak jsme již naznačili, některé politické síly, zejména pak komunisté, řízení zde ilegálním výborem KSČ, se vůči národněosvobozovací akci rozvíjené jejím pařížským a londýnským Benešovým ústředím s poukazem na to, že válka má „imperialistický“ charakter, postavily do opozice, a toto své z hlediska morálního zavrženíhodné stanovisko, inspirované výše zmíněnou mezinárodní organizací komunistických

stran světa, Komunistickou internacionálou–Kominternou, již ovládal Stalin, zastávali – setrvávající na pozici pasivní, ale stále otevřenější i aktivně se projevující rezistence vůči postupu posléze výhradně Benešova londýnského ústředí této akce – až do chvíle přepadení SSSR nacistickým Německem v červnu 1941, což samozřejmě aktivity této obce brzdilo a v mnoha směrech i oslabovalo.

Táborský, Eduard: *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*. Praha (Vydavatelstvo Družstevní práce) 1947. S. 339, 341–343, 350. – Křen, Jan: *V emigraci. Západní zahraniční odboj 1939–1940*. Praha (Naše vojsko) 1969. S. 534–587. – Firt, Julius: *Cestou k Únoru: počátky byly v Londýně* (Záznamy–2). Svědectví, Čtvrtletník pro politiku a kulturu [Paris], r. 12, 1973, č. 46, s. 214. – Čejka, Eduard: *Československý odboj na Západě* (1939–1945). Praha (Mladá fronta) 1997. S. 125–152, 233–240, passim.

Proměna existenčních podmínek života čs. exulantů ve Velké Británii

V souvislosti s touto zásadní proměnou společensko-politické situace se podstatně proměnily i celkové existenční podmínky života většiny příslušníků čs. exilové obce ve Velké Británii. Nadále, konkrétně od listopadu 1939, kdy britské úřady zrušily, respektive podstatně zmírnily zákaz zaměstnávat v britských hospodářských podnicích a ve službách cizince, nebyli už odkázáni pouze na charitativní podporu, která s sebou nesla i určitou míru nenápadného dohledu nad jejich činností. Pokud se jako dobrovolníci nepřihlásili do čs. zahraniční armády, mohli se jako „spojeneční cizinci“, byť v úřady přesně vymezeném způsobu, pracovně a výdělečně zapojit do místní ekonomiky. V tu chvíli byli dokonce vyzýváni, aby tak učinili a nastoupili na místa uvolněná mobilizací britských občanů v různých odvětvích průmyslové výroby, v zemědělství a v lesním hospodaření a také ve službách. Uzavřen zůstal čs. uprchlíkům nadále přístup pouze k některým místům ve válečně důležitých zbrojních továrnách, v nichž se pracovalo na vysoce utajovaných projektech.

Dobré vyhlídky se otevíraly především pracujícím v dělnických profesích s kvalifikací soustružníků, strojníků, elektrikářů a brusičů. Pro ty, kteří potřebnou kvalifikaci pro vykonávání prací v průmyslu postrádali, organizovaly britské vládní úřady (skrže tzv. Auxiliary War Service Department) zvláštní doškolovací kurzy. Organizace CRTF, která zprostředkovávala nabídku zaměstnaneckých míst, se v té souvislosti zejména pokoušela přesvědčit co do potřebných profesních znalostí nevybavené mladé muže z řad příslušníků čs. emigrantské obce, aby nastoupili na uvolněná místa dělníků lesních a zemědělských závodů, neboť v této oblasti hospodářského podnikání byl pocíťován obzvláště velký nedostatek sil – v důsledku toho se mnozí z Čechoslováků ocitli na jeden rok na severu Anglie v lesích Jeho Veličenstva jako dřevorubci (teprve později byli postupně i oni převáděni do válečné průmyslové výroby). Ženám se nabízel místa ošetřovatelek, textilních dělnic a domácích pomocnic.

Čs. emigranti nebyli tudíž už nadále podstatně kráceni v osobních svobodách a dobré výdělky jim zajišťovaly i slušnou životní úroveň. Kromě zlepšení existenčních podmínek však tito emigranti získali také uspokojivý pocit z toho, že svými výkony v britském válečném hospodářství činně přispívají k boji demokratických národů s nacistickým Německem.

V souvislosti s tímto zapojením čs. emigrantů do služeb v armádě a do práce v nejrůznějších sférách britských hospodářských aktivit se tehdy postupně i rozpadla ona zvláštní společenství čs. emigrantů ustavivší se po jejich příchodu do exilu, tzv. „domovní kolektivy“ usídlené ve vyhrazených pro ně společných oby-

tovnách, ve zmíněných „čs. domovech“. Každý z exulantů směl si nyní najmout svůj soukromý byt, a tudíž se i usadit, kde se mu líbilo.

V důsledku toho se tehdy čs. emigrace rozptýlila po celé Británii. Někteří se usadili v Londýně – setrvali zde zejména ti, kteří chtěli být nablízku centrálním institucím čs. zahraniční odbojové akce a z nichž se převážně rekrutovalo i úřednictvo nově se vytvářejících čs. zahraničních úřadů –, mnozí však našli obživu a nový domov v průmyslově exponovaných oblastech Střední, Středozápadní a Severní Anglie, ve velkých městech, jako byly Liverpool, Manchester, Leeds, Sheffield, Newcastle on Tyne aj. Řada našich lidí se ocitla, jak řečeno, při pracích na těžbě dřeva v Cumberlandu v Severní Anglii. Mladí lidé nastupovali do českých i anglických škol, povětšinou internátního typu, řada čs. vysokoškoláků dostala se díky státním stipendii uděleným jim čs. vládou na studia např. v Oxfordu.

K většímu soustředění Čechoslováků – nepočítáme-li vojenské tábory a posádky na anglickém venkově, které byly ovšem zřízeny teprve po příchodu našich vojsk z Francie – došlo pouze v Londýně (zde podle poloúřední zprávy Václava Noska se usadilo na dva tisíce čs. uprchlíků). Ti zde žili nadále především kolektivně ubytováni v řadě po celém Londýně a v jeho okolí rozsetých tzv. hostelů, např. v čs. domovech na Gloucester Avenue v Camden Town, ve Fortis Green (Fortisgreen) ve Finchley, u Holland Parku, v Putney, ve Wimbledonu aj. Jen nemnozí prominentní příslušníci čs. exilové obce využili tehdy nově otevřené možnosti najmout si privátní byty, které za situace, kdy válka odváděla britské muže houfně do armády, zatímco jejich rodinní příslušníci a Londýňané staršího věku hledali útočiště na venkově, pomocí inzerce k pronajmutí masově nabízely realitní agentury.

K zlepšení životních podmínek zde žijících čs. exulantů přispěla tehdy podstatně i organizace CRTF, která náhradou za postupně rušené jednotlivé čs. domovy-hostely v Londýně a v jeho nejbližším okolí, dotud využívané k soustředění uprchlíků, v březnu 1940 najala ve středu Londýna rozlehlý dům, Canterbury Hall, na Cartwright Gardens ve čtvrti St. Pancras (WC 1) a proměnila jej ve velký uprchlický domov, do něhož se pak nastěhovalo na čtyři sta uprchlíků z ČSR. Jednotlivci zde měli k dispozici samostatné pokoje, rodiny celé byty, byla zde zřízena společná jídelna s perfektně zajištěnými stravovacími službami, vybudován společenský sál, knihovna a čítárna. Canterbury Hall se tak stala důležitým centrem života čs. emigrace v Londýně a byla jím až do konce září 1942.

Významným centrem života čs. emigrace v Londýně stal se však tehdy – jak už řečeno – i elegantní hotel Cumberland, jehož kavárna sloužila za místo schůzek řadových čs. emigrantů.

Táborský, Eduard: *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*. Praha (Vydavatelstvo Družstevní práce) 1947. S. 198. – Hronek, Jiří: *Od porážky k vítězství. Český novinář v emigraci*. 2.část. Praha (Nakladatelství Práce) 1947. S. 84. – Laštovička, Bohuslav: *V Londýně za války. Zápas o novou ČSR 1939–1945*. Praha (Státní nakladatelství politické literatury) 1960. S. 82. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 27. 11. 1968 a z 27. 1. 1969. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Leske, Birgid-Reinisch, Marion: *Exil in Grossbritannien*. In: *Exil in der Tschechoslowakei, in Grossbritannien, Skandinavien und in Palästina*. [Hrsg. Ludwig Hoffmann. Red. Gisela Seeger.] Leipzig (Verlag Philipp Reclam jun.) 1980. S. 171–173. – Valtrová, Marie-Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 48–49. – 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. 321. – *Österreicher im Exil. Grossbritannien 1938–1945. Eine Dokumentation*. [Hrsg. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. Einleitungen, Auswahl und Bearbeitung Wolfgang Muchitsch.] Wien (Österreichischer Bundesverlag) s.a. [1992]. S. 422–427. [Tamtéž viz k této problematice se vztahující dokladové materiály.]

Nové kolo prověřování politické spolehlivosti emigrantů pobývajících na území Velké Británie

Ačkoliv v nové společensko-politické situaci, vyvolané vypuknutím války, se díky pevnému postoji, jaký zaujaly probenešovsky orientovaní Čechoslováci k válečnému konfliktu britsko-německému, podstatně zlepšily existenční podmínky čs. emigrace ve Velké Británii jako celku, v uvedeném smyslu toto zlepšení nepocítili všichni příslušníci čs. exilové komunity bez výjimky.

Po vzniku válečného konfliktu – když se ukázalo, že i Británie může být ohrožena taktikou fašistických států vytvářet v demokratických zemích rozvratné skupiny, tzv. „páté kolony“, bojující podle vzoru Francovy „páté kolony“ ve Španělské republice podvratným způsobem proti legitimním režimům a jejich demokraticky zvoleným vládám, začal Chamberlainův kabinet – navzdory tomu, že se tehdy stále ještě přidržoval svých iluzí o možnosti s Hitlerem se přece jen dohodnout na nějakém „ozbrojeném míru“ – podrobovat policejnímu dohledu politické síly, jež – ať zjevně, jak to činili britští fašisté, ať více či méně zastřeně, jak to činili britští komunisté, těsně v tom ohledu spolupracující i s komunisty z řad emigrantů – svou politickou činností nahrávaly záměrům nepřítele. Nejvýbojnější z jejich představitelů uvěznil, ostatní nejdříve společensky a posléze i fakticky – v narychlo zbudovaných internačních táborech – izoloval anebo deportoval lodní cestou do svých vzdálených držav, ležících tehdy ještě daleko od centra válečných aktivit, Kanady a Austrálie, anebo do USA.

V té souvislosti se tehdy začalo striktně rozlišovat nejen mezi jednotlivými příslušníky různých exilových komunit, které se usadily na britské půdě, ale i mezi těmito komunitami samými. Ty, kteří se jevíli z politicko-bezpečnostního hlediska jako osoby „nezávadné“, jako bezúhonní dočasní hosté svou přítomností v Británii nijak neohrožující její vnitřní bezpečnost (a to byla naprostá většina azylantů, kteří přece uprchli ze svých rodných zemí do britského exilu, aby se uchránili před fašistickou perzekucí!) považovala britská vláda – jak už řečeno – za sprátené „spojenecké cizince“, „allied aliens“. Ty, kteří více či méně ostentativně zaujímalí stanoviska nesouladná s britskými národními zájmy, např. stanoviska Kominterny, představující prodlouženou ruku Kremlu, po uzavření sovětsko-německého paktu morálně i hmotně otevřeně podporujícího hitlerovský diktátorský režim v Německu, a kteří se tudíž mohli za určitých okolností projevit jako element stabilitu státu narušující, pak v protikladu k tomu prohlásila za „cizince nepřátelské“ – „enemy aliens“.

Ve velkém rozsahu toto nové kolo rozlišování politické způsobilosti emigrantů pobývajících tehdy v Británii, požívat zdejší pohostinnosti, zasáhlo zejména levicově orientované emigranty německé a rakouské národnosti přicházející do exilu v této zemi přímo z Německa či Rakouska, v omezené míře pak i Němce a Rakušany naleznuvší svého času azyl v ČSR a vybavené čs. cestovními pasy; v tom smyslu měli exulanti s čs. občanstvím v Británii tehdy před exulanty s občanskou příslušností „říšskoněmeckou“ a rakouskou přec jen určitou přednost.

Již v polovině září 1939 zřídila britská vláda v zemi sto šest na tento úkol specializovaných soudních tribunálů („alien tribunals“), z toho v samém Londýně tři advacet (v tranzitním táboře Kitchener Camp bylo takových komisí zřízeno sedm). Ty pak začaly z uvedeného hlediska systematicky – byť na základě značně vágních kritérií a často velmi subjektivních stanovisek svých členů – onu výše zmíněnou politickou způsobilost exulantů pocházejících z Německa a z Rakouska, dlít v azylu v Británii ohrožené předpokládanou a skutečně také připravovanou invazí němec-

kých vojsk, přezkoumávat. Němečtí a rakouští uprchlíci se tehdy museli jednotlivě dostavovat před tribunály ke krátkému výslechu. Po prověření jejich politických názorů a dosavadní jejich politické činnosti pak soudci oněmi zvláštními pravomocemi pověřeni rozhodli, za jakých podmínek budou s ohledem na britskou národní bezpečnost moci nadále setrvat v zemi.

V té souvislosti pak tribunály uprchlíky podle takto „zjištěné“ míry jejich „politické spolehlivosti“ roztřídili do tří i vnitřně ještě diferencovaných skupin, vůči každé z nichž hodlaly úřady při zavádění deklasujících je policejně-bezpečnostních opatření, omezujících je v jejich právech a svobodách, postupovat s jinou mírou tvrdosti. Do skupiny azylových cizinců kategorie označené písmenem A byly z řad emigrantů zařazeny známé politicky exponované osobnosti, které se pro své politické názory jevily Britům jako osoby z uvedeného hlediska rizikové – byli to většinou funkcionáři někdejších komunistických stran Německa, Rakouska, ale i někteří prominentní funkcionáři Komunistické strany Československa působící mezi sudetskými Němci – a hned po vypuknutí války na podzim 1939 z nich na tři sta bylo uvězněno. Na seznamu osob zařazených do skupiny cizinců kategorie B se naproti tomu objevila jména osobností bezpečnost Británie v zásadě neohrožujících, byť i silně politicky se exponujících, např. funkcionářů sociálnědemokratických stran – tyto osoby zůstaly tehdy ještě na svobodě, ale byly podrobeny různým bezpečnostním opatřením omezujícím jejich politické aktivity. Většina německých a rakouských emigrantů, zejména těch, kteří přišli do britského exilu z ČSR, byla prohlášena za cizince Británii „přátelsky nakloněné“ a dána do skupiny cizinců kategorie C, kterých se tehdy ještě opatření omezující činnost cizinců podstatněji nedotkla.

V důsledku výše popsaného vývoje společensko-politických poměrů – zejména pak v důsledku uzavření spojeneckého paktu mezi hitlerovským Německem a stalinistickým Sovětským svazem – se ovšem v podezření, že by mohli rozvracet hluboké základy válečné fronty, vedle domácích britských fašistů a komunistů na podzim 1939 v Británii ocitli spolu s příslušníky dalších komunistických stran Evropy, kteří vyhledali azyl na britské půdě, i komunisté z řad čs. emigrantů organizovaní v KSČ. I tito čs. uprchlíci – pokud se je jako komunisty Britům podařilo usvědčit – byli v té chvíli nově považováni za osoby ne zcela důvěryhodné, na jejichž činnost musí být bedlivě dohlíženo. V těch případech pak, kdy se takto podařilo usvědčit zejména bývalé významné funkcionáře KSČ, a zároveň zjistit, že navzdory zákazu ilegálně ve svém politickém působení pokračují, neváhaly úřady i proti nim tvrdě zakročit. Tyto tvrdší zákroky postihly v závěru roku 1939, když se mezinárodněpolitická situace dále zhoršila v důsledku vojenského přepadení neutrálního Finska Sověty, např. vedoucí představitelé sudetoněmecké části KSČ Gustava Beuera a Karla Kreibicha, kteří byli zatčeni a uvězněni a drženi pak ve vězení po následující skoro dva roky, a o něco později i jejich soudruha Ludwiga Freunda (Ludvíka Frejku), kterého potkal podobný osud.

Laštovička, Bohuslav: *V Londýně za války. Zápas o novou ČSR 1939–1945*. Praha (Státní nakladatelství politické literatury) 1960. S. 82. – Leske, Birgid-Reinisch, Marion: *Exil in Grossbritannien*. In: *Exil in der Tschechoslowakei, in Grossbritannien, Skandinavien und in Palästina*. [Hrsg. Ludwig Hoffmann. Red. Gisela Seeger.] Leipzig (Verlag Philipp Reclam jun.) 1980. S. 173, 174–183. – Wipplinger, Erna: *Österreichisches Exiltheater in Grossbritannien (1938 bis 1945). Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Grund- und Intergerwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien*. Wien 1984. Typoscript uložen v Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien-Bibliothek, sign. 1, 234097-C.Th. S. 34–35. – Valtrová, Marie-Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 64–65. – 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. 322. – *Österreicher im Exil. Grossbritannien 1938–*

Obecné podmínky pro kulturní a uměleckou práci

Po vypuknutí druhé světové války se samozřejmě ve Velké Británii značně proměnily i obecné podmínky pro kulturní a uměleckou práci, mj. také podmínky pro práci hudebních a divadelních institucí a souborů, a to jak emigrantských, tak britských.

Na jedné straně nová společenská a politická situace uvolňovala kulturotvorné aktivity jak širokých vrstev emigrace, tak – zejména ve vztahu právě k exulantům pobývajícím na jejich domovské půdě – rodilých Britů. To se např. v případě čs. emigrace, jejíž postavení se v britské společnosti – jak jsme již uvedli – díky manifestačním prohlášením center čs. zahraničního odboje, že čs. národy budou i v této válce bojovat na straně Británie, upevnilo, projevilo vnějším vzrůstem a zintenzivněním těchto aktivit.

Na druhé straně se však s počátkem války objevily nové limitující společensko-politické faktory, které hladký chod kulturního a uměleckého podnikání v Británii – a obzvláště onoho emigrantského – poněkud komplikovaly.

Nicméně veškerý kulturní a umělecký život zůstal i nadále v důsledku zatažení Velké Británie do války s Německem od toho okamžiku pro dobu války silně narušen už trvale: již první mobilizace odvedla na frontu a do leteckých a námořních jednotek řadu mladých umělců, kteří pak chyběli ve svých mateřských podnicích, orchestrech, divadlech, v music-hallech aj.; zejména pro divadla absence mladých mužů v jejich ansámblech znamenala úplnou pohromu, mnohá z nich i z toho důvodu tehdy – zejména když odvody pokračovaly zvyšující se měrou – zanikla.

Bezprostředně po prohlášení britské vlády, že Británie se nachází ve válečném stavu s Německem, dne 3. září 1939, byla veřejná činnost všech institucionalizovaných subjektů kulturní zábavy na čas vůbec přerušena. Vládním nařízením bylo dočasně zakázáno uvádět jakékoliv koncerty a divadelní a filmová představení. Teprve když se ukázalo, že se nově otevřený válečný zápas mezi Brity a Němci zpočátku povede v omezených formách, jež byly později označeny termínem „phoney war“, a že tedy veřejný a kulturní život může pokračovat v podstatě ve svých obvyklých formách, byla tato opatření zrušena.

Jiné negativní faktory ovlivňující kulturní život zejména exilových komunit nabyly však trvalého charakteru. Tak např. příslušníkům některých exilových komunit, zvláště pak německé a rakouské, bylo zakázáno pohybovat se volně po ulicích po půl jedenácté hodině v noci, kterýžto zákaz způsobil, že začátky večerních kulturních podniků, koncertů a divadelních představení konaných v prostředí jejich kulturního života anebo i v prostředí britském, avšak za jejich účasti, museli jejich pořadatelé přesunout na časnější dobu, tak, aby se návštěvníci těchto akcí z emigrantských řad v noci včas dostali domů (většina těchto kulturních podniků začínala již v 18.00 nebo v 18.30 hodin), což však zase nevyhovovalo těm, kdož byli nasazeni do válečného průmyslu a pracovali – a to v deseti- až dvanáctihodinových směnách – v továrnách často vzdálených od centra a veřejnými dopravními prostředky obtížně dostupných.

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. Typscript ulož. v Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien-Bibliothek, sign. 1, 234097-C.Th. S. 104–108.

Diferenciace politických postojů čs. emigrace ve vztahu k vzniklému válečnému konfliktu

Nejvlastnější smysl svého politického a kulturněpolitického působení v exilu spatřovala čs. emigrantská obec ve Velké Británii, a to nejen její většinová seskupení podporující koncepcce exprezidenta Beneše, ale i ty její skupiny, které – jako např. čs. komunisté – vystupovaly vůči Benešovi opozičně, v podpoře cílů čs. zahraničního i domácího odboje proti fašistickým okupantům naší vlasti, za její osvobození. Bezpochyby všichni čs. exulanti si uvědomovali, že má-li mít tento odboj opravdu úspěch, musí být veden jak všemi prostředky politickými, tak formou ozbrojeného boje. Bez úspěchů boje vedeného se zbraní v ruce ať na domácí tajné, ať na zahraniční „otevřené“ frontě by byly politické formy odboje samy o sobě mnoho neznamenaly, na druhé straně ozbrojený boj mohl vést k obnovení republiky jen za předpokladu, že bude provázen odpovídající politickou, zejména pak diplomatickou činností.

V tom byla téměř celá naše emigrantská obec zajedno. Rozdíly mezi jejími jednotlivými složkami se však začaly projevovat ve chvíli, kdy vypukla válka a bylo nutno tyto základní postoje konkretizovat v poměru k nově se utvořivší mezinárodněpolitické situaci. Zatímco Benešovo ústředí čs. zahraničního odboje, majíc na mysli konečný cíl svého úsilí, se tehdy snažilo postupovat v úzké součinnosti se západními velmocemi, jež chtělo přimět k vypovězení mnichovské dohody a k uznání práva Čechoslováků obnovit svůj stát v „předmnichovské“ podobě, a kladlo proto důraz na ozbrojený boj na válečných frontách v zahraničí, komunisté byli přesvědčeni, že o dalších osudech země rozhodne ve vhodné chvíli především sám český a slovenský lid svým revolučním vystoupením v povstání, které podpoří – i vojensky – Sovětský svaz.

Proto také na podzim 1939, ve chvíli, kdy v důsledku přepadení Polska Německem a následného, tím vynuceného vstupu Velké Británie a Francie do hitlerovci takto rozevřeného válečného konfliktu vypukla druhá světová válka, když byl krátce před tím, na konci srpna, Sovětský svaz uzavřel s nacistickým Německem smlouvu o neútočení a vzájemné konzultační a hospodářské pomoci, exilové vedení KSČ na pokyn Moskvy, udělený mu skrze Kominternu, v souladu s výše již připomenutou změnou zahraničněpolitického kurzu SSSR, vyjádřenou nejpregnantněji uzavřením zmíněného německo-sovětského paktu, a také tím, že si Hitler se Stalinem posléze mezi sebou rozdělili Polsko, označilo – ač někteří jeho členové měli o správnosti toho postupu určité pochyby – válku – jak řečeno – za „imperialistickou“, směřující k novému rozdělení panství nad světem (a to navzdory tomu, že Stalin tím, že pomohl svou Rudou armádou Hitlerovi Poláky udolat, sám přesvědčivě demonstroval, které síly válečného konfliktu jsou silami „imperialistické agrese“ a kterým válka přes všechny „mírotrvorné“ snahy, jež je přivedly až do Mnichova, byla vnucena proti jejich vůli). Zároveň exilová KSČ jménem svých členů odmítla se ozbrojeného boje Čechoslováků po boku západních Spojenců proti Německu zúčastnit.

Vedení KSČ v Londýně se přitom nespokojilo jen s nějakým manifestačním deklarováním svého politického stanoviska, nezůstalo jen při výše uvedeném odmítnutí podílet se na boji proti nacistickému Německu. Zároveň v tuto historickou chvíli zakázalo svým členům se jakkoli na válečném úsilí Velké Británie – s výjimkou účasti na hospodářském životě země, v průmyslu, v zemědělství, a na lesních pracích a ve službách – podílet. A protože – jak jsme uvedli – na rozdíl od vlády francouzské britská vláda nedovolila vyhlásit povinnou mobilizaci čs. stát-

ních příslušníků, takže záleželo pouze na vůli jednotlivců, zda se do čs. zahraniční armády, kterou Benešovo vedení zahraniční odbojové akce počalo nejprve ve Francii a později i na anglické půdě budovat, dobrovolně přihlásí, či nikoli, zůstala značná část čs. komunistů a jimi ovlivněných mladých mužů ve Velké Británii v prvních, pro Británii nejtěžších letech války mimo armádu. (Někteří setrvali pak v civilu až do jejího skončení.)

A šlo v tu chvíli ještě dál. V situaci, kdy britská vláda, zatažena do války, a ve shodě s ní i Benešova centrála čs. zahraniční odbojové akce, cítily se nuceny nasadit postupně všechny síly do boje s nacistickým nepřítelem, přikázalo svým členům, aby široce rozvinuli agitační protiválečnou kampaň jak mezi exilovými Čechoslováky a dalšími exulanty, tak mezi Brity, a systematicky diskreditovali jejich válečné úsilí jako úsilí „rušitelů míru“, úsilí směřující k prosazování „zločinných imperialistických zájmů“.

Jak se dalo očekávat, protistrana, v tomto případě exprezident Beneš a politické síly za ním stojící, v exilu pobývající příslušníci probenešovsky, převážně středově orientovaných čs. parlamentních stran, zakládající svou politickou strategii, strategii směřující – jak už řečeno – k oduznání mnichovských dohod, osvobození vlasti a obnovení ČSR, právě na účasti Čechoslováků v ozbrojeném boji proti hitlerovským agresorům, nenechala tuto politickou eskapádu, rovnající se zradě národních zájmů, bez odpovědi. A byla to odpověď nadmíru pádná: nehledíc na to, že ve svých časopisech, v rozhlase a na různých dalších fórech KSČ za její počínání otevřeně odsuzovala, postarala se Benešova skupina i o to, aby se čs. komunisté dostali pod přímou kontrolu britských bezpečnostních sil.

V té chvíli se onen základní postoj čs. emigrace jako celku diferencoval ve dva postoje zcela protichůdné, stavějící její různé skupiny antagonisticky proti sobě a konfrontující se do poloviny roku 1941, chvíle zapojení SSSR mezi státy již s Německem bojující, v nepřestajném zápolení: v postoj zastáváný Benešem a probenešovsky orientovanou částí čs. exilové obce a v postoj protibenešovské komunistické opozice. (Stranou na tomto místě ponecháváme problematiku specifických postojů exilových sudetských Němců a exilových Slováků.)

Věc čs. boje za osvobození vlasti a obnovení ČSR byla tím ovšem těžce poškozena. Rozdílnost postojů zaujímaných k válce s Německem a k čs. ozbrojenému vystoupení proti tomuto nepříteli po boku Francie a Velké Británie na jedné straně Benešovým vedením čs. zahraniční odbojové akce a na druhé straně komunisty, vyvolávala pochopitelně velké napětí v celé čs. emigrantské obci a promítala se negativně i do vnitřních poměrů všech jejích organizací. Toto napětí co chvíli dávalo vznikat konfliktům, jež nacházely svůj odraz i na stránkách emigrantského tisku, což akceschopnost emigrantské obce těžce ochromovalo. Negativně se odráželo též v psychice jednotlivců. Obzvláště těžce byla tím politickým schizmatem zasažena mládež.

Mladí komunisté a levicovní intelektuálové byli tou situací – jak uvádějí pamětníci – zcela zmateni. Skoro všichni si uvědomovali, že v současném zápase běží nejen o osud Československa jako takového, ale též o jejich osud vlastní, o možnost návratu domů, a že tudíž jejich povinností je vstoupit do armády, zároveň však považovali za neslučitelné se svým ideovým postojem účastnit se – byť by to bylo v uniformách čs. vojáků – války, jež jim byla představována jako „imperialistická“, nehledíc ovšem k tomu, že uvědoměli členové komunistické strany, cítíce se vázání stranickou kázní, disciplinované se podrobili pokynům svého vedení a od úsilí Benešova vedení se netoliko distancovali, ale dokonce se je pokoušeli velmi aktivně rozrušovat.

Poněkud kuriózní vysvětlení k tomu dodatečně, roku 1951, ve svých tehdy publikovaných vzpomínkách na léta strávená v exilu, podal tehdejší vyslanec ČSR v Moskvě Zdeněk Fierlinger. Podle něho mládež levicového smýšlení podléhala prý pochybnostem o SSSR méně než jiní čs. emigranti, a to z toho důvodu, že – jak praví – měla lepší styk se všemi vrstvami anglických občanů, neboť pracovala v průmyslu i na venkově, a znala tudíž skutečný anglický život a „cítila beznadějnost války, v níž zůstala Británie osamocena proti Německu“[!]. „V našich hlavách vládl naprostý ideologický zmatek,“ vzpomíná naproti tomu roku 1993 Ota Ornest. „Na jedné straně se stupňovalo válečné úsilí, na druhé straně byla válka označována za imperialistickou, protože komunisté věřili, že Sovětský svaz se díky paktu s Hitlerem válce vyhne. Ale což někdy někdo zažil, aby diktátor dodržel své slovo?“

Z těžkého vnitřního rozporu, jež někteří, zejména mladí čs. exulanti komunistického smýšlení a sympatizanti „prvního socialistického státu světa“, Sovětského svazu, velmi intenzivně prožívali, je vysvobodil teprve rok 1941. Ve chvíli, kdy hitlerovské armády na SSSR zaútočily, se zásadně proměnil i postoj čs. komunistické strany k ozbrojenému čs. zahraničnímu odboji po boku Spojenců a i v Británii se komunisté v určité omezené míře aktivně tohoto odboje účastnili. Nicméně i potom značná část mladých mužů ovlivňovaných komunistickou ideologií vstoupit do čs. zahraničních jednotek odmítala a setrvala v různých civilních službách

Fierlinger, Zdeněk: *Ve službách ČSR. Paměti z druhého zahraničního odboje*. Sv. 1. Praha 1951. S. 327. – Laštovička, Bohuslav: *V Londýně za války. Zápasy o novou ČSR 1939–1945*. Praha (Státní nakladatelství politické literatury) 1960. S. 51. – Kocman, Vincenc: *Boj bez slávy. Vzpomínky interbrigadisty a příslušníka zahraničního odboje*. Brno (Krajské nakladatelství) 1962. S. 12–13. – Reimann, Paul: *Erinnerungen. Exil der Tschechoslowaken in England*. Typoscript s.l., s.a. ulož. v Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes-Bibliothek, sign. 10 326. S. 25. – Hronek, Jiří: *Byl jsem při tom, když se hroutil svět*. Praha (Vydavatelství a nakladatelství Novinář) 1986. S. 125–129. – Valtrová, Marie–Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 55.

Postoj Mladého Československa k válce s Německem

Postoj čs. komunistické strany k válce s Německem vyvolal velké napětí i v organizaci Mladé Československo, jejíž politickou strukturu tvořil – jak řečeno – blok národních socialistů, sociálních demokratů a komunistů. Rozpory vzniklé v otázce hodnocení charakteru vzniklé války vedly k těžkému ochromení její akceschopnosti: v jednu chvíli hrozily přerůst v otevřený rozkol. Ve snaze zabránit roztržce rozhodli se sociální demokraté učinit koncese komunistům a organizace jako celek zaujala vůči válce stanovisko pasivní rezistence, z něhož ovšem jednotlivci, reprezentující komunistické křídlo, nezdědka přecházeli k velmi aktivním útokům proti těm, kdož chtěli bojovat za svobodu vlasti v řadách čs. zahraniční armády.

To způsobilo mnoho zlé krve jak v organizaci samé, tak v jejích vztazích k okolí. Prestíž Mladého Československa utrpěla v očích Benešova politického vedení čs. zahraniční odbojové akce, ale i v očích těch „řadových“ emigrantů, kteří tuto akci jednoznačně podporovali, např. čs. vojáků, a také ovšem u britské veřejnosti. Zejména ve chvíli, kdy Británie zůstala po vyřazení Francie z války v boji s fašistickými mocnostmi osamocena a potřebovala nutně každou, i sebemenší pomoc, z ní mnoho nezůstalo. Po celé dva roky, kdy Mladé Československo setrvalo v poměru k ozbrojenému odporu v pasivitě, objevovaly se v tisku i jinde na veřejnosti neustálé protesty a útoky, které byly vedeny proti této organizaci jak ze strany oficiálních kruhů, tak ze strany prostých lidí. Tyto protesty a útoky ustaly, teprve když

Mladé Československo po vstupu Sovětského svazu do války vydalo výzvu ke svým členům a k veškeré čs. mládeži v emigraci, aby mladí Čechoslováci uposlechli mobilizačního příkazu čs. vojenských úřadů a splnili svou vojenskou povinnost. Mladí běženci přijali výzvu s ulehčením a někteří jí i uposlechli a přihlásili se do čs. zahraniční armády. Skutečností však zůstává, že většina těch, kdo se v Mladém Československu věnovali politické a kulturní činnosti, tuto výzvu dál tiše ignorovala.

Důvěrná zpráva Ministerstva národní obrany (Londýn) určená Vojenské kanceláři prezidenta republiky (Londýn) ve věci zaměstnanci BBC-povolání k vojenské službě, čj. K 237-dův. III/1. odd. 1942 z 15. 2. 1942. Orig. kopie uchov. v soukr. archivu Jana Janíčka, Brno. – Kocman, Vincenc: *Boj bez slávy. Vzpomínky interbrigadisty a příslušníka zahraničního odboje*. Brno (Krajské nakladatelství) 1962. S. 12. – Valtrová, Marie-Ornest, Ota: *Hraje vás tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 49.

Prostředky levicové protiválečné propagandy

K prezentaci svých názorů na válku a na účast Čechoslováků v ní volili představitelé KSČ nejrozličnější prostředky: k této prezentaci využívali schůzí a mítinků, tisku všeho druhu, především časopisů, ale i kulturních programů, mezi širokými vrstvami čs. uprchlíků, stejně jako mezi Brity, prováděli i osobní agitaci.

Protože až do jara 1940 neměly levicové síly čs. emigrace – pomineme-li levicově orientované časopisy Němců a Rakušanů, které se však obracely k čtenářským obcím tvořeným příslušníky právě jejich národů – k dispozici potřebný časopisecký orgán, v němž by byly mohly vyjadřovat tyto názory, využívaly – jak jsme uvedli – jako tribuny, ze které hlásaly svůj odpor vůči válce a čs. účasti na ní, mj. i právě kulturní pořady.

Na vlně této propagandistické kampaně se svezly i některé kulturní programy vzešlé z iniciativy skupiny divadelních tvůrců soustředěných okolo Oty Ornesta: svůj odpor k válce demonstrovali tito mladí jak pokusem o rekonstrukci Burianovy *Vojny*, jejíž pacifistické poselství se za dané situace jeví už poněkud nevhodným, tak např. výběrem textů z dramatické tvorby Karla Čapka, vřazených do montáže *Život a smrt*, a svým způsobem i nastudováním *Křtu svatého Vladimíra*, který mj. usiloval satiricky diskreditovat poměry v Benešově politickém táboře, včetně jeho ozbrojené vojenské složky.

Zároveň se KSČ pokoušela s touto propagandou proniknout i do prostředí, v nichž byli soustředěni čs. uprchlíci v Británii, do tzv. čs. domovů, tj. hostelů, kde byly kolektivně ubytovány určité názorové i politickým stranictvím více méně sjednocené skupiny čs. uprchlíků, především ovšem do těch domovů, kde dosud její vliv byl nevýrazný. Prostřednictvím svých emisarů pokoušela se tam agitovat pro svou představu boje s fašismem a diskreditací Benešova zahraničněpolitického úsilí, stejně jako jeho úsilí vstoupit do válečného boje s nepřítelem po boku Spojenců vojensky, proměňovat řadové exulanty v rozhodné odpůrce této politiky. V některých kolektivech se podařilo tyto agitátory izolovat, v některých však docílovalo jejich ideologické působení úspěchu a udržovalo uprchlíky svedené jejich argumentací mimo Benešovu „imperialistickou politickou hru“. I tam, kde se jim to nepodařilo beze zbytku, však zpravidla dokázali rozrušit družnou atmosféru a dotud soudržné kolektivy úplně rozvrátit.

K jednomu z takových pokusů došlo v zimě 1939–1940 údajně – dle zpráv dopisovatelů časopisu *Čechoslovák* – např. v 1. čs. domově v Birmingtonu, v němž byli soustředěni právě ti mladí čs. uprchlíci, kteří šli do exilu s úmyslem nasadit

se v boji proti nacistickým okupantům se zbraní v ruce a kteří se zde pod vedením nadporučíka Richarda Pollaka připravovali k vojenské službě. Po Novém roce 1940, poté, co většina zdejších uprchlíků se dobrovolně přihlásila ke službě v čs. zahraničních vojenských jednotkách formujících se ve Francii, vyslala prý k nim organizace Mladé Československo záměrně své agitátory, kteří se snažili znejistit jejich odhodlání zapojit se do čs. zahraničního odboje právě tvrzením, že jdou nasazovat své životy do války za cizí „imperialistické“ zájmy, a dále tvrzením, že Beneš sám je „zaprodancem západních imperialistů“, „světa kapitalismu“. Několik takových lidí prý dokonce proniklo přímo do jejich středu. Naštěstí však prý zde rozvracečská práce zmíněných emisarů vyzněla naprázdno – kolektiv sestavený většinou z členů čs. sokolského hnutí dokázal jejich indoktrinaci odolat, a jakmile se přiblížilo datum jeho odjezdu na frontu do Francie, i ostatní opozičníci se potichu z jejich řad vytratil pod záminkou nedobrého zdravotního stavu nebo získání stipendií umožňujících jim pokračovat v Británii ve studiu. Naproti tomu – podle jiných zpráv uveřejněných v témž listě – v případě kolektivu Čechoslováků žijících v čs. hostelu v nedalekém Margate se tato činnost agitátorů setkala s úspěchem, tam prý se podařilo ovzduší a vzájemné vztahy mezi uprchlíky zcela otrávit podobnými ideologickými diskuzemi na toto téma. V témž listu se však dopisovatelé zmiňují i o dalších případech tohoto druhu, k pokusu o infiltraci kolektivu uprchlíků obdobnými názory došlo např. i v Manchesteru.

A výsledek této mnohostranné agitace se skutečně dostavil: při přehlížení historie čs. exilu za druhé světové války nelze, bohužel, pominout fakt, že ze zhruba dvou tisíc mladých čs. emigrantů žijících tehdy ve Velké Británii a schopných vojenské služby v poli se v průběhu první náborové akce na podzim 1939 a v zimě 1939/1940 dalo dobrovolně k čs. armádě odvést a do jejího výcvikového tábora ve Francii odejelo pouze padesát mužů.

B. Londoner: *Birchingtonští junáci*, Čechoslovák r. 3, 1941, č. 41 (10. 10. 1941), s. 6. – VŠT: *Vzpomínka na Birchington*, Čechoslovák, r. 3, 1941, č. 41 (10. 10. 1941), s. 6–7.

Vysílání British Broadcasting Comporation pro Československo

K tomu, že se pozice Benešovy skupiny ve vedení čs. zahraniční odbojové akce hned v prvním roce války podstatně upevnila, nemalým dílem přispěla i skutečnost, že se této skupině – jak už bylo řečeno – bezprostředně po vypuknutí válečného konfliktu podařilo u britských vládních míst prosadit, aby tzv. Evropská sekce britské státní rozhlasové společnosti British Broadcasting Comporation (BBC), organizující rozhlasové vysílání pro zahraničí, zařadila mezi své relace určené posluchačům v zemích okupovaných hitlerovským Německem i relace určené posluchačům v bývalém Československu, a že si zjednala v podstatě volný přístup k tomuto vysílání. Díky svému energickému nasazení v této záležitosti získalo Benešovo londýnské ústředí v podobě čs. vysílání britského rozhlasu do svých rukou vůbec nejdůležitější prostředek politického a propagandistického působení ve vztahu k vlasti, ale do velké míry i ve vztahu k emigraci samé, a to se pozitivně projevilo i právě upevněním jeho pozice oproti jiným politickým skupinám čs. exulantů. K prvnímu vysílání došlo – jak už řečeno – krátce po vzniku války, 8. září 1939. BBC pro ně vyhradila střední vlnu o vlnové délce 371,3 m a řadu krátkých vln.

I hlavním posláním vysílání BBC pro Československo bylo podávat přesné, co nejobjektivnější informace, a to jak o dění ve světě, tak v protektorátu, každodenní

zprávy o situaci na frontách a v jejich zázemí. Doma byla veřejnost ohlupována lžemi goebbelsové propagandy šířené všemi tehdy nacisty již dokonale usměrněnými médii. Tím více ovšem bylo třeba, aby se Češi žijící ve stínu hákového kříže dostávali k informacím skutečně pravdivým. Poslouchání zahraničního rozhlasu německé úřady striktně zakázaly a za porušení toho zákazu bylo možno uložit – jak už řečeno – i trest smrti. Proto se organizátoři a redaktoři tohoto vysílání všemožně snažili, aby čeští lidé doma odměnou za rizika, jež takovým poslechem relací zahraničních rozhlasů podstupovali, získávali informace skutečně kvalitní. Vedle těchto informací přinášelo čs. vysílání BBC však i komentáře, úvahy a projevy čelných českých i cizích politiků. Třetí složku vysílání tvořily kódované vojenské instrukce, výjimečně se na jeho pořadu objevovaly i krátké kulturní vložky.

Zpočátku šlo o vysílání časově nadmíru omezené: roku 1940, počínaje listopadem, se např. vysílalo z Londýna pro Československo v patnáctiminutových zpravodajských relacích jen třikrát denně, v šest hodin ráno, v půl páté odpoledne a v půl deváté večer. Později, po roce 1941, se časový záběr vysílání mnohonásobně rozšířil: první zprávy, trvající deset minut, byly tehdy vysílány z Londýna v pět hodin ráno, další pak postupně v šest, v sedm a v osm hodin. Pro hlavní zpravodajskou relaci byl vyhrazen čas od půl devatenácté do devatenácté hodiny. Tato relace se již neomezovala jen na zpravodajství, vedle zpravodajců se ke slovu dostávali i komentátoři a politici, a právě tato relace byla příležitostně vyplňována též krátkými uměleckými kreacemi. Podobnou programovou strukturu měl i vysílací blok, pro který byl vyhrazen časový úsek mezi půl dvanáctou hodinou noční a půlnocí: i v něm přistupovali k mikrofonu komentátoři, politiko- vé, redaktoři exilových novin a čas od času také kulturní pracovníci.

Základní zpravodajský materiál a některé komentáře pro toto vysílání připravovala přímo BBC, řadu komentářů a specializovaných programů však časem vytvářeli sami čs. exulanti. Byli to jednak někteří redaktoři a hlasatelé zaměstnaní přímo ve zmíněné Evropské sekci BBC – např. dr. Josef Kodíček, jednak – po jeho zřízení, k němuž došlo v roce 1940 v souvislosti s vytvořením čs. exilové Prozatímní vlády – zaměstnanci a spolupracovníci rozhlasového oddělení čs. exilového Ministerstva zahraničních věcí. Vedoucím tohoto oddělení, které sídlilo v budově ministerstva Fursecroft na rohu Brown a George Street (W 1), se stal dr. Josef Körbel (otec pozdější velvyslankyně Spojených států amerických při OSN a následně jejich ministryně zahraničí za vlády prezidenta Billa Clintona Madeleine Albrightové) a pracovali zde – kromě Kodíčka, který sem časem přešel od BBC – po svém příchodu do Anglie v roce 1940 např. Viktor Fischl a Jiří Langstein-Hronek a po přijetí komunistů do čs. Státní rady v roce 1941 např. i Vlado Clementis a Bohuslav Laštovička. Ještě později tam byli kooptováni v roce 1941 původně do služeb BBC přijatí Ornest, Tigrid a Mucha. V prvním období zprávy a komentáře ve vysílání pro ČSR četl Josef Kodíček, v roce 1941 se tým hlasatelů rozšířil o Otta Ornesta, Pavla Tigrida, Josefa Schwarze, Leo Brauna, Růženu Hlaváčkovou a další. Vysílání ve slovenštině jako hlavní hlasatelka obstarávala Růžena Hájková. Příležitostně s tímto vysíláním spolupracoval i anglický hlasatel Marius Goring.

Z představitelů českého politického světa předstupovali před mikrofon ve vyhrazené každodenní půlhodině čs. vysílání, pro něž naši lidé doma nasazovali životy, nejčastěji prezident Beneš, Jan Masaryk, Prokop Drtina, Jaroslav Stránský a Hubert Ripka. Z osobností kulturního světa připomeňme zde alespoň spisovatele a dramatika Františka Langra.

Vysílání se uskutečňovalo ovšem pod supervizí Angličanů. Všechny zprávy a komentáře musely být předkládány ke kontrole hlavní redaktorce v anglickém

znění, po cenzorním prověření textu pak české znění při vysílání kontrolovali podle anglických verzí kontroloři z řad britských státních občanů znalých češtiny (byli to především někdejší emigranti z Ruska, z nichž řada ovládala i patnáct a více cizích jazyků).

Zmíněné rozhlasové vysílání po radiovlnách zprostředkovávalo nejen informace, které z domácích zdrojů kontrolovaných nacisty naši lidé doma nemohli získat, ale současně působilo ideologicky – podněcovalo rezistenci. Stalo se významným pojítkem mezi domácím a zahraničním odbojem a časem sloužilo i k předávání pokynů vojenského charakteru. Proto bylo od počátku nejen předmětem velké péče našeho politického vedení, ale i jablkem sváru mezi politickými skupinami, které na ně chtěly mít vliv, neboť dobře rozpoznaly jeho význam pro budoucí poválečný politický vývoj.

Nesign.: *Československý rozhlas BBC z Londýna*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 46 (15. 11. 1940), s. 8 [tamtéž viz i nesign.: *Nová úprava rozhlasu čs. Ameriky*, s. 8]. – mj.: *Československý rozhlas v Londýně*, Čechoslovák, r. 3, 1941, č. 12 (21. 3. 1941), s. 7. – Nesign.: *Hlas svobodné republiky*, Čechoslovák, r. 5, 1943, č. 14 (2. 4. 1943), s. 4. – Josten, J.: *Náš první světový „Radio-Link“*, Čechoslovák, r. 5, 1943, č. 47 (19. 11. 1943), s. 4. – Beneš Edvard: *Tři roky druhé světové války. Projevy a dokumenty z r. 1938–42*. [S úvodním slovem Huberta Ripky.] London (vydal týdeník Čechoslovák), s. a. [1942]. S. 25–105. – Drtina, Prokop: *A nyní promluví Pavel Svatoš....* Praha 1945. – Beneš, Edvard: *Šest let v exilu a druhé světové války. Řeči, projevy a dokumenty z r. 1938–45*. Praha (Družstevní práce) 1946 [zde viz zejm. s. 59–250]. – Stránský, Jaroslav: *Hovory k domovu*. [S předmluvou Ferdinanda Peroutky.] Praha (Nakladatelství Fr. Borový) 1946. – Langer, František: *B. B. C. Londýn*. Praha 1947. – Hronek, Jiří: *Od porážky k vítězství. Český novinář v emigraci*. 2. část. Praha (Nakladatelství Práce) 1947. S. 136. – Tábořský, Eduard: *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*. Praha (Vydavatelstvo Družstevní práce) 1947. S. 314, 338, 349–350. – Masaryk, Jan: *Volá Londýn*. Praha–London (Nakladatelství Práce–Lincolns-Prager) 1948. – Ornest, Ota: *Emigrace*. In: *Theater-Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. [Uspoř. František Černý.] Praha (Orbis) 1965. S. 326–331. – Hronek, Jiří: *Byl jsem při tom, když se hroutil svět*. Praha (Vydavatelství a nakladatelství Novinář) 1986. S. 203–209. – Valtrová, Marie–Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 60, 62–65, 106–108. – Vondráček, Karel–Toman, M.: „*V'fůr Victory*“. [Dokumentární pořad o čs. vysílání BBC za války.] Relace vysílaná Českým rozhlasem na stanici Vltava 21. 11. 1994 ve 13.00 hod.

Založení listu Čechoslovák v Anglii

Další důležitý nástroj pro prosazování svých politických koncepcí si Edvard Beneš krátce po vypuknutí války na podzim 1939, a to rovněž v říjnu toho roku, vytvořil v podobě časopisu nazvaného Čechoslovák v Anglii, regulérně tiskem vydávaného listu velkého formátu s týdenní periodicitou vycházení, kterému dal za úkol jednak šířit jeho názory a názory jeho spolupracovníků na úkoly čs. zahraniční odbojové akce, jednak účinkovat jako pojítko mezi různorodými skupinami i jednotlivci čs. exilové obce ve Velké Británii, ale i na celém světě, napomáhat integraci této obce na zásadách jím stanovených.

Navenek byl týdeník prezentován jako orgán zcela nezávislý, ve skutečnosti jej však skrze vydavatele, šéfredaktora i do redakce dosazené redaktory a komentátory, a také skrze okruh přizvaných autorů, Beneš plně ovládal. Jeho nezávislost byla hned od počátku uvedena v pochybnost, když do čela redakce byl jako šéfredaktor postaven exprezidentův synovec Bohuš Beneš, který ji pak po další dva roky řídil. Toho pak ve vedení listu vystřídal další „prezidentův muž“ Evžen Klinger, píšící též pod pseudonymem Kornel Synek. Pod vedením těchto osob se pak list vyvinul nejen v osobní tribunu Benešovu, eventuálně jeho „skalních“ přívrženců, k jakým patřil např. Hubert Ripka, ale též liberálně orientovaných

čs. intelektuálů z kulturní sféry, jako byli např. František Langer, Jiří Mucha, Karel Brušák, Josef Schrich aj. Jen příležitostně sem psali politikové levice.

Nepochybně i tento časopis velmi podstatně přispíval k upevnění pozice jak Beneše samého, tak londýnského centra zahraniční odbojové akce, které exprezident řídil. Poté, co po porážce Francie zanikl v Paříži vydávaný a jako oficiální ústřední list čs. emigrace prezentovaný list *Československý boj* (Čechoslovák v Anglii v prvních chvílích své existence se sám prezentoval jako pouhý filiální list tohoto ústředního listu), stal se Čechoslovák v Anglii, zkrácivší časem svůj název na pouhé Čechoslovák, skutečně ústředním listem čs. emigrace na celém světě, sjednocujícím ji právě v duchu Benešových politických koncepcí. V té souvislosti vzdal se také později (od poloviny roku 1942) podtitulu „nezávislý týdeník“.

První číslo Čechoslováka v Anglii vyšlo 16. října 1939.

Nesign.: „Čechoslovák“, *nezávislý týdeník*, Čechoslovák, r. 3, 1941, č. 3 (7. 2. 1941), s. 2. – Táborský, Eduard: *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*. Praha (Vydavatelstvo Družstevní práce) 1947. S. 385–386. – [Údaje o dalších pramenech a literatuře viz v poznámkách k podkapitole *Týdeník Čechoslovák* ve III. kapitole tohoto spisu.]

Kulturněpropagační činnost oficiálních center čs. zahraniční odbojové akce

Po vypuknutí války se současně se změnou postoje britských vládních kruhů k čs. zahraničnímu odbojovému hnutí plně otevřelo manévrovací pole nejen pro jednotlivé čs. politiky–představitelé tohoto hnutí, ale i pro čs. oficiální propagandu. Šanci, které se jí odtud nabýzely, pak Benešovo londýnské odbojové centrum již v období vymezeném okamžikem vzniku válečného konfliktu, počátkem září 1939, a chvílí zahájení německého generálního útoku na západní frontě, počátkem dubna 1940, rozsáhle využilo. Již v tomto období iniciovalo uspořádání mnoha kulturních a uměleckých podniknutí různého druhu, zejména pak vystoupení „pódiového“ typu, sledujících jednak cíl sjednotit za Benešovým vedením čs. emigrantskou obec nacházející se ve Velké Británii, jednak cíl získat podporu britské veřejnosti pro čs. politickou i vojenskou odbojovou akci usilující o osvobození českých zemí a obnovení ČSR v předmnichovských hranicích.

Čs. oficiální kulturněpropagační aktivity

Vnější záminku k pořádání velkých kulturních a uměleckých podniků s kulturněpropagačním zaměřením představil Benešova ústředí čs. zahraniční odbojové akce v Londýně i v tomto období – tak jako již v období předchozím – nacházeli v jakési morální povinnosti slavit a připomínat různé významné svátky, památné dny a výročí vízící se k českému kalendáriu, zčásti i ke kalendáriu jiných národů. V čase ohraničeném zářím 1939 a dubnem 1940 byly to konkrétně do tohoto období spadající státní svátek ČSR, 28. říjen, svátky vánoční a v jejich rámci slavený i předvánoční svátek mikulášský, dále padesáté výročí narození a první výročí úmrtí spisovatele Karla Čapka a konečně devadesáté výročí narození prvního prezidenta ČSR T. G. Masaryka. Všechny tyto svátky, památné dny a výročí ovšem čs. emigrace v Británii slavila anebo si je připomínala s velkým zaujetím i v následujících letech, ale toho roku 1939 činila tak se zaujetím zcela mimořádným, neboť všechna ta pro ně významná kalendářová data naši lidé většinou prožívali za hranicemi vlasti poprvé.

Pořádáním takových kulturních a uměleckých podniků, podniků ponejvíce „pódiového“ typu, jejichž vznik iniciovala při právě připomenutých příležitostech čs. oficiální místa, se však nezabývala tato místa sama, činila tak v těsné součinnosti s různými subjekty i nezávislých čs. kulturních a uměleckých aktivit, jakož i v součinnosti s různými institucemi britskými.

Navzdory tomu, že čs. exilová obec ve Velké Británii byla uvnitř politicky rozdělena mj. i právě rozdílnými názory jednotlivých svých složek na účast Čechoslováků ve válečném zápase západních demokracií s nacistickým Německem, stávala se tehdy tato podniknutí záležitostí péče a pracovního nasazení většinové části této obce, zčásti i sil stojících v opozici k Benešovu vedení. Úkolu po programové stránce tyto podniky připravit a organizačně zajistit se ujímala v zastoupení různorodé politicky orientovaných, spíše k zaujímání levicových postojů nakloněných řadových příslušníků exilové obce zejména centrální Kulturní komise při samosprávě skupin čs. uprchlíků podporovaných organizací Czechoslovak Refugee Trust Fund anebo alespoň Kulturní komise Jednotné čs. skupiny CRTF (ústřední Kulturní komise čs. skupin CRTF se právě od počátku toho podzimu 1939 skrze tyto podniky, ač zaujímala k Benešovu vedení v podstatě postoj kritické distance, britské veřejnosti, a to – jak už řečeno – pod označením Československé kulturní středisko v Londýně–Czechoslovak Cultural Centre in London, pravidelně představovala jakožto vrcholný reprezentativní orgán kulturního úsilí Čechoslováků ve Velké Británii).

Oslavy jedenadvacátého výročí založení Československé republiky – 28. říjen 1939

Na podzim 1939 čs. oficiálním místům nejvýznamnější příležitost k veřejnému vystoupení poskytl státní svátek Československé republiky, jedenadvacátý výroční den založení moderního čs. státu – 28. říjen 1939. Byl to první čs. státní svátek slavený naší emigrantskou obcí po odchodu z vlasti, a protože to bylo zároveň poprvé, co tato obec v Británii – a to díky tomu, že se Britové, když se marně byli pokusili ústupky Hitlerovi válce zabránit, ocitli ve válečném stavu s jeho Německem – mohla naplno veřejně představit své politické cíle jako rovnoprávný člen utvářejícího se mezinárodního společenství zemí odporujících fašismu a nacismu, byl oslavován zvláště mohutně: oslavy čs. státního svátku vytvářely na podzim 1939 vhodnou příležitost, aby ústy svých reprezentantů čs. emigrace nahlas vyslovila své hlavní politické požadavky, vznášené zejména oproti francouzské a britské vládě: požadavek, aby tyto vlády ustoupily od mnichovské dohody s Hitlerem a s Mussolinim, vedoucí k rozbití Československa a posléze i k okupaci českých zemí, a požadavek vyslovení souhlasu s obnovením demokratické ČSR v původních hranicích.

Tehdy, po uplynutí teprve necelých dvou měsíců od vypuknutí války, od níž si slibovala, že uvede do pohybu politické dění na mezinárodní scéně, které naplní zmíněné požadavky, je naše emigrace v přesvědčení důvěřivé naději, že po vzniku válečného konfliktu mezi Francií a Británií na jedné straně a Německem na straně druhé dosažení sledovaného cíle, odůznání Mnichova a osvobození a obnovení ČSR, bude záležitostí poměrně krátké doby, vyslovovala snad až přesvědčeně: uvažme, že u moci jak ve Francii, tak v Británii se tehdy ještě stále drželi politici, kteří zasedli s Hitlerem a Mussolinim k jednacímu stolu, u něhož pak Hitlerovi vydali Československo jako obětní dar výměnou za falešný příslib míru pro své země.

Avšak nejen v Británii, všude ve světě, kde se shromáždila třeba jen malá hrstka Čechoslováků, byl ten svátek roku 1939 ve shodném očekávání, že jejich pobyt v exilu brzy skončí, slaven s velkým entuziasmem.

Oslava 28. října 1918 v Londýně

Impozantním středem prvních oslav čs. státního svátku skutečnivších se v zahraničí po rozbití republiky se stal velký mítink Čechoslováků a jejich přátel z řad jinonárodní emigrace a jejich britských hostitelů uspořádaný především z iniciativy Benešova ústředí čs. zahraničního odboje v Londýně v sobotu 28. října 1939 v budově YMCA, v obrovské King George's Hall, nacházející se poblíž Britského muzea na Great Russel Street v londýnské univerzitní čtvrti (WC 1).

O jak grandiózní akci šlo, vypovídá přesvědčivě těchto několik čísel: spolu s představiteli oficiálních kruhů československých a britských se tohoto mítinku zúčastnilo na dva tisíce Čechů, Slováků a českých Němců, z nichž mnozí přijeli i ze vzdálenějších venkovských míst, několik stovek příslušníků jiných emigrantských komunit a přes půl tisíce Britů.

V politické části jeho programu vystoupila řada významných představitelů čs. exilové i britské veřejnosti. Za Čechy hlavní projev pronesl nikoliv přítomný prezident Beneš, tehdy stále ještě britskou vládou pokládaný za soukromou osobu, ale uznávaný oficiální představitel ČSR, vyslanec Jan Masaryk. V jeho kulturní části, sestavené převážně z hudebních čísel, se skladbami českých mistrů – není bohužel známo, které skladby to byly – vystoupila houslová virtuoska Marie Hlouňová a klavírista a dirigent Hans Walter Süsskind. Závěr manifestace tvořila produkce filmová. Shromážděnému několikatisícihlavému davu byl v premiéře promítnut film *Secret Allies* (*Utajení spojenci*), film líčící dramatické osudy Československa, který právě pro tuto příležitost za pomoci čs. oficiálních kruhů natočil český filmový režisér Jiří Weiss: snímek v montáži dokumentárních záběrů prý zobrazoval „ČSR prosperující, poníženou i bojující“, a poskytl tak – i díky výtečně napsanému anglickému komentáři – zejména přítomným cizincům základní informace o zemi, ze které čs. exulanti do Británie přišli. Dílo prý bylo přijato s bouřlivým nadšením, a ten příznivý ohlas zajistil mu okamžitě značnou popularitu; k promítání je přijala řada filmových distribučních společností, a jsouc pak předváděno na nejrozličnějších místech Británie, vykonalo pro propagaci Československa mezi nejširšími vrstvami britského obyvatelstva i v následujících letech velmi mnoho.

Podobné manifestace s kulturními programy se však tehdy uskutečnily v desítkách dalších míst Velké Británie: např. v Liverpoolu, kde se na takové manifestaci shromáždilo na tisíc osob, v Manchesteru, Sheffieldu, Derby a v dalších velkých městech Střední a Severozápadní Anglie.

Nesign.: *Secret Allies*, Čechoslovák v Anglii, r. I, 1939, č. 1 (16. 10. 1939), s. 10. – Nesign.: *Čechoslováci v Londýně oslaví 28. říjen*, Čechoslovák v Anglii, r. I, 1939, č. 2 (20. 10. 1939), s. 5. – Nesign.: *Čechoslováci v Londýně oslaví 28. října*, Čechoslovák v Anglii, r. I, č. 3 (28. 10. 1939), s. 4. – Táborský, Eduard: *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*. Praha (Vydavatelstvo Družstevní práce) 1947. S. 397.

Foylův literární oběd v Grosvenor House

Krátce nato, 23. 11. 1939, byl v Londýně v mamutím komfortním hotelu (přes čtyři sta pokojů!) Grosvenor House, stojícím na východním okraji Hyde Parku na

Park Lane č. 86–90 (W 1) a proslulém pořádáním velkolepých společenských setkání, z iniciativy jak čs. oficiálních míst, tak jejich britských přátel uspořádaných další takový mítink k počtě Československa. Byl to mítink pro nás nezvyklého druhu – mítink charakteru jakéhosi „literárního oběda“. Konal se v uvedeném datu a na uvedeném místě – v tamním Great Room, největší to hodovní síni v Evropě – pod názvem *Foylův literární oběd* za účasti skoro jednoho tisíce hostů a jeho průběh přenášela BBC ve svém hlavním vysílání pro domácí obyvatelstvo Home Service.

Vedle hostitele, světoznámého spisovatele Herberta Georga Wellse, předsedy anglického PEN-Clubu, promluvili též Češi, vyslanec Masaryk a exprezident Beneš.

H. G. Wells Edvarda Beneše při té příležitosti apostrofoval těmito pochvalnými slovy: „Nepohlížíme na vás jako na cizince. Vy jste státníkem světovým, jedním z našich uznaných vůdců. Očekáváme od vás, že se s ostatními světovými státníky ujmete své úlohy v reorganizaci našeho světa.“

Prezident pak promluvil o celkovém historickém vývoji politických procesů, které Českoslováky přivedly do té války, a též o jejím smyslu, který byl podle jeho soudu týž, jako ve válce minulé: „Jde zase o vítězství demokracie a svobody uvnitř států evropských, jde zase o pád pangermanismu a vítězství svobody mezinárodní a existenci malých národů, a jde zase o zřízení nové, lepší mezinárodní instituce, která by nějakou novou formou kolektivní bezpečnosti byla výrazem i toho třetího velkého ideálu, o nějž se také bojovalo ve válce minulé, ideálu trvalého, nebo aspoň trvalejšího míru.“

Táborský, Eduard: *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*. Praha (Vydavatelstvo Družstevní práce) 1947. S. 426–427.

Kulturněpropagační činnost ochotníků z řad čs. emigrace

Po vypuknutí války kulturní a umělecká činnost čs. exulantů aspirující na publicitu v řadách britských obyvatel a snažící se získat jejich sympatie pro věc čs. boje za svobodu nabyla velkého rozsahu rovněž v prostředí života řadových příslušníků čs. emigrace, věnujících se ochotnické umělecké činnosti.

Nebylo tehdy snad jediného domovního kolektivu, jediné odbočky Friends of Czechoslovakia, Masarykovy společnosti a zejména Mladého Československa, kde by se byli čs. exulanti pomocí různých kulturních pořadů nepokusili prolamovat bariéru, která je oddělovala od místního obyvatelstva, a získávat tak i sympatie nejširších vrstev britské veřejnosti pro znovuoobnovení ČSR. Stránky ústředního listu čs. emigrace *Čechoslovák* v Anglii, ale i listů *Svobodných Němců* a *Svobodných Rakušanů*, které sledovaly pravidelně i kulturní aktivity německých a rakouských emigrantů přišlých do exilu z ČSR a v souvislosti s tím i aktivity Čechoslováků vůbec, byly zaplněny zprávami o různých čs. uprchlíky pořádaných veřejných kulturních a uměleckých „pódiových“ podnicích, akademiích, matiné, večerech atp., zaměřených k výše zmíněnému cíli.

Zprávy tisku zároveň dosvědčují, že se tato činnost vyznačovala více a více vzestupnou tendencí nejen co do svého kvantitativního růstu, ale i co do růstu své kvalitativní úrovně. Jestliže v případě prvních soukromých besed a večírků usku-tečňujících se zpravidla v bytech a ubytovnách čs. exulantů býval program těchto besed a večírků často pouze výsledkem improvizace umožňující, aby každý ochotník předvedl, „co umí“, a to především skrze „programová čísla“, která měl zafixována ve své paměti již z domova, na podzim roku 1939 a v zimě 1939–1940 se ochotníci věnovali zpravidla s velkou péčí již předběžně přípravě pořadů asi-

rujících na publicitu i v řadách jinonárodní emigrace a u publika britského. To se pak pozitivně odráželo nejen v hodnotové úrovni repertoáru těchto kulturních pořadů, který postupně nabýval stále více na ideové závažnosti i umělecké kvalitě, ale i v hodnotové úrovni jeho interpretačního podání: o růst úrovně onoho podání se přičiňovali mj. i profesionální umělci z řad exulantů, kteří v podniknutích tohoto druhu rádi brali účast, neboť jim umožňovala udržovat své tvůrčí síly, své interpretační schopnosti na výši. Díky tomu byly – zejména v menších městech – kulturní a umělecké podniky čs. emigrace s to dobře obstát i v soutěži s obdobnými místními produkcemi britskými, dokonce je co do kvalit často i předčily.

Hlavní programové útvary kulturní a umělecké tvorby čs. exilových ochotnických družin ve Velké Británii v první válečné sezoně

Období vymezené vypuknutím války v září 1939 a vpádem hitlerovských armád do západoevropských neutrálních zemí Holandska, Belgie, Dánska a Norska a posléze do Francie v dubnu až v červnu 1940 bylo zároveň obdobím, v němž se v kulturní a umělecké činnosti ochotníků z řad české emigrace ve Velké Británii začaly naplno prosazovat programové postupy, které se pak v následujících šesti letech exilového pobytu Čechoslováků v Británii ukázaly jako zcela rozhodující pro její strukturování i pro formování jejího celkového programového charakteru.

Programová linie veřejných „pódiových“ prezentací ukázek lidové kultury a umění národů Československa

Do podoby vůbec hlavní programové linie uměleckého úsilí čs. emigrace ve Velké Británii v oblasti vytváření kulturních a uměleckých „pódiových“ programů – a to zejména úsilí čs. amatérských uměleckých skupin – se na podzim 1939 vyhranilo její úsilí o pěstování umění lidové provenience.

Na počátku svého pobytu v této zemi pěstovali čs. exulanti – jak jsme již zjistili – umění lidového původu především pro uspokojení své vlastní duchovní potřeby, a proto v soukromí, ve svých ubytovnách různého druhu, bytech a domovech, v improvizovaných besedách členů jednotlivých rodin, jejich přátel a známých.

Již v létě 1939 však začali vystupovat s ukázkami tvorby tohoto typu také na veřejnosti. Lidové písně, tance a zvykové obřady se staly – jak jsme rovněž již poznamenali – neodmyslitelnou součástí repertoáru pěveckých, tanečních a recitačních kroužků, s nímž se tyto kroužky pokoušely v počátečním období svého zdejšího veřejného působení zaujmout i širší mnohonárodnostní exilové i britské publikum.

V souvislosti s tím již v průběhu roku 1939 zažila vystoupení čs. uprchlíků s ukázkami folklorního umění prudký umělecký vzestup: od nejprostších forem podání lidové poezie, jež se uplatňovaly zejména v soukromých besedách v intimním prostředí uprchlických obydlí, kde byli bezprostředně po svém příchodu emigranti z ČSR umístěni, přecházely soubory pěstující toto umění ke stále složitějším a umělecky vyspělejším způsobům jeho prezentace.

Jestliže na počátku svého úsilí pěstovat v exilu i tradici čs. lidového umění si naši exulanti při podvečerních a večerních besedách v místech svého nuceného soustředění pro svou potěchu zpívali české, slovenské a sudetoněmecké lidové písně, eventuálně tančili lidové tance anebo prováděli různé zvykové obřady, aniž přitom projevovali touhu po nějaké jejich osobitě umělecké interpretaci, počíná-

je létem 1939 – zejména tam, kde se toho ujali iniciativní organizátoři kolektivního života – své podání písní, tanců i zvykových obřadů se pokoušeli cílevědomě kultivovat, tak např. systematicky nacvičovali zpěvní podání písní, a to nezřídka i v umělých úpravách pro sborový zpěv, jež si někdy pořizovali sami, jindy je přebírali z repertoáru sborových těles, která je prováděla již ve vlasti a pro něž je pořizovali renomovaní hudební skladatelé. Stejnou péči věnovali nácvičku i lidových tanců, eventuálně rekonstrukci zvykových obřadů.

Zároveň se vyspělejší umělecké kolektivy v tomto vývojovém období, zejména právě na podzim 1939 a v zimě 1939/1940, pokoušely uspořádat jednotlivá dílčí folklorní programová čísla ve větší dramaturgické celky, pásma ukázek folklorní tvorby, sjednocovaná někdy podle regionálního původu výchozího materiálu, jindy tematicky. Odtud pak byl již jen krok k pokusu pojednat takto uspořádaný materiál dramatickým způsobem, sevřít jej v ucelenou dramatickou formu, jak k tomu vybízel příklad Burianovy práce s folklorem v jeho montáži lidových říkadel, písní, tanců a zvykových obřadů podle sebrání K. J. Erbena, *Vojna*, a čs. exiloví ochotníci, vedení v tomto případě Otou Ornestem a dalšími divadelními profesionály, ovšem i tento krok již v únoru 1940 učinili.

Je zcela pochopitelné, že jakmile již jednou od improvizovaného provádění děl folklorního původu, počínání, jímž bavili sami sebe, přistoupili k pokusům o veřejnou prezentaci těchto děl, vystavovali se tito amatéři kritickému hodnocení jako každý, kdo se pokoušel veřejně vystupovat s výsledky svých uměleckých snah. V tu chvíli již nevystačili s tím, co si jako interpreti těchto děl osvojili v dětství a v dospívání v rodinném prostředí. Bylo třeba, aby získali určité interpretační dovednosti, a to je donutilo podrobovat se pěveckému, tanečnímu i hereckému školení, systematickému nacvičování těchto dovedností v různých disciplínách hudební a divadelní tvorivosti.

Lidové umění, jehož prostřednictvím se mohli umělce vyjádřit – a tak vyjádřit i cosi ze své vlastní bytostné podstaty – i lidé k takové činnosti jen průměrně nebo podprůměrně nadaní, s úzkým rozsahem talentu, stávalo se díky tomu i můstkem, přes nějž tito ochotníci se od pouhé soukromé zábavy dostávali k cílevědomé umělecké tvorbě, někdy i dosti vyspělých artifičních forem.

Nelze nevidět, že valná většina čs. pěveckých a tanečních souborů, věnujících se v emigraci vytváření uměleckých programů artifičního typu, se vlivem působení změnivších se veřejných poměrů vyvinula právě z těchto privátních, nahodile sestavených zpěváckých a tanečních kroužků, které se zprvu věnovaly pěstování folklorního umění pouze pro vlastní potěchu, toliko z potřeby dát průchod své okamžité náladě, okamžitému citu.

Tak vznikla např. i většina souborů Mladého Československa. Některé z nich, zejména byly-li – jako kupř. právě soubory Mladého Československa (např. soubor z Notting Hill Gate) nebo Pěvecký sbor čs. uprchlíků či Pěvecký sbor Rady čs. žen – řízeny profesionálně vyškolenými dirigenty, choreografy a režiséry, docilovaly výsledků, za něž by se byla nemusela stydět ani profesionální tělesa.

Významným způsobem se v této programové linii vývoje čs. exilových kulturních a uměleckých aktivit ve Velké Británii nasadila i právě na podzim 1939 se pevně konstituující centrální divadelní skupina Mladého Československa–Dramatická skupina Čs. kulturního střediska.

Umění folklorního typu si v repertoárech uměleckých vystoupení čs. exulantů podržovalo významné místo ovšem i poté, co různé ochotnické subjekty čs. umělecké tvorby v exilu dosáhly zmíněné úrovně. Neboť i když byly lidové písně, tance a zvykové obřady v jejich podání podrobovány tak výrazným úpravám, že se měnily vlastně v artifiční artefakty, zůstávalo těmto ochotníkům velmi blízkým.

Ostatně i nadále interpretační náročnost jejich prezentace odpovídala stupni tvořivých schopností těchto ochotníků lépe než přímo tvorba umělého rázu. Tak i v dalších fázích vývoje kulturního a uměleckého úsilí čs. exulantů ve Velké Británii si folklorní umění podržovalo význam důležitého nástroje rozvoje onoho úsilí.

Programové útvary umělého původu

V rámci svých snah o pěstování původního repertoáru umělého povahy se v tomto novém období čs. emigranti nebývalou měrou pokoušeli včleňovat již nejen do pořadů domácích večírků, nýbrž i do širších programů určených zejména exilové, ale i britské veřejnosti, ukázky děl českých, slovenských a česko-německých básníků.

S uměleckými produkcemi tohoto druhu vystupovali při nejrozličnějších příležitostech od samého počátku svého pobytu v britském exilu. Zprvu – v období, kdy se jejich kulturní a umělecké aktivity soustředily převážně k pořádání domácích večírků – šlo většinou o samostatná sólová vystoupení s jednotlivými básněmi, časem se však – když se tyto jejich aktivity stále více prosazovaly na veřejnosti – pokoušeli sestavit i pořady ucelenějšího typu, pořady sjednocující jednotlivá programová čísla podle původu autora veršů nebo tematicky v jednotně komponované dramatické útvary. Tyto pořady zpravidla tvořily součást programově širše koncipovaných kulturních večerů, koncertů a představení. Nicméně již v tomto období čs. exulanti připravili i několik samostatných recitačních vystoupení prezentujících ukázky české poezie dokonce ve způsobu divadelní inscenace.

Při četných svých pokusech o „pódiovou“ interpretaci různých básnických a prozaických děl se Tito mladí nespokojovali s pouhou sólovou recitací. Vedle klasické formy přednesu veršů – monologického typu recitace – pěstovali některé z výše už připomenutých novodobých forem tohoto přednesu, recitaci sborovou, recitaci voicebandového typu i způsoby scénického ztvárnění básnického textu.

Jestliže tyto kolektivní formy uměleckého přednesu silně poutaly zájem divadelní mládeže již před válkou, za války v exilu v Londýně vstoupily přímo do centra jejich pozornosti jako formy pro prezentaci poezie a prózy nejvhodnější. Aby jich zde rozsáhle využívali, k tomu je vybízel již sám kolektivní způsob života naší londýnské emigrace. Nehledě na to, nabývaly ovšem v očích mladých na významu i jako jeden ze způsobů vedoucích právě ke vzniku divadelních artefaktů.

V tom smyslu jejich představitelství znovu a znovu rozněcoval příklad Burianovy práce s texty typu tzv. nepravidelné dramaturgie, s poezií a prózou, zejména jeho předválečné pokusy v oboru umělecké recitace, a nutil je, aby vedle sólové a sborové recitace běžného typu, jakou pěstovala v emigraci i řada jiných ochotnických skupin, rozvíjeli právě typ recitace ozvláštňované i divadelními prostředky, skrze niž přecházeli ve svých „pódiových“ pořadech k vyjadřování ryze divadelnímu.

Tak např. mladí čs. profesionální nebo k profesionální dráze se připravující čs. exiloví umělci seskupivší se právě tehdy ve zmíněnou centrální divadelní skupinu Mladého Československa připravili a předvedli v závěru roku 1939 jednu ze svých recitačních kreací ve způsobu Burianových do plného syntetického tvaru, byť na podkladě voicebandového recitačního přednesu rozvinutých inscenací velkých klasických děl české i světové poezie, jakými byly např. inscenace *Písň písni, Máje a Křtu svatého Vladimíra*. Obdobně se k Burianovu pojetí uměleckého přednesu jako ke svému vzoru hlásily i některé tamní česko-německé mládežnické soubory.

Ani tato vystoupení již nebyla pouhou improvizací, mladí divadelníci je museli – měli-li zaujmout i jinnárodní publikum a obstát v konkurenci s jinými, právě jinárodními soubory, v nichž působili i četní profesionálové – připravovat s velkým nasazením, zejména pak vystoupení, v nichž přicházela ke slovu sborová recitace, nekonečné hodiny nacvičovat, skoro jako regulérní divadelní představení.

Kulturní komise Jednotné československé skupiny samosprávné organizace uprchlíků při Czechoslovak Refugee Trust Fundu a její péče o vzestup hodnotové úrovně kulturních a uměleckých podniků čs. emigrace

O to, že hodnotová úroveň kulturních a uměleckých podniků čs. emigrace postupně vzrůstala, se značnou měrou přičinila zejména Kulturní komise Jednotné československé skupiny při samosprávné organizaci uprchlíků požívajících podpory Czechoslovak Refugee Trust Fundu. Ač vznikala a zpočátku fungovala především jako pomocný orgán zmíněné ústřední Kulturní komise čs. skupin CRTF, jejímž hlavním posláním bylo zajišťovat přípravu větších společných vystoupení londýnské čs. exilové obce, tato komise díky energii, kterou pod vedením Libuše Vokrové její členové do své činnosti vkládali, se tehdy na podzim 1939 proměnila v koordináční a posléze i řídící centrum převážné většiny ochotnického hnutí rozvíjejícího se v té části oné obce, kterou tvořili exulanti českého původu. Sídlic – jak už řečeno – v sídle centrální komise na Gower Street č. 115 v londýnské univerzitní čtvrti (WC 1), i vzhledem k tomu, že zde měli ochotníci i zkušebnu, stala se i organizační základnou umožňující rozvíjení této činnosti.

Zprvu zaměřovala svou pozornost především k otázkám repertoárovým. Poskytovala ochotníkům dramaturgické rady a pomáhala jim při výběru repertoáru jejich vystoupení i prakticky. Jelikož ochotníci neměli v cizí zemi možnost volně a v potřebném rozsahu si opatřovat texty a notopisy skladeb vhodných k repertoárovému využití v pořadech tohoto druhu a byli většinou nuceni při vytváření těchto pořadů po stránce programové pracovat toliko s dramaturgickými materiály, které si v psané nebo tištěné podobě přinesli s sebou z domova anebo které si pořídili až v exilu zaznamenáním toho, co – zafixováno v ní často od dětských a školních let – o původní podobě zmíněných skladeb vypověděla jejich paměť, byl jejich repertoár zpočátku velmi chudý, až nudně stereotypní. Proto se Kulturní komise Jednotné čs. skupiny rozhodla vytvořit jakousi specializovanou „knihovnu“ soustřeďující co možná nejrozsáhlejší soubor literárních a hudebních materiálů daným účelům vyhovujících. Knihovna měla mít zároveň charakter cíleně sestavené repertoárové zásobnice, z níž by byli mohli ochotníci vybírat vhodná díla pro své pořady sice podle svých vlastních představ, ale i dle zřetelů sledovaných jejími tvůrci.

Uvolnivši několik svých členů jen pro tuto práci, dala jim za úkol kromě pořízení zápisů toho, co ten který účastník této akce nosil v paměti, urychleně pořídit v londýnských knihovnách opisy rozmanitých českých, slovenských a německých děl básnických, prozaických i dramatických, a také opisy zde uchovávaných notových partů, a spolu s tím i výtahy z odborných děl životopisných a historických, umožňujících na základě hodnověrných informací sestavovat různé přednášky na aktuální témata. Shromážděné materiály – i proto, že v případě skladeb, jejichž texty nebo notopisy byly v exilu pořízeny zaznamenáním toho, co o jejich podobě uchovávali emigranti v paměti, takto vzniklé záznamy neodpovídaly beze zbytku jejich originálním verzím – byly podrobeny určité redakci a po vyřízení neúplných a nevhodných uloženy ve zmíněné specializované knihovně, rozmnožovány a po-

stupně rozesílány dramaturgům jednotlivých kolektivů. Tato lektorská práce, již se kulturní komise zabývala postupně již od léta 1939, přispěla ke zkvalitnění repertoárů kulturních večírků naší emigrace ve Velké Británii – ale také k jejich programovému usměrnění – nesporně velmi významně.

Kulturní komise Jednotné čs. skupiny však napomáhala tvůrcům těchto pořadů i přímo s jejich nastudováním. Protože ochotnickým družinám působícím zejména ve venkovských domovech čs. emigrace často chyběly potřebné zkušenosti z práce v oboru tvorby interpretační, a to jak pokud šlo o způsoby recitačního a hereckého podání literárních a dramatických skladeb, tak pokud šlo o problematiku interpretačního umění hudebního, pověřovala komise některé profesionální umělce a odborně vyspělejší ochotníky úkolem ve funkci jakýchsi instruktorů s těmito družinami soustavně spolupracovat a seznamovat je se základy tvůrčí práce v různých oborech „pódiových“ umění. Ti pak navštěvovali jednotlivé ochotnické kolektivy v Londýně i na venkově a radili jejich vedoucím, jak vybírat pro veřejná vystoupení vhodný repertoár a také jak jej náležitým způsobem interpretačně uchopovat. V mnoha případech se podíleli na přípravě a uskutečňování takových pořadů nejen jako instruktoři, ale sami v nich jako interpreti i účinkovali.

Do této instruktorské činnosti, finančně zabezpečované z prostředků Czechoslovak Refugee Trust Fundu, se v rámci svého působení ve zmíněné komisi mimořádně aktivně zapojovali také příslušníci malé divadelní skupiny, která – vystupující tehdy buď pod hlavičkou Mladého Československa, nebo kryta názvem Dramatická skupina Čs. kulturního střediska v Londýně–Dramatic Group of Czechoslovak Cultural Centre – vyprodukovala nejvýznamnější pořady „pódiového“ druhu aspirující na to, být považovány za produkce divadelního charakteru.

Zejména Ota Ornest a Pavel Tigríd se věnovali spolupráci s ochotníky velmi intenzivně a nemalou měrou se přičinili o dobrou úroveň českého ochotnického podnikání v Londýně a okolí. Oba se starali jak o shromažďování literárních textů a notopisů hudebních skladeb – Ornest vzpomíná, že celé léto roku 1939 proseďel v knihovně Britského muzea, kde pořizoval opisy českých básní a próz vhodných k předvedení v kulturních pořadech – a radili jim jako dramaturgové při výběru programových čísel pro tyto pořady, tak působili jako odborní poradci v otázkách režie, eventuálně přímo jako režiséři, i při nastudování tímto způsobem získaného repertoáru. Týden co týden objížděli londýnské, ale rovněž venkovské kolektivy čs. emigrantů a napomáhali jim – a to často i po stránce organizačního zajištění – připravovat jejich vystoupení. Byla prý to zcela pravidelná činnost, údajně na úrovni každodenně provozované divadelní profese.

Na jaře 1940 pověřila kulturní komise Ornesta a Tigrída provedením jakési „inspekce“ výsledků kulturní činnosti některých venkovských kolektivů CRTF a zároveň i úkolem pokusit se tuto činnost aktivizovat. Tigríd prý tehdy nastartoval svůj starý motocykl JAWA 125, na kterém – jak už bylo řečeno – silniční trasou přes Německo a Holandsko a s pomocí trajektu přes Kanál přicestoval z Prahy do Británie, a oba se vydali na okružní jízdu po městech jižní Anglie, kde žili čs. uprchlíci. Navštívili prý asi šest čs. domovů, v každém pobýli několik dní a pomohli tamním ochotníkům nově nastudovat alespoň jeden nový kulturní večer. (Akce se dle jeho vlastního tvrzení zúčastnil prý i Josef Schwarz.)

Tato Ornestova a Tigrídova spolupráce s ochotníky z řad čs. emigrantů nebyla zcela bez užítku ani pro ně samy. Nehledíc na to, že shromažďující jako dobrovolní lektori a dramaturgové pro ochotnické soubory literární a hudební materiál, nacházeli mezi ním repertoárová čísla, která se jevila vhodnými pro využití v jejich vlastní umělecké tvorbě (Ornest se např. o tyto lektorské zkušenosti opíral i při

sestavování své a Brušákovy antologie ukázek české poezie a prózy *Ústý domova* a Tigrid při sestavování svých recitačních pořadů z let 1941–1943), získávali při spolupráci s ochotníky i potřebné režisérské zkušenosti, jakož i zkušenosti organizačního rázu. Nadto i po stránce společenské přinášela jim tato činnost prospěch: jejím prostřednictvím se upevňovalo i jejich postavení – stejně jako postavení centrální divadelní skupiny Mladého Československa, jejímiž členy byli – v kulturním životě čs. emigrantů žijících v Británii. Jejich jména – a stejně tak i soubor, který zde ustavili – se díky jí stávala v čs. emigrantských kruzích obecně známými.

Nesign.: *Z kulturní komise*, Čechoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 1 (16. 10. 1939), s. 6. – Nesign.: *Stálá kancelář kulturní komise*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 5 (2. 2. 1940), s. 11. – Ornest, Ota: *Emigrace*. In: *Theater-Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. [Uspoř. František Černý.] Praha (Orbis) 1965. S. 326. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Dopis Oty Ornesta Bořivoji Srbovi ze 7. 1. 1969. Dopis je uchováván v soukr. archivu adresáta. – Valtrová, Marie–Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 48, 52, 57. – *Setkávání*. [Rozhovor s Josefem Červinkou, tj. Josefem Schwarzem.] Rozhlasová relace vysílaná ve dnech 17. 5. a 26. 7. 1998 na stanici Vltava Českého rozhlasu při příležitosti 75. výročí vzniku Čs. rozhlasu.

Kulturní aktivity ochotnických kolektivů působících v tzv. čs. domovech

O některých z prvních více méně veřejných kulturních a uměleckých podniků pořádaných v období bezprostředně po vypuknutí války ochotnickými kolektivy působícími v ubytovnách čs. emigrantů v Londýně a v jeho okolí, v tzv. čs. domovech, přinesl zprávy i český a německý emigrantský tisk, takže si o jejich povaze lze učinit alespoň přibližnou představu.

Kulturní pořady čs. emigrantů v Margate

Jeden z prvních takových podniků obracejících se k publiku tvořenému úzkým okruhem obyvatel určitého exilového domova, ale i hosty přicházejícím do těchto domovů na návštěvu zvenčí, obyvateli jiných takových domovů a zástupců místní britské veřejnosti, uspořádali 8. října 1939 uprchlíci z ČSR v Čs. domově v Margate, městečku ležícím v jihovýchodním cípu britského ostrova ve vzdálenosti asi jednoho sta kilometrů na východ od Londýna. Iniciátoři večera – bylo to osazenstvo jedné „české“ světnice v počtu třinácti mužů – si pozvali do svého útulku přátele z řad nedaleko odtud ubytovaných příslušníků německé emigrace a také známé Angličany – celkem to prý bylo sto patnáct osob – a předvedli jim údajně bohatý umělecký program představující přítomným kulturní tradice rodné vlasti. K úspěchu večera přispěli také někteří z jejich hostů, s vlastními programovými čísly vystoupila v programu skupina umělců německé národnosti a též jeden Angličan, představitel anglikánské církve.

Nesign.: „*Z domova v Margatu píší [...]*“ (rubr. *Z našich domovů*), Čechoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 3 (28. 10. 1939), s. 5.

Kulturní večery v Broadstairs

Podobný polosoukromý, poloveřejný kulturní a umělecký podnik, besedu tentokrát zaměřenou programově k oslavě státního svátku ČSR, 28. října 1939, uspo-

řádali i emigranti české národnosti soustředění v Čs. domově v Broadstairs, ležícím nedaleko od Margate, rovněž u moře. V tomto případě máme k dispozici i údaje o programu tohoto podniku: vyplnila prý jej převážně čísla hudební, skladby Smetanovy a Dvořákovy a lidové písně. Vedle hudby zazněly však v něm v recitačním přednesu i verše českých básníků, s mimořádným ohlasem se z těchto programových čísel setkal přednes jedné z nejpůsobivějších básní Josepha Rudyarda Kiplinga *Když (If)* – byla to báseň, kterou si oblíbil T. G. Masaryk (údajně list s jejím textem ležel pod sklem na Masarykově psacím stole). Večera se zúčastnili kromě obyvatel domova i jejich přátelé německé národnosti žijící v sousedním Čs. domově ve tři kilometry odtud vzdálené Ramsgate a v dalších takových domovech v okolí, a na sedmdesát místních britských občanů.

Nesign.: *Jak oslavil Broadstairs 28. říjen, Čechoslovák v Anglii*, r. 1, 1939, č. 5 (10. 11. 1939), s. 7. – Otradovicová, J.: *Hrdinství je prosté. Vyprávění podle vzpomínek stíhacího letce*. Praha (Naše vojsko) 1960. S. 76.

Kulturní večery v Horsmonden

Někteří z broadstairských Čechoslováků byli později přemístěni do nového čs. domova zbudovaného ve staré opuštěné škole v tiché vesnici Horsmonden v jihovýchodní Anglii, nacházející se asi padesát kilometrů jihovýchodně od Londýna, kde našli práci v zemědělství. I zde pokračovali v pořádání kulturních a uměleckých podniků, skrze které chtěli rozbít bariéry nedůvěry, jež je v konzervativním vesnickém prostředí zprvu obklopovaly a oddělovaly od nich většinu vesničanů. Pro své první veřejné vystoupení uskutečněné v říjnu nebo v listopadu 1939 si zde tito naši emigranti pronajali místní tělocvičnu a následným zdařilým provedením pečlivě nastudovaného programu prý ony bariéry nedůvěry jedním rázem také skutečně prolomili.

Sám program onoho prvního vystoupení se podobně jako zmíněný program, který realizovali v Broadstairs na počest čs. státního státku, 28. října 1939, skládal z proslovu a dále z přednesu veršů, písní a hudebních instrumentálních skladeb, navíc však byl rozšířen o vystoupení krojovaných tanečníků, kteří svými výkony v ukázkách českých a moravských lidových tanců strhli publikum k velkým ovacím. Jakýmsi vyvrcholením pořadu se nicméně stalo až vystoupení běženců německé národnosti, které Češi přizvali k spoluúčinkování. Němci předvedli scénu zpodobující úděl vězňů koncentračního tábora Buchenwald, a když dozněla proslulá koncentračnická píseň *Moorsoldaten (Vojáci z bažin)*, nikdo z diváků, přítomných v sále – a bylo jich na dvě stě – ani nehlesl.

Pořad pak vzápětí zopakovali v největším horsmondenském sále za účasti představitelů místní obecní samosprávy a dalších zdejších vážených občanů, a to s takovým úspěchem, že se jim dostalo i okamžitého pozvání k jeho předvedení v nedaleké Cambridge.

Nesign.: *Společenský večer v Horsmonden* [!], Čechoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 5 (10.11.1939), s. 5. – Otradovicová, J.: *Hrdinství je prosté. Vyprávění podle vzpomínek stíhacího letce*. Praha (Naše vojsko) 1960. S. 100–101.

Kulturní večery v Reigate

Také Čechoslováci soustředění v Čs. domově v Reigate, v městečku ležícím sotva deset kilometrů jižně od Londýna – byli to především čeští Němci, mezi nimiž

se nalézal i čelný zastánce myšlenky česko-německé spolupráce v demokratickém Československu, básník Rudolf Fuchs – pořádali besedy a umělecké večírky nejprve pro svou potěchu a rovněž oni časem přešli k pořádání večerů veřejných.

Nejintenzivnější kulturní aktivity v onom směru v tomto domově vyvíjela místní odbočka Mladého Československa, která se zde ustavila krátce po vypuknutí války. Ta prý neúnavně mezi obyvateli domova i mezi Brity propagovala ČSR a její kulturu. Již v první polovině října 1939 (před 20. říjnem toho roku) např. připravila pro své spolubydlící kulturní večírek, na nějž však pozvala i řadu britských přátel. Hlavní programovou náplní večírku byla prý recitační vystoupení: ochotníci při této příležitosti přednesli básně Nerudovy, Bezručovy a Halasovy, a to jednak v originálním znění, jednak v překladech do němčiny, které již svého času pořídil zde též pobývajícím Rudolf Fuchs. V hudební části večera pak vystoupila jako host houslistka Marie Hlouňová a přednesla houslové skladby Smetanovy a Sukovy. Večer, jehož uměleckou úroveň pozitivně ovlivnila účast profesionálních umělců, byl zakončen společným zpěvem písní Osvobozeného divadla.

Další večírky, pořádané v Čs. domově v Reigate, byly pak ve stále větším měřítku koncipovány se záměrem zaujmout především místní obyvatele britské národnosti a skutečně se jim dařilo tento záměr naplňovat. V tisku se připomíná např. úspěšný pořad z konce ledna 1940, pro nějž si mladí Čechoslováci pronajali síň protestantské Kongregacionalistické církve (Congregational Church). I tentokrát část pořadu vytvořili ochotníci (živě bylo přijímáno zejména jejich podání českých a slovenských lidových písní), ale těžiště večera – tak, jak tomu bylo v případě večera říjnového – spočívalo ve vystoupení profesionálních umělců z Londýna, houslistky Marie Hlouňové, která – jak řečeno – v Reigate vystupovala již v říjnu, violoncellisty Karla Hořice (Horschitze) a klavíristy Hanse Waltera Süsskinda. Hosté, kteří se krátce nato sdružili v soubor vystupující pod označením České trio–Czech trio, přednesli na tomto večeru skladby Smetanovy, Dvořákovy, Novákovy a Sukovy. Pořad prý měl vysokou kulturní úroveň a obecenstvo, které hlediště místní Kongregační síně zaplnilo do posledního místa, prý neskrblilo uznáním.

Nesign.: *Večer československé kultury v Reigate* (rubr. *Mladí*), Čechoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 2 (20. 10. 1939), s. 5. – W. D.: *Čeští umělci v Reigate* (rubr. *Mladí*), Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 5 (2. 2. 1940), s. 5.

Kulturní večery v Birchington on Sea

Mimořádnou iniciativu vyvíjeli při organizování takových veřejných programových vystoupení také ochotníci z čs. uprchlického střediska zřízeného v pětikilometrové vzdálenosti od Margate, v přímořském lázeňském městečku Birchington on Sea, ležícím při ústí Temže do Severního moře – z birchingtonského 1. čs. domova.

V tomto domově – byl prý zbudován v někdejšímsi panském sídle jisté zámožné britské dámy, tehdy prý už ale opuštěném – již od počátku července 1939 žili pohromadě uprchlíci z ČSR, kteří byli soustředěni v tzv. Jednotné čs. skupině při CRTF, a to především mladí muži, kteří přišli do exilu s cílem zapojit se aktivně do ozbrojeného boje proti nacistickému Německu a kteří se zde – ač tehdy, před vypuknutím války, neměli ještě statut vojenských osob – podrobovali více méně tajně brannému výcviku. (Později byl tento domov čs. oficiálními místy i samými vojáky označován za „1. čs. vojenský tábor“.)

Mezi těmito uprchlíky dočasně pobývalo v tu dobu také několik vynikajících profesionálních umělců, např. pěvec Richard Pollak, sloužící v čs. armádě tehdy

v hodnosti poručíka (později nadporučíka a posléze kapitána), který byl ustanoven vedoucím domova, dále houslová virtuoska Marie Hlouňová a skladatel a klavírista Hans Walter Süsskind. Sama přítomnost těchto profesionálních umělců působila jako podnět k pořádání kulturních večerů různého druhu a jejich přímá účast v programech těchto večerů pak zajišťovala vysokou úroveň. Ale byli tu i vyspělí amatéři, např. hráč na akordeon O. Tauber.

Také birchingtonští Čechoslováci – uprchlíci povětšinou české národnosti – od prvních okamžiků svého zdejšího pobytu pořádali v tomto svém útulku, a to v hlavní společenské místnosti záměcku, soukromé večírky a rovněž oni je zvolna zpřístupňovali širší, zejména britské veřejnosti. Po vypuknutí války, snad jako vůbec první z čs. exulantů, začali – opíraje se o výkony profesionálů ze svých řad, ale také o mezitím již vzniknuvší soubory, pěvecký, hudební a gymnastický – organizovat v Birchingtonu velké veřejně přístupné večery s kulturním programem.

První z nich, *I. československý kulturní večer*, se uskutečnil pod patronací anglikánské církve v místním Church House 5. října 1939. Na večeru vystoupili výhradně umělci a umělecké skupiny rekrutující se z obyvatel tohoto domova. Převážnou část jeho pořadu vyplnila programová čísla hudební, a jak jejich výběr, tak jejich provedení měly přý skutečně vysokou úroveň: barytonista Pollak přednesl v anglickém textovém znění Dvořákovy *Biblické písně č. 4 a 6*, basbarytonista L. R. árii Kecal z *Prodané nevěsty* a národní píseň *Proč jsi k nám nepřišel*, houslistka Hlouňová sólově zahrála jeden z Dvořákových *Slovanských tanců*, klavírista Süsskind *Roztouženou (V roztoužení)* z pěti kusů Sukovy suity *Jaro*, dva z Janáčkových *Moravských tanců* a Novákovu *Píseň karnevalové noci*, oba naposled jmenovaní pak společně zahráli dvě Smetanova dua *Z domoviny* a dua *Un poco triste a Appassionato ze Čtyř skladeb pro housle a klavír*, opus č. 17, od Josefa Suka. Ale i ostatní programová čísla tohoto večera, čísla vytvořená ochotníky, si došla uznání, zejména sborová mužská recitace Halasovy básně *Praze*, lidové písně v podání mužského sboru pod vedením sbormistra Pollaka a s velkým úspěchem se setkala i gymnastické vystoupení členů Sokola, kteří v sokolských cvičebních úborech předvedli prostná cvičení z VIII. všesokolského sletu, vrcholící skupinovou symbolickou scénou, při níž cvičenci rozvinuli čs. státní vlajku. Večer zakončený sborovým zpěvem písní a hymen setkal se přý u Angličanů s obrovským úspěchem: obecenstvo bouřilo nadšením, co chvíli přý účinkující odměňovalo potlesky a jásotem.

Další takový podnik, pod názvem *II. československý večer*, uspořádali obyvatelé tohoto domova pod vedením poručíka Pollaka opět v místním Church House i k 28. říjnu 1939, i tehdy za účasti všech členů zdejší emigrantské kolonie a asi dvě stě padesáti místních občanů. Slavnostním projevem program zahájil hlavní organizátor večera Pollak a svými vystoupeními i tentokrát jeho vysokou úroveň zajistili především zdejší profesionální umělci Hlouňová a Süsskind a pěvecký sbor vedený Pollakem. Velkého úspěchu přý však zde dosáhli i virtuosi na akordeon Tauber a sokolští gymnasté.

Nesign.: *I. československý kulturní večer* (rubr. *Vojna*), Čechoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 2 (20. 10. 1939), s. 7. – vb.: *II. československý večer v Birchingtonu*, Čechoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 5 (10. 11. 1939), s. 6. – Nesign.: *Československý domov. Somewhere in Birchington*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 2 (12. 1. 1940), s. 1. – B. Londoner: *Birchingtonští junáci*, Čechoslovák, r. 3, 1941, č. 41 (10. 10. 1941), s. 6 [tamtéž viz VŠT: *Vzpomínka na Birchington*, s. 6–7]. – Dokumentární materiál vztahující se ke kulturněpropagační činnosti čs. vojenských dobrovolníků soustředěných v 1. čs. domově v Birchingtonu on Sea ve větším rozsahu uchov. ve svém soukr. archivu a sbírce militarií Jan Janíček, Brno.

Vystoupení birchingtonských v Londýně

Vystoupení uprchlíků soustředěných v 1. čs. domově v Birchingtonu on Sea před tamní veřejností se setkala s velkou odezvou nejen u místních britských obyvatel, zprávy o nich pronikly také na stránky exulantského a britského tisku. To přimělo čs. oficiální místa, aby birchingtonské profesionální umělce i amatérské soubory pozvala k pohostinským vystoupením v Londýně. Ti pak pod záštitou a za organizační účasti londýnského výboru Československé pomoci podvakrát, a to ve dnech 27. a 28. února 1940, vystoupili v Londýně v King George's Hall s výběrem nejlepších programových čísel uvedených o večerech konaných v místě jejich trvalého pobytu a podle propagačních článků i zpráv, dodatečně jejich vystoupení reflektujících, „představili někdejší čs. armádu v ukázkách kulturního a sportovního zákulisí“. Vystoupení nabývala i zvláštního politického významu, neboť jimi se širší londýnské veřejnosti představovali první čs. vojáci, kteří byli vycvičeni na území Británie a kteří se tímto vystoupením – ježto vzápětí odjízďeli do Francie, kde měli být nasazeni do frontových bojů – s touto zemí vlastně loučili. Tento politický význam oněch vystoupení se ve svém úvodním projevu k prvnímu z těchto večerů pokusil podtrhnout tehdejší čs. vyslanec ve Spojeném království Jan Masaryk.

Nesign.: *Československo v Anglii*, *Čechoslovák v Anglii*, r. 2, 1940, č. 10 (8. 3. 1940), s. 1 [tamtéž viz t.: *Naše vojenská akademie v Londýně*, s. 5].

Večírky uspořádané k počtě Čechoslováků v Londýně z iniciativy rakouských emigrantů

I v tomto období se několik kulturních a uměleckých večerů kulturněpropagačního zaměření uskutečnilo díky iniciativě příslušníků londýnských emigrantských komunit pocházejících z jiných národů a států podrobených Hitlerem.

Z nich zvláštní pozornosti si zasluhují oslavy státního svátku ČSR 28. října 1939, které na počest a za přítomnosti mladých čs. exulantů uspořádala v Londýně ve svých dvou místních odbočkách organizace mladých exulantů rakouských, Junges Österreich–Young Austria. Ta si po dva večery do svých zdejších kluboven, a to jednak do klubovny nacházející se v domě oficiálního centra rakouské emigrace v Londýně, v tzv. Austrian Centre na Westbourne Terrace č. 124 v Paddingtonu (W 2), jednak – skupina Golders Green – do další své klubovny, Klubu Annandale na West Heath Avenue (NW 11), pozvala na návštěvu členy nedávno ustavených londýnských skupin Mladého Československa, aby s nimi společně oslavila jednadvacáté výročí založení Čs. republiky. Na pořadu kulturních večerů, skrze něž měla být manifestována oboustranná vůle Rakušanů i Čechoslováků, zejména pak mládeže pocházející z Rakouska a Československa, ke spolupráci v boji proti společnému fašistickému nepříteli, byly politické projevy, ale v obou případech byl při této příležitosti prezentován i kulturní program, o jehož jednu polovinu se postarali mladí Čechoslováci, o druhou mladí Rakušané. Zatímco rakouští mládežníci poctili své hosty sborovým přednesem několika pečlivě nastudovaných českých a slovenských lidových písní, čeští překvapili své hostitele přednesem moderního písňového repertoáru z dílny Osvobozeného divadla. Písně a songy Voskovce, Wericha a Ježka byly prý Rakušany přijaty s nadšením. V závěru každého z večerů si pak všichni přítomní společně zazpívali písně české i rakouské. Oba večery se uskutečnily pod heslem „Dva národy–jeden boj!“ – „Zwei Völker–Ein Kampf!“.

Mladí Rakušané pozdravili při té příležitosti své čs. druhy i ve svém tisku. V 8. čísle časopisu *Österreichische Jugend* z konce října 1939 věnovali připomínce státního svátku ČSR zvláštní úvodník a znovu se k významu tohoto data pro Českoslováky vrátili článkem v 10. čísle toho listu.

Nesign.: „*Junges Oesterreich in Gross Britannien: Unseren tschechischen Freunden, Österreichische Jugend, Jg. 1, 1939, Nr. 8 (Ende Oktober 1939), S. 7. – Herbert-London: Zwei Volker-ein Kampf (rubr. Aus den Gruppen), Österreichische Jugend, Jg. 1, 1939, Nr. 10 (2. Novemberheft 1939), S. 7. – Nesign.: Rakušané slaví 28. října (rubr. Mladí), Českoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 5 (10. 11. 1939), s. 5.*

Nové britské kulturněpolitické aktivity zaměřené na posilování mezinárodní družby účastníků boje proti fašistické agresi

Vstup Británie do války s fašistickým Německem neproměnil poměr britských vládních kruhů i celé široké britské veřejnosti toliko k čs. emigraci. Proměnil jejich vztah i k exulantům pocházejícím z dalších zemí, ve kterých dočasně zvítězil fašismus. Antifašističtí běženci byli sice i dříve – jak jsme viděli – v Británii podporováni, ale tato podpora měla v ovzduší pomnichovského mírového iluzionismu omezený ráz. Avšak teprve ve chvíli, kdy Británie byla chtěc nechtíc nucena proti fašistickým diktaturám zahájit ozbrojený boj, začali být co „spřátelení cizinci“ ze strany Britů zahrnováni skutečnými sympatiemi. (Byl to však jev pouze dočasný, o půl roku později, po náhlém zostření válečného konfliktu, ve chvíli, kdy po porážce francouzských a britských vojsk na pevnině, byla britská ostrovní říše bezprostředně ohrožena připravovanou invazí německých vojsk, došlo k novému přeformování tohoto vztahu, pro mnohé z německých a rakouských emigrantů krajně nepříznivému.)

Tato proměna se pozitivně odrazila rovněž ve sféře kulturních aktivit britských i jinonárodních: jejím hlavním projevem se tehdy staly právě různé kulturní a umělecké „pódiové“ podniky manifestující jednotu všech protifašistických sil.

Po vypuknutí války na podzim 1939 britská veřejnost, zvláště pak Londýňané, pocítovali velkou potřebu utvrzovat se v přesvědčení, že společným úsilím všech protifašistických sil se podaří německé agresory, kteří postupně zaútočili na Rakousko, Československo i Polsko, v krátkém čase zastavit a jejich útočnou sílu zlomit. To podněcovalo četné britské organizace oficiálního a polooficiálního druhu, jako byly např. British Council (Britská rada) a její expozitura British Youth Peace Assembly (Mírový sbor britské mládeže), British Red Cross (Britský Červený kříž), ale i různé britské spolky a sdružení zabývající se kulturní činností (za všechny tu jmenujme např. britský PEN-Club), aby – najímajíce si k tomu účelu velké londýnské koncertní síně a divadla – pořádaly různé „performance“ internacionálního charakteru, vyjadřující jak sestavou účinkujících, tak volbou repertoáru vzájemnou solidaritu národů a zemí bránících svou svobodu a nezávislost před agresí fašistických nájezdníků. Utužovat jednotu těchto národů a zemí v onom zápase chtěly skrze vzájemné poznávání osobitosti jejich kultur, kultur nesených humanistickými tradicemi.

Již ve výběru účinkujících se měl podle záměru pořadatelů těchto podniků zračit zájem na sjednocení protifašistické fronty: otevírajíce doširoka přístup na koncertní pódia a jeviště umělcům a uměleckým skupinám pocházejícím z nejrozličnějších emigrantských komunit usadivších se tehdy v Británii, zvali – aniž dbali rozdílu daných jejich národní a státní příslušností a politickou orientací, pokud ovšem stáli na pozicích protifašistického odporu – k pohostinskému vystupování na těchto pod-

nicích umělce a umělecké skupiny španělské, německé, rakouské, československé, polské a později – jak fašistická agrese pokračovala a fašistická vojska obsazovala další a další země – i belgické, holandské, norské, francouzské, jugoslávské, řecké ad.

Rovněž po stránce obsahové byla náplň těchto kulturních a uměleckých podniků určována podobným záměrem. Jejich programovou náplň zpravidla kromě obligátních politických projevů tvořily ukázky kulturní a umělecké tvořivosti národů a zemí, z nichž pocházeli pozvaní účinkující. S velkým zájmem přijímalo britské publikum zejména pro ten který národ či zemi národně nejvýznamnější ukázky folklorního umění, s nimiž tu vystupovaly především amatérské soubory a jemuž byla v těchto případech dáвана jednoznačně přednost před uměleckými skladbami umělého typu, povětšinou prováděnými tvůrci profesionálními. Nicméně i programová čísla tohoto druhu, skrze něž byl prezentován osobitý přínos jednotlivých národních kultur vývoji kultury světové, návštěvníci oněch podniků vnímali s porozuměním, a proto se v jejich pořadech bohatě uplatňovala (nehledíc ovšem na to, že k uplatňování těchto programových čísel působil i jistý subjektivní faktor: pro mnohé profesionální umělce vytvářely totiž tyto podniky ojedinělou příležitost uplatnit se před širokou britskou veřejností, a upozornit tak na své schopnosti i odborné kruhy hostitelské země). Za těchto okolností nabývaly ovšem tyto pořady značně reprezentativního a vysloveně kulturněpropagačního rázu.

Snaha vystoupení jednotlivých emigrantských souborů na těchto akcích organizace podchytit a uvést na pevnou provozní základnu vedla Brity posléze i k přijetí různých opatření umožňujících sjednotit je k danému účelu v pevném organizačním rámci. Z iniciativy zmíněného Mírového sboru britské mládeže–British Youth Peace Assambly (BYPA) se v říjnu 1939 ustavilo sdružení Herecká společnost mladých uprchlíků–Refugee Youth Players, ve kterém se sdružily ke společnému účinkování amatérské hudební, taneční a divadelní soubory německé, rakouské, španělské a české emigrantské mládeže a s nimi spolupracující amatérské soubory britské. Zaštitěny touto organizací pak zmíněné soubory vystupovaly v programech řady kulturních podniků společně. Poprvé se tak stalo na koncertu uspořádaném BYPA 2. prosince 1939 v londýnské koncertní síni Anne Besant Hall (W 1) pro členy anglických mládežnických spolků a pro anglický tisk. Hned toto podniknutí se setkal s mimořádným úspěchem, a tak sdružení Refugee Youth Players dostávalo se četných pozvání k dalším takovým vystoupením. Jeho záslužná činnost pak vyvrcholila vystoupením na velkém Mezinárodním koncertu–International Concert, uspořádaném v koncertní síni Sadler’s Wells Opera Company v Londýně 19. února 1940 před čtrnácti sty diváky.

Obecenstvo se na kulturní podniky tohoto druhu přímo hrnulo a proměňovalo je v spontánní manifestace mezinárodní družby všech protifašistických sil. V tomto rámci proměňovalo je i v manifestace přátelství britského lidu a emigrantských komunit žijících na území Británie. Hráze cizoty, které oddělovaly Brity jako jejich hostitele od uprchlíků, kteří našli v jejich zemi azyl, byly do značné míry zásluhou těchto podniknutí postupně rozkotávány.

(Nehledíc k politickému a morálnímu významu jejich působení, přinášela tato vystoupení jeden praktický výsledek. Připomenout v této souvislosti je zapotřebí i fakt, že jejich pekuniární výtěžek býval zpravidla použit ve prospěch utečenců, později pak vynakládán i na jiné dobročinné účely, např. delegován do dobročinných fondů pro pomoc obětem fašismu v okupovaných státech nebo ku pomoci bojujícímu Sovětskému svazu atp. I v tomto směru se staly tehdy kulturní podniky s mezinárodní účastí účinkujících i publika výrazem sílící mezinárodní solidarity sil nově se utvářející Spojenecké koalice.)

Také čs. emigrantům se dostalo skrze tyto kulturní aktivity významné příležitosti, aby znovu britskou veřejnost na sebe i na svou vlast, okupovanou německými fašisty, upozornili. Češi, Slováci i čeští Němci, jakož i němečtí a rakouští exulanti přicházející do Británie z Československa, nechyběli takřka nikdy mezi těmi, kdož při takových akcích mezinárodního porozumění účinkovali. Jak jsme již uvedli, Britové si Čechoslováky – jakmile se jako jedni z prvních připojili k jejich válečnému boji s hitlerovským Německem – velmi oblíbili, a tak organizátoři těchto manifestací mezinárodní solidarity, vycházejíce vstříc této náhle se probudivší sympatii, pravidelně vybízeli nejvyspělejší čs. umělce i celé jejich skupiny k účinkování v kulturních programech tohoto typu, poskytující jim zde velmi čestné místo.

Ustavení Dramatické skupiny Československého kulturního střediska v Londýně – Dramatic Group of Czechoslovak Cultural Centre in London

V té souvislosti došlo tehdy k zpravidelnění dosavadní dosud jen více méně improvizované se rozvíjející činnosti divadelní skupiny Mladého Československa sdružené okolo Oty Ornesta.

Po vzniku sdružení Refugee Youth Players BYPA skupina – dosud personálně omezená jen na několik málo členů (bylo to – jak řečeno – především „kvarteto“ jejich zakladatelů, autorů, režisérů a herců navzájem spjatých přátelskými vztahy, Ornest-Tigrid-Schwarz-Lederer) – přibrala k sobě řadu nových členů z řad čs. exulantů mladšího věku, Čechů i českých Němců i čs. německých a rakouských azylantů, ale také Angličanů, a svá další vystoupení pak pořádala se skoro dvacetičlenným souborem.

Zároveň svá vystoupení v „pódiových“ programech velkých kulturních podniků manifestujících za mezinárodní družbu, pořádaných jednak – a to buď vlastními silami, nebo ve spolupráci s různými exilovými a britskými organizacemi – čs. oficiálními místy, jednak jinými subjekty, ponejvíce těmito exilovými a britskými organizacemi samými, zaštitila novým názvem, názvem Dramatická skupina Československého kulturního střediska v Londýně–Dramatic Group of Czechoslovak Cultural Centre in London, prezentující se již netoliko jako jeden z mnoha dílčích souborů Mladého Československa, ale jako jeho centrální divadelní skupina nadále působící i v rámci aktivit Kulturní komise čs. skupin samosprávy uprchlíků sdružených v CRTF, což také umožňovalo, aby se do její práce zapojili i herci a herečky, kteří nebyli přímo členy zmíněné mládežnické organizace. (Po založení Klubu čs.-britského přátelství – Czechoslovak-British Friendship Clubu na podzim 1941 vzdala se však spolupráce se zmíněnou Kulturní komisí čs. skupin a v té souvislosti i výše uvedeného názvu, a připojivši se ke zmíněnému klubu jako jedna z jeho sekcí, vytvářela své pořady zaštitěna jeho „firmou“.)

Připomeňme, že v této fázi práce skupiny působili v ní z Čechů kromě jmenované čtveřice i Walter Berger, Zita Bergerová, Josef Guth, Růžena Hlaváčková, Věra Langrová, Alena Maxová, Zdeněk Rudinger, z Němců pak Paul Demel a spolupracovala i Elsbeth Warnholtzová, z Angličanů pak W. E. Holloway, Paul Martin a Mary Wardová. V jejím popředí se významně uplatňovali též choreografka Marianne Helzerová, výtvarník Quido Lagus, hudební skladatel Jiří Silvera aj.

Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby.

Vedle ustavení Dramatické skupiny Československého kulturního střediska v Londýně došlo v tomto období – asi o půl roku později – i k zpravidelnění činnosti tří nejvýznamnějších v Británii tehdy působících a se zmíněnou skupinou úzce spolupracujících čs. hudebních virtuosů, houslistky Marie Hlouňové, violoncellisty Karla Hořice (Horschitze) a klavíristy Hanse Waltera Süsskinda. Z popudu a za organizační a finanční pomoci Jana Masaryka rozhodli se jmenovaní hudebníci, z nichž každý do té chvíle pronikl již sám za sebe anebo v dílčí příležitostné spolupráci s ostatními jmenovanými, svou práci usoustavit a v březnu 1940 ustavili komorní soubor, tzv. České trio–Czech Trio.

Jako pevně konstituovaný soubor se pod tímto názvem poprvé veřejnosti v Londýně představili 16. a také 22. dubna toho roku ve Wigmore Hall, a to pořadem sestaveným ze skladeb Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, Vítězslava Nováka a Josefa Suka, a hned poté se s ním (z jejich podání jednotlivých programových čísel kritika tehdy nejvýše hodnotila interpretaci Dvořákových trií) rozejeli na koncertní turné po Británii. V jeho rámci pak zavítali do dalších center britského kulturního života, např. do Oxfordu, Liverpoolu, Birminghamu, Manchesteru a Windsoru.

V uvedeném složení toto komorní sdružení uskutečnilo v průběhu války velké množství koncertů a proniklo se svým uměním i do nejvýznamnějších britských hudebních síní, dokonce i do prominentní londýnské National Gallery, jejíž koncertní sál sloužil k pořádání právě komorních koncertů. V intenzitě svého úsilí nepolevilo, ani když je ke konci toho roku Hlouňová opustila a u jejího pultu ji vystřídala rakouská houslistka údajně českého původu, Maria Lidka (psaná též Lidtka). Jen do ledna 1941 – za pouhých devět měsíců – vystoupilo celkem padesátkrát a ještě téhož roku pak v dalších desítkách koncertů. Po skoro rok trvajícím přerušení činnosti v sezoně 1942/1943 pokračovalo v ní v pozměněném personálním složení s nemenším nasazením až do konce války.

České trio–Czech trio bylo nesporně jedním z nejreprezentativnějších hudebních souborů nejen v čs. emigraci ve Velké Británii v té době vůbec, právem se mu dostávalo nabídek k vystupování na nejvýznamnějších koncertních pódiiích v Londýně i ve výše připomenutých velkých městech Střední, Středozápadní a Severní Anglie, jakož i Skotska, např. v Glasgowě, Edinburghu a Aberdeenu.

Dr. H.H.: *Založení „Českého tria“ v Londýně*, Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 13 (29. 3. 1940), s. 5. – Nesign.: *Vystoupení Českého tria* [!] (rubr. *Kultura*), Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 16 (19. 4. 1940), s. 7. – V.: *Londýnský koncert Českého tria*, Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 17 (26. 4. 1940), s. 5. – Nesign.: *Polední koncert Českého Tria* [!], Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 30 (26. 7. 1940), s. 12. – vř. [Viktor Fischl]: *Padesátý koncert Českého tria v Anglii*, Českoslovák, r. 3, 1941, č. 2 (10. 1. 1941), s. 7. – J.M. [Jiří Mucha]: *České trio a Červený kříž*, Českoslovák, r. 1941, č. 15 (10. 4. 1941), s. 6. – Mucha, Jiří: *Československé umění v zahraničí*, Obzor, r. 1, 1941, č. 1 (květen 1941), s. 2. – „Czechoslovak–British Friendship Club [...] Sonntag, den 16. November: Matinee Volkstümlicher Musik [...]“. Zeitspiegel, Jg. 3, 1941, Nr. 46 (15. 11. 1941), S. 10. – „Diese Woche. [...] Czechoslovak–British Friendship Club [...] Sonntag 4. Januar. [...] 7.30 p.m. Beethoven Konzert. Czech Trio.“ Zeitspiegel, Jg. 4, 1942, Nr. 1 (3.1.1942), S. 12. – „Diese Woche. [...] Czechoslovak–British Friendship Club [...] Sonntag 11. Januar 7.30: Beethoven Konzert des Czech Trio.“ Zeitspiegel, Jg. 4, 1942, Nr. 2 (10.1.1942), S. 12. – Nesign.: „Prof. Klecanda vor jungen Oesterreicher“, Zeitspiegel, Jg. 5, 1943, Nr. 36 (2.10.1943), S. 4. – mg.: *České trio v novém složení*, Nové Československo, r. 1/4, č. 40/140 (9. 10. 1943), s. 4. – Nesign.: *Tryzna na paměť popravených čs. studentů*, Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 45/109 (14. 11. 1943), s. 4. Patzaková, A. J. [Anna Jandová-Patzaková]: *O naší kulturní práci za války v Británii*, Nová svoboda, r. 22, č. 16-17. – Hronek, Jiří: *Od porážky k vítězství. Český novinář v emigraci. 2. část*. Praha (Nakladatelství Práce) 1947. S. 14, 117.

Folklorní pořady

V několika kulturních podnicích nesených kulturněpolitickým záměrem demonstrativně vyjádřit zájem Britů na sjednocení všech národů a demokratických sil světa v boji proti fašistickým agresorům a pořádaných v Londýně v zimě 1939–1940 právě z britské iniciativy vystoupily s ukázkami české a slovenské, eventuálně sudetoněmecké lidové tvorby také recitační, pěvecké a taneční kolektivy Mladého Československa, mj. též Ornestova divadelní skupina. Jejich produkce většinou měly hudební nebo tanečně–hudební ráz, poslední z nich, uskutečnivší se na jaře 1940, se však blížila k podniknutí tvaru divadelního. Nicméně všechny tyto pořady se vyznačovaly charakterem pořadů typu „pódiových“ programů a i jinými svými vlastnostmi měly blízko k produkcím divadelním.

Svá vystoupení na velkých kulturních podnicích mezinárodní solidarity připravovaly čs. amatérské skupiny pěstující folklor s velkou péčí. Při reprezentativním rázu těchto podniků se v silné internacionální konkurenci mohli uplatnit jen nejlepší z nejlepších, a proto se ochotníci snažili maximálně nasadit své síly, aby opravdu důstojně reprezentovali svou vlast. Jelikož britští iniciátoři poskytovali těmto akcím značnou finanční podporu, odpadla jim takřka úplně starost o úhradu režie a mohli se tím více soustředit na uměleckou stránku svých vystoupení.

Proto také folkloristická vystoupení čs. exilových uměleckých skupin na těchto mezinárodních podnicích v zimě 1939/1940 představovala jeden z vrcholů této linie programového směřování kulturotvorných aktivit čs. emigrace ve Velké Británii za druhé světové války.

Koncert mezinárodní družby uspořádaný Young Man's Christian Association (YMCA) v Knightbridge

K prvnímu – pokud víme – vystoupení londýnského Mladého Československa na večerech mezinárodní družby pořádaných tehdy v Londýně různými britskými organizacemi došlo již uprostřed listopadu 1939, a to na koncertu zorganizovaném – se záměrem posílit takovou družbu – ve spolupráci s uměleckými skupinami emigrantů hned několika národností centrálou Young Man's Christian Association (YMCA, Křesťanské sdružení mladých mužů) v jejím sídle poblíž Piccadilly na třídě Knightsbridge (SW 1).

Čechoslováky na tomto koncertu – konal se 15. listopadu 1939 – reprezentoval folklorní soubor Mladého Československa z Čs. domova v Londýně–Putney, kolektiv, který měl tehdy za sebou již několik úspěšných samostatných vystoupení na soukromých i veřejných večerech a který pro své výkony požíval mezi amatérskými družinami exulantů usídlených v britském hlavním městě a v jeho okolí dosti značné renomé: na zmíněném koncertu pro asi stohlavé publikum, tvořené členy YMCA a jejich hostmi, čerstvě mobilizovanými vojáky, předvedli mladí Čechoslováci z Putney údajně ukázky českých národních písní a tanců.

Šlo prý vlastně o jakousi generální zkoušku na vystoupení skupiny na plánovaném mezinárodním koncertu, který se měl uskutečnit v Londýně o zhruba čtrnáct dní později, a to tentokrát v reprezentativní Anne Besant Hall.

Nesign.: „Londýnská odbočka Mladého Československa[...]" (rubr. *Mladí*, Londýn), Čechoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 6 (17. 11. 1939), s. 7.

Mezinárodní koncert lidových písní a tanců evropských národů v Anne Besant Hall

Týž soubor vzápětí pak vystoupil i na velkém *Mezinárodním koncertu-International Concertu*, který uspořádala organizace British Youth Peace Assambly (BYPA) v sobotu 2. prosince 1939 v síni Anne Besant Hall v Londýně (W 1). Kromě Mladého Československa z Putney vyzvali pořadatelé k účasti na tomto koncertu lidových písní a tanců evropských národů, s nímž byla spojena soutěž o nejlepší umělecký výkon, ještě tři další emigrantské amatérské umělecké skupiny. V družném souladu na něm účinkovali spolu s Čechoslováky rovněž Němci, Rakušané, Španělé a Baskové. Všichni účinkující se při této příležitosti zde shromážděným posluchačům a divákům, reprezentujícím širší veřejnost exilovou i britskou, zástupcům britských úřadů, institucí a korporací, zejména členům nejrůznějších mládežnických organizací, ale i ženám a dětem, které byly do Británie evakuovány ze zemí ohrožených fašismem a válkou, a samozřejmě i novinářům, poprvé představovali jako členové Refugee Youth Players, tehdy právě organizací BYPA čerstvě ustaveného sdružení emigrantských uměleckých souborů.

Kolektiv Mladého Československa z Putney umělecký program večera svým vystoupením zahajoval a předvedl v jeho průběhu asi patnáct českých a slovenských písní. Ve sborovém pěveckém podání zazněly zde mj. písně „*Boleráz, bo leráz*“, „*Bejvávalo dobře*“, „*Cibuláři jedou*“, potom prý čtyři krojované páry zatančily *Českou besedu* (zapůjčení českých lidových krojů zařídil údajně Jan Masaryk). Podle soudobých tiskových zpráv byly prý ukázky dobře voleny a také dobře provedeny. Zvláště byl oceňován výkon vzorně „sezpívaného“ sboru a jeho dirigenta. Vystoupení mladých Čechoslováků se proto setkalo se značným ohlasem, což bylo nepochybně dáno i skutečností, že české a slovenské lidové umění představovalo pro britské publikum fenomén více méně zcela neznámý, působící velmi exoticky.

Zda již toto veřejné vystoupení Mladého Československa na mezinárodním fóru připravoval jako dirigent Bohumil Vančura, který z tohoto souboru později vytvořil vedle Čs. armádního pěveckého sboru nejlepší čs. pěvecké těleso ve Velké Británii, nevíme, jeví se to však pravděpodobným. Rovněž nám není známo, kdo s putneyskými mladými Čechoslováky pro tento večer nastudoval tance a kdo měl na starosti celkovou režii pořadu.

Naproti tomu závěr večera patřil Rakušanům. Ti nastoupili na jeviště ustrojeni v krojích rakouských vesničanů z horských a podhorských krajů Rakouska, ženy v dirndlech, muži v krátkých kožených kalhotách. Rovněž jejich způsob podání lidových písní těchto regionů byl prý vzorný a zaujali i provedením tamních lidových tanců. Nejživější ohlas vyvolal jejich přednes programních čísel *Instrumentenkanon* a poznovu i *Ochsentanz (Volský tanec)*. Ve *Volském tanci* prý nejlepší výkon podala dvě děvčata, která z dosti nezpěvné písně dokázala vydobýt maximum účinnu, byť jejich komika byla na jedné straně sice dobrosrdečná, zároveň však poněkud drsného druhu. Jedna z písní byla zpívána anglicky, což část obecnstva, kterou tvořili Britové, přijala jako poctu.

Španělé a Baskové, kteří na jevišti zaujali pozornost publika již pestrostí a barevností kostýmů, v nichž byli ustrojeni, předvedli písně a tance svých národů s temperamentem jim vlastním. V tomto směru upoutával zejména výkon mladé španělské tanečnice, jejíž sólový tanec prý strhával přirozeností a zároveň svižností svého provedení, a dále výkon skupiny mladých baskických chlapců, kteří předvedli jakýsi „válečný tanec“, jež vytančili za melodického vedení písňaly a rytmického do-

provodu bubínků prý s dokonalou přesností a s výrazem hrdého národního sebevědomí.

Nicméně největšího úspěchu na tomto koncertu dosáhla údajně skupina německých mládežníků, která na rozdíl od ostatních v pestrém pořadu koncertu vedle několika německých lidových písní předvedla i hudebně-textové ukázky tvorby umělého druhu. Jejich sbor tu prý vzorným způsobem přednesl nejen lidovou ukolébavku, ale i *Píseň Floriana Geyera*, oslavující vůdce protifeudálního povstání německých sedláků z počátku 16. století, a také zmíněnou již „hymnu“ vězňů nacistického koncentračního tábora v Buchenwaldu *Moorsoldaten (Vojáci bažin)*, začínající slovy „Wir sind die Moorsoldaten und ziehen mit Spaten ins Moor, ins Moor...“, jež na všechny přítomné hluboce zapůsobila (ostatní ukázky moderní písňové tvorby však prý zůstaly v hlubokém stínu těchto tří skladeb jak po stránce textové, tak po stránce hudební). Není vyloučeno, že německou kulturu reprezentoval na tomto koncertu týž soubor, který podáním zmíněné písně buchenwaldských koncentračníků přímo uhranul posluchače již připomenutého večera čs. exulantů v Horsmondenu; byl to kolektiv, jehož jádro tvořili sudetští Němci a dále „říšští“ Němci přišlí do britského exilu tranzitem přes Československo a který systematicky spolupracoval právě s emigranty české národnosti. Závěr vystoupení této skupiny tvořila však jiná píseň, jakási „hymna“ německých antifašistů pobývajících tehdy v Británii, „Wir haben nicht auf immer Lebewohl gesagt, wir köhren, köhren wieder!“.

I tento koncert se setkal u publika s nadšeným přijetím. O jeho pozitivním ohlasu svědčí i to, že řada různých britských organizací se rozhodla uspořádat několik dalších takových koncertů s mezinárodním obsazením účinkujících. Např. organizace English Society for Folksongs and Folksdances se dožadovala, aby celý koncert byl neprodleně v Londýně znovu zopakován: pro tuto reprízu Češi přislíbili obohatit program i o přednes lidových koled, které v té době již pilně navrhovali.

Oaky: *Exulanti zpívají a tančí* (rubr. *Mladí*), Českoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 10 (15. 12. 1939), s. 6 [tamtéž viz nesign.: *Úspěch vystoupení londýnské odbočky* (rubr. *Mladí*), s. 6]. – Micky: *Refugee Youth Players*, Österreichische Jugend, Jg. 1, 1939, Nr. 11 (1. Dezemberheft 1939), S. 6.

Recitační a divadelní pořady Mladého Československa

Nezůstalo však tehdy jen u těchto vystoupení Mladého Československa prezentujících před širokou exilovou a britskou veřejností ukázky českého, moravského, slovenského i sudetoněmeckého umění folklorního původu. Na prahu a v průběhu zimy 1939–1940 vystoupily na několika kulturních, programově širše koncipovaných „pódiových“ podnicích, pořádaných tehdy různými exulantskými, ale i britskými společenskými organizacemi, skupiny Mladého Československa, mj. i její centrální divadelní skupina soustředěná okolo Oty Ornesta, s větším počtem pečlivě připravených programových čísel, jimiž chtěly povznést svou tvorbu kulturních programů z úrovně, na jaké se pohybovala v prvopočátečním stadiu jejich činnosti, z úrovně improvizované kulturní zábavy, trvale do úrovně odpovědné umělecké práce propůjčující jí charakter tvorby umělého povahy, jež by obstála i před náročnými kritickými měřítky.

Na těchto podnicích, a to zejména ve třech pořadech věnovaných v prosinci 1939 oslavě svatomikulášského svátku, v lednu 1940 vzpomínce na Karla Čapka při příležitosti padesátého výročí jeho narození a prvního výročí jeho smrti a konečně v březnu 1940 uctění památky T. G. Masaryka při příležitosti jeho nedožitých deva-

desátých narozenin, předvedly tyto skupiny mj. i programová čísla, která již zřetelně táhla k divadelnímu způsobu uměleckého vyjadřování. V pořadu prvním a posledním se např. Ornestova skupina pokusila o recitační a voicebandovou interpretaci české poezie, na prvním z mikulášských večerů vystoupila se satirickými písněmi a skeči a s velkou voicebandově-meloplastickou kreací, pro pořad prostřední, čapkovský, připravila přímo dramatickou revui.

V těchto třech pořadech se do podoby samostatných programových linií činnosti zmíněných skupin vedle linie, na níž se usoustřeďovaly prezentace folklorních děl, vyhraňovaly dvě další programové linie, které v následném vývoji činnosti skupiny nabyly charakteru programových linií nejnosnějších, totiž programová linie recitačním způsobem ztvárňovaných a zveřejňovaných děl umělecké poezie a programová linie regulérních divadelních inscenací.

Kulturní pořady uvedené čs. emigranty v Londýně ve dnech prosincových svátků 1939

S obzvláště velkým osobním nasazením oslavovali toho roku 1939 čs. exulanti v Londýně rovněž svátky připadající na měsíc prosinec, svatomikulášský svátek, svátky vánoční a svátek silvestrovský: i v tomto případě bylo to poprvé, co většina z nich tyto svátky prožívala za hranicemi vlasti, a to je nutilo hledat příležitosti k vzájemnému setkávání, kromě toho sama doba – uplynuly necelé čtyři měsíce od vypuknutí světové války – hnala uprchlíky ztrativší domov do houfu. Tyto svátky, doma tradičně oslavované, vyburcovaly tehdy ke kulturní aktivitě takřka každou, i sebemenší skupinu čs. emigrantů i v tom nejzapadlejším místě Británie. Nebylo snad jediného kolektivu Čechů, Slováků a českých Němců, který by se byl nepokusil alespoň „pro domo sua“ o uspořádání slavnostních besed, večírků a akademií s uměleckým programem.

Mikulášská zábava v Československém klubu v Londýně

Jakýsi prolog k toho roku 1939 obzvláště rozsáhlým oslavám vánočních svátků tvořily dvě zábavy uspořádané čs. emigranty v Londýně při příležitosti svátku svatomikulášského, připadajícího na 6. prosinec.

Jednu z nich zorganizovalo třetího dne po tomto svátku, 9. prosince 1939, vedení Československého klubu – pod kterýmžto názvem se tehdy prezentoval Klub čs. kolonie–Czechoslovak Colony Club – ve svých místnostech Národního domu na Gloucester Avenue č. 26 v centru metropole (NW 1) pro své členy a stále návštěvníky, mezi nimiž byla řada Angličanů, a pro příslušníky rodin těchto členů a návštěvníků. O průběhu této zábavy nemáme žádných zpráv, je však pravděpodobné, že vedle obligátní nadílky dáreků pro děti byl pro přítomné děti i dospělé připraven též kulturní program, snad sestavený z hudebních programových čísel v podání čs. exilových výkonných hudebních umělců, jak bývalo v případě pořadů uskutečňovaných i v tomto prostředí obvyklé.

Nesign.: „Československý klub v Londýně“ [oznámká], Čechoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 9 (8. 12. 1939), s. 8. – Rámcovou zprávu o činnosti klubu podává šifra J. K.: *Působnost československé kolonie v Londýně*, Věstník Československé kolonie v Londýně, r. 1942, č. 1-2 (říjen), s. 18.

Mikulášský večer Jednotné čs. skupiny CRTF

Mikulášská zábava uspořádaná v Československém klubu v Londýně byla určena jen početně omezenému okruhu vybraných hostů. Řadoví členové exilové obce žijící tehdy v britské metropoli se naproti tomu sešli na další z těchto zábav, na *Mikulášském večeru*, který se zde na počátku prosince – nepodařilo se zjistit ani datum konání této akce, ani identifikovat místo, kde se uskutečnila – údajně z iniciativy Jednotné čs. skupiny samosprávy uprchlíků při nadaci CRTF, tedy skupiny sdružující především čs. uprchlíky české národnosti. Akce byla koncipována neobyčejně široce: její iniciátoři usilovali o to, aby se tak říkajíc pod jednou střechou v rámci oslav svatomikulášského svátku setkala většinová část čs. emigrantské komunity v Londýně žijící. Protože to mělo být poprvé, co se londýnští Čechoslováci měli setkat v tak velkém počtu při neoficiální příležitosti, věnovali se přípravě této zábavy s velikou péčí. Proto se také organizace tohoto podniku ujala právě kulturní komise zmíněné Jednotné čs. skupiny ustanovené při onom fondu. Postarat se o program tohoto setkání dostali za úkol jak divadelníci čeští, tak někteří němečtí (po letech tvrdila to Eliška Frejková, tj. Elsbeth Warnholtzová). Největší měrou se však na jeho přípravě prý podílela centrální divadelní skupina Mladého Československa soustředěná okolo Oty Ornesta.

Bohatý a pestrý kulturní pořad večera, skládající se z řady rozsáhlejších i méně rozsáhlých repertoárových čísel a ucleněný do tří oddílů, byl vyladěn – jak to odpovídalo této příležitosti – do poloh veselé zábavy, avšak místy nabýval i výrazu ostré politické kritiky poměrů vládnoucích tehdy uvnitř emigrantské obce samé; v závěru večera si všichni přítomní společně zazpívali písně Voskovce a Wericha z revuí Osvobozeného divadla a také české, moravské a slovenské koledy.

Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Osobní výpověď Elišky Frejkové (Elsbeth Warnholtzové, Praha) z 27. 11. 1968. Záznam ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Dopis Oty Ornesta Bořivoji Srbovi ze 7. 1. 1969. Dopis je uchováván v soukr. archivu adresáta. – Valtrová, Marie-Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 58.

Křest svatého Vladimíra

Ústřední postavení mezi repertoárovými čísly kulturní části *Mikulášského večera* zaujalo Tigridovo voicebandové ztvárnění rozměrné satirické básně Karla Havlíčka-Borovského *Křest svatého Vladimíra* – jeho provedení vyčerpalo téměř polovinu času pořadatelů pro tuto část večera vyhrazeného.

Skutečnost, že ke svému vystoupení na onom večeru centrální divadelní skupina Mladého Československa zvolila právě tuto Havlíčkovu satiru a že základem jejího ztvárnění učinila sborový voicebandový přednes, nebyla výsledkem nějaké dramaturgické a inscenátorské improvizace, k jaké mohla příležitost takového druhu, jakou skýtala předvánoční mikulášská zábava, vybízet. Tato volba měla jistý ideový přízvuk, neboť zřetelně poukazovala k programovým východiskům mladých londýnských divadelníků: podobně jako krátce nato uvedená Ornestova *Lidová suita* i Tigridův *Křest svatého Vladimíra* představoval přímé navázání na umělecký program české meziválečné divadelní avantgardy, zejména pak na program E. F. Buriana.

Osobní výpověď Pavla Tigrida (Praha) z října 1994 (Brno). Záznam ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby.

Když se roku 1928 rozpadlo Frejkovo divadélko Dada a E. F. Burianův voiceband, který vystupoval ve Frejkových inscenacích ponejvíce v úloze doprovodného chóru, se osamostatnil jako zcela autonomní těleso, Burian v souvislosti s touto proměnou profesního postavení svého souboru rozšířil počet jeho členů a pokusil se s ním připravit několik samostatných vystoupení v Praze i mimo ni. Z nich se do paměti diváků zapsaly především dvě kreace, a to právě *Křest svatého Vladimíra* a *Píseň písni* (*Píseň Šalomounova*). Obě tato vystoupení se uskutečnila v době přechodného samostatného působení E. F. Burianova voicebandu na konci roku 1928 ve dvoraně Umělecké besedy: *Křest* zde měl svou premiéru o *I. komorním večeru E. F. Burianova voicebandu* 14. listopadu 1928, *Píseň písni* pak 15. prosince téhož roku.

Ve svém satirickém eposu o deseti zpěvech *Křest svatého Vladimíra* Havlíček – jak známo – zobecnil své zkušenosti z občanského života žitého ve společensko-politickém systému rakouské, stále ještě polofeudální absolutistické monarchie, života, který po nezdařené revoluci z roku 1848 za nastupující reakce nazíral – když byl za svou politickou činnost orgány státu perzekvován – nově pročištěnýma očima. Habsburská monarchie se mu tehdy v jeho brixenském vyhnanství – se svým mocenským aparátem, zkorumpovanou vysokou byrokracií, úplatkářským soudnictvím, široké vrstvy tyranizující policií a armádou a ve svém přirozeném spojení s církevní hierarchií – jevila jako totální ztělesnění zla a útlatku individua i celých národů. Proto – dávaje v něm plně průchod svým názorům a pocitům – se skrze průzračné podobenství, inspirované „legendární historií“ počátků ruského státu, pokusil v onom eposu odhalit tuto její společensky reakční povahu a v obrazech jakoby světských a církevních vládců a mocenských institucí staré Kyjevské Rusi vládnoucí vrstvu monarchie i přímo její jednotlivé představitele zesměšnit.

Do roku 1928 ovšem původní politický smysl této básně dávno ustoupil do pozadí a dílo se do velké míry jevilo jako reminiscence na dávnou minulost. Buriana však tento původní smysl básně nijak nezajímal, on chtěl na podkladě jejího textu vytvořit – a také vytvořil – aktuální politickou satiru mířící plně svým kritickým ostrím do současnosti. Aniž razantněji zasahoval do tohoto tehdy již tři čtvrtě století starého a ve značné míře kanonizovaného textu, toliko prostředky voicebandové, scénicky pouze nepatrně dotvořené interpretace Havlíčkův pamflet na poměry v bachovském Rakousku přeměnil v satiru útočící na soudobé politické poměry a diskreditující soudobé reprezentanty moci v ČSR. Prostřednictvím Havlíčkovy paraboly – např. ve „zpěvech-obrazech“ *Vojenský soud*, *Ministerská rada*, *Konkurz* – si vzal na mušku takové opory moci, jaké i v demokratických režimech, pokud v nich důsledně nefunguje jejich veřejná kontrola, představují právě byrokratické a soudní instituce, policie, armáda, ale i vlivná společenská uskupení ucházející se o podíl na moci, nejen církve, ale např. i politické strany. Již tehdy tato satira v Burianově interpretaci ukazovala v pravém světle do jisté míry pseudodemokratickou podstatu některých těchto korupcí prolezlých institucí a zpochybňovala také morální kredit jednotlivých zdánlivě demokratických subjektů politického života. Mj. ironicky apostrofoval i aktuální případy zákulisního intrikaření politických stran, navenek maskovaného řečmi o demokracii a vlastenecké službě republice. Vysmál se přitom i omezenosti představitelů těchto institucí a uskupení, novodobých vládců a jejich služebníků a služebníků.

Tento záměr se mu podařilo realizovat znamenitě: ačkoliv Havlíčkova satira byla napsána za jiné historické situace a vztahovala se k jiné sociální skutečnosti, vyhlížela v Burianově podání, jako by byla přímo „ušíta“ na soudobé čs. politické po-

měry a jejich představitele; někteří diváci se např. domnívali, že v jednotlivých postavách satiry rozpoznávají konkrétní osobnosti tehdejšího politického světa a soudobé politické aféry, tak aktuálně tato satira působila. Voicebandový přepis *Křtu svatého Vladimíra* – jak dotvrzují kritiky i vzpomínky pamětníků – patřil bezesporu k politicky nejangažovanějším dílům E. F. Buriana a české meziválečné divadelní avantgardy vůbec.

Inscenace, kterou po režijní stránce nastudoval tehdy ještě Jiří Frejka, vzbudila ovšem pozornost nejen svým průbojným politickým záměrem, ale i svými estetickými kvalitami. Jejím základem byl mluvní přednes básně v podání Burianova voicebandu, rozšířeného o řadu dalších účinkujících; recitační projev voicebandu s příslušnými sólovými vystoupeními řídil od dirigentského pultu tvůrce voicebandové kompozice, Burian. Na tomto základě byla zbudována i taneční a pantomimická jevištní kreace baletní skupiny Jarmily Kröschlové: k voicebandovému recitačnímu přednesu doprovázenému jazzovou rytmikou, vytvořila s ním korespondující gesticko-mimické scénické výjevy, jakési meloplasticky, tanečně-pantomimicky vyjádřené ilustrace textu: výjevy „hostina u cara“ (zde byla carská kamarila představena při tanci valčíku z *Hoffmannových povídek*, hraném na prastarém gramofonu), „konkurz“ (v němž divák spatřil účastníky konkurzu tančící jakýsi „fantaskní tanec“), „jezovitský marš“ aj. Scénická interpretace Havlíčkova satirického eposu v tomto provedení měla však – na rozdíl od Burianových provedení pozdějších – v podstatě komorní ráz, a – jak napsala tehdy kritička Irma Fischerová – „rozkoš posluchače z umocněného básnického díla šla především“.

Úspěch *Křtu svatého Vladimíra* hned o premiéře i o následujících reprízách byl zcela jednoznačný, a ukazoval, že publikum si žádá vidět na scéně právě taková díla – díla, která by na scéně zpřítomnila aktuální problémy doby. Proto se také Burian k této své skladbě – stejně jako k *Písni písni* – v budoucnu ještě dvakrát vrátil: na podzim roku 1929 ji uvedl ve svém vlastním originálním režisérském nastudování ve Studiu Národního divadla v Brně, v jeho působišti v Divadle na Výstavišti (prem. 5. října 1929), a na počátku roku 1934 pak v tehdy právě otevřeném divadle D 34 (9. ledna 1934). S naposled jmenovanou, v pořadí již třetí inscenací *Křtu*, podnikal pak i četné zájezdy po českém venkově. Všude, kde tuto svou voicebandovou kreaci uváděl, budilo její předvádění mimořádnou pozornost a stávalo se dostaveníčkem zejména mládeže. *Křtem svatého Vladimíra* – jak poznamenala ve své kritice Fischerová – „Burian se svým voicebandem vyšel z koncertního sálu do ulice“.

Scherl, Adolf: *E. F. Burian – divadelník*. In: Obst, Milan–Scherl, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha (Nakladatelství Československé akademie věd) 1962. S. 162, 171–172, 207–208. – Srba, Bořivoj: *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha (Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV), 1980. S. 127–132.

Tigridův pokus o scénický přepis *Křtu svatého Vladimíra*

Bylo proto v řádu věcí, že mladí čeští divadelníci sdružení v Mladém Československu, chtějící i za svého exilového pobytu v cizině v době nové světové války sledovat tytéž umělecké cíle, k jakým před krachem čs. samostatnosti směřovala naše divadelní avantgarda, se hned na počátku své divadelní činnosti v Londýně pokusili programově připomenout právě tuto Burianovu skladbu.

Autor londýnské inscenace *Křtu svatého Vladimíra* z roku 1939 Pavel Tigrid vycházel ve svém pokusu o jevištní ztvárnění tohoto klasického díla naší novodobé politické satiry jak co do formálního inscenačního uchopení tématu, tak i co

do modelace jeho aktuálního smyslu v zásadě právě z výše popsané Burianovy koncepce jeho zdivadelnění.

Rovněž základ jeho inscenace tvořil voicebandový přednes Havlíčkova textu a též on omezenou měrou – hlavně pomocí meloplastiky – v ní rozvíjel scénické herecké akce. Na rozdíl od Buriana však rezignoval na rozsáhlejší uplatnění samostatné taneční složky. Svou kreaci opřel především o recitační výkony několika sólistů, vybavených již jistou uměleckou zkušeností. S přihlédnutím ke způsobu, jakým ve svém satirickém eposu Havlíček exponoval jednotlivé postavy, pak dal těmto sólistům, rozděliv je mezi ně způsobem běžným v „dramatickém“, tj. na dialogích vybudovaném dramatu, přednášet „přímé řeči“ postav, ale i jiné, ryze vyprávěcí partie textu, části autorského monologu. Sboru pak přiřkl úlohu vyprávěče, ale i partie, které u Havlíčka mají ráz právě sborového projevu určitých skupin postav. Toto rozčlenění textu mezi účinkující umožnilo, aby v kreaci vystoupily z epického rámce básně do popředí – nabývajíce tak právě „dramatického“ charakteru – jednotlivé postavy a skupiny postav příběhu, Perun, Perunice, Car, Dráb, Policajti, Ministři, Kamarila, Vojenští soudci atp. Tyto postavy pak v inscenaci údajně částečně maskovaní a kostýmovaní protagonisté a zčásti též po zjevné stránce stylizovaní sboristé ztvárňovali běžnými způsoby hereckého podání. Prostředí děje divákovi přibližoval sám přednášený text, jeho charakterizaci v textu obsaženou však Tigríd, tak jako jeho předchůdce, podporoval i různými zvukomalebnými efekty a jednoduchou scénickou výpravou. Z výtvarných složek charakterizace prostředí významnou úlohu vedle masek a kostýmů herců plnil prý jevištní mobiliář, např. Perunův trůn, trůn carův, kancelářský stůl atp., a také rekvizity charakteru tzv. osobních rekvizit herců.

Svým základním pojetím se tedy Tigridova scénická kompozice blížila prvnímu, komorně pojatému provedení *Křtu svatého Vladimíra* v Umělecké besedě za hudebního řízení Burianova a režijního Frejkova. Avšak navzdory tomuto komornímu pojetí – do značné míry díky tomu, že sám satirik Havlíček k ozvláštnění svého vyprávěcího stylu použil stylistických prvků groteskních, burleskních a parodických – vytvořil prý Tigríd ve svém *Křtu svatého Vladimíra* zábavné divadelní představení, plné živé slovní komiky a mimické hry.

Rok 1939 obdařil Havlíčkovu satiru – a tím i Tigridovu inscenaci – samozřejmě zcela novým politickým smyslem. Sama doba jednoznačně sepjala v ní prezentovaný obraz despotického reakčního státu a jeho potlačovatelského a vykořisťovatelského mocenského aparátu se soudobými diktaturami pošlapávajícími pod pláštíkem velkohubých ideologií všechna lidská práva. Působila proto tehdy ne tak jako satira na prohnílý monarchický systém Havlíčkovy doby, ale i jako velmi aktuální satirické podobenství znázorňující politické poměry v těch státech soudobé Evropy, zejména pak ve státech fašistických, které degradovaly jednotlivce na pouhou bezvonnou a nesamostatnou bytost, člověka zcela odosobnělého, s nímž bylo možno libovolně manipulovat a který svou občanskou pasivitou umožňoval udržovat hladký chod oněch zaběhnutých státních mechanismů.

V širokém rozpětí Havlíčkovy travestie legendárního příběhu z ruské historie mohli však londýnští divadelníci zaměřit ostří kritiky nejen tímto směrem, tedy proti fašistickým diktaturám, ale do jisté míry i do vlastních emigrantských řad.

Již v Burianově pojetí – jak jsme naznačili – vyznívaly některé zpěvy Havlíčkova *Křtu svatého Vladimíra* – např. výše zmíněné obrazy *Vojenský soud*, *Ministerská rada*, *Konkurz* aj. – jako odsudek těch společenských jevů, které si zasluhovaly satirického šlehu stejně tak v absolutistických režimech, jako v politickém systému prvorepublikové demokracie, jako satira na byrokratické a soudní insti-

tuce, policii, armádu, církev atp., stejně jako na jejich reprezentanty, ministry, státní rady, poslance, soudce a generály a vysoké církevní činitele.

Už léta 1938 a 1939 přivodivší zhroucení čs. demokratického systému, vznik polototalitního režimu tzv. druhé republiky a zcela totalitního režimu tzv. protektorátu v tomto smyslu staříčkou satiru Havlíčkovu znovu nadmíru zaktualizovala. Za války v exilu působila tato satira nejinak, působila tak zde i proto, že nešvary, kterými trpěl náš veřejný život již před krachem čs. samostatnosti, se přenesly i do exilu, a okupací a válkou umocněny jevíly se řadovým exulantům jako jevy vysoce negativní. Politické stranictví, které i za svobodných poměrů doma tak nešťastně brzdilo integrační proces v širokých národních vrstvách, od něhož byl do značné míry odvislý i další osud republiky, bujelo dál i v exilu, jako by národ ani nebyl v bitvě o své bytí. Tehdy zejména boje, které se rozvíjely mezi politickými stranami a různými skupinami politiků okolo ustavení čs. exilových orgánů – např. zápas rozvíjející se mezi tzv. pařížským centrem odboje ovládaným čs. vyslancem Štefanem Osuským a mezi Benešovým centrem londýnským, ale i šarvátky rozvíjející se přímo uvnitř čs. politické reprezentace londýnské, naše uprchlíky opravdu vlasteneckého smýšlení notně znechucovaly. Nemluvě o tom, že v očích odpůrců prvorepublikového společensko-politického systému tyto negativní jevy nabývaly na závažnosti již proto, že ti některé praktiky čs. politiky posuzovali prismatem politického programu přestavby společnosti podle komunistických představ. Z té příčiny i některé satirické šlehy Havlíčkovy satiry v prosinci 1939 diváci *Mikulášského večera* naší londýnské emigrantské komunity vnímali jako odvážné pojmenovávání soudobé situace panující v politických kruzích čs. emigrantské komunity ve Velké Británii.

Ideový význam uvedení Havlíčkova *Křtu svatého Vladimíra* v prostředí londýnské emigrace vyvstává plně z jeho dobového společenského kontextu: Tigridovo programově vyhraněné představení se uskutečnilo v době, kdy čs. uprchlíci v Británii – nemluvě ani o defetistických náladách, do nichž je uvedly mnichovské události, reakční režim „druhé“ republiky a okupace vlastní fašistickým nepřítelem – teprve začínali překonávat všechny ty tíživé problémy, jež na ně po odchodu do ciziny dolehly, problémy vznikající v důsledku jejich vytržení z domácího prostředí, ze všech dosavadních životních vazeb, z nezbytnosti budovat svou existenci v prostředí novém a neznámém, posléze ve válkou ztížených sociálních podmínkách. Ve chvíli, kdy teprve někteří z těch, kteří až dotud zůstávali vnitřně uzavřeni v pocitech znechucení z vlastní bezmoci, chytili druhý dech a počali opět volněji dýchat, neboť boj, na jehož konci se rýsoval návrat domů, již začal. V tu chvíli byla však často rezignace vystřídávána zaslepeným vlastenčením, jež bylo stejně na újmu zdravému duchovnímu vývoji sil exulantů jako předchozí katastrofismus. Za této situace mohla působit a také působila Havlíčkova břitká, a snad až příliš hluchá satira, nešetřící nikoho, jako trochu drastický, ale účinný protilek.

Nelze ovšem ani přehlédnout, že v onom kontextu se toto dílko očím exulantů mohlo jevit – a také se tak jevilo – jako určitý politicko-ideologický atak na exprezidenta Beneše a jeho „kamarilu“, na jeho politické a úřední okolí, vojáky z vedení armády i církevní činitele, které přivoloval do exilu z domova, aby posílil svou politickou pozici.

Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy uložené v soukromém archivu Bořivoje Srby. – Osobní výpověď Elišky Frejkové (Elsbeth Warnholtzové, Praha) z 27. 11. 1968. Záznam uložený v soukromém archivu Bořivoje Srby. – Dopis Oty Ornesta Bořivoji Srbovi ze 7. 1. 1969. Dopis je uchováván v soukromém archivu adresáta.

Mladí divadelníci se v *Mikulášském večeru* skutečnivším se v prostředí života čs. emigrace v Londýně v prosinci roku 1939 uplatnili také jako úspěšní autoři. Jeho repertoár obohatili několika původními skladbami, které se mezi naší válečnou emigrací v Británii staly velmi populárními. Byly to především satirické písně a skeče, skladby, které jejich autoři většinou sami také předváděli a ve kterých jako by ožíval odkaz Frejkova a Burianova Dada-divadla, E. F. Burianova voice-bandu a divadla D, především však duch her Osvobozeného divadla Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Jaroslava Ježka.

V průběhu večera zazněla mj. i řada písní Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Jaroslava Ježka z repertoáru Osvobozeného divadla. Většina z nich zaznívala zde ve své originální podobě, v jaké je znali návštěvníci tohoto zejména mládeží milovaného divadla. Některé z nich byly tu však prezentovány i ve verzích navýsost aktualizovaných, přidržujících se originálních výtvorů z voskovcovsko-werichovské a ježkovské tvůrčí dílny jen pokud šlo o jejich hudební složku, nikoli o složku textovou: na Ježkovo hudební ztvárnění původních textů roubovali členové Ornestovy družiny texty nové, pocházející z jejich vlastní tvůrčí dílny, vyjadřující se ke skutečností jejich vlastního života. Hlavním tvůrcem takto aktualizovaných písní V + W + J byl Ota Ornest.

Programovou nosnost politicko-satirických písní vznikajících na podkladě starších písní z politických revuí Osvobozeného divadla si Ornest prověřil již řadu let před odchodem do exilu. Již jako student pražské konzervatoře vytvářel připomenutým způsobem písně tohoto druhu pro kabaretní představení, která na počátku třicátých let v jeho rodišti, v Kutné Hoře, pod názvem Zatímní Tylovo divadlo v místní nové divadelní budově nebo v sále u Zlaté brány provozovali mladí ochotníci ze zdejšího spolku Josef Kajetán Tyl. V Kutné Hoře vykonával tehdy vojenskou prezenční službu jeden ze členů populární pražské pěvecké skupiny Setleři, Josef Konvička, který jim také pro některá z těchto představení pomohl nastudovat celovečerní kabaret. K mimořádnému úspěchu oněch představení, v nichž se vedle Konvičky a jeho „pánského kvarteta“, sestaveného z vojinů tamní posádky, uplatňovali herci a tanečníci a orchestr zmíněného ochotnického spolku, přispěl také Ornest, a to právě několika písněmi vytvořenými na textovém a hudebním podkladě písní Osvobozeného divadla: Voskovcovy, Werichovy a Ježkovy písně byly zde však přizpůsobeny satirickému účelu právě zmíněného kabaretního podnikání, které si chtělo brát na mušku místní kocourkovské poměry. Pro jedno ze zde uvedených kabaretních pásem napsal Ornest také první z řady variací, které složil během svého života na text a melodie Voskovcovy, Werichovy a Ježkovy *Písně strašlivé o Golemovi* a které pak v různých dobách, na různých místech a při nejrůznějších příležitostech se svými druhy sám přednášel.

V kabaretním představení uspořádaném při londýnském mikulášském setkání čs. exulantů vedle autentické Voskovcovy a Werichovy a Ježkovy foxtrotové písně z *Těžké Barbory Co na světě mám rád*, která se pro svůj politický obsah stala jakousi „hymnou“ levicové mládeže v exilu, zazněly tu s doprovodem klavíru např. Ježkův foxtrot *Zlatá střední cesta* z revue *Osel a stín* a slowfoxtrot *Ranní ptáče dál doskáče* z *Těžké Barbory* v podobě výše zmíněným způsobem aktualizované, opatřeny novými texty, ve kterých si mladí autoři vzali na mušku různé nešvary otravující život řadových uprchlíků naší emigrace i nedostatky tehdejšího života vůbec.

Největšího úspěchu z písní složených speciálně pro tuto příležitost prý však dosáhla Ornestova parafráze Voskovcovy, Werichovy a Ježkovy *Smutné písně o Gole-*

movi ze hry Golem, nazvaná *Píseň strašlivá o dětech kapitána M. I. Granta* (tj. Em-I-Granta).

Ve dvaceti slokách své písni Ornest se satirickou nadsázkou líčil smutné osudy těch příslušníků čs. emigrace, kteří odešli do exilu nikoli z vlasteneckých důvodů nebo proto, že se chtěli uchránit před rasovým pronásledováním, ale kteří v cizině hledali hlavně osobní prospěch.

2.

*Jednou budou stránky dějepřavy
potištěny jmény hrdinů,
my už dnes však pějeme píseň slávy,
vijem v hrdle věnec vavřínů.
Hrdina té naší kruté báje
v zástavu dal život jako fant.
Po jménu se ptáte? Každý zná je,
byl to sám kapitán M. I. Grant.*

3.

*Dále Emmi, Boleslav a Franta,
každý nechť je v myslí zachová.
To jsou děti kapitána Granta.
Krásná byla Emmi Grantová.
Boleslav byl starší nežli Franta,
Franta silnější než Boleslav.
Tatínek byl moudrý, znal i Kanta,
na těle i na duchu byl zdráv.*

4.

*Jednou, pletouc rukáv k svému svetru,
as tak kolem druhé hodiny,
krásná Emmi seděla si v Metru,
když v tom Franta přines noviny:
na vlast prý táhnou vrahové kletí
a jdou naši svoboděnkou krást.
Tu Grant povstal a děl pohnut: Děti,
půjdeme spolu osvobodit vlast.*

V dalších slokách se pak líčí, kterak Grant a jeho rodina se s mnoha zavazadly pokoušejí ilegálně opustit vlast, jsou však na hranicích chyceni německými hlídkami a uvězněni ve věznici gestapa v Moravské Ostravě.

7.

*V arestu nejde život tak hladce,
musíš sedět všemu navzdory.
A tak Grant si podle situace
zrevidoval svoje názory.
Když tak člověk tohle všechno vidí,
má ten Hitler pravdu dočista,
vždyť tím vším jsou vážně vinni židi,
byl to samej socialista.*

[...]

10.

*A tak Grant dokázal, že šel jinam
čistě z existenčních důvodů.*

*A proto ho šoupli do Těšína
i s rodinou v smutném průvodu.
Třikráte ho ztloukli polští bratři,
čítaje v to Emmi a syny,
až konečně přišel tam, kam patřil,
až do katovické do gmíny.*

Z následujících slok se pak posluchač dozvěděl, že po větších „štrapácích“ se Grant se svou rodinou přece jen z polských Katovic dostal do Londýna. Tam ho však nepřijali s příliš otevřenou náručí: imigrační komise pozve si ho k pohovoru, chtějíc prozkoumat jeho politickou minulost, a ačkoli se Grant holedbá svými odbojovými zásluhami, „odloží“ jej i jeho blízké do jednoho z venkovských domovů mezi řadové emigranty. To Granta zcela zlomí.

12.

*Já jsem, páni, vod tří dětí táta,
dělal jsem však vzpoury každý den.
Chystal jsem atentát na Neuratha,
ten byl naneštěstí odhalen.
Byl jsem vždycky politicky činný
a ohrožený –? jo, to taky,
též jsem k tomu vychovával syny,
kteří roznášeli letáky.*

[...]

15.

*No a teď mne, pánové, zde máte
i mou dceru a mé dva syny.
Čekám, že nám pěkné místo dáte,
chcem si totiž přinést vavříny.
– Milý Grante, řekli pohotově,
máme radost z tvouj kuráže,
teď si odpočineš na venkově,
až čas přijde, pak se ukáže.–*

Grant pak v Ornestově písni skončí podobně jako Golem v písni Voskovce a Wericha „tragicky“. Tak jako o zániku Golema i o zániku Granta předkládají se v ní posluchačům k posouzení dvě verze, z nichž obou se však vyvozuje „mravní naučení“, že být psancem není právě lehké.

16.

[...]

*O zániku jeho jsou tři verze,
z kterých uvedeme jenom dvě.
Podle jedné zhynul v strašné haně,
vyvezen byl i s familií
a skončil svůj život na Guyaně
na strašlivou na malárii.*

17.

*Druhá verze – lze-li věřit řečem –
děje se po osvobození.
M. I. Grant jel jako vítěz s mečem
na koni po pražském dláždění.*

*A jak mýjel jásající ženy,
spadl s koně u Melantricha,
jelikož měl ten meč vytasený,
zabodl si ten meč do břicha.*

Ornest a Schwarz, kteří tuto satirickou píseň poprvé zazpívali na *Mikulášském večeru* čs. londýnských exulantů, ji pak – ať už při svých vystoupeních v regulérních „pódiových“ pořadech, nebo při improvizovaných besedách – byli nuceni publiku přednášet znovu a znovu, prý nesčetněkrát.

Satirické písně skládané na Ježkovu hudbu komponovanou původně k textům V + W se setkaly na zmíněné mikulášské zábavě s obrovským úspěchem, a to Ornesta a jeho přátele přimělo, aby z takových písní vytvořili i ucelený kabaretní pořad. Ten pak předváděli v Londýně i na venkově v prostředí společenského života čs. emigrace prý vždy za velikého ohlasu při nejrůznějších příležitostech. Texty některých těchto písní byly též rozmnoženy a jako letáky kolportovány prostřednictvím odboček Mladého Československa po domovech čs. emigrantů po celé Británii: díky tomu se jimi bavila čs. emigrace na různých místech v celé britské ostrovní říši.

Text Písně strašlivé a dětech kapitána M. I. Granta uchov. jeho autor Ota Ornest (Praha) ve svém soukr. archivu (kopie uložená v soukr. archivu Bořivoje Srby). – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Dopis Oty Ornesta Bořivoji Srbovi ze 7. 1. 1969. Dopis je uchov. v soukr. archivu adresáta. – Valtrová, Marie–Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 57–58, 140–141, 165.

Satirické skeče v Mikulášském večeru z roku 1939

Podobně jako ony písně byl ideově zaměřen i dramatický výstup – přesněji řečeno skeč – *Mladé Československo po šedesáti letech*, který speciálně pro tento večer napsal Josef Lederer a který herecky ztvárnil Ornest se Schwarzem.

V případě tohoto skeče šlo formálně vlastně o dramatický dialog, pro nějž vzorem byly vtipné dialogy, tzv. předscény neboli „forbíny“ Voskovce a Wericha z revue *Osvobozeného divadla*, v nichž oba protagonisté opouštěli své role a civilně, sami za sebe, vedli jakési „meziřeči“ na různá témata, to jest disputovali mezi sebou a s publikem: na rozdíl od voskovkovsko–werichovských byl však skeč Ledererův pojednán „dramaticky“ jako kvazirealistický „obraz ze života“

Jak již sám název naznačuje, obsahem skeče bylo satirické zamyšlení nad přítomností i budoucností čs. exilové mládeže. Ve skeči dva osmdesátiletí až devadesátiletí starci, Apraxij a Pantělejmon, po šedesáti letech prožitých v exilu, který – jak se ukazuje – nemá mít nikdy konce, tedy někdy kolem roku 2000, vzpomínají na první dětské krůčky naší emigrace v Británii roku 1939, a navzdory odstupu, který v podobě šesti desítek let položil čas mezi jejich mládí a stáří, posuzují se stále tímž dětinským iluzionismem a entuziasmem, s kterými tu organizaci uváděli do života, možnosti a perspektivy Mladého Československa. Byl to prý „zle“ ironický a až cynicky skeptický – jak alespoň stvrzuje pamětník – výtvar, „humor po výtce černý“, nicméně vyvolávající i ozdravný účín. Jeho regenerující účinek spočíval v odvaze podívat se na život naší emigrace z odvrácené stránky a odkrýt jeho tragikomický rub. Satiricky komentovány byly tu „osudy“ různých typických postav a postavíček čs. exulantů, událostí, jež tito exulanti měli – jak se zde předpovídalo – prožít v oněch následujících šedesáti letech: nikdo prý nebyl ušetřen jízlivého výsměchu. V tom smyslu mu dali také vyznít v realisticky mas-

kovaných a kostýmovaných postavách starců i oba jejich interpreti, Ornest a Schwarz, jejichž výkony v rolích naivních a do senility se propadajících starců ohodnotilo prý publikum hlučnými ovacemi.

Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Dopis Oty Ornesta Bořivoji Srbovi ze 7. 1. 1969. Dopis je uchov. v soukr. archivu adresáta. – Valtrová, Marie–Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 58.

„Betlémská scéna“ v Mikulášském večeru z roku 1939

Eliška Frejková–Elsbeth Warnholtzová po letech, roku 1968, autoru této práce vypověděla, že při svatomikulášské oslavě z roku 1939 byla v jejím bohatém uměleckém programu předváděna i jakási „betlémská scéna“, výjev zobrazující, kterak Tři králové z Východu skládají hold právě zrozenému Spasiteli, malému Ježíškovi. Ve výjevu ironicky až parodicky traktovaném se prý zdůrazňovala skutečnost, že se ve zde připomínaném evangelijním příběhu přišli poklonit Ježíškovi, který tu byl pro tvůrce scény symbolem chudoby, i představitelé moci a bohatství – ironizace a parodizace přitom posunovala příběh směrem k současnosti (jeden z králů byl prý stylizován do podoby anglického policajta, komického „bobbyho“).

Tvrzení Frejkové–Warnholtzové se z pramenů nepodařilo prověřit, aniž se to podařilo zkřížením její výpovědi se svědectvím dalších pamětníků: není zcela jasné ani to, zda se její vzpomínka vztahuje skutečně k tomuto, a nikoli k jinému z mikulášských večerů čs. emigrací v Londýně za války uspořádaných.

Podle téže pamětnice a údajně spolutvůrkyně jeho uměleckého pořadu byl večer zakončen společným zpěvem českých, německých a anglických koled.

Osobní výpověď Elišky Frejkové (Elsbeth Warnholtzové, Praha) ze 27. 11. 1968. Záznam ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby.

Ohlas Mikulášského večera z roku 1939

Mikulášský večer skutečnivší se v prostředí života čs. londýnské exilové komunity na počátku prosince 1939 se setkal s mimořádně vřelým ohlasem. Hned napoprvé se ukázalo, že podobnému druhu neformálních zábav, při nichž přicházela ke slovu i satira, byli naši lidé v exilu připraveni dávat přednost před velkými reprezentativními kulturními akcemi oslavného charakteru, které mívaly někdy chladně akademický ráz. Proto i napříště jeho organizátoři zejména na svátek mikulášský, o Vánocích a o Silvestru pravidelně pořádali podniky tomuto podobné, na nichž se členové londýnské čs. exilové komunity scházeli v družné shodě k zábavě, která zdaleka neměla jen rekreační oddechový ráz. Mikulášská zábava z roku 1939 založila tak v Londýně tradici kulturních večerů, které významně přispívaly k sjednocování čs. emigrantské obce.

Pořad vánoční poezie evropských národů v operním divadle Sadler's Wells Theatre

O Vánocích 1939 se naskytl pěveckému sboru Mladého Československa z Čs. domova v Londýně–Putney, který se tak úspěšně uvedl již při svých vystoupeních

na koncertu YMCA v budově centrály této organizace na Knightbridge a na koncertu BYPA v Anne Besant Hall, další příležitost k vystoupení na mezinárodním fóru.

V den předcházející Štědrému dni roku 1939, odpoledne v sobotu 23. prosince toho roku, uspořádal British Council (Britská rada) ve velkém londýnském operním divadle Sadler's Wells Theatre koncert *Vánoční poezie evropských národů*. Podobně jako o koncertu v Anne Besant Hall i v tomto případě byly přizvány k účinkování amatérské skupiny reprezentující různé národy Evropy: spolu s Brity se tehdy o vytvoření programu přičinili i příslušníci asi patnácti národů a etnických skupin, naleznuvší tehdy útočiště ve Velké Británii, a mj. také Češi. Na pořadu byla zřejmě i k Vánocům se tematicky přimykající umělecká díla, ale těžištěm byla i tentokrát vánoční poezie folklorního původu: vedle anglických carols ji zde reprezentovaly koledy německé, rakouské, řecké, italské, španělské a polské, a ovšem také – a to ve velkém rozsahu – koledy české.

Putneyský pěvecký sbor Mladého Československa připravil pro toto odpoledne pod vedením reverenda Vančury pásmo českých, moravských a slovenských koled v originálním znění. Spoleháje na účinnost jímavé vroucnosti jejich čistotně působícího lyrického výrazu, přednesl je v jednoduché hudební úpravě, aniž je zatížil ambaláží vnějších prostředků. Mladí Čechoslováci je však zpívali se zcela mimořádným citovým zaujetím; první Vánoce prožívané v exilu vyvolávaly v nich – jak řečeno – zvláštní dojetí. A tak ačkoliv součástí pořadu byla i umělá poezie velkých básnických hodnot, vyhrály prý u britského publika na celé čáře nad všemi ostatními programovými čísly právě tyto prostinké projevy tvořivosti našeho lidu.

Nesign.: *Úspěch českých koled* (rubr. *Mladí*), Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 1 (5. 1. 1940), s. 4. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy ulož. v soukr. archivu Bořivoje Srby.

České koledy ve Velké kongregační síni anglikánské církve

Pořad *Vánoční poezie evropských národů* se při tomto provedení setkal s natolik příznivým přijetím u shromážděného publika, že byl ještě o týchž Vánocích opakován – pravděpodobně v různé pozměňované verzi – i v jiných prostředích.

Podruhé zazněly koledy evropských národů o slavnostních bohoslužbách konaných ve Velké kongregační síni Kongregacionalistické církve v Londýně, na nichž se sešlo na dva tisíce Britů a uprchlíků z celé Evropy, aby tu vyjádřili svou podporu ideji lidské sounáležitosti. Po několika kázáních nastoupily sbory, aby manifestovaly za jednotu světa právě přednesem lidových vánočních písní. Podle Oty Ornesta na závěr bohoslužeb všichni účinkující, příslušníci nejrozličnějších národů, církví i politických uskupení společně v pohnutí zpívali známou nábožnou vánoční píseň s latinským textem „*Adeste fideles*“. Při společném zpěvu této písně – vzpomíná Ornest – prý všichni přítomní hluboce pocítili posilující účinek mezinárodní solidarity, která exulanty alespoň trochu odškodňovala za ztrátu domova. Pořad vysílal pak – není známo zda v přímém přenosu z místa jeho konání – i britský státní rozhlas, BBC.

Své koledy přednesl pak putneyský sbor Mladého Československa ještě jednou: stalo se tak na svátek Tří králů 6. ledna 1940. Tehdy v jeho podání zazněly české, moravské a slovenské koledy v Moravian Chapel, modlitebně Moravských (tj. Českých) bratří na Fetter Lane (EC 4), tedy v místě, kde jako farář – jak už řečeno – působil vedoucí sboru, reverend Vančura. Rovněž toto vystoupení přebírala do svého vysílání BBC.

Nesign.: *Čs. mládež v britském rozhlase*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 1 (5. 1. 1940), s. 4. – Ornest, Ota: *Emigrace*. In: *Theater-Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. [Uspoř. František Černý.] Praha (Orbis) 1965. S. 328–329. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy uložen v soukř. archivu Bořivoje Srby. – Valtrová, Marie-Ornest, Ota: *Hraje vás tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 54.

International Concert v Sadler's Wells Theatre

Dramaturgická linie tvorby čs. exulantů zaměřující se na pěstování folklorního umění vyvrcholila pak v tomto období vystoupením souboru Mladého Československa na večeru nazvaném *International Concert*, který v pondělí 19. února 1940 v londýnském operním divadle Sadler's Wells Theatre, v tzv. „Domě hudby“ zbudovaném již roku 1683 Thomasem Sadlerem na Rosebery Avenue (EC 1), uspořádal, a to ve prospěch uprchlíků pocházejících ze Španělska, po skončení občanské války v jejich rodné zemi původně soustředěných ve Francii a v přítomné době v Británii, výbor podpůrné organizace Relief and Refugee Council a organizace BYPA.

Pro tento koncert pořádající organizace najaly zmíněné druhé největší londýnské divadlo – představení zde zhlédlo 1400 diváků – a k účasti na programu přizvaly především profesionální umělce, a to jak umělce z řad emigrantů, tak umělce z řad Britů. Oproti dřívějším podnikům obdobného typu, na nichž byl dáván volný průchod iniciativě ochotníků, chtěly tentokrát poskytnout příležitost především zkušeným a vyzrálým umělcům a umožnit jim, aby se představili širší britské veřejnosti v navýsost reprezentativním programu. A tak v jeho pořadu vystupovali vedle světově proslulé anglické divadelní herečky, tragédky Dame Sybil Thorndike, rakouský komorní pěvec Ernst Possony, klavírista téže národnosti Paul Lichtenstern, německý klavírní virtuos prof. R. Glass, maďarská tanečnice Carmona aj., z Čechoslováků pak houslistka Marie Hlouňová a klavírista Hans Walter Süsskind a další umělci. Kromě těchto sólistů, pocházejících z celkem jedenácti zemí, účinkovaly zde i čtyři soubory, které se tehdy sdružily v nově ustavené korporaci Refugee Youth Players, soubory organizací Freie Deutsche Jugend, Junges Österreich, Juventud Española a Mladé Československo. Režie celého pořadu se ujal A. MacCrindlé, který jej také uváděl jako konferenciér.

Již sám výběr účinkujících se jevil co záruka vysoké úrovně koncertu. Jelikož však bylo vcelku ponecháno na vůli umělců samých, s čím před publikum vystoupí, působil program koncertu po stránce dramaturgické značně roztržtým, neuceleným dojmem. Každý z účinkujících sólistů a souborů volil podle své úvahy co možná nejhodnotnější repertoár, ale odhlédneme-li od toho, že všechno skutečné umění navzdory rozdílnosti původu, tematických složek, stylizačních postupů atp. spolu souvisí skrze své hodnotové vlastnosti, mezi jednotlivými čísly programu chyběly vzájemné vnitřní vazby.

A tak vedle písní Franze Schuberta „*An die Musik*“ a „*Ungeduld*“ a canzonetty titulního hrdiny z 2. jednání Mozartova *Dona Giovanniho* „*Deh vieni alla finestra*“, které zazpíval barytonista Possony, zazněly tu např. dva z *Českých tanců* Bedřicha Smetany v podání klavíristy Süsskinda a Sukovo *Appassionato* pro housle a klavír v provedení téhož umělce a houslistky Hlouňové. Populární Thorndike, první – jak už řečeno – představitelka Shawovy *Svaté Jany*, vybrala pak ke svému vystoupení na koncertě dva monology z této své velké herecké kreace z počátků dvacátých let. Většina dalších programových čísel byla podobného druhu. Soubory

Refugee Youth Players pak v průběhu onoho čtyři hodiny trvajícího koncertu předvedly lidové písně a tance, zpřítomňující divákům folklorní umění rodných zemí svých členů. Byl prý to mimořádně dobře připravený večer, který ukázal, co zmůže společná vůle ke spolupráci. Publikum prý bylo předvedenými zde výkony zcela strženo a odměňovalo všechny vystupující bouřlivými ovacemi.

„*International Concert, Sadler's Wells Theatre 19. 2. 1940*“. [Programový leták k stejnojmennému pořadu z 19. 2. 1940, uchov. v soukr. archivu Oty Ornesta, Praha.] – Nesign.: *Achtung!*, Österreichische Jugend, Jg. 2, 1940, Nr. 4 (Februar 1940), S. 3. – Nesign.: „*Die Refugee Youth Players*“ in *Sadler's Wells Theatre, Jugend Voran*, Jg. 1, 1940, Nr. 1 (Februar 1940), S. 8. – Nesign.: *Ein Jahr „Junges Österreich“ in Wort und Bild*, Österreichische Jugend, Jg. 2, 1940, Nr. 5 (Mitte März 1940), S. 6–7 [zde viz zejm. s. 7]. – Hunt, E.D.: *Sadler's Wells Triumphant Demonstration of Internationale Understanding–The Future of the Refugee Youth Players*, Jugend Voran, Jg. 1, 1940, Nr. 2 (März 1940), S. [10].

Ukázky českého a moravského lidového umění v Sadler's Wells Theatre – Lidová suita I.

V reprezentativním programu *Mezinárodního koncertu* uspořádaného RRC a BYPA v Sadler's Wells Theatre vystoupil – a to hned v jeho úvodu – soubor Mladého Československa z Putney, doplněný řadou dalších umělců-amatérů z řad čs. emigrace, se svým novým originálním pořadem: ke svému vystoupení na tomto koncertě si sice i on zvolil ukázky lidového umění své domoviny, jak to byly učinily i jiné zde účinkující kolektivy, ale na rozdíl od nich představil tyto ukázky v originální adaptaci pod názvem *Lidová suita* nikoli jako samostatná, izolovaná programová čísla, ale pospojovány v ucelený dramatický tvar v podobě i dějově prokomponované inscenační kreace. Šlo tu – po pokusu E. F. Buriana jevištně ztvárnit říkadla, písně, tance a zvykové obřady českého a moravského lidu, zachycené kdysi Karlem Jaromírem Erbenem ve sbírce *Prostonárodní české písně a říkadla*, proslulé Burianově scénické montáži tohoto materiálu lidového původu, *Vojna*, která svého času, roku 1935, byla uvedena v divadle D 35 – o nový pokus tohoto druhu. Autory onoho nového pokusu byli Ota Ornest, který provedl výběr ukázek lidového umění a jejich sestavení do podoby celistvého představení a který také jako režisér kompozici nastudoval, hudební skladatel Jiří Silvera, choreografka Marianne Hellerová a výtvarník Quido Lagus.

Ačkoli již sám název kreace, *Lidová suita*, apostroficky odkazující i k dalším významným Burianovým zpracováním folklorních děl, k oběma jeho lidovým suitám z let 1938 a 1939, výmluvně naznačoval, že se ku svému výkonu její tvůrci inspirovali divadelní tvorbou E. F. Buriana, a to především tou její částí, která byla nese-na Burianovým záměrem vyvednout české a moravské folklorní umění pro jeho divadelní, ale i obecně estetické, obsahové i ideové hodnoty na úroveň soudobé umělecké produkce, Burianovo jméno – a to z politických důvodů (jak řečeno, Burian byl stalinisticky smýšlejícími čs. komunisty poté, co vyslovil veřejný protest proti politickým procesům v SSSR, považován za trockistického úchylníka a po vyloučení z KSČ soustavně ostouzen komunistickým tiskem) – nebylo mezi jmény tvůrců na programovém letáku uvedeno. Navzdory tomu chtěli však dle svého vlastního tvrzení Ornest a jeho spolupracovníci Burianovu tvorbu, konkrétně pak v tomto případě jeho proslulou baletní a voicebandovou montáž *Vojna*, alespoň dílčím způsobem v Londýně připomenout a představit britským a jinonárodním divákům. Jako volná parafráze *Vojny*, vycházející z Burianovy základní koncepce práce s folklorním materiálem a opírající se o tuto jeho koncepci jak co do výběru tohoto materiálu,

tak co do jeho kompozičního uspořádání v nový celek, i posléze co do vlastního způsobu jeho scénické interpretace, stala se Ornestova *Lidová suita* v podání herců a pěveckého a tanečního souboru Mladého Československa nejen prezentací českého lidového umění, ale i prezentací uměleckých cest a cílů Buriana samého, českého avantgardního divadelnictví jako celku.

Nesign.: *Čs. mládež v britském rozhlasu*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 1 (5. 1. 1940), s. 4. – Ornest, Ota: *Emigrace*. In: *Theater-Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. [Uspoř. František Černý.] Praha (Orbis) 1965. S. 328–329. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznam uložen v soukr. archivu Bojiwoje Srby. – Valtrová, Marie–Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 54–55.

Vzor Ornestovy Lidové suity – Burianova Vojna

Burianova *Vojna* – „baletní a voicebandová montáž o šesti scénách na slova lidové poezie sebrané K. J. Erbenem“, jak zněl její úplný podtitul – nabyla od první chvíle, kdy vstoupila na jeviště D 35, 22. ledna 1935, významu vzorového příkladu přístupu moderního umělce k folkloru.

Proti zkonvencionalizovanému pojmání folkloru, které – ignorujíc původní jeho sociální obsahy – soustřeďovalo pozornost vnímatele spíše na ty stránky tvůrčího projevu dávných vesnických komunit, které okouzlovaly moderního člověka epochy technické civilizace svým mile působícím primitivismem a naivností svého výrazu, postavil Burian v této své dramatické práci vlastní pojetí, které neulpívalo na oněch vnějších stránkách lidové umělecké kreativity, ale které chápalo lidové umění jako vážnou uměleckou tvorbu, jež jako každé opravdové umění obrazy skutečného života se všemi jeho kontrasty, rozpornostmi a napětími, vyjadřující zároveň přesvědčivé bolesti, strasti, touhy i doufání svých anonymních tvůrců i jejich publika, pojetí, které umožňovalo dobývat z prostých a zdánlivě ideově krotkých, sociálně nepřilíhlivých exponovaných folklorních artefaktů skryté v nich významy velké duchové i sociální závažnosti.

Vycházejí z přesvědčení, že „každá poezie mění svůj povrchní obsah nebo, lépe, svůj snadno nápadný a na prvé poslechnutí zřetelný obsah podle toho, kým je říkána a jak je přednášena“, vkládal Burian jako adaptátor a dramatizátor známé říkanky a písňové verše lidového původu, vnímané zpravidla zcela automaticky skoro jako texty obsahově zcela vyprázdněné, postrádající aktuální výpovědní hodnoty, do úst herců, představujícím tu určité smyšlené, leč velmi konkrétním způsobem charakterizované postavy–typy, jakožto dialogický materiál, skrze nějž ony postavy jako v regulérním dramatu jednají ve zcela konkrétních dějových situacích, a ti pak díky tomuto způsobu jejich dramatické interpretace skrze svůj recitační nebo pěvecký přednes a herecké podání těchto textů vyjevovali jejich původní – převrstvením času tehdy již zastřený – sociální smysl nebo jim propůjčovali smysl úplně nový. Píseň „*Když jsem já šel od své milé, bylo slunko vysoko...*“, kterou běžně vnímáme jako projev samolibého uspokojení mladíka jdoucího po promilované noci slunečným ránem domů od frajerky, vložená do úst herce představujícího raněného vojáka, umírajícího na frontové líně, vyznívala zcela protichůdně k onomu původnímu svému vyznění, a to drásavými a tragickými tóny nářku člověka udolaného násilím. Podobně nevinně vyhlížející dětské říkadlo „*Žitěčko platí / za čtyry zlatý / pšenička je za dukát, / čočovička taky*“ vyznívalo pochopitelně zcela jinak, než jak vyznívá, když je matka recituje při hře s dítětem, jestliže – jak tomu bylo v Burianově inscenaci –

bylo vloženo do úst hereckému představiteli selského krkouna vydělávajícího v bezpečí frontového zázemí na bídě sousedů: obrazně vyjadřovalo obecné zpustnutí mravů, které války zpravidla přináší.

Nekonvenční způsob, jakým uchopoval folklorní materiál v rovině literárně-dramatické, ovšem podporovalo i jeho nekonvenční hudební zpracování tohoto materiálu. Burian jako skladatel – s výjimkou několika málo písní – nepřijímal do své *Vojny* lidové písně v podobě, v jaké žily ve svém přirozeném prostředí, ale vyprošťoval staré texty z jejich vazby k nápěvům, které je původně v prostředí jejich vzniku provázely, a podložil je novými melodiemi a rytmy, odvozenými sice z ducha lidové hudby, ale přizpůsobenými (mj. i moderními bitonálními harmonizačními postupy) potřebám účinné prezentace nově v nich odhalených, procesem jejich zkonvenčení zasutých významů. Chtěje např. odkrýt skutečnou povahu vztahů mezi postavami, vztahů skrytých pod malebným zevnějškem bohatě okrojované venkovské svatby, zahrhl původní hudební doprovod textové složky známých českých svatebních písní do montáže vkomponovaných a doprovodil např. text jedné z nich, písně „*Už mne vezou...*“, zaznívající v jeho hře po výjevu zpřítomňujícím obřad, kterým býval na vesnici stvrzován manželský svazek, smutčným pochodem v tempu largo grave, čímž vyjádřil i skutečnostní fakt, že zmíněným obřadem byl stvrzen svazek mezi snoubenci, které k sobě nepoutal žádný cit a kteří byli rodiči donuceni k sňatku jen kvůli soustředění majetku.

Tento neobvyklý a často diskutovaný způsob práce s folklorním materiálem umožnil Burianovi, aby z veršů, písní, tanců a zvykových obřadů rozmanitých druhových a žánrových vlastností a různé provenience vytvořil dramatické dílo blížící se svým charakterem typu „pravidelné“ hry, hry s průběžnými postavami a se souvislým dějem. Označení montáž bylo na místě jen potud, že označovalo techniku práce na tomto díle, ale nikoli jeho vlastní povahu. Neboť to působilo nikoliv jako pásmo více méně dobře propojených jednotlivin, nýbrž jako jednotně prokomponovaný celek, v němž všechen výchozí motivický materiál se vzájemně prostupoval a splýval v novém významovém kontextu, což právě onomu celku propůjčovalo charakter skutečného dramatu.

Jak z řečeného je snad patrné, Burian tedy jako dramatik nepřístupoval k lidové poezii jako k vývojově uzavřenému, jednou provždy konzervovanému jevu, produktu dávno zašlé, vývojově překonané společenské entity, nýbrž jako k útvaru, navzdory jinému původu a jiné sociální funkci stále ještě v poměru k životu otevřenému, disponovanému být znovu a znovu aktualizován, jako k materiálu, s nímž je možno pracovat s touž volností jako s kterýmkoli jiným materiálem, který mu skutečnost, ale i svět umění co látku jeho díla poskytují, jako k materiálu vyznačujícímu se latentní potencií stát se látkovým východiskem originální básnické skladby.

Burianova *Vojna* však nebyla pouze umělecky jedinečným tvůrčím činem, který mocně působil na estetický cit diváků, ale byla ve své době i významným činem politickým. Burian v ní – v době, v níž se z různých zemí s totalitními režimy ozývaly hlasy dožadující se opětného dělení světa na základě imperiálních zájmů jejich vůdců – poukazoval na nebezpečí vypuknutí nového světového válečného konfliktu, který hrozil zničit vše, co umožňovalo lidem – zejména těm sociálně slabším – vyžít svůj lidský úděl v jistém druhu normality. Ačkoliv vícekrát již v době hlubokého míru zaměřil politické ostří svých inscenací proti přípravám nové války a proti jejich strůjcům (např. v inscenaci *Dobrý voják Švejk*, 1935), *Vojnou* se vyslovil v tomto smyslu naplno. Proto jeho *Vojna* byla pokládána – vedle Čapkovy *Bílé nemoci* – za vůbec nejvýznamnější pacifistický apel, který české divadelnictví v meziválečné době vydalo.

Již v roce 1935, kdy alespoň v Evropě panoval navenek ještě klid zbraní, pokukující obrazně i na její zákulisí, varovala *Vojna* před hrozbou vzplanutí nové světové války. Jak doba potemňovala, tyto ideové kvality díla nabývaly stále více na významu, překrývající jeho výsostné kvality estetické. Zejména její reinscenace z roku 1938 v D 38, přicházející na repertoár za situace, kdy na různých stranách světa již proskakovaly plamínky začínajícího válečného požáru, zapůsobila v tomto směru velmi silně. Ještě na jaře 1940, tedy právě v době, kdy Hitler po vítězném ukončení tažení v Polsku vojensky obsadil Dánsko a Norsko a chystal se následně obsadit i Belgie, Holandsko a Francii, se objevila *Vojna* na repertoáru divadla D znovu a díky časovým souvislostem se proměnila v otevřený odsudek hitlerovského Německa, které válku zvedlo. V dubnu 1940 proto protektorátní úřady na základě udání českých kolaborantů, náhončích gestapa, její další uvádění zakázaly.

V roce 1938, po dobrých zkušenostech, které roku 1935 učinilo divadlo D se svým hostováním ve Švýcarsku, E. F. Burian naplánoval velké umělecké turné svého souboru po západní Evropě, a mj. hodlal s ním navštívit také Velkou Británii. Západoevropským divákům se chtěl představit dvěma nejúspěšnějšími inscenacemi svého tehdejšího repertoáru – v obou případech byly to ukázky českého folklorního umění v podstatě barokního původu – a to jednak právě *Vojnou*, jednak *Lidovou suitou*. Přišel však Mnichov, krach demokratického režimu ČSR a obsazení českých zemí německými vojsky, v důsledku čehož z plánovaného turné sešlo.

Teprve na počátku roku 1940 – shodou okolností právě v době, kdy musela po zásahu cenzury zmlknout u nás doma – mohla *Vojnu*, tuto – jak řečeno, vedle Čapkovy *Bílé nemoci* nejvýznamnější – českou protiválečnou hru, zásluhou Mladého Československa jistá část londýnského publika prostřednictvím Ornestovy *Lidové suity*, odvozené z této Burianovy kreace, poznat alespoň v náznaku. A připomeňme tu hned, že o půlruhého roku později, v létě 1941, měla opět zásluhou týchž divadelníků, tentokrát vedených však Karlem Brušákem, možnost se seznámit se dvěma dalšími burianovskými kreacemi příslušejícími k této části tvorby divadla D a připravovanými pro zájezd do Británie, s dvěma klíčovými programovými čísly Burianovy *Lidové suity I.*, poprvé uvedené roku 1938, s *Hrou o svatě Dorotě* a s *Žebravým Bakchusem*.

Burian, Emil František: *Vojna* [libreto i partitura]. Praha (Státní nakladatelství krásné literatury) 1955. – Burian, E. F.: „*Vojna* [...]“, Program D 38, r. 3, 1937/1938, č. 9 (květen 1938), s. 256. – Schrich, Josef.: *České „Art of Nations“ v londýnském divadle* (rubr. *Kulturní hlídka*), Čechoslovák, r. 3, 1941, č. 32 (8. 8. 1941), s. 6. – Karásek, Bohumil: *Nad partiturou Burianovy Vojny*. In: *Hudební věda*, Sv. 1. Praha 1961. S. 33–73. – Scherl, Adolf: *E. F. Burian–divadelník*. In: Obst, Milan–Scherl, Adolf: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha (Nakladatelství Československé akademie věd) 1962. S. 236–239. – Srba, Bořivoj: *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha (Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV) 1980. S. 54–77, 391–394 [tam viz i odkazy na materiál primární povahy].

Ornestova Lidová suita

K tomu, aby roku 1940 v Londýně Ornest ve své *Lidové suitě* představil Burianovu *Vojnu* v její autentické podobě, neexistovaly ovšem dostatečně příhodné podmínky. Především v Londýně neměli divadelníci k dispozici partituru, ba dokonce ani úplné libreto *Vojny*. Chtěl-li Ornest svůj záměr realizovat, musel se obrátit přímo k primárnímu látkovému materiálu, z něhož Burian sám pro svou inscenaci čerpal, k Erbenově knižně vydané sbírce lidových říkadel a písní a k jiným, v Londýně dostupným sbírkám folklorních děl obdobného typu, a jít Burianovou cestou dramatinizátora tohoto materiálu více méně samostatně. I když

se při svém pokusu o rekonstrukci původní Burianovy kreace zčásti mohl opřít i o to, co mu v daném směru napovídala jeho vlastní paměť diváka divadla D, eventuálně paměť jeho přátel, kteří rovněž jako on Burianovu *Vojnu* kdysi zhlédli, jeho inscenace se od inscenace Burianovy silně lišila. Vždy když jeho paměť a paměť jeho spolupracovníků jako vodítko při oné rekonstrukci selhávala, musel se totiž od pamětního záznamu vzniklého na základě pouhých diváckých vjemů uchýlovat k vlastní invenci. Proto také nelze považovat Ornestovu *Lidovou suitu* za pouhou kopistickou repliku Burianovy *Vojny*, šlo vlastně o dosti originální pokus o uplatnění burianovských dramatizačních postupů při pojednání přibližně stejného výchozího látkového materiálu, o její značně volný přepis, zkráceně – v jakémsi průřezu – představující hlavní motivy díla, které jí bylo vzorem (trvala také pouze asi čtyřicet minut).

To do jisté míry také opravňovalo Ornesta k tomu, aby zaštitil svou inscenaci novým názvem. Název *Vojna* se ostatně v situaci, kdy se demokratický svět – i vojensky – bránil před náporom fašistického útočníka, jevil jako nepřilíh vhodný, nehledě na to, že – jak jsme již uvedli – Burian byl stalinistickými komunisty proskribován jako zrádce. Proto ji také opatřil označením *Lidová suita*, názvem, který sice zasvěceným zřetelně vyjevil, jaký byl její inspirační zdroj, aniž to zároveň zjevoval zcela otevřeně.

Již samy postupy Burianovy kompozičně–tematické výstavby *Vojny* sledoval Ornest – jak bylo ostatně už řečeno – jen zcela volně. Podobně jako Burian i on tento materiál uspořádal a učlenil do několika větších, tematicky ucelených a jednotně prokomponovaných hudebně–dramatických obrazů, jakýchsi – z hudebního hlediska nahlíženo – „vět“. Avšak zatímco Burian zbudoval ve své adaptaci takových obrazů či vět sedm (respektive šest: poslední dva obrazy byly totiž propojeny!), a to *Masopust*, *Svatby*, *Odvod*, *Hřbitov*, *V zázemí* a *Vojna* (s působivým finale), Ornest vystačil s pouhými čtyřmi: byly to věty *Milostně namlouvání* (*The Courting*), *Májka* (*The Maytree*), *Svatba* (*The Wedding*) a *Odvod* (*The Calling Up*).

Burian – rozvrhuje látku své hry obdobně, jak bývá pravidlem u tzv. „velkých“ hudebních forem, do několika námětově i skladebnou technikou sjednocovaných ploch (proto také důsledně označoval jednotlivé obrazy mj. i terminologickými výrazy přejatými z pojmosloví hudebního, totiž údaji o temporytmických vlastnostech určitých pasáží, představujícími vlastně pokyny pro interprety, určujícími jim, jaká tempa a celkový výraz mají při interpretaci jednotlivých pasáží díla volit, *Allegro ben ritmico*, *Largo grave*, *Alla marcia atd.*) – přidržoval se kompoziční zásady odvozené z tzv. hudební sonátové formy a sestavil obrazy v řadě za sebou tak, aby po scéně rušné a dramaticky vypjaté následovala scéna klidnější, po dramatickém vyjetí lyrický oddech atp.

Ve zjednodušené podobě, limitován i danými vnějšími podmínkami scénické realizace díla, tento princip přijal i Ornest. Na rozdíl od Buriana, který prokomponoval po stránce temporytmické každý jednotlivý ze sedmi obrazů vždy jednotně po celé ploše a přiřazoval – těžce přitom účín právě z jejich kontrastu – obraz k obrazu právě jako co do výrazu navzájem si konkurující části–„věty“, Ornest pro-modelovával temporytmus i uprostřed jednotlivých obrazů a při kompozičně–tematické výstavbě díla namísto ostrého ohraničování jednotlivých obrazů usiloval vytvořit mezi scénami plynulé přechody. Scénické dění tak přecházelo z výjevu do výjevu ve způsobu nepřetržitého svého průběhu.

Podrobnější srovnání odchylností Ornestovy kompozice od původní předlohy vyjevuje rozdílnot Burianova a Ornestova přístupu k předsevzatému úkolu ztvárnit v ucelené kompozici různorodý folkorní materiál nadměru zřetelně.

Burianova adaptace začínala bujnou scénou masopustního hýření, v němž se v jednání jednotlivých osob pospolu projevují stejnou měrou furiantství a zároveň i vnitřní nejistota vesnického člověka, pýcha těch, jimž se daří hromadit majetek, a zatrpkllost chudáků, mladistvá milostná vzplanutí i bolesti lásky neopětované atp. Naproti tomu Ornest do úvodu své kreace postavil poklidný výjev *Milostné namlouvání*, znázorňující idylický život na české vesnici, výjev, jehož lyrické jádro tvořily výstupy zobrazující v krátkosti proces milostného sblížení mladého hochy a dívky, výstupy, v nichž se postupně líčilo, jak se jinoch uchází o dívku, jak ona přijímá jeho „dvoření“ i jak se oba v průběhu těch hrátek posléze do sebe vzájemně opravdově zamilují. Hudebně byl tento obraz zkoncentrován kolem písni „*Kdes, holubičko, lítala?*“, kterou začíná u Buriana až obraz *Svatby*. Výjevy stylizované do podoby jakési vesnické romance sentimentálního ražení pak vyústily do sborové scény znázorňující sváteční setkání vesničanů na návsi. Výstup byl založen na záměrném prokontrastování motivů: předvádělo se v něm na jedné straně, kterak se mládež při příležitosti sváteční slavnosti s mladistvou bezstarostností baví zpěvem a tancem a skrze svůj temperamentní tanec a zpěv dává průchod svému životnímu optimismu, své radosti ze žití, a kterak zároveň na druhé straně staří lidé pohlížejí na jejich počínání s pocity odcizení a životní deziluze. Přidávají se sice posléze ke zpěvu omladiny, nicméně se značně tklivou písní „*Zahučaly hory, zahučaly lesy*“, jejíž verš „*Kam ste sa poděly, moje mladé časy?*“ upozorňoval na pomíjivost lidského života. Svou sentimentální náladou tvořil tento výstup působivý protiklad ke scénám předchozím.

Nato následovala v Ornestově adaptaci poměrně rozměrná scéna *Májka*, zobrazující lidovou zvykovou slavnost stavění tzv. májek, zdobených stromků symbolizujících jaro, mládí, krásu a lásku, pod okna chalup, kde bydlí mladé svobodné ženy, scéna, která v Burianovské kreaci chybí. Naproti tomu obraz *Svatba* se zčásti přidržoval burianovské inspirace dosti věrně: v jeho výjevech byl – podobně jako u Buriana, zobrazován starobylý rituál udílení rodičovského požehnání snoubencům před cestou do kostela, kde mají být oba oddáni, a loučení nevěsty a ženicha s rodiči a s domovem. Na rozdíl od Burianovy inscenace se však tyto výjevy následně rozvinuly v obraz bujného lidového svatebního veselí.

V další fázi budování příběhu *Lidové suity* se Ornest od Burianovy předlohy odchýlil opět velmi razantně a do struktury původního burianovského příběhu v této sekvenci pomocí řady výjevů zpodobujících, jak hluboce naruší náhle vypuknuvší válka přirozený běh života vesničanů, starců, dětí a žen v zázemí a mužů na frontě, zasáhl drastickým dějovým zkratem. V jeho podání proběhly následující děje Burianem zobrazovaného příběhu v těsném seskupení za sebou a jejich podstatné části byly vynechány.

Zmíněná tendence koncentrovat nejdůležitější motivy a eliminovat zde vše zdánlivě nepodstatné poznamenala silně již závěr obrazu *Svatba*. Na rozdíl od Buriana totiž Ornest již do tohoto závěru vpojil motiv vyhlášení války: divoký taneční rej svatebčanů na návsi vrcholí, vtom se odkudsi z dálky ozve ostrý zvuk polnice, která svolává vojáky do pole; rázem svatebčané i ostatní vesničané zvažní, obou novomanželů, jejich příbuzných i všech ostatních zmocní se úzkost a smutek; za nářikání a hořekování žen a dívek, jakož i starých rodičů, se mladí muži, povolání k vojenské službě, loučí se svými drahými a chystají k odchodu na frontu.

Po scéně *Svatba* přišla pak v Ornestově montáži na pořad scéna nazvaná *Odvod* a obsahově v podstatě odpovídající stejnojmennému 3. obrazu Burianovy předlohy, obrazu, v němž se ve zkratce předvádělo, kterak Smrt odvádí vesnické chlapce v průvodu do válečného boje. Burianovy obrazy 4. a 5., nazvané *Hřbitov*

a V zázemí, zobrazující život opuštěných dívek a žen, jakož i chmurné *Intermezzo* se silným sociálně protestním vyzněním, naproti tomu Ornest vypustil, a na změněnou scénu, znázorňující odvěčení mladých mužů do armády, navázal ihned výjevem zpodobujícím jejich opětný návrat z válečného pole do rodné vsi. Děj díla byl pak v Ornestově *Lidové suítě* obdobně jako u Buriana uzavřen „pochodem proti válce“, výjevem, v němž při jeho jevištní interpretaci bylo lze vidět exponované zde dramatické postavy navrátilců, kterak s sebou domů na ramenou přinášejí v boji zraněného a umírajícího kamaráda a kterak vyzvednuvše jej na vztyčených pažích do výše a zpívající vzdornou píseň „*Když ste bratra zabili, / zabíte nás taky, / dejte pozor na sebe / a na svoje děti*“, pochodují – v inscenaci dělo se tak po předozadní ose jeviště – proti hledišti, hrozíce svýma v pěsti pevně zaťatýma rukama nepřítomným strůjcům jejich lidského utrpení, osnovatelům války.

Podstatně se však Ornestova rekonstrukce *Vojny* od originální podoby tohoto Burianova díla lišila zejména v rovině hudebního ztvárnění textové předlohy. Úkol textovou složku *Lidové suity* podložit vhodnou hudbou svěřil Ornest klavíristovi Jiřímu Silverovi. Ten – jelikož v Londýně neměl k dispozici originální záznam Burianovy hudby k *Vojně* – musel se v ještě větší míře než Ornest při rekonstrukci Burianovy kompozice opírat o svou vlastní invenci, zejména pak při ztvárnění těch jejích úseků, k jejichž hudební podobě mu sama jeho vlastní paměť někdejšího diváka divadla D, a stejně tak divácká paměť ostatních tvůrců inscenace, na základě zážitkové zkušenosti získané při zhlédnutí originálního burianova představení mnoho konkrétního nezjevovala. I když řadu melodií Burianových písní si např. Ornest neobyčejně přesně zapamatoval a nazpíval je úpravami tak říkajíc přímo do pera, Silverova hudba k montáži odpovídala hudební složce Burianovy *Vojny* jen velmi vzdáleně.

Pro Buriana charakteristický postup uplatňující se při zhudebnění díla, postup, podle něhož byly původní texty odtrženy od originálních svých hudebních ztvárnění a podloženy zcela novou hudbou, byť vytvářenou v duchu lidových písní, se jako generální metoda londýnské rekonstrukce *Vojny* při pojednání její hudební složky prosazoval jen dílčím způsobem. S akribií restaurátora se Silvera přidržel Burianova hudebního aranžmá lidových písní a tanců jen v několika málo případech. Tak tomu bylo např. v případě milostné písně „*Kdes, holubičko, litala?*“ nebo v případě výrazně melodizovaného a rytmizovaného voicebandového přednesu písně doprovázející pochod svatebních námluvčích „*Deme, deme*“. Také např. vojenskou píseň „*Když jsem já šel okolo domečku*“, kterou dal Ornest podobně jako Burian zpívat sboru rekrutů odcházejících na frontu, citoval z původní kreace skoro v originální zvukové podobě, a rovněž závěrečný protiválečný chorál „*Když jste bratra zabili ...*“ převzal do své kompozice takřka beze změny. Avšak v případě zhudebnění do montáže začleněných písní a tanců, které se v Burianově adaptaci nevyskytovaly a byly nově uplatněny pouze v Ornestově kompozici, jako byly např. písně „*Zahučaly hory*“ nebo „*Černé oči, jděte spát*“, se povětšinou přidržel jejich tradiční hudební podoby, pevně zafixované ve vědomí českých lidí, onoho vcelku konvenčního způsobu, skrze nějž je jako skladatel uchopoval i při jiných příležitostech, aniž se snažil autorsky samostatně prostřednictvím svého hudebního zpracování nějak vyjádřit dramatickou situaci, k jejímuž rozvíjení v inscenaci měly posloužit.

Velmi výrazně se lišila hudební složka Ornestovy *Lidové suity* od originálu i po stránce instrumentační. Původní Burianova instrumentace *Vojny* byla vypracována pro nástrojové obsazení záležející v nasazení dvou klavírů a harmonia, avšak v roce 1939 Burian skladbu nově zinstrumentoval, a to pro obsazení v podobě

dvanáctičlenného dechového orchestru doprovázeného skupinou bicích nástrojů. Silvera však musel při kompozici skladby počítat s tím, že k jejímu provedení může být přizván jen omezený počet výkonných umělců–instrumentalistů: k dispozici měl pouze klavírní trio v klasické sestavě housle–violoncello–klavír, jehož vysoce estetizovaný umělecký zvukový výraz pochopitelně nemohl vytvořit iluzi zvukového projevu lidových muzikantů, a instrumentaci musel této skutečnosti přizpůsobit. Aranžmá skladby se proto převážně opíralo o „nefalšovaně lidový“ projev pěveckého sboru a instrumentálního souboru využívalo více méně pouze ve funkci doprovodu skýtajícího oporu pro výkony pěvců.

Ornest však neusiloval ve své inscenaci toliko o rekonstrukci textové a hudební složky Burianovy *Vojny*, nýbrž pokoušel se do jisté míry i o rekonstrukci jejího původního scénického tvaru.

I pokud šlo o dosažení předsevzatého cíle v této oblasti, byly ovšem jeho možnosti velmi omezené. Na rozdíl od Buriana, který při vytváření obrazu života českého lidu z dávnějších dob mohl využít pouze sil svého miniaturního souboru, měl sice Ornest k dispozici asi čtyřicetičlenný pěvecký a taneční soubor Mladého Československa, ale ten z valné části nebyl profesionálně připraven na zvládnutí úkolu umělecky tak náročného, jaký inscenování být pouhé parafráze Burianovy *Vojny* představovalo. I když tento amatérský kolektiv získal – jak bylo již uvedeno – řadu zkušeností skrze svá vystoupení v předchozích pořadech folklorního typu, zvláštními schopnostmi pro jevištní práci nadán nebyl. Negativně tu účinkovaly i další limitující faktory, zejména ty, které omezovaly jeho postup při vytváření scénické a kostýmní výpravy díla. Svou inscenaci sice nemusel směstnat do jevištního prostoru zvící několika metrů čtverečních, jak to musil ve svém působišti v Mozarteu učinit Burian – rozlehlé jeviště Sadler's Wells Theatre umožňovalo rozvinout scénické akce, zejména taneční výjevy do potřebné šíře a hloubky, zároveň však – jelikož neměl k dispozici potřebné finanční prostředky – nemohl vypravit tento obrovský prostor byt i jen náznakovými dekoracemi. Kostýmy díky intervenci Dame Thorndike, která jak jen mohla divadelníkům z řad exulantů nejružnějších národností všemožně pomáhala, zapůjčilo profesionální anglické divadlo; vybrány ze stávajícího kostýmního fondu onoho divadla však tyto kostýmy neměly mnoho společného s lidovými kroji české a moravské, eventuálně slovenské provenience, aniž pochopitelně odpovídaly nárokům inscenátora stylisticky ztvárnit i kostýmní výpravu inscenace po výtvarné stránce jednotným způsobem.

Obdobně jako Burian v inscenaci *Vojny* učinil i Ornest základem své kreace vedle pěveckého a tanečního podání lidových písní a tanců sólovou a sborovou recitaci dialogizované lidové poezie. Roku 1938 Burian v článku uveřejněném v programovém bulletinu D 38 při příležitosti jejího nového uvedení o své inscenaci *Vojny* napsal, že „tančí v ní nejen nohy tanečníků a tanečnic, tančí v ní i slovo nebo verš z hlásky na hlásku, z rýmu na rým, točí se v asonancích a skáče v metaforách (...). Slovem se přenáší tento lid ze vsi do zázemí, slovem se vdává, kupuje, slovem tančí, slovem si hraje, je na hřbitově a na vojně.“ Proto i Ornest na úkol představit zde příběh hry skrze rozeznělé a rozezpívané slovo, a tudíž na formaci mluvního a pěveckého projevu účinkujících zde herců, sólistů a sboristů, zaměřil jako režisér svou hlavní pozornost. Slovo i jemu bylo tím nejdůležitějším prostředkem, jímž herec vytvářel jevištní akci, a mělo – na rozdíl od běžné činohry – přímo „fyzický“ charakter, jako např. gesto; v úsporně rozváděném dialogu, jehož materiálem byly texty prostinkých říkadel a písní, musel herec často jediným slovem ve zkratce vyjádřit nejen různá duševní hnutí postavy, ale zpravidla i celou dramatickou situaci, do níž byla postava zasazena.

Shodně s Burianem, který i ve *Vojně* – snaže se i v této své kreaci vytvořit „čistý prostor pro básníka“ – „oprostit“ své jeviště „od předsudků feudálních kulís“, také Ornest – vystaven navíc tlaku zmíněných nepříznivých vnějších okolností prezentace svého díla – výrazně omezil výtvarnou stránku inscenace. Nedostatek finančních prostředků ho donutil obejít se dokonce i bez prostých dekoračních prvků, jakých v podobě praktikáblovyh konstrukcí, spojených vzájemně můstky a schodišti, použil Burian, a vytvářet scénický prostor především pomocí rekvizit a světla. Hlavními výtvarnými komponenty jeho inscenace byli sami herci, pěvci a tanečníci a jejich bohaté gesticky a pantomimicky rozehrávané jevištní akce, jejich barevné kostýmy, zčásti i jejich drobné osobní rekvizity. A protože v inscenaci účinkoval poměrně početný herecký, pěvecký a taneční ansámbl, podařilo se Ornestovi i při absenci bohaté scénické výpravy vhodným využitím těchto prostředků prostor velkého jeviště Sadler's Wells Theatre po stránce výtvarné náležitě vyplnit bez jakékoli újmy na účinnu díla.

V této své kreaci se mladý režisér – za vydatné pomoci choreografky a tanečnice Marianne Hellerové – snažil představit anglickým divákům i některé z charakteristických, emocionálně silně působících scénických výjevů originální Burianovy inscenace. V řadě případů převzal nejen jejich základní situační rozvržení, ale usiloval i o přesnou rekonstrukci Burianových výtvarně působivých mizanscén, které se nezapomenutelně vrývaly do paměti každému, kdo je, byť jen jedinkrát, zhlédl. Burianova vzoru se při budování mizanscén beze zbytku přidržel např. v obraze *Svatba* a dále v samém závěru hry, zejména ve výjevu „pochodu“ vojáků nesoucích na vztýčených pažích zabitého druhá proti hledišti a zpívajících při tom pochodu sborově chorál, přivádějící divákům na mysl osudné následky válečných konfliktů; v obou těchto případech šlo o téměř „doslovnou“ citaci Burianovy scénické práce.

Naproti tomu samostatně Ornest koncipoval např. obraz *Odvod*. U Buriana se tento obraz – jak už řečeno – skládal z řady výjevů předvádějících loučení chlapců s jejich blízkými, u Ornesta byl však zestručněn do podoby významově výmluvné jevištní zkratky. V jeho kreaci započala se výše již popsaná dějová sekvence líčící odchod mladých mužů na frontu již v obraze *Svatba*, a to – jak již bylo připomenuto – signálem, jímž vojenský trubač dává povel k nástupu vojáků do bitvy – zde ovšem signál zaznívající zpoza scény ohlašoval vypuknutí války. Jakmile signál polnice zazněl, účinkující na jevišti – tanečníci tančící divoký tanec a doprovázející je sbor – ustrnuli v pohybu v pozici „štronzo“, tj. ve statických sošných postojích. Nato se mladí chlapci – co čerství rekruti jako první vzpomínávající se ze šoku vyvolaného tou zprávou signálem sdělenou – vyprostili z objetí svých partnerek a zmizeli zrakům diváků ve ztemnělém pozadí jeviště. Opuštěné dívky však nadále zůstaly v pozici ustrnutí s rukama rozpráženými v tragickém gestu prázdného objetí; zatím se na horizontu scény objevil seřazený šik statistů-vojáků, který pak za zvuku písně „*Když jsem já šel okolo domečku*“ přepochodoval jevištěm, znázorňuje odchod mobilizovaných na frontu. Celkovým pojetím i detaily své výstavby, ale např. i pojetím vlastní práce při utváření mizanscén, se tedy Ornestův obraz *Odvod* od původní burianovské předlohy dosti značně lišil.

Třebaže nastudování Ornestovy *Lidové suity* londýnskými čs. ochotníky zajisté nedosahovalo umělecké vyspělosti Burianovy *Vojny* v originálním provedení souboru divadla D speciálně školeného ve způsobu muzického hereckého projevu, po duchu, co do svého ideového vyznění, v zásadním přístupu k úkolu představit v Londýně české lidové umění novátorským způsobem, tedy právě ve způsobu *Vojny*, mělo s Burianovou inscenací nepochybně mnoho společného. Její protiváleč-

ný apel zazněl tehdy v prvních týdnech a měsících druhé světové války s obzvláštní naléhavostí – nelze ovšem přehlédnout, že objektivně v té chvíli vyzníval i v protest proti politice Benešova centra čs. zahraničního odboje, spínající naděje na osvobození vlasti s porážkou hitlerovského Německa na válečném poli.

Lidovou suitou, provedenou v premiéře na *Mezinárodním koncertu* v Sadler's Wells Theatre a údajně znovu ještě o dva měsíce později, 26. dubna 1940, v Town Hall ve Stoke Newington, se čeští divadelníci v exilu manifestačně přihlásili k programovému úsilí naší meziválečné avantgardy obnovit živý účinek starého českého lidového umění, zejména velmi zřetelně, byť ne jmenovitě, se jí přihlásili přímo k E. F. Burianovi, který podle Kurta Konrada ve své *Vojně* „vyrvál svět lidové poezie z rukou těch, kteří s ním prováděli nekalé čachry“. V tom také tkví hlavní význam tohoto Ornestova zdánlivě jen příležitostného podniknutí, omezeného co do repertoárové životnosti stísněnými exilovými poměry: ačkoliv odtržena od domácího uměleckého vývoje, i skrze ně se čs. mládež věnující se v exilu umělecké práci pokoušela obnovit kontakt s nejpokrokovější linií vývoje českého moderního divadla a její úsilí vyvíjené v tomto směru se pozitivně zhodnocovalo o to více, že se tak dělo právě v čase, kdy se doma pod náporom perzekuce okupantů tato linie více a více hroutila. Nicméně sám způsob jeho ideového nasměrování co do míry jeho skutečné progresivnosti vyvolával – jak naznačeno – za přítomné společensko-politické situace, agresivním postupem fašismu a nacismu tak radikálně proměněné, v probenešovsky smýšlejících exilových kruzích i dosti vážné pochybnosti.

Konrad, Kurt: *Vojna v divadle D 35*, Tvorba, r. 10, 1935, č. 5, s. 78. – „*International Concert, Sadler's Wells Theatre 19. 2. 1940*“. Programový leták k stejnojmennému pořadu z 19. 2. 1940, uchov. v soukr. archivu Oty Ornesta, Praha. – Nesign.: *Achtung!*, Österreichische Jugend, Jg. 2, 1940, Nr. 4 (Februar 1940), S. 3. – Nesign.: „*Die Refugee Youth Players*“ in *Sadler's Wells Theatre, Jugend Voran*, Jg. 1, 1940, Nr. 1 (Februar 1940), S. 8. – Nesign.: *Ein Jahr „Junges Österreich“ in Wort und Bild*, Österreichische Jugend, Jg. 2, 1940, Nr. 5 (Mitte März 1940), S. 7. – Hunt, E.D.: *Sadler's Wells Triumphant Demonstration of Internationale Understanding—The Future of the Refugee Youth Players*, Jugend Voran, Jg. 1, 1940, Nr. 2 (März 1940), S. [10]. – Nesign.: *Internationales Konzert in Stoke Newington* (rubr. *Kurz und Bänding*), Jugend Voran, Jg. 1, 1940, Nr. 6 (1 Mai-Heft 1940), S. 10. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy uloží. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Srba, Bořivoj: *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*, Praha (Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV) 1980. S. 54–77.

Večery pořádané v zimě 1939/1940 k uctění památky významných osobností českého duchovního života

Jak jsme již zjistili, londýnská centrála československého zahraničního odboje se od samého začátku své činnosti snažila využívat soustavně každé z nabízejících se příležitostí, aby upoutala pozornost britského obyvatelstva a získala jeho sympatie pro svůj politický postup směřující k osvobození vlasti a k obnovení ČSR. Takovými příležitostmi pro ni byly – jak již naznačeno – i životní výročí významných osobností českého duchovního života, ať politiků, ať filozofů, spisovatelů, skladatelů či tvůrců jiného zaměření.

Na počátku roku 1940 jí příležitost demonstrovat před mezinárodní veřejností svou vůli nasadit se v boji proti okupantům českých zemí a zároveň nepříteli Británie poskytla tři výročí tohoto druhu: první výročí úmrtí (25. 12. 1939) a zároveň padesáté výročí narození (9. 1. 1940) Karla Čapka, a devadesáté výročí narození (7. 3. 1940) Tomáše Garrigua Masaryka, tedy dvou význačných osobností českého panteonu, které byly známy po celém světě.

Večery na počest Karla Čapka

Prvé výročí Čapkovy smrti připadalo sice na božihodový vánoční svátek – 25. prosinec 1939 –, ale jelikož Vánoce samy o sobě vytvářely řadu příležitostí k propagaci „věci Československa“, vzpomínalo se Čapkova nečekaného odchodu ze života až v lednu a v únoru 1940, ve chvíli, kdy se vzpomínalo i spisovatelských nedožitých padesátin, jež připadaly právě na sám počátek toho roku. Obě výročí se pokoušeli čs. emigranti připomínat v tisku exilovém – českém, německém i rakouském – a ovšem také britském. Kromě toho ve shodě s linií naší oficiální propagandy (ale i nezávisle na ní) uspořádaly tehdy všechny nejvýznamnější čs. emigrantské spolky v Londýně, v Británii i ve světě řadu vzpomínkových shromáždění, přednášek, besed, slavnostních koncertů i představení, na nichž se významní reprezentanti čs. emigrace i britského veřejného života, politikové, vědci a umělci, ve svých projevech a přednáškách pokoušeli zhodnotit Čapkův duchovní odkaz, jež válka s hitlerovským Německem mocně zaktualizovala. Téměř všechny tyto podniky však našeho spisovatele publiku přibližovaly i prostřednictvím ukázek z jeho díla literárního i dramatického. Uplatnily se v nich ovšem i hudební a jiné umělecké projevy české provenience, jež byly s to přispět k povzbuzení zájmu o Československo. Čapkova výročí vyburcovala v zimě 1939–1940 v mimořádném rozsahu kulturní aktivity našich emigrantů jak ve Velké Británii, tak i na celém světě.

Nesign.: *Mladí a Karel Čapek*, Českoslovák v Anglii, r. 1, 1939, č. 11–12 (22. 12. 1939), s. 4. – Nesign.: *P.E.N. Club Karlu Čapkovi*, Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 2 (12. 1. 1940), s. 5. – Nesign.: *Čapkův večírek v Guilfordu*, Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 6 (9. 2. 1940), s. 6. – Nesign.: *Spisovatelé v emigraci*, Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 7 (16. 2. 1940), s. 5. – Nesign.: *Čapkův večírek v Sluisu*, Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 8 (23. 2. 1940), s. 6 [tamtéž viz nesign.: „*Slavnostní představení na paměť Karla Čapka [...]*“ /oznámka/, s. 6]. – Nesign.: *Československo v Anglii*, Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 10 (8. 3. 1940), s. 1–2 [tamtéž viz jk /Josef Kodíček/: *Na paměť Čapkovu*, s. 5]. – Nesign.: *Čapek in Wonderland* (rubr. *Kultura*), Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 17 (26. 4. 1940), s. 5.

Vzpomínka na Karla Čapka v anglickém PEN-Clubu

Hned na počátku nového roku 1940 připomněl památku Karla Čapka anglický PEN-Club. Dne 2. ledna 1940 uspořádala místní odbočka světové spisovatelské organizace v Londýně k uctění tohoto českého spisovatele slavnostní oběd, jehož se účastnili spolu s čelnými britskými spisovateli – anglickému PEN-Clubu předsedal, jak už řečeno, H. G. Wells – významní čeští hosté v čele s prezidentem Benešem. O světovém významu Čapkova odkazu zde promluvili za hostitele Desmond MacCarthy a za hosty Jan Masaryk.

Nesign.: *P.E.N. Club Karlu Čapkovi*, Českoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 2 (12. 1. 1940), s. 5.

Večery In Memory of Karel Čapek

Nejvýznamnější vzpomínkové večery na Karla Čapka se však při této příležitosti v Londýně uskutečnily na konci února 1940. K jejich uspořádání spojily své síly dvě anglické organizace a jedna československá – zmíněný již PEN-Club, tzv. Čapkův výbor, Karel Čapek Committee in London, a Kulturní komise čs. skupin CRTF, vystupující tehdy pod anglickým označením Czechoslovak Cultural Centre,

a za reprezentativní účasti z britské i z čs. strany ve dnech 26.–28. února 1940 v koncertní síni Rudolf Steiner Hall na Park Road, ležící na okraji londýnského Regentského parku (NW 1), pod názvem *In Memory of Karel Čapek (Na paměť Karla Čapka)* uvedly hned čtyři takové večery.

Přípravě této akce se pořadatelé věnovali s velikou péčí a k účasti na ní přizvali významné osobnosti politického i uměleckého světa a přední emigrantské umělecké kolektivy. Úvod k nim vytvořily projevy: o večeru 26. února promluvili o Čapkově životě a díle a o jejich poselství současníkům za Brity Henri W. Nevinson, prezident National Council for Civil Liberties (Národní rady pro občanské svobody), za Českoslováky čs. vyslanec Jan Masaryk, Čapkův osobní přítel, o večerech 25., 27. a 28. února vystřídali pak tyto řečníky Češka Libuše Vokrová–Ambrosová a česko-německý básník Otto Pick. Sám program večera – zůstává po všechny čtyři dny beze změny – byl pak sestaven především z ukázek Čapkových literárních prací a z rozmanitých hudebních čísel. O jeho provedení se zasloužili Ornestův divadelní kolektiv Mladého Československa, při této příležitosti rozšířený o několik profesionálních herců česko-německého a také anglického původu a prezentující se zde jako Dramatic Group of Czechoslovak Cultural Centre in London–Dramatická skupina Československého kulturního střediska v Londýně, dále Pěvecký sbor čs. uprchlíků–Czechoslovak Refugee Choir a konečně i dva koncertní sólisté, anglická zpěvačka Hella Torosová (Toros) a čs. klavírista Hans Walter Süsskind. Režii celého pořadu byl pověřen Ota Ornest.

Jelikož pořadatelé neurčovali tyto večery pouze návštěvníkům z řad čs. londýnské emigrantské kolonie, ale i příslušníkům kolonií běženců pocházejících z dalších států a zemí a rovněž nejširšímu okruhu londýnských obyvatel, byl i program podřízen úkolu zaujmout publikum mnohonárodnostního složení. Na večerech se proto se svým uměním uplatnili – jak řečeno – nejen Češi, ale i čeští Němci a Angličané, a programová čísla, opírající se o textovou složku, recitační, dramatické a také hudební vokální skladby, byla přednášena jak v jazyce českém, tak i německy a anglicky. Mezinárodní sestava účinkujících a trojjazyčný charakter programu, jakož i to, že v hledišti zasedli vedle sebe Češi, Britové a příslušníci dalších národností zdržující se tehdy v Británii, to vše vtisklo tomuto podniku výrazně internacionální ráz.

O to těžší byl úkol režiséra, který musel sjednotit druhově, žánrově i jazykově různorodá programová čísla v jednotně působící celek a uspořádat jej vnitřně tak, aby udržel národnostně smíšené publikum od počátku až do konce v pozornosti.

Ota Ornest nepřistupoval k tomuto úkolu zcela bez zkušeností. Při práci na programovém uspořádání čapkovských večerů uskutečněných v Londýně v únoru 1940 se mohl opřít o své zkušenosti z práce na přípravě komorního večera, který k poctě Karla Čapka uskutečnil o rok dříve, hned po Čapkově úmrtí, v lednu 1939, ještě doma. Tehdy, po uplynutí zhruba jednoho měsíce od Čapkovy smrti, dne 28. ledna 1939, tedy krátce před obsazením našich zemí německými vojsky, v soumravné době druhé republiky, kdy němečtí, ale i čeští fašisté již zcela bez zábran pořádali štvance na čs. občany, v nichž spatřovali své ideologické nepřátele, na představitele demokratického režimu stejně jako na občany židovského původu, Ornest v Městském divadle v Plzni, kde působil v angažmá jako režisér a herec, připravil komorní večer nazvaný *Karel Čapek ve vzpomínce* a o tomto večeru pak předvedl promyšleně konstruovaný pořad pečlivě vybraných ukázek Čapkovy básnické, prozaické i dramatické tvorby (svým divákům ji tu připomínal skrze ukázky spisovatelových překladů moderní francouzské poezie z knihy *Francouzská poezie nové doby*, monolog z jeho románu *Obyčejný život*, výběr několika scén z jeho dramatu *Loupežník*

a konečně závěrečný dialog Toniho a Matky z jeho protifašisticky orientovaného dramatu *Matka*). Ornestova pozice v divadle byla v ten čas však vzhledem k jeho politickému smýšlení i k jeho původu velmi nepevná a představení k poctě Karla Čapka jí ještě více otřásl; krátce nato, 15. března 1939, v den invaze německých vojsk do Československa, byl Ornest pro svůj „neárijský“ původ, ale nepochybně i z politických příčin, vyvolaných mj. i nastudováním zmíněného večera, z divadla na hodinu propuštěn. Zvláštní pocity zadostiučinění proto provázely mladého režiséra, když o rok později v Anglii, jež mu poskytla azyl před politickým a rasovým pronásledováním, mohl realizovat večery podobného zaměření.

Zkušenosti z plzeňského provedení vzpomínkového večera k poctě Karla Čapka umožňovaly Ornestovi zvládnout i obdobné londýnské podniknutí na vysoké umělecké úrovni. Z jazykově i druhově pestré směsice programových čísel vytvořil na scéně Rudolf Steiner Hall poměrně ucelený pořad, v němž se v promyšleném kompozičním rozvržení střídala recitační a dramatická vystoupení s vystoupeními hudebními, přičemž se dbalo na to, aby i jazyky se přiměřeně prostřídávaly, aby ani česká, ani jinonárodní část publika nemusela dlouho naslouchat ukázkám prezentovaným v nesrozumitelně jim řeči.

Kompozice večera byla uspořádána pyramidálním způsobem: kdežto na počátku a v závěru pořadu zněly programově silně exponované verše a čísla hudební, v jeho středové části se uplatnily především scény divadelní, před přestávkou vážného a po přestávce spíše satirického ladění. Rovněž pokud šlo o střídání jazyků, řídila se výstavba programu zřetelným kompozičním záměrem: v první půli se sice uplatnily jak čeština, tak němčina a angličtina, převahu však měla čeština, ve druhé pak byly všechny textové ukázky předneseny v angličtině, kdežto pěvecký sbor přednesl české písně v originálním znění.

V úvodu k umělecké části večera vystoupila vynikající německá herečka a recitátorka Elsbeth Warnholtzová a v původní německé jazykové verzi zarecitovala báseň *In Memory of Karel Čapek*, kterou speciálně k této příležitosti složila jedna z nejaktivnějších příslušnic čs. a zároveň i rakouské exilové obce, mj. též členka Mladého Československa, redaktorka rakouského časopisu *Zeitspiegel* Eva Priesterová, žena, která přišla do londýnského exilu z exilu pražského, během něhož – jak jsme již připomněli – se sblížila s řadou významných českých intelektuálů. Druhým číslem pořadu byla pak Sukova klavírní skladba *Rekviem*, kterou přednesl klavírista Hans Walter Süsskind. Po jejím doznění následovalo hlavní číslo programu – Ornestova dramatická revue *Život a smrt*, sestavená ze scén vybraných z divadelních her Karla Čapka, o jejímž provedení se za Ornestova režijního vedení přičinila hlavně divadelní skupina Mladého Československa a spolu s ní i několik německých a anglických herců.

Po pauze pořad pokračoval opět dramatickým vystoupením – scénickým ztvárněním jedné z posledních Čapkových literárních prací z roku 1938, apokryfem *Smrt Archimédova* ze sbírky *Apokryfy*, v němž básník za sebe i za svůj národ vyslovil v satirické poloze tvrdý odsudek fašistických agresorů útočících vůči pokojným sousedům, zároveň však i důvěřivou naději, že síla ducha jednou překoná sílu zbraní. V inscenaci tohoto politicky jinotajného satiricky laděného, ale v tragické memento vyústujícího dílka, v němž Čapek s chmurnou ironií jasnozřivě předpověděl svůj vlastní osud, vystoupili angličtí herci Paul Martin jako vypravěč, W. E. Holloway jako Archimedes a Henry Cuthbertson jako římský setník Lucius. Poněkud neorganicky na tento skeč navazovalo další hudební číslo – árie Rusalky „*Měsíčku na nebi hlubokém...*“ z Dvořákovy opery nazvané po své hrdince, pohádkové vodní víle; za Süsskindova klavírního doprovodu přednesla ji v anglickém znění sopranistka londýnské Královské opery Co-

vent Garden Hella Torosová (Toros). Vhodněji se do pořadu včlenila Janáčková dvou-
větá klavírní sonáta složená na paměť Františka Pavlíka, dělníka zastřeleného při
manifestaci za českou univerzitu v Brně 1. října 1905, nadepsaná tímto datem – *I. X. 1905*.
Její dvě věty, z nichž první nese název *Předtucha* a druhá je označena slo-
vem *Smrt* – přednesl opět H. W. Süsskind. Poté došlo na čtení vybraných partií
z anglického překladu Čapkova románu *Obyčejný život*; o jejich „čtěcké“ provedení
se zasloužila vynikající anglická herečka starší generace Mary Wardová (Ward), pů-
sobící tehdy v BBC. Závěrečný oddíl večera, nazvaný *Prayer for Czechoslovakia–Mod-
litba za Československo*, tvořila tři programová čísla: česky provedený melodram pro
recitační sbor na slova Karla Tomana *Good-bye to the Poet–Loučení s básníkem*,
v anglickém znění přednesená Čapkova *Modlitba za vlast–Prayer for my country*
a staročeský chorál „*Svatý Václave... – „Do not let us Perish...“*. I zde se v anglické tex-
tové ukázce uplatnilo umění Wardové, melodram recitoval čs. mládežnický recitač-
ní soubor, hudební průvod melodramatu obstaral Süsskind, chorál přednesl
v originálním znění Pěvecký sbor čs. uprchlíků–Czechoslovak Refugee Choir, říze-
ný Bohumilem Vančurou.

Jak vysvítá již z tohoto přehledu programových čísel, vzestupoval pořad *In
Memory of Karel Čapek* z polohy intimní vzpomínky na básníka do roviny obecné-
ho zamýšlení nad smyslem lidského života. Již pouhé názvy hlavních programo-
vých čísel – *Rekviem*, *Život a smrt*, *Smrt Archimeda*, *Předtucha a Smrt*, *Obyčejný ži-
vot*, *Loučení s básníkem* – svědčí o tom, že Ornest jej koncipoval tak, aby se v rámci
daného programového zaměření večera dotkl hlouběji i filozofických a etických
otázek, kolem nichž se Čapkovo dílo soustřeďovalo a které válka nově zaktualizo-
vala. Jako k ústřednímu problému pozornost obracel zejména k problému kohe-
rentního vztahu života a smrti, tedy k problému, který v situaci, kdy válka hubila
každou vteřinu bezpočet lidských životů, vyvolával znepokojení zejména v řadách
mladé generace.

„*In Memory of Karel Čapek, London February 1940.*“ Programový leták k stejnojmenným mítinkům z 25.–28.
února 1940 uchov. v soukr. archivu Oty Ornesta, Praha. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11.
1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy uloř. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Valtrová, Marie–Ornest, Ota: *Hraje
váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 11–13.

Dramatická revue *Život a smrt*

Z hlediska myšlenkové závažnosti posuzováno, centrální postavení v progra-
mové skladbě večera zaujímal Ornestova montáž ukázek z Čapkova dramatické-
ho díla, dramatická revue *Život a smrt*, z větší části vyplňující první půli progra-
mu. Ornest ji sestavil ze scén vybraných z Čapkových dramát *Matka*, *Loupežník*,
RUR, *Bílá nemoc* a ze společného díla bratří Karla a Josefa Čapků *Ze života hmy-
zu*. Název revue *Život a smrt* odvodil – chtěje tak akcentovat ono ideové téma,
k němuž mířila většina programových čísel večera – z názvu epilogu hry *Ze života
hmyzu*, kterým jeho pásmo v tomto ideovém smyslu vyvrcholilo.

Tak jako v dramaturgii celého večera, ani v revui *Život a smrt* si Ornest jako
její sestavovatel nekladl za úkol pouze provést posluchače a diváky dílem všeobechě
známým a oceňovaným, které se již před očima současníků měnilo v dílo význa-
mu klasického, tomto případě tedy představit nejproslulejší partie Čapkových di-
vadelních her. Sledoval jiné tvůrčí cíle: v pořadu asi hodinového trvání chtěl vy-
tvořit kompozici, která by byla autorsky svébytným uměleckým dílem, skutečným
tvůrčím činem, pokusem o novou dramaturgickou interpretaci Čapkových prací

pro divadlo. Prost předsudků, podle nichž je nutno ke „klasice“, byť teprve časné, zachovávat pietní vztah, zacházel se scénami z Čapkových dramát jako s pouhými kameny, které sloužily k vybudování nové stavby, spjaté jednotnou ideovou koncepcí.

Proto ukázky z Čapkova dramatického díla nevybíral pro svou revue pouze se zřetelem volit příklady nejcharakterističtější a z hlediska účinu na diváky nejpůsobivější, nýbrž tak, aby vyjádřily co možná nejpresvědčivěji právě dramaturgický záměr, který ve své kompozici sledoval. Z myšlenkově nejzávažnějších a svým způsobem „programových“ her – *Matky*, *Loupežníka*, *RUR*, *Bílé nemoci* a *Ze života hmyzu* – zvolil k předvedení především ty scény, které nejsilněji vypovídaly v duchu tohoto záměru.

Vybrané ukázky nepřirážoval pak ve své montáži jednu k druhé v nahodilém vzájemném uspořádání, nýbrž se snažil je do ní včleňovat v takovém způsobu, aby na sebe jak po stránce ideové, tak dokonce i tematické zcela logicky navazovaly, přičemž dbal i zákonů dramatické výstavby. Takto vzájemně skloubeny v novém, dramaticky prokomponovaném celku nabývaly tyto ukázky – scény různého obsahu, různého žánrového typu a stylového zabarvení a ovšem také rozrůzněných významových konotací – pochopitelně poněkud jiného ideového vyznění, než jaký měly v původním významovém kontextu v dílech, z nichž byly vytrženy, spíše než o ideologii dramatických děl Karla Čapka vypovídaly o subjektivně ostře vyhrazených názorech autora adaptace a jeho spolupracovníků, podílejících se na její inscenaci.

Z *Matky* vybral Ornest např. dialogy Matky, Otce a Jiřího z 1. jednání hry, výjevy, v nichž se Matka pře s mrtvým Otcem (přesněji řečeno se svou představou zahynulého manžela, zpřítomněnou na scéně ovšem hercem) o to, co je vyšší hodnotou v žebříčku životních hodnot, zda život sám nebo život obětovaný pro nějakou „velkou“, nadosobní ideu. Čerstvá rodinná tragédie, smrt syna Jiřího, jenž se zřítíl se svým letadlem při jeho zkušebním zalétávání a naleznuv v jeho troskách smrt se v průběhu onoho dialogu zjevuje co nový „přírůstek“ v Matčině galerii mrtvých, ji znovu přesvědčuje, že obětovat „obyčejné“ lidské žití pro různé, z jejího hlediska pošetilé ideály a pro typicky „mužské záležitosti“, jako je čest, vědomí povinnosti, služba takovému či onakému hnutí, je holý nesmysl. Ona, jako žena – dárkyně života, se nemůže smířit – a nikdy, jak tvrdí, nebude s to tak učit – se smrtí svého syna, i když – jak s pýchou poznamenává Otec – „zemřel jako hrdina, byla to krásná smrt!“, poněvadž je přesvědčena, že člověk se z bolesti rodí k životu a jedině život je sám o sobě smysluplný. „Tomu ty nerozumíš, maminko, tomu ty nemůžeš rozumět“, namítá zvěčnělý Jirka na matčino nechápavé „Proč – proč?“, přiváděje tak diváka k pochopení vlastního dramatického konfliktu hry, jímž bylo – podle autora – „střetání elementu mužského s elementem ženským v jedné z mnoha věčných období téže lidské tragédie“.

Na dialogy vybrané z dramatu tvořícího závěr Čapkovy dramatické tvorby, navazoval pak v montáži bezprostředně milostný dialog *Loupežníka* a *Mimi* z *Loupežníka*, který byl Čapkovým dramatickým debutem. Ani „komedie věčného mládí“ nemohla být v Ornestově revui, sestavené ze scén stěžejních dramatických děl Karla Čapka, vynechána: je to totiž – ač na první pohled působí jako jedno-
duchá, nenáročná hříčka s trochu hořkým koncem – hra ideová, v níž Čapek formuloval v zárodečné podobě leccos z toho, co pak v plné síle provedl ve svých vrcholných dramatech. Personifikuje zde v postavách *Loupežníka* a *Mimi* vzněty mládí, tu „veselou zvůli“, bouřící se proti světu starých, proti šosáctví a konvencím umrtvujícím přirozené lidské touhy, oslavil v ní Čapek milostný cit, lásku, jako nejvyšší projev vzmachu životních sil v člověku, jako nejvyšší projev života vůbec. Sou-

časně však i trochu zproblematizoval pozitivní hodnocení oné vzpoury vedené mladými proti starým tím, že jí nastavil karikující a diskreditující zrcadlo v postavě Profesora, muže, jehož posléze až k zatvrzelé nenávisti vůči mladé generaci přivádí ztráta vlastního mládí, životních sil vůbec, i v postavě Profesorovy ve světě se kdysi ztratit dcery Loly, kterou právě erotické vzplanutí k nehodnému muži přivedlo na dno společnosti.

Ve snaze zvýraznit tento ideový záměr hry – oslavit lásku jako největší vzepětí životní energie – připojil pak Ornest ve své revui k milostné scéně Loupežníka a Mimi ideově jí příbuzný monolog Alquista ze závěru Čapkova kolektivistického dramatu *RUR*. V tomto monologu–modlitbě vloženém do úst postavy jednoho z vynálezců a výrobců „umělých lidí“, u Čapka nazývaných „roboty“, dramatik totiž sugestivním způsobem vyslovil znovu svou víru v zázračnou, vykupitelskou moc lásky jako tvůrčiny života a udržovatelky jeho věčného koloběhu, všepřekonávajícího principu přírody: „Přírodo, přírodo, život nezahyne!“, volá Alquist nad troskami zničené lidské civilizace v okamžiku, kdy rozpozná mezi strojově vyráběnými homunkuly nového Adama a Evu, tvory schopné plodit a množit se. „...Rozvalí se domy a stroje, rozpadnou se systémy a jména velkých opadají jako listí; jen ty, lásko, vykvetíš na rumišti a světíš větrům semínko života. Nyní propustíš, Pane, služebníka svého v pokoji; neboť užřely oči mé – užřely – spasení tvé skrze lásku, a život nezhyne!“

Avšak aby hned vzápětí, v duchu čapkovského relativismu, rozrušil citový dojem vyvolaný touto velkolepou apoteózou lásky, začlenil Ornest ve své revui za Alquistův monolog scénu z *Loupežníka* ukazující hořký rub milostného citu, lásku oklamanou, vyúsťující v rezignaci: scénu návratu milencem opuštěné, životním utrpením zkrúšené Loly k prahu otcovského domu, za níž se opevnila „láska vítězná“, láska Loupežníka a Mimi. Lola vyběhla do světa stejně kurážně jako Loupežník nebo Mimi vábivou „loupežnickou stezkou“, ale po letech se vrací domů zpět jako vnitřně vyhořelý člověk. Bolest ji otupila, zastřela smysly, takže rodný dům, jehož bezpečí se pro lásku lehkomyšlně vzdala, sotva poznává: „To není náš dům, tam nebyly mříže; byla tam okna dokořán. Jak jsme si v nich hrály, když jsme byly malé, oknem domů, oknem ven: Oknem ven ... Mimi, nechod' oknem ven!“ Hořce zněla tato Lolina slova i emigrantům, jimž – mimo kontext oné dramatické situace – připomněla ztrátu domova, který – oni ovšem nedobrovolně – opustili, i jejich vlastní bloudění světem.

Scénou z *Bílé nemoci*, díla vzniklého roku 1937, tedy v předvečer zhroucení čs. demokracie, důsledku to nezadržitelného postupu fašistické agrese, převedl Ornest dosavad rozvíjené téma revue opět do poloh časové politické hry. Z nejvýznamnějšího Čapkova časového dramatu, líčícího – jak to charakterizoval sám Čapek – střetnutí protihumanistického principu diktátorství „s demokratickým pojetím života a ideálem humanitním“, vybral do své kreace výjev setkání ústředního hrdiny hry, doktora Galéna, s novináři, který se mu z hlediska jeho ideových záměrů jevil jako část textu nejpřesvědčivěji tlumočící politická stanoviska levicově orientované emigrantské mládeže. Ve zmíněném výjevu se – jak známo – Galén, vynálezce léku proti záhadné pandemické „bílé nemoci“, obrací na novináře s žádostí, aby tlumočili jeho výzvu „všem králům a vladařům na světě, aby už nechali válek“. Jen pod podmínkou, že zanechají válek a zbrojení, je totiž ochoten vydat lék ze svých rukou; zdá se mu nesmyslné bojovat o záchranu nemocných, když z druhé strany hrozí lidstvu záhuba v hrozných, všeničících válkách. „To je prostě lékařská povinnost, odstranit válku!“, prohlašuje rezolutně, jsa odhodlán za všech okolností této povinnosti dostat.

Galénovo pacifistické gesto – odhlédneme-li od celkového vyznění hry, která v kontextu s aktuální situací byla vnímána jako hra jednoznačně mířící svým kritickým ostřím proti útočným válečným plánům Hitlera, Mussoliniho a dalších soudobých diktátorů – bylo ovšem vedeno proti jakékoliv válce, nejen proti válce vyvolané fašisty. Rovněž další Ornestem do revue vtažené ukázky – ukázky ze hry bratří Čapků *Ze života hmyzu* – v podobném smyslu odkrývaly pacifistické smýšlení Karla Čapka. Ornest z této alegorie ve své revui postavil na scénu dvě části, jednak silně zkrácený obraz představující divákovi Mraveniště s jeho dokonalou militaristickou organizací připravující Mravence k útočné válce, jednak epilog, v němž rojení Jepic a bezprostředně na to jejich následné hromadné hynutí tvoří tragikomický rámec výjevu smrti Tuláka, jenž po vyčerpání všech svých fyzických, ale zejména duchovních sil umírá opuštěn lidmi uprostřed hmyzího světa kdesi na louce. Obě tyto ukázky spojeny v jeden souvislý celek vyznívaly ovšem obdobně jako ukázka z *Bílé nemoci* v ostrý protest proti militarismu a válkám.

Avšak dominantní postavení těchto ukázek ze hry *Ze života hmyzu* ve významové výstavbě Ornestovy montáže nebylo určeno pouze jejich protimilitaristickým a protiválečným vyzněním. Toto postavení bylo dáno spíše ideovým obsahem zmíněného epilogu hry, který uzavíral i Ornestovu montáž. Do tohoto epilogu vyústil totiž plynulý proud skepse, který po celou hru *Ze života hmyzu* strhává diváka spolu s ústřední postavou, Tulákem, do propastného pesimismu. „Jako paprsek ze tmy vytryskl zářivý, věčný, ohromný jepičí život! Tančete, sestry!“ – zpívají zde Jepice tančící svůj první a poslední, jediný tanec života. „Kroužíme život! Tančíme život! My jsme sám život! Živote! Živote!“ A v tanci hrouť se mrtvy, aby daly Tulákovi poznat ten „hrozný nesmysl smrti“, který mění v hrozný nesmysl sám život. Na to poznání Tulák umírá. Ne však o samotě. Jeho smrtelnému zápasu přihlížejí dva olysalí Slimáci, reprezentanti té neporazitelné prostřednosti, která – odnikud ohrožována, znejišťována – s úspěchem prochází životem, aniž se jí cokoliv dotýká, a komentují jej slovy: „Von zápaší še šmrtí. – Budem še koukat, jo? – No už je po ňom. – To še náš netejká. – Jenom když my jšme živi.“ Tímto ironickým šklebem, vyjadřujícím paradox žití ve stínu smrti, končila hra *Ze života hmyzu* a končila i Ornestova montáž.

Snad i z tohoto stručného přehledu ideové problematiky jednotlivých ukázek z Čapkovy dramatické tvorby do ní zařazených je dostatečně zřetelně patrné, že v Ornestově čapkovské revui ideové téma celého večera, téma vyjádřené jejím názvem *Život a smrt*, zaznělo s plnou silou.

Připomínali jsme již při povšechné charakteristice duchovního směřování mladé generace té doby, že tato generace – a zejména ta její část, která se vlivem okolností znenadání ocitla v cizím prostředí, vyvázána z bezprostředního kontaktu s národním kolektivem – podléhala tváří v tvář válce a vůbec krutostem doby hluboké světonázorové skepsi. Válka nejen zproblematisovala nárok člověka-jedince na svobodné vyžití individuálního životního údělu, ale – vydávajíc ho napospas ničení ve velkém – i samu jeho fyzickou existenci. Ve chvíli, kdy se ve světě všemožného násilí rozpadaly všechny její životní jistoty, vstupovaly pak do centra všechny její pozornosti základní otázky lidského údělu jako otázky prvořadé důležitosti: zejména otázka smrti, zániku individuálního života, nabývala v té souvislosti v jejím vědomí charakteru ústřední otázky lidské existence. Život a smrt jí přestávaly být chápány ve své korelaci v řádu bytí, smrt v myslích těchto mladých byla absolutizována jako totální negace a v jejím stínu přestával platit systém hodnot, o nějž se jedinec dosud opíral svou vírou.

Jestliže si mladí čs. divadelníci v londýnském exilu vyhledávali ke svým divadelním vystoupením díla, která se vyjadřovala o zavedeném, obecně uznávaném smyslu života v podstatě značně skepticky a relativizovala tento smysl téměř až ve způsobu existencialistické filozofie, bylo to dáno především těmito skutečnostmi.

Jakkoli tvorba Karla Čapka vznikala v jiném dobovém a myšlenkovém kontextu, také ona byla plodem hluboce prožívané skepse vůči dosavadnímu, domněle univerzálně platnému hodnotovému systému, do něhož byl jedinec se svými bytostnými životními nároky dříve většinou neproblematicky zařazen. I když vlivem působení společensko-politických procesů a v důsledku spisovatelova vlastního životního zrání se jeho světonázorové postoje od filozofického relativismu téměř až romantického rodu transformovaly v racionální stanoviska člověka, který se jako spoluvůrce světa, ve kterém žije, cítí zodpovědným za jeho stav, a tudíž i mění se z nezávislého pozorovatele v angažovaného bojovníka za sociální a humánní pokrok lidského společenství, v jeho dramatickém díle – a to především chtěly dokumentovat ukázky, jež Ornest do své revue vybral – zůstala zčásti přítomna ona výše pojmenovaná úzkost z lidského žití tak převelice omezeného, ze života odevšad věčně ohrožovaného a ničeného. Především tím byl Čapek exilové mládeži za války blízký, ač stál politicky na pozicích, které ona většinou nesdílela. Proto také – při nedostatku jiných vhodných a aktuálních textů – sahala po jeho dílech, která nastolovala znepokojivé otázky existenciálního rázu, a pokoušela se skrze tendenčně z nich vybrané ukázky vyslovit svůj vlastní životní pocit, své hluboké bytostné znepokojení.

Současně s vyjadřováním tohoto znepokojení ze stavu věcí vůbec, z existenciálního údělu člověka odsouzeného již od narození k smrti, považovali mladí čs. exiloví divadelníci za svou povinnost projevovat – v souladu s politickými centrály komunistického hnutí – odpor k přítomné válce. K válce jakožto absolutizovanému násilí, které problematickou existenci člověka činí ještě problematičtější, obecně, a v té souvislosti i k válce, která probíhala na západních březích Evropy a v Atlantiku mezi fašistickými mocnostmi Osy Berlín–Řím na straně jedné, a Francií a Anglií a jinými demokratickými státy na straně druhé. Neboť tato válka – jak bylo rovněž již uvedeno – se tehdy jevila mladým komunistům a zastáncům Sovětského svazu jako válka „imperialistická“. A ačkoliv si uvědomovali, že jen vojenská porážka Německa na válečném kolbišti může přinést svobodu Československu, cítili povinnost proti této válce protestovat.

K této protiválečné propagandě, která – jak se ukázalo – byla historickým omylem, využívali i svých divadelních vystoupení. V protest proti válce dal Ornest vyznít své rekonstrukci Burianovy *Vojny, Lidové suitě*, která měla premiéru 19. února 1940, k protestu proti válce využili mladí divadelníci na čapkovských večerech konaných pod Ornestovým vedením o týden později i pacifisticky zaměřené části díla Karla Čapka. V montáži *Život a smrt* byla sice zapojena i ukázka ze hry *Matka*, ve které Čapek svůj pacifistický postoj překonává v gestu, jímž hrdinka kusu svému poslednímu žijícímu synovi vkládá do rukou pušku, posílajíc ho s jediným slovem, slovem, které tu zní jako rozkaz, bojovat s agresory: „Jdi!“; Ornest však z této hry do své montáže tehdy nevybral onen ideově akcentovaný závěr, jak to byl učinil o rok dříve v Plzni, nýbrž ukázku z 1. jednání hry, kde Matka bojuje ještě jako tygřice o svá mláďata s Otcem fascinovaným z jejího hlediska pravého smyslu postrádajícími „mužskými záležitostmi“. Jako programové číslo ukazující Čapkovu stanovisko k válce včlenil pak do montáže výstup z *Bílé nemoci*, v němž hrdina hry – osamocený bojovník za mír, doktor Galén – hněvivě odsuzuje každou válku a vyzývá vladaře a mocné světa, aby skoncovali se zbrojením a uvolili

se nastolit věčný pokoj, tedy ukázkou, která v daných souvislostech vyznívala zcela jednoznačně pacifisticky, v onom duchu, který ovládal „mírotvorce“ Chamberlaina a členy jeho vlády, a tím i proti vojenské účasti Čechoslováků ve válečném konfliktu s hitlerovským Německem.

Připomeňme ještě, že i v Ornestově revui *Život a smrt* se – tak jako v celém večeru – prostrídaly tři jazyky: čeština, němčina a angličtina. Veden záměrem zpřístupnit poznání Čapkova dramatického díla co možná nejširšímu okruhu diváků – a přihlížeje ovšem také k možnostem hereckého obsazení náročných rolí – zvolil tvůrce montáže pro ukázkou z *Matky* jazyk anglický, pro *Modlitbu Alquistovu* z *RUR* jazyk německý a ukázky z *Loupežníka*, *Bílé nemoci* a *Ze života hmyzu* dal zahrát česky. To umožňovalo, aby se do inscenace zapojili vedle herců divadelní skupiny Mladého Československa i zkušení profesionální umělci anglické a německé národnosti, což se pozitivně obrazilo i v úrovni inscenace. Připomeňme ještě, že překlady do anglického jazyka byly dílem Paula Selvera a Dory Rowndové (Rownd).

O herecké party revue *Život a smrt* se podělilo jedenáct protagonistů a několik statistů a tanečnic. Do ukázky ze hry *Matka* obsadil režisér pořadu Ornest anglické herce, kteří účinkovali i v jiných programových číslech večerů: do role titulní herečku Mary Wardovou, která o týchž večerech přednesla ukázky z *Obyčejného života*, a do rolí Otce a Jiřího W. E. Hollowaye a Paula Martina, kteří vystupovali též ve *Smrti Archimedově*. *Modlitbu Alquistovu* z *RUR* přednesl pak německý herec, bývalý člen čs. německých divadel Paul Demel, který – jak jsme již uvedli – uměl dobře česky a který od té chvíle trvale s českými ochotníky spolupracoval. O ostatní role se podělili herci českého původu: Josef Schwarz a Věra Langrová vytvořili ústřední mileneckou dvojici z *Loupežníka*, Loupežníka a Mimi, kromě nich v ukázkách z této hry vystoupili ještě Růžena Hlaváčková jako Lola a Josef Guth jako Profesor. Galéna z *Bílé nemoci* zahrál Zdeněk Rudinger, přičemž mu sekundovalo – v rolích novínářů – několik dalších ochotníků. Osou vrcholného výjevu montáže ukázek ze hry *Ze života hmyzu* byl výkon Ornestův v Tulákovi; jeho partnery byli zde Josef Guth a Pavel Tigrid jako I. a II. mravenec a zvláště Tigrid a Schwarz jako I. a II. slimák. Role Jepic svěřil Ornest sboru tanečnic, jež vedla Hellerová.

Nedostatek provozních prostředků, ale i celkově vážné ladění vzpomínkového večera přiměly Ornesta, aby jako režisér pojal inscenaci revue *Život a smrt* – v rozporu s tím, co si pod pojmem revue představovalo moderní české divadlo – vysloveně v střízlivém komorním duchu. Na střídme scéně Quido Laguse budoval spolu s choreografkou Hellerovou tuto inscenaci podobným způsobem jako bezprostředně ji předcházející *Lidovou suitu*: rovněž v tomto případě omezil vnější výpravu na minimum a hlavním nosným prostředkem divadelního vyjádření učinil básníkovo slovo a jeho herecké ztvárnění. Výtvarné složky inscenace zde představovalo hercovo tělo, jeho maska a kostým. Pokud jde o tyto výtvarné prostředky, po stránce stylové povětšinou korespondovaly s Čapkovým v podstatě civilisticky realistickým pojetím postav, jen v závěru montáže, ve scénách ze hry *Ze života hmyzu*, měly masky a kostýmy – oba Slimáky Ornest předvedl v maskách a v kostýmech karikaturně pojednaných anglických lordů, odkazujících jako na inspirační zdroj na časopisecké karikatury diskreditující satiricky vnější zjev i chování příslušníků aristokratických vrstev anglické společnosti – výrazně stylizovaný jevištnévýtvarný charakter. V této ukázce – ve výstupu Jepic – přišel ke slovu rovněž výrazový tanec, který sám o sobě je výtvarným projevem svého druhu. Důležitým prostředkem výpravy bylo ovšem světlo, s nímž Ornest pracoval opět po způsobu šerosvitu: světelnými paprsky soustředěnými v kuželovitý tvar vyzvedával ze ztemnělého jeviště postavy, gesta, obličejovou mimiku a dával jim zazníť jako výtvarným znakům, znakům posilujícím však zároveň i sděl-

nou funkci díla. Tento způsob osvětlování scény, který se tehdy pěstoval především na tzv. uměleckých scénách a který u nás dovedl k dokonalosti právě E. F. Burian, ještě více posiloval komorně intimní ráz této inscenace.

„*In Memory of Karel Čapek, London February 1940.*“ Programový leták k stejnojmenným mítinkům z 25.–28. února 1940 uchov. v soukr. archivu Oty Ornesta, Praha. – Nesign.: „*Slavnostní představení na paměť Karla Čapka [...]*“ [oznámka], Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 8 (23. 2. 1940), s. 6. – Nesign.: „*Československo v Anglii*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 10 (8. 3. 1940), s. 1–2 [tamtéž viz i jk /Josef Kodíček/: *Na paměť Čapkovu* (rubr. *Kultura*), s. 5]. – Čapek, Karel: *Loupežník–R.U.R.–Bílá nemoc–Matka*. In: týž: *Hry*. Praha (Československý spisovatel) 1956. S. 7–91, 93–183, 263–343, 345–419. – Bratři Čapkové: *Ze života hmyzu*. In: týž: *Hry*. Praha (Československý spisovatel) 1959. S. 49–133. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy uložen. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Valtrová, Marie–Ornest, Ota: *Hraje vás tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 11–13.

Ohlas čapkovských večerů

Večery *In Memory of Karel Čapek* soustředily k sobě značnou pozornost čs. emigrace i britské veřejnosti a jako celek se setkaly s poměrně příznivým přijetím. Veřejný ohlas samotné Ornestovy revue *Život a smrt* nebyl však již tak jednoznačně pozitivní, jak by si býval byl zasloužil pro své umělecké kvality: jeho ideový dopad vyvolával v návštěvnicích nemalé rozpaky.

Dokládá to i referát Josefa Kodíčka v provládním listu čs. emigrace Čechoslovák v Anglii.

Na jedné straně Kodíček, kryjící se značkou jk, velmi kladně ocenil samu inscenaci, zejména práci herců. Z výkonů herců cizího původu uplatnivších se v ostatních částech programu vyzdvihl zejména recitační přednes Elsbeth Warnholtzové a Mary Wardové, vyznačoval se prý „jemně a účinně zvládnutou kulturou slova“, z výkonů ve vlastní revui pak výkon Paula Demela v *Modlitbě Alquistově z R.U.R.* Z kreací herců českého původu ho pak zaujaly Mimi Věry Langrové, Lola Růženy Hlaváčkové a Schwarzův Loupežník; v jedné řadě s nimi pochválil i Ornestova Tuláka. Tyto výkony – ačkoliv účinkující čeští herci, s výjimkou Ornesta a Schwarze, neprošli do té doby profesionální divadelní přípravou – podle jeho názoru „vyrůstaly intenzitou z pouhého nadšeného ochotnictví“.

Naproti tomu – v protikladu k celkově příznivému posouzení uměleckých kvalit inscenace, a zejména hereckých kreací – však Kodíček tvrdě odsoudil dramaturgickou koncepci revue *Život a smrt*. Výběr scén a jejich uspořádání v nový celek byly podle jeho názoru velmi pochybnými. Jako mnozí jiní účastníci večera, zejména pak ti, kteří se cítili bezprostředně spjatí s čs. zahraniční osvobozovací akcí a snažili se zmobilizovat všechny síly na podporu boje proti okupantům českých zemí, jako např. Jan Masaryk, byl přesvědčen, že Ornestova montáž nezodpovědně zkreslila obraz tvůrčího odkazu Karla Čapka a jeho ideového profilu: „Černý a schematický pesimismus výběru nebyl práv Čapkově víře v člověka,“ napsal ve své recenzi. Podle jeho soudu Čapkovo stanovisko bylo jasně vyřčeno v *Bílé nemoci* a zejména v závěru posledního Čapkova dramatu *Matka*: Kodíček soudil, že obě tyto hry jasně dokazují, že „Čapek ‚Mravenců‘ dobře odlišoval války imperialismu a boj malého národa za svobodu“.

V revui *Život a smrt* ovšem jistě ukázky z obou her kritikem připomínaných uvedeny byly, a z toho je zřejmé, že Kodíčkovi vadilo především to, že Ornest nevybral z těchto programových her do své kreace scény příznačné pro výklad Čapka jako bojovníka proti fašismu a totalitním diktaturám, výklad, který zastával on sám, a že zvolené ukázky nadto v montáži zasadil do takových souvislostí, že vyní-

valy zcela protichůdně k tomuto výkladu. Především však kritik Čechoslováka, kdy si sám se zabývající dramaturgií jako praktik, měl Ornestovi – jak je z referátu na první pohled patrné – za zlé to, že jako úpravce textové složky revue do ní v dané chvíli zařadil právě ukázky ze 3. aktu hry *Ze života hmyzu*, rozkrývající v podobenství mj. mechaniku válek vedených za účelem výboje a zisku a skrze to podobenství, od-suzující jakoukoli válku, tudíž i třeba tu, která je nějakému společenství vnucena a kterou toto společenství pak vede vlastně na obranu lidských hodnot, a nadto i programově vyzvedl pesimistický závěr hry, v němž Tulák hyne v marném zápase se smrtí, udolán tíhou poznání, že život je ve své podstatě absurdní.

Pesimistické vyznění revue – jak zřetelně naznačoval Kodíčkův referát a jak dodatečně potvrzuje i sám Ornest ve svých vzpomínkách – ostře kontrastovalo se smýšlením té části čs. emigrace, která spínala svou naději s vírou v úspěšný výsledek válečného úsilí Francie a Británie a věřila v úspěch našeho zahraničního od-boje a která chtěla být v této víře utvrzována i uměním.

Ve svém referátu Kodíček píše: „Svědčí o bolestné neujasněnosti v hlavách těch, kdož za toto zkreslení Čapkovy osobnosti odpovídají, představují-li Čapka anglické veřejnosti, jako by Čapek nebyl býval plně, kdyby se byl dožil dnešních dnů, na straně dnešního osvobozovacího boje po boku Spojenců“.

V této souvislosti je třeba připomenout, že pořad *In Memory of Karel Čapek* vstu-poval na veřejnost za zostřující se politické situace, kdy se rozhodovalo ve vládách válčících států o jejich dalším postupu ve válečném konfliktu. Tuto situaci charak-terizovalo mj. napjaté očekávání ohlašujících se změn ve vedení války jak ze strany Němců, tak ze strany Britů. Na západní frontě byl ještě stále poměrný „klid“ – ved-la se „podivná válka“, válka „vsedě“ na hranicích mezi Francií a Německem, ale na obou stranách se již shromažďovaly síly k budoucímu plnému válečnému nasaze-ní. V politickém zákulisí vlády Británie probíhaly urputné boje mezi zastánci míro-vého urovnání s Německem, kteří stále ještě byli ochotni přistoupit na kompromis s Hitlerem, byť by byl měl za následek trvalou okupaci Rakouska, Československa a Polska, a mezi politiky žádajícími nastolení tvrdého kurzu v postupu proti Ně-mecku, kteří byli odhodláni s fašismem bojovat až do jeho zničení a obnovení de-mokratických poměrů v Evropě. Na konci prosince 1939 uznala britská vláda Čs. národní výbor se sídlem v Paříži za oficiální zahraniční reprezentaci ČSR a 1. led-na 1940 byla zřízena ve Francii 1. divize čs. zahraničního vojska. V Anglii však ve-dení odboje – jak již připomenuto – vyhlásit mobilizaci našich lidí nesmělo, a tak záleželo jen na dobré vůli tamějších čs. emigrantů, vstoupí-li do čs. zahraniční ar-mády, či zda zůstanou stranou. Tak se i stalo, že když v únoru 1940 odjížděla do výcvikového tábora v Agde z Británie první skupina čs. dobrovolníků, čítala – jak už bylo řečeno – jen několik desítek mužů. Právě ve dnech, kdy Kulturní komise čs. skupin CRTF ve spolupráci s britskými organizacemi pořádala vzpomínkové ve-čery k počtě Karla Čapka, ve dnech 27. a 28. února 1940, se tito dobrovolníci před odjezdem do Francie loučili s britskými hostiteli i s čs. emigrantskou obcí v londýnské King Georg's Hall slavnostními akademiemi, na kterých předváděli výsledky své činnosti kulturní a sportovní a skrze něž i veřejně demonstrovali své odhodlání bojovat proti okupantům ČSR s nasazením svých životů se zbraní v ruce. V téže chvíli se tudíž v Londýně objevily dva čs. emigrantské podniky zcela proti- chůdného ideového zaměření.

Není divu, že za této situace se i tak tolerantní člověk, jakým byl Jan Masa-ryk, který byl nucen během dvou po sobě následujících dnů vystoupit s politický-mi projevy jak na jednom z čapkovských večerů, tak na jednom z připomenutých večerů vojáků, pro ideové vyznění revue *Život a smrt* na Ornesta řádně rozzlobil,

jak Ornest sám ve vzpomínkách přiznává, a jeho i jeho družinu zle vypeskoval: „Já tady verbuju vojáky do války a vy děláte protiválečnou propagandu!“

Co dodat? Pokud jde o uměleckou stránku věci, pravda byla nesporně na straně Ornestovů: umělec má zajisté plné právo svobodně vyjadřovat svět, jak se mu jeví. Nepochybně i Ornest byl oprávněn vykreslit ve své revui problém války i problém žití v černých barvách, jevila-li se mu povaha věcí tragická, a stejně tak i problém války ve způsobu, jakým jej v tomto ideovém rámci vnímal. Avšak jako politický čin, jímž chtěla inscenace být, mohla být revue *Život a smrt* posuzována – a také tak posuzována byla – podle toho, jak odpovídala strategii toho či onoho politického seskupení. Komunisté a lidé s nimi sympatizující, ale též přesvědčení pacifisté ji přijímali s většími či menšími výhradami, avšak v podstatě pozitivně. Ti, kdož se hlásili k Benešově koncepci čs. odboje a viděli smysl svého pobytu v exilu v ozbrojeném boji za svobodu vlasti, byli vyzněním Ornestovy čapkovské revue velmi zklamáni.

Umělecké dílo nikdy není výlučně uměleckým činem, ale nepředstavuje také pouhé politikum. Z hlediska politického – vzhledem k tomu, že komunisté později upustili od svého bojkotu čs. zahraničního ozbrojeného boje – mohly se jak revue *Život a smrt*, tak i ji předcházející *Lidová suita* jevit jako činy ideově pochybené. Posuzovány z hlediska uměleckého však obě tyto Ornestovy inscenace před kritickým hodnocením do určité míry obstojí, neboť to, co na nich ulpívalo z dobové atmosféry a co u některých diváků naráželo na odpor, ani v tom, ani v onom případě neznehodnocovalo jejich umělecké kvality, jejich vnitřní vypovídací sílu, do níž se přetvřilo sice subjektivní, ale lidsky opravdové úsilí o poznávání a procitování skutečnosti. Revue *Život a smrt* – stejně jako předtím i *Lidová suita* – představuje proto bezesporu jeden z významných projevů divadelního úsilí Mladého Československa.

Nesign.: „*Slavnostní představení na paměť Karla Čapka...*“ [oznámka], Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 8 (23. 2. 1940), s. 6. – Nesign.: *Čechoslovensko v Anglii*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 10 (8. 3. 1940), s. 1–2 [tamtéž viz jk /Josef Kodíček/: *Na paměť Čapkovu* (rubr. *Kultura*), s. 5]. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy uloží. v soukr. archivu Bořivoje Srby. – Valtrová, Marie–Ornest, Ota: *Hraje váš tatínek ještě na housle? Rozhovor Marie Valtrové s Otou Ornestem*. Praha (Primus) 1993. S. 12.

Večer k poctě Karla Čapka v Guilfordu

V téže době, na počátku února 1940 (před 9. únorem 1940), večer podobné programové skladby uskutečnili i Čechoslováci – byli to povětšinou čeští Němci – spolu s Němci a s Rakušany příšlymi do britského exilu rovněž z ČSR soustředění společně v Čs. domově zřízeném v Guilfordu, ležícím v bezprostřední blízkosti Londýna. Večer se konal v sále hostelu, ve kterém bydleli, ale byl určen jen zčásti přímo obyvatelům tohoto hostelu; jeho organizátoři chtěli zaujmout především místní anglické usedlíky – i jeho program se proto odbýval jednak v německém, jednak v anglickém jazyku. Po přednášce dr. Rudolfa Fischera o Čapkově životě a díle byly v kulturní části večera též v tomto případě čteny v překladech ukázky z Čapkových *Anglických listů* a z *Války s mloky*, i zde byl předváděn v podobě dramatického dialogu apokryf *Smrt Archimeda* z Čapkovy knížky *Apokryfy*, který prý také v publiku zanechal – díky svému divadelnímu ztvárnění – nejhlubší dojem. Vzhledem k časové blízkosti tohoto podniku a Ornestových představení *In Memory of Karel Čapek* není vyloučeno, že v inscenaci zdramatizovaného apokryfu i při této příležitosti vystoupili angličtí herci Paul Martin, W. E. Holloway

a Henry Cuthbertson, kteří nastudovali zmíněné Čapkovy dílky pro výše již popsané londýnské provedení.

Nesign.: *Čapkův večírek v Guilfordu*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 6 (9. 2. 1940), s. 6

Čapkův večer ve Sluisu

Ze zahraničních vzpomínkových pořadů uskutečněných tehdy k počtě Karla Čapka připomeňme v této souvislosti alespoň *Večer Karla Čapka*, který 20. února 1940 uspořádal v holandském Sluisu v místní čítárně R. K. V. čs. exulant dr. František Glaser. Večer se v tomto případě pokoušel představit Čapka především publiku znalému německé řeči: v jeho průběhu kromě Glaserovy přednášky, informující posluchače o spisovatelově životě a díle, byly čteny ukázky různých Čapkových děl v německých překladech, v překladu Hanse Janowitzze mj. i Čapkova reportáž z pohřbu T. G. Masaryka nazvaná *S ním 19 hodin*. Neméně citově jako tato reportáž na shromážděné účastníky večera – byli to hlavně utečenci s ČSR (většinu z nich krátce nato nenadálý útok německých armád proti neutrálnímu Holandsku přinutil absolvovat dobrodružný útěk do Francie, jiní padli do rukou okupantů anebo ve válečné vřavě zahynuli) – zapůsobilo čtení posledního dopisu, který za svého života Čapek napsal, dopisu, který stylizoval ve chvílích, kdy se k němu smrt přiblížila na dosah.

Nesign.: *Čapkův večírek v Sluisu*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 8 (23. 2. 1940), s. 6.

Programy uspořádané roku 1940 k uctění památky Tomáše Garrigua Masaryka při příležitosti devadesátého výročí jeho narození

Novou příležitost k propagačnímu vystoupení poskytlo čs. emigraci v Londýně na sklonku zimy 1939/1940 devadesáté výročí narození zakladatele a prvního prezidenta Československé republiky, světovou demokratickou veřejností vysoce oceňovaného politika a státníka, vědce a filozofa Tomáše Garrigua Masaryka.

Jak naše oficiální místa, tak četné čs. emigrantské spolky využily této příležitosti, aby po akcích uspořádaných v rámci oslav vánočních svátků a k uctění památky fašisty k smrti uštvaneho Karla Čapka již potřetí v té první válečné zimě rozvinuly mezi širokými vrstvami britského obyvatelstva propagační kampaň, představující záměry a cíle čs. zahraničního odboje.

V Londýně a ve všech větších městech ve Velké Británii (ale také např. v Oxfordu) byly k počtě T. G. Masaryka o výročním dnu jeho narození, 7. březnu 1940, anebo ve dnech tomuto datu předcházejících či po něm následujících uspořádány desítky kulturních podniků všeho druhu věnované připomínce Masarykova díla politického, ale i jeho duchovního a filozofického odkazu, hodnot jím v dějinách českého národa exponovaných, které doba zaktualizovala. I když některé z těchto podniků měly více méně ráz politických shromáždění, i tentokrát přicházelo v jejich pořadech ke slovu umění. Oslavy devadesátých narozenin T. G. M. tak znovu představovaly Britům šíři i hloubku naší demokratické politiky, avšak též kulturní tradice, z níž se Češi kdysi pokoušeli vyvodit rovněž nárok na politické sebeurčení, o jehož naplnění i právě Masaryk celoživotně usiloval.

Oslavy podobného druhu se tehdy uskutečnily i v jiných zemích, do nichž se čs. občané uchýlili před politickým a rasovým pronásledováním německých agre-

sorů. Např. ve Francii se při té příležitosti konala řada slavností, a to jednak na sorbonnské univerzitě v Paříži, jednak v prostředí života čs. vojáků v místě jejich soustředění ve výcvikovém táboře v Agde (tam byla tehdy provedena i slavnostní vojenská přehlídka). Rozsáhle si připomínali toto výročí spolu s krajany i naši emigranti v USA a v Kanadě.

Nesign.: *Devadesáté narozeniny T.G.M.*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 10 (8. 3. 1940), s. 6. – K.S. [Kornel Synek]: *Kulturní večer k 90. výročí narozenin T.G. Masaryka*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 11 (15. 3. 1940), s. 5. – F.G. [F. Glaser]: *Masarykův večírek ve Shuisu*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 13 (29. 3. 1940), s. 5.

Kulturní večer uspořádaný k oslavě nedožitého devadesátin T. G. Masaryka čs. exulanty v Londýně

V Londýně se stala nejvýznamnější připomínkou zmíněného Masarykova jubilea oslava, kterou z popudu čs. oficiálních míst ve spolupráci s Klubem československé kolonie–Czechoslovak Colony Clubem uspořádala kulturní komise společného výboru čs. emigrantských skupin sdružených v CRTF, a to buď v předvečer, nebo přímo v den Masarykových narozenin, tedy 6. nebo 7. března 1940, nevíme to přesně. Kde, ve kterém sále se slavnost, již se zúčastnil i exprezident Beneš a další významní představitelé jak československých, tak britských politických kruhů, uskutečnila, není z pramenů, jež máme k dispozici, zřejmé – podle všeho konala se v sále stálého sídla zmíněného spolku čs. londýnských krajanů, v hostinském domě na Gloucester Avenue č. 26 (NW 1). Oslava byla uváděna pod názvem *Kulturní večer k devadesátému výročí narození T. G. Masaryka*.

Protože Masarykův večer byl koncipován jako oficiální oslava, měl i umělecký program, o němž se i v tomto případě postarali společně umělci československých i britských, značně oficiální, reprezentativní charakter, který v podstatě vylučoval odvážnější umělecké experimentování. Skládal se především z klasických, ohlasem posluchačů a diváků široce prověřených programových čísel hudebních a recitačních. Avšak i v něm se objevila programová čísla oficiálního rámce tohoto podniknutí překračující.

V hudební části večera zazněly vedle jiných skladeb českých komponistů především skladby Smetanovy. Umělecký vrchol hudební části pořadu tvořilo bezesporu vystoupení houslistky Marie Hlouňové, violoncellisty Karla Hořice a klavíristy Hanse Waltera Süsskinda, tři výkonných hudebních umělců, kteří již tehdy připravovali ustavení svého komorního souboru, jenž později proslul pod názvem České trio–Czech trio; zmínění umělci přednesli tehdy známé Smetanovo *Trio g moll*. Z vystoupení britských umělců připomíná zpráva v časopise Čechoslovák v Anglii vystoupení sólistky Královské opery v Londýně (Royal Opera Covent Garden) Helly Torosové (Toros), která vystupovala již na večerech *In Memory of Karel Čapek*. Tehdy uvedla ze svého repertoáru árii Rusalky „*Měsíčku na nebi hlubokém...*“ a při večeru Masarykově prý „vznosným sopránem“ – jak píše referent – zazpívala dvě české – tentokrát patrně lidové – písně.

Do tohoto reprezentativního pořadu k uctění T. G. M. se včlenila Ornestova divadelní skupina Mladého Československa s pásmem české politické poezie nazvaným *Básníci naší naděje*.

Nesign.: *Devadesáté narozeniny T.G.M.*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 10 (8. 3. 1940), s. 6. – K.S. [Kornel Synek]: *Kulturní večer k 90. výročí narozenin T.G. Masaryka*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 11 (15. 3. 1940), s. 5. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy uložen. v soukr. archivu Bořivoje Srby.

Ani v případě tohoto vystoupení mladí divadelníci nezůstali pouze u složení povinného holdu uctívanému představiteli boje Čechů za národní svobodu a vytvoření čs. samostatného demokratického státu. Ačkoliv celkovým slavnostním rámcem večera byli poněkud omezeni, i tentokrát se pod vedením Oty Ornesta pokusili v onom pásmu české politické poezie *Básníci naší naděje* vytvořit pořad, který by nebyl pouhou akademickou recitací více či méně známých společensky a politicky angažovaných veršů českých básníků, ale který by patřil k onomu druhu recitačních kreací, jaký pěstovaly naše avantgardní scény, a měl význam autonomního uměleckého činu. Jejich pořad nechtěl toliko probouzet vlastenecký cit, nýbrž usiloval podněcovat kontemplativní myšlení o současném světě a zároveň chtěl být nástrojem politického uvědomování naší emigrace. I proto mohl o jejich vystoupení referent časopisu *Čechoslovák* v Anglii – byl jím Evžen Klinger, pseudonymní Kornel Synek – napsat, že vzdáleně připomínalo někdejší voicebandové večery E. F. Buriana.

Na základě dochovaných zpráv a svědectví lze si o tomto novém vystoupení Mladého Československa učinit představu pouze přibližnou. Z kusých informací, jež máme k dispozici, je patrné, že i v tomto případě Ornest jako sestavovatel a režisér pásma usiloval koncipovat je jako ucelenou montážní kompozici, jejíž jednotu zakládal jak promyšleným výběrem básní, tak jejich důvtipným kompozičním uspořádáním, umožňujícím, aby mezi nimi vznikaly sémantické vazby výrazně napomáhající zesílit výpovědní účín díla v duchu celkového ideového záměru, který jeho vytvořením sledoval.

Klíč k identifikaci ideového záměru pásma poskytuje již sám jeho název: *Básníci naší naděje*. Ten vznikl zkrácením jednoho z veršů nacházejících se v závěru mezi mládeží tehdy populární básně Františka Halase *Mobilizace* ze sbírky *Torzo naděje*, kterou básník roku 1938 vzrušeně reagoval na politické události toho roku, na mobilizaci čs. armády v situaci, kdy se republika ocitla v obklíčení německých vojsk, a na mnichovský diktát čtyř evropských mocností, který obráncům našich hranic – obrazně řečeno – vyrazil zbraň z ruky. Zmíněný verš v úplnosti zněl: „Básníci vaší naděje – chudí“.

Jeho smysl lze pochopit v kontextu s ostatními verši básně:

*Tolik věcí ztratilo svá jména
ta jména blouznivá a zaškrčená
Kde Západe tvůj svod
Vid' jen po zákop Jen po zákop*

*Ty světe před potopou
své arše plachty's vzal
ale tví stopou tví stopou
můj lid jde dál*

*a z jeho helem útočných
žebrácká miska nebude
to jenom ztěžka si teď vzdych
Vy Kalibáni*

*A z probodených jeho snů
krev horkou crčí*

*do zpěvů naděje ne do žalmů
srážíjí básníci*

Básníci vaší naděje chudí

*Jste tvrdé země mé
klenotem erbovním
ne neznevážíím vás
já jménem přídavným
Vy chudí země mé*

*„Dost v zemi železa na dobré meče,
i v krvi železo – jen dál, jen dál!“*

*Hle železo veršů
které básník odkázal
Naději vaší Naději mé*

Tyto verše vyprýštívší po záříjových událostech roku 1938 z básníkovy – vlivem vývoje věcí veřejných – bolestí a úzkostí zmučené duše vyjadřovaly celkem velmi přesně pocity sdílené tehdy i značnou částí čs. exulantské mládeže. Vyjevovaly expresivně ono poznání, k němuž po Mnichovu dospěl, zklamán ve svém očekávání, že mu Francie a Británie pomohou ubránit suverenitu jeho státu, obyčejný český člověk, poznání, že nadále musí v těžkých chvílích spoléhat především sám na sebe. Na tomto poznání zakládaly do velké míry svou koncepci osvobozovací akce – jak bylo již uvedeno – i právě levicové síly. To sice nebylo v úplném rozporu s koncepcí čs. odboje, jak ji formuloval dr. Beneš a jeho skupina, ale přece jen tu šlo o koncepci odlišnou. Benešova centrála sice počítala s rezistencí našeho lidu, zároveň však spoléhala na to, že západní spojenci dodatečně přec jen prozřou a nasadí se plně v boji s nacistickými uchvatiteli českých zemí, a zajistí tak i budoucí obnovení suverénní ČSR, pročež i s nimi spolupracovala. Komunistická strana naproti tomu – jak jsme již uvedli – při svém koncipování odbojové akce kladla důraz na domácí odboj, a spolu s tím i na pomoc, kterou tomuto odboji poskytne v budoucnu SSSR.

Ačkoliv vystoupení Mladého Československa bylo součástí oficiálního kulturního pořadu čs. emigrace, pásmo *Básníci naší naděje* se tedy k současnosti vyslovovalo především ve smyslu, který tak přesvědčivě vyjadřovala Halasova *Mobilizace*.

Svrchu charakterizovaným ideovým záměrem, vyvozeným z oné Halasovy básně, byl však – jak jsme již naznačili – ovlivněn i výběr textů do montáže zařazených. Sama Halasova báseň, v níž se tajil hluboký básníkův prožitek soudobé politické krize, odkazovala k veršům duchovně spřízněným. Tak např. Halasem uvedený citát z básně *Jen dál!*, pocházející z básnické sbírky Jana Nerudy *Zpěvy páteční*, „Dost v zemi železa na dobré meče, / i v krvi železo – jen dál, jen dál!“, doprovázený Halasovými slovy „Hle železo veršů / které básník odkázal / Naději vaší naději mé“, vytvářel přímý ideový a tematický spoj na tuto populární Nerudovu báseň, jakož i na sbírku, jejíž byla součástí. Báseň *Jen dál!*, která je koncipována jako patetický apel na vlastenecké city Čechů, patřila – jak jsme již uvedli – k stabilnímu repertoáru recitačních vystoupení Oty Ornesta, který ji v emigraci, stejně jako další básně pocházející z této Nerudovy sbírky, např. báseň *Láska*, při různých příležitostech recitoval. Není tak zcela nepravděpodobné, že vedle básní *Jen dál!* a *Láska* zaznělo v pořadu *Básníci naší naděje* – a snad v podání téhož re-

citátora – i další číslo *Zpěvů pátečních*, k němuž *Mobilizace* rovněž jedním svým veršem vzdáleně poukazovala – báseň *Ve tví stopě*.

Od evokace roku 1938 s jeho atmosférou vzdoru a zoufání, kdy se český člověk cítil jako „poslední voják v zákopu“, voják všemi opuštěný a zrazený, zvedalo se však i Ornestovo pásmo patosem vlastenecky útočných veršů k sugestivnímu projevení naděje, že potlačenému českému národu opět vzejde svoboda.

Pásmo pak vyvrcholilo básní Viktora Dyka *Improvizace kteréhosi ošklivého večera* z básnickovy sbírky *Lehké a těžké kroky*. V této krátké básni o dvou strofách a dvakrát čtyřech verších bilancuje básník svůj život, a připomíná si mladistvé sny „být velký, slavný, šťastný, tvořit, mít, / být bojovník či mluvčí národa“, konstatuje suše: „Z těch hrdých tužeb jediná mi zbývá: / bez hanby jít pražskou ulicí.“ Na závěr své montáže ji Ornest zařadil právě pro tento její poslední, osmý verš, v němž byl zakódován celý její smysl. Ta věta „Bez hanby jít pražskou ulicí!“ – byla v pásmu *Básníci naší naděje* tečkou, která dopověděla, doslovila ideově všechno to, co jí předcházelo.

Zmíněný poslední verš Dykovy *Improvizace* patřil k okřídleným rčením, tehdy hojně vyslovovaným jak doma, tak i mezi emigrací. Krátce před uvedením Ornestova pásma, na podzim roku 1939, se v Praze v Burianově D 40 objevovala na repertoáru jinotajná groteska Jindřicha Hořejšího *Haló, děvče!*; v ní, uprostřed zdánlivě nesmyslného, absurdního děje, vyjadřujícího parabolicky průběh politického dění v Československu v období od Mnichova až po první chvíle okupace, večer co večer Vladimír Šmeral v roli Dědečka Kovboje vykřikl z jeviště do tmy chápajícího hlediště tento verš jako spiklenecké heslo – jako návod k jednání.

V londýnském exilu báseň pro onen verš vřadili tvůrci nového literárního pořadu, vysílaného na podzim roku 1943 BBC do Československa každou sobotu v 18.15 hod., i na závěr první z relací v rámci tohoto pořadu produkovaných, relace putující domů do vlasti po rádiových vlnách v sobotu 2. října 1943 v připomenutý čas, v níž se oni tvůrci jménem mladých literátů ve svobodném světě obraceli na ty své druhy v protektorátu, kterým sice „osud českého duchovního života“ nebyl lhostejný, kteří však podrobeni těžkému nátlaku ze strany okupantů a jejich pomahačů byli do jisté míry náchylni dát se zneužít k protičeskoslovenské propagandě. Dykova slova i v tomto případě zněla tu jako nabádavý vzkaz a výzva k nepodlehlosti, jako varování, aby tito jejich kolegové se nedali nachytat „na quislingovskou vějíčku“ a uvarovali se všeho jednání, které by napomáhalo dočasným pánům Čech a Moravy utopovat sociální instinkty českého lidu, klamat národ. (Vzápětí nato, dne 8. října toho roku, jeden z tvůrců onoho pořadu, Josef Schrich, otiskl *Improvizaci* i v Československu.)

Na rozdíl od předchozích inscenací Mladého Československa, jako byly *Křest svatého Vladimíra*, *Lidová suita* a *Život a smrt*, neusiloval Ornest provedení pásma *Básníci naší naděje* koncepčně založit jako ryze dramatický artefakt. Jeho kreace se nevymykala z rámce recitačních pořadů více méně běžného typu, dokonce i postupů voicebandové přednesové techniky, s nimiž např. ve *Křtu svatého Vladimíra* pracoval dosti rozsáhle Tigríd, používal zde jen velmi střídmě. I on sice texty básní dával přednášet jednak recitátorům–solistům, jednak recitačnímu sboru, avšak vkládal je jednotlivým solistům i sboristům do úst pouze s přihlédnutím k potřebě střídat sólový a sborový projev, a propůjčit tak průběhu představení potřebnou dynamičnost, a samozřejmě i s přihlédnutím k potřebám významové výstavby celé kompozice, aniž se pokoušel texty dramatizovat po způsobu *Vojny* nebo *Křtu* přidělováním textů recitátorům představujícím určité postavy. Vnější herecký projev byl zde – na rozdíl např. od *Lidové suity* – omezen na minimum. V prázdném pro-

storu jeviště Ornest aranžoval pohyby a postoje recitátorů v jednoduchých mizanscénách: sedíce nebo stojíce na různých místech scény a své postavení neustále měnící, snažili se jednotliví protagonisté nebo sbor, jakmile na ně přišla řada, tlumočit básnickovy myšlenky – jak již řečeno – především pomocí mluvního přednesu doprovázeného mimikou. K obohacení zvukové podoby kreace přispíval po voicebandovém způsobu pouze sbor. Nicméně podle referátu otištěného v časopise *Čechoslovák v Anglii* vytvořil Ornest s tímto miniaturním recitačním souborem Mladého Československa a pomocí těchto střídmych prostředků i tentokrát velmi působivou kreaci.

Dyk, Viktor: *Improvisace kteréhosi ošklivého večera* [báseň]. In: *Lehké a těžké kroky. Spisy Viktora Dyka*. Sv. 8. Praha 1938. S. 157. – Nesign.: *Devadesáté narozeniny T. G. M., Čechoslovák v Anglii*, r. 2, 1940, č. 10 (8. 3. 1940), s. 6. – K.S. [Kornel Synek]: *Kulturní večer k 90. výročí narozenin T.G. Masaryka, Čechoslovák v Anglii*, r. 2, 1940, č. 11 (15. 3. 1940), s. 5. – J. Sch. [Josef Schrich]: *Co říkáme domů, Čechoslovák*, r. 5, 1943, č. 41 (8. 10. 1943), s. 4. – Šmeral, Vladimír: „Bez studu jíti pražskou ulici“. In: *Theater-Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. [Uspoř. František Černý.] Praha (Orbis) 1965. S. 38–41. – Osobní výpovědi Oty Ornesta (Praha) z 22. 11. 1968 a z 19. 9. 1972. Záznamy v majetku Bořivoje Srby. – Srba, Bořivoj: *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha (Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV) 1980. S. 270–273.

Ohlas pásma Básníci naší naděje

I vystoupení Ornestovy skupiny Mladého Československa na kulturním večeru věnovaném uctění památky T. G. Masaryka se u obecnstva setkalo v podstatě s pozitivním přijetím. Sled výňatků prý do hlediště „doléhal chvílemi ozvěnou domova a chvílemi zas zněl opravdovou nadějí do dnešních těžkých časů“. Neboť ať si to tvůrci pořadu přiznávali či ne, v situaci, kdy se Británie a Francie ocitly ve válce s Německem okupujícím naše země, vnímalo publikum zde přednášené verše českých básníků už nejenom s pocity halasovsky chmurného a tragicky osamocенého vzdoru proti „zrádnému Západu“ i „zrádné české buržoazii“, nýbrž i s pocitem, že chvíle svobody přece jen v budoucnu nadejde. Na západní frontě se připravovaly zasáhnout do bojů vedle Britů a Francouzů také čs. vojenské oddíly, a ve světle těchto skutečností vzpomínka na to, jak v důsledku mnichovského diktátu naši vojáci museli na podzim 1938 opustit svá obranná stanoviště na hranicích ČSR a stáhnout se do vnitrozemí, aby posléze i tam byli odzbrojeni, přebolívala. V tom smyslu hluboce citově zapůsobil i recitačně přesvědčivě zvládnutý, optimisticky vyznívající závěr pásma.

Avšak i tentokrát ze strany představitelů a přívrženců Benešovy centrály čs. zahraničního odboje zazněly k ideové koncepci pásma závažné výhrady. Redaktor časopisu *Čechoslovák v Anglii* a zároveň jeho literární a divadelní referent Evžen Klinger, vystupující tehdy – jak řečeno – pod spisovatelským jménem Kornel Synek a kryjící se jako pisatel podávající zprávu o této kulturní události značkou K. S., sice ocenil uměleckou stránku předváděného programu, ale k jeho celkovému vyznění se vyslovil velmi kriticky: „Některé části byly technicky daleko nad ochotnický průměr,“ konstatoval s uznáním ve svém referátu v listu *Čechoslovák v Anglii*. Avšak hned vzápětí k této chvále dodal: „[...] některé, byť i krátké vsuvky vybočovaly z organického pásma celé montáže. Tato disonance ublížila nejen celistvosti pásma, ale rušila chvílemi také dojem z dobrého přednesu, který v závěru strhával.“ Jaké vsuvky působící disonantním dojmem má Synek na mysli, nelze z jeho zprávy vysoudit, není však vyloučeno, že šlo právě o ona místa, v nichž dali tvůrci pořadu naplno zaznít svému politickému přesvědčení a jimiž vyjadřovali skepsi i k válečnému úsilí čs. exilové reprezentace a jejích západních spojenců.

Po večerech *Na paměť Karla Čapka* se i tento vzpomínkový večer k poctě T. G. Masaryka stal slavností sblížení československo-britského. Svým způsobem i on předjímal velké večery československo-britského přátelství, kterými v letech 1941–1943 v Londýně vyvrcholila kulturní činnost čs. občanů v dočasném britském exilu. Připomínkou čs. kulturní tradice se zde znovu vznášel nárok na české národní a státní sebeurčení.

Nesign.: *Devadesáté narozeniny T.G.M., Čechoslovák v Anglii*, r. 2, 1940, č. 10 (8. 3. 1940), s. 6. – K.S. [Kornel Synek]: *Kulturní večer k 90. výročí narozenin T.G. Masaryka, Čechoslovák v Anglii*, r. 2, 1940, č. 11 (15. 3. 1940), s. 5.

Večer k poctě T. G. Masaryka uspořádaný čs. emigranty ve Sluisu

V souvislosti s „pódiovými“ produkcemi uspořádanými na přelomu let 1939 a 1940 k poctě Karla Čapka jsme mj. připomínali, že jednu z takových produkcí uspořádala na konci února 1940 i skupina převážně německy mluvících Čechoslováků, která se na svém útěku před nacismem uchytila v holandském Sluisu. Na tomto místě nabízí se připomenout, že titíž emigranti bezprostředně po čapkovském večeru uspořádali nový kulturní večer i k poctě nedožitých devadesátých narozenin Tomáše Garrigua Masaryka. I tento večer údajně vznikl z iniciativy Františka Glasera, podle zprávy exilového tisku šlo však v tomto případě o mnohem význačnější podnik, než byl ten, který byl uspořádán k poctě Čapkovi. „*Velký kulturní večer*“, jak byl tento podnik v tisku nazýván, se konal pod patronací ředitelky Nizozemského ústavu pro uprchlíky Augusty Sophie Bijvostové (Bijvost), která jej také uvedla svým projevem vyzvedávajícím evropský a světový význam prvního čs. prezidenta jako myslitele i demokratického politika. Kulturní program večera vyplnily prý ukázky české lidové poezie a českých, moravských i slovenských lidových písní v recitačním a pěveckém podání samých emigrantů, mj. i v podání zde pobývajících čs. profesionálních umělců, vídeňské Češky Arny Kotoulkové–Steinrové a kapelníka Karla Weisse.

F.G. [F. Glaser]: *Masarykův večer ve Sluisu*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 13 (29. 3. 1940), s. 5.

Zesílení kulturních aktivit londýnských profesionálních divadelních tvůrců česko-německého, německého a rakouského původu

Již z toho, co zde bylo uvedeno, je zřetelně patrné, že v sezoně 1939/1940 významně zesílily kulturní aktivity nejen německy mluvících ochotníků hlásících se k emigrantským entitám tvořeným českými Němci, „říšskými“ Němci a Rakušany a spolupracujících velmi těsně s Čechy v rámci Refugee Youth Players, ale i německy mluvících profesionálních divadelníků zapojujících se do této spolupráce mimo rámec působení zmíněné zaštiťující organizace. To ostatně naznačovala např. už účast některých z nich v kulturních podnicích organizovaných nebo spoluorganizovaných právě Čechy. Nehledíc k tomu však tito divadelníci v uvedeném období uspořádali řadu významných samostatných akcí, jež se sice zařazovaly do kontextu vývoje kulturních aktivit exulantů „říškoněmeckých“ a rakouských, ale jež měly úzkou vazbu – a to již proto, že se na jejich uspořádání podíleli vedle českých Němců povětšinou ti z německy mluvících umělců, kteří přišli do Londýna po předchozím azylovém pobytu v ČSR a kteří účinkovali v podniknutých roz-

výjenných z iniciativy Čechoslováků – i na kulturní aktivity čs. emigrace soustředěné v Londýně. Za akce tohoto dvojdomého genetického charakteru lze v této souvislosti označit také otevření německých a rakouských divadel *Kleine Bühne* a *Laterndl*, stejně jako později vzniklých *Kammerspiele Austrian Centre*, a z činnosti těchto divadel pak tu její část, která přiváděla na jeviště díla českých autorů nebo jinak, např. tematicky, spojená s českým prostředím.

Večer československé lyriky v London Poets Clubu

Zintenzivnění těchto aktivit předpokládala v našich pramenech blíže neidentifikovaná skupina česko-německých divadelních umělců, která pod vedením čs. emigranta Freda Marvana uspořádala v britském London Poets Clubu v předvánoční době roku 1939, 14. prosince 1939, zvláštní večer, kladoucí si za cíl představit Londýňanům významná díla čs. lyriky, konkrétně např. Karla Hynka Máchy, Josefa Hory a Laca Novomeského. Na večeru promluvil – patrně anglicky – jeho iniciátor Marvan o významu básnických děl zmíněných tří autorů pro vývoj české a slovenské poezie a pak, zčásti patrně v německých překladech, ale i v překladech do angličtiny, zazněly v recitačním podání česko-německých profesionálních divadelníků ukázky ze zmíněných děl. Večera komorního rozměru se prý zúčastnili většinou londýňští Němci a Britští spisovatelé.

-hb- : „*V London Poets Club [...]*“, Čechoslovák v Anglii, r. 1, č. 11–12 (22. 12. 1939), s. 6.

Kleine Bühne

Po svém finančním debaklu a následném několikaměsíčním odmítnutí obnovila na počátku roku 1940 svou činnost skupina česko-německých a povětšinou rovněž z ČSR do Británie příšlých „říšskoněmeckých“ divadelníků, která se na jaře 1939 původně pod hlavičku „*Die schaffende Emigration*“ zformovala na půdě organizace *Freier Deutscher Kulturbund*–Free German League of Culture a která vytvořila kabaretní scénu *24 Schwarze Schafe*. Vedena tehdy nově čs. azylantem Erichem Freundem a Friedrichem Gottfurchtem (Frederickem Gotfurchtem), využila skutečnosti, že se zaštiťující ji organizaci podařilo na přelomu let 1939 a 1940 – a to díky pochopení biskupa anglikánské církve z Chichestru – získat nové sídlo v jednom z místních církevních domů, v budově stojící na Upper Park Road č. 3 v blízkosti stanice metra Belsize Park v londýňské městské části Hampstead (NW 3), a přenesla svou činnost do tohoto nového prostředí. Usadila se v největší místnosti budovy, v níž bylo nicméně možno zřídit jen miniaturní jeviště zvláště asi šesti metrů čtverečních (protože v zákulisí se nenacházely příslušné vchody, museli na toto jeviště herci na počátku představení vstupovat z hlediště před očima diváků a během představení, pokud nebyli zapojeni do hry, pak byli nuceni stát za postranními závěsy po obou jeho bocích, dekorace za těchto okolností pak tvořily pouze nerozměrné závěsné panely fungující v roli jakýchsi zadních prospektů) a hlediště pro zhruba osmdesát diváků (i těchto pouhých osm desítek diváků zde sedělo pospolu namačkáno mezi čtyřmi stěnami místnosti prý „jako sardinky“). Vzhledem k prostorovým rozměrům nově získaného působiště – usadila se v něm především proto, že neměla k dispozici dostatek finančních prostředků (FDKB jí sál propůjčoval v rámci svých vlastních kulturních aktivit zdarma) – vzdala se svého reklamně neobyčejně atraktivního označení původního, *24 Schwarze Schafe*, a přijala do svého štítu vlastně podle

pořadí vzniku svůj již třetí název, Die Kleine Bühne–The Little Theatre (Malá scéna); její přívrženci ji však – právě s ohledem na miniaturní rozměry jejího jeviště – poctili i komickým příviskem „Nudelbrett–Szene“ („das Nudelbrett“ = „vál na nudle“).

Svou pravidelnou činnost zahájila tato nová londýnská scéna, předvádějící své revue rovněž zčásti v německém, zčásti v anglickém jazyku, 20. března 1940, a to premiérovým uvedením dvou jednoaktových komedií *Der Dreihundert–Schilling–Blick* (*Pohled za tři sta šilinků*) a *Mein lieber Sohn* (*Můj milý syn*) od Jamese Matthea Barrieho v nastudování režiséra Josefa Almase, který přišel do britského exilu stejně jako Freund rovněž z ČSR, a několika členů původního hereckého souboru divadélka 24 Schwarze Schafe.

V novém prostředí se – navzdory dramaturgické tvorbě děl pro repertoár zahajovacího pořadu, která jako by byla již přejímala její budoucí dramaturgický příklon k programovému typu více méně „pravidelných her“ – pokusila pokračovat v pěstování převážně kabaretně–revuálních pořadů politicko–satirického zaměření a za necelé dva měsíce po zahajovací premiéře, 17. května 1940, uvedla další ze svých „skládaných“ pořadů, kabaretní revui Fritze Gottfurchta a Egona Larsena (v níž se však uplatnily i texty dalších autorů, Rolfa Anderse, Bertolta Brechta, Franka Wedekinda) *Was bringt die Zeitung? What's in the News? (Co přinášejí noviny?)*. Tak jako její předchůdkyně, revue *Going, Going–Gong!* i tato revue většinu svých dílčích programových čísel vyhrocovala – útočíc proti fašismu a nacismu a proti všem, kdož je svým počínáním přivedli k moci – v ostře satirickém duchu. Mezi emigranty, ale i mezi Brity, k nimž se obracela zejména v číslech předváděných v angličtině, došla i tak jako její předchůdkyně z léta 1939 rychle velkého úspěchu.

I když úspěch jí dosažený zakládal naději zúčastněných, že při jejím seriálovém provozování bude možno činnost divadélka plně zpravidelnit, tato naděje se nenaplnila. Naopak, hned po její premiéře propuknuvší válečné události – útok německých armád přes Ardeny proti Holandsku, Belgii a Francii, který přivodil i porážku britského vojenského kontingentu u Dunkerque (v den premiéry německá vojska obsadila Brusel!) – a následná internace řady členů souboru a značné části jeho publika způsobily, že divadlo bylo na počátku léta na přechodnou dobu zcela uzavřeno.

Appignanesi, Lisa: *Das Kabarett*. Stuttgart (Belser Verlag) 1976. S. 165–168. – 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. 241–242, 252–254. – Otto, Rainer–Rösler, Walter: *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarett*. Berlin (Henschelverlag) 1981. S. 157–163. – Rorrison, Hugh: *German Theatre and Cabaret in London, 1939–45*. In: *Theatre and Film in Exile. German Artist in Britain, 1933–1945*. [Edit. by Günther Berghaus.] Oxford–New York–München (Oswald Wolff Books–Berg Publisher) 1989. Pp. 50–51, 59–61.

Laterndl

V den, kdy Británie prohlásila, že se nachází ve válečném stavu s Německem, 3. září 1939, bylo tak jako jiná britská i emigrantská divadla uzavřeno i divadélko londýnského Rakouského střediska–Austrian Centre, divadélko Laterndl. Na rozdíl od jiných londýnských divadel se však bezprostředně po obnovení běžných forem kulturního života v Británii, k němuž došlo ještě téhož měsíce, neotevřelo. Důvodem nebyl tu nedostatek finančních prostředků, který v té chvíli znemožnil okamžité znovuzahájení činnosti kabaretu 24 Schwarze Schafe, nýbrž skutečnost, že místní rada hrabství (County Council) shledala, že provedená stavební

úprava místností v domě AC na Westbourne Terrace naprosto neodpovídá stavebně-bezpečnostním předpisům, a v obavách, že by mohlo dojít při eventuálním zřícení stropu sálu nebo jeho části k ohrožení zdraví a životů herců i návštěvníků, zakázala souboru Laterndlu tam dále působit. Za této situace museli činovníci AC i samého Laterndlu usilovat o získání náhradního působiště pro jeho soubor, kteréžto úsilí se pak skutečně – avšak až po dvouměsíční prodlevě – podařilo úspěšně završit. Nové působiště Laterndlu bylo díky příznivé souhře okolností získáno posléze v téže londýnské čtvrti, kde se o něco později usadil i soubor kabaretu 24 Schwarze Schafe, ve čtvrti Hampstead (NW 3): stala se jím budova zkrachovalé Music-Academy, soukromé konzervatoře hudby, nacházející se poblíž Swiss Cottage na Finschley Road č. 153, do jejíhož koncertního sálu se vešel zhruba dvojnásobný počet diváků, než jaký bylo možno umístit v sále na Westbourne Terrace (podle některých zpráv bylo zde instalováno sto padesát sedadel, podle jiných se sem dokázalo vtěsnat sto čtyřicet až dvě stě diváků).

Dvouměsíčního přerušení své veřejné činnosti využili divadelníci soustředění v souboru Laterndlu k nastudování nového programu, programu, který měl nahradit úspěšnou zahajovací revui *Unterwegs*. V novém prostředí svou obnovenou činnost zahajovalo divadélko dne 2. listopadu 1939 svým 2. *uměleckým programem*, revui *Blinklichter (Blikavé světlo)*, která obdobně jako *Unterwegs* byla sestavena z krátkých skečů, písní a recitací soustředěných okolo aktuální společensko-politické tematiky související s útekem německých a rakouských emigrantů z domova a s jejich azylovým pobytem v Británii, nově pak i se situací, v níž se svět ocitl po vypuknutí války. Ve skeči *Wo liegt Deutschland? (Kde leží Německo?)* od Alberta Fuchse se divákům předvádělo, kterak Martané v rámci svého výzkumu života a zejména způsobu lidské existence na Zemi uskutečnil také exkurzi do německého „Nazilandu“, aby posléze zjistili, že zde existují poměry pro martanský mozek naprosto nepochopitelné. Ve skeči Rudolfa Spitze *Der Feldmarschall in Badenhausen (Polní maršál v plavkách)* pak byl představen a satiricky zdiskreditován muž č. 2 Hitlerova Německa, nabubřelý „hrdina“ první světové války svou vojáckou pověstí kryjící i ty nejhorší zločiny režimu, pruský ministerský předseda Hermann Göring, ve skeči *Mein Kampf ums Rheingold (Můj boj o zlato Rýna)* od Rudolfa Georga (tj. Georga Kneplera) a Rudolfa Spitze byla naproti tomu na jevišti zpřítomněna celá vedoucí trojice nacistických pohlavárů, sám Hitler, dále Göring a Goebbels a navíc s těmito nejvýše postavenými nacisty spolupracující představitel německého finančního světa, s jehož podporou se nacistický režim dostal k moci, bankéř Hjalmar Schacht, který se o vzestup nacismu osobně přičinil v mimořádné míře. V tomto skeči bylo zároveň parodováno klíčové dílo Richarda Wagnera, operní tetralogie *Der Ring des Nibelungen (Prsten Nibelungův)*, které sám Hitler velmi miloval: parodie záležela v tom, že příběh „Ringu“ byl zde představován jako příběh vzájemného boje mužů žádostivých moci o zlatý poklad Rýna, který jim má k mocenskému vzestupu dopomoci, a právě v rolích těchto „nápadníků moci“ vystupovali zmínění reprezentanti nacistického režimu, čímž měla být postížena i jejich nízká ziskuchtivost, špatně maskovaná ideologickými frázemi. Největšího úspěchu v této revui však dosahovala jiná zdařilá parodie, skeč *Der Führer spricht (Vůdce mluví)* od Martina Millera; v tomto skeči beroucím si na mušku Hitlerovy řečnické výkony Miller v masce a v kostýmu Hitlera – napodobuje jako „Vůdce“ jevištní dvojník věrně jeho řečnickou manýru – parodoval jeho mluvní projev, jeho mimiku, jeho gestiku, způsob jeho veřejného vystupování vůbec, a přednesl coby Vůdce hovořící k masám „státnickou řeč“, v níž obeznámil svět s plánem na totální přestavbu světového pořádku, pořádku v němž se dostane USA „cti“ stát se novým německým protektorá-

tem (skeč předvedl Miller s úspěchem též před mikrofonem rozhlasového vysílání BBC v německém jazyku).

Obdobně jako repertoárová linie Kleine Bühne i základní programová linie Laterndlu se však již v tomto období začala štěpit na linie dvě: první z těchto dvou tehdy paralelně probíhajících linií tvořily nadále kabaretní revue sestavené z písní, recitací, skečů a jiných dramatických výstupů, druhou pak dramatické útvary typu tzv. „pravidelných“ dramatických textů, aktových i víceaktových her.

Tak pod názvem *Kleines Welttheater (Malé divadlo světa)* byly na scénu Laterndlu mimo hlavní program v lednu 1940 uvedeny tři kratší kusy Jury Soyfera, který byl – jak už bylo připomenuto – o rok dříve, v únoru 1939, umučen v koncentračním táboře Buchenwald, *Der Lechner Edi schaut ins Paradies („Lechner Edi“ nahlíží do ráje)*, *Vineta (Vineta)* a *Der traueste Bürger Bagdads (Nejspolehlivější občan bagdadský)*. Třetí pořad, který byl nasazen na repertoár 3. února 1940, tvořila opět revue, a to revue *Von Adam bis Adolf (Od Adama k Adolfovi)*, jejímž základem bylo několik skečů vybraných z dřívějších programů, jako čtvrtý pořad se pak na jeviště dne 23. března 1940 poprvé dostala originální adaptace Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka za světové války*, nazvaná *Unsterblicher Schwejk (Nesmrtelný Švejk)*, a konečně poslední produkci před dalším, v tomto případě však dlouhodobým uzavřením divadla, k němuž došlo v důsledku internace části jeho členů a značné části jeho publika, byla inscenace populární Brechtovy a Weillovy *Die Dreigroschenoper (Žebrácká opera)*, jejíž premiéra se uskutečnila již v době ofenzivy německých vojsk na západní frontě, 26. května 1940.

Miller, Martin: *Der Führer spricht*. Typoscript s rukopisnými poznámkami ulož. v Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Wien-Bibliothek, sign. Akt Nr. 6608. – Appignanesi, Lisa: *Das Kabarett*. [Mit einem Vorwort von Werner Finck.] Stuttgart (Belser Verlag) 1976. S. 162–164. – Wipplinger, Erna: *Österreichisches Exiltheater in Grossbritannien (1938 bis 1945)*. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Grund- und Intergratinwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien 1984. Typoscript ulož. v Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien-Bibliothek, sign. 1, 234097–C.Th. S. 104–108. – Rorrison, Hugh: *German Theatre and Cabaret in London, 1939–1945*. 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. 51–58. – *Österreicher im Exil. Grossbritannien 1938–1945. Eine Dokumentation*. [Hrsg. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes. Einleitungen, Auswahl und Bearbeitung Wolfgang Muchitsch.] Wien (Österreichischer Bundesverlag) s.a. [1992]. S. 422–427. [Tamtéž viz k této problematice se vztahující dokladové materiály.]

Unsterblicher Schwejk (Nesmrtelný Švejk)

Jak jsme právě uvedli, mezi jinými svými inscenacemi divadélko Laterndl v tomto období nastudovalo a v premiéře kónané 23. března 1940 divákům na svém malém jevišti na Finschley Road č. 153 jako svůj 4. programový, do té chvíle neuskutečněný projekt představilo pod názvem *Unsterblicher Schwejk (Nesmrtelný Švejk)* originální adaptaci světoznámého románu Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*.

Byla to jedna z jeho nejvýznamnějších inscenací vůbec – významná nejen pro svou vlastní hodnotu, ale i z toho důvodu, že otevírala souvislou linii pokusů o jevištní přetlumočení látky Haškových *Osudů* podniknutých v čase druhé světové války a povětšinou přesazujících postavu Švejka a postavy z jeho lidského okolí právě do časů této války.

Nová světová válka a její nezbytné průvodní jevy, nesmyslné zabíjení lidí ve velkém na frontách i v zázemí, ničení majetku a vyčerpávání ekonomických zdro-

jů, ale i zesílení byrokratických tlaků na nejširší vrstvy a posléze úplný rozvrat veřejné morálky, Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka* – jak jsme již připomněli – znovu zaktualizovaly. Zaktualizovaly je do té míry, že se zdálo, jako by tento tehdy již světově proslulý Haškův román o „dobrém vojáku“ Švejkovi a jeho zápasu s militarismem a byrokratismem, ale s lidskou omezeností vůbec, byl napsán nikoli v předvečer první světové války a po jejím skončení, nýbrž v tehdy přítomném čase, jako by zobecňoval zkušenost současných lidí, a nikoli zkušenost generací, které si zažily „svou válku“ již v letech 1914–1918. Sama postava Švejka se stala přímo symbolem odporu proti všem, kdož si z války učinili výnosnou živnost, a pojem „švejkování“ pak označením pro zvláštní vychytralý způsob odporu „malého člověka“ vůči všemu negativnímu, co válka s sebou přinášela. Za nové války se čtenáři na celém světě znovu začítali do tohoto románu, avšak se zálibou sahali rovněž po beletristických dílech, jejichž vznik Hašek svým Švejkem inspiroval, zejména pak po těch, která uváděla postavu Švejka do dění utvářených dobou nikoli již první, ale právě druhé světové války, a to povětšinou dění rozvíjejícího se v prostředí nacistického Německa anebo okupovaných českých zemí. Nehledíc k tomu, že původní Haškův literární výtvar byl tehdy vydáván v masových nákladech v nových a nových vydáních, vyšlo tehdy i mnoho takových děl, v nichž Švejk ožíval v nové podobě vojáka nedobrovolně zataženého do války v uniformě příslušníků německých armád. Do tohoto procesu „reaktivizace“ oblíbeného lidového hrdiny (či spíše „antúhrdiny“) se vřazovalo i množství nově vzniklých dramatizací oněch beletristických děl a bezpočet volných dramatických adaptací švejkovské látky, ať už pořízených pro účely jejich divadelního předvedení, nebo jejich filmového ztvárnění. jedním z významných pokusů o takovou „reaktivizaci“ Švejka se stalo právě i představení Laterndlu *Unsterblicher Schwejk*.

Ani v případě této inscenační kreace Laterndlu nešlo o běžný typ divadelního ztvárnění Haškovy románové epopeje líčící roztodivné příhody dvojznačné postavy „dobrého“ vojáka Josefa Švejka za první světové války, s jakými se v případě pokusů o divadelní přepis onoho románu setkáváme nejčastěji a jakých se vyrojilo bezprostředně poté, co dílo bylo poprvé publikováno (1917, 1921–1923), v českých zemích i v cizině hned několik, tedy o pouhou její „dramatizaci“ (z nich se v Československu stala populární zejména dramatizace *Švejka* pocházející z pera Haškova přítele, kabaretiéra Emila Arthura Longena, mj. autora jednoho z prvních Haškových životopisů, který ji pak provozoval se svým divadelním souborem na tzv. Revoluční scéně v Praze a v jiných českých divadlech seriálově, *Dobrý voják Švejk ve světové válce* [1921], první dramatizace tohoto románu vůbec, vytvořená v době, kdy dílo nebylo ještě vydáno v úplnosti, a dále např. jeho zdařilá dramatizace z pera E. F. Buriana *Dobrý voják Švejk* [1935], která byla hrána rovněž v seriálovém provozu na Burianově avantgardní scéně D 35, v Německu pak např. světově proslulá jeho jevištní adaptace *Die Abendteuer des braven Soldaten Schwejk* [*Dobrý voják Švejk*, 1927], jejímž původcem byl Erwin Piscator, aj.). Kreace Laterndlu představovala totiž svěráznou kompozici spájějící v jeden celek řadu různých, v podstatě kabaretně stylizovaných výjevů seskupených okolo titulní postavy: její autoři Albert Fuchs, Franz Hartl-Bönsch, Hugo F. Königsgarten a Rudolf Spitz bez podstatných změn převzali z originální předlohy pouze Haškem geniálně vytvořený románový typ Švejka-jakéhosi lidového klauna, a zasadivše jej převážně do nových historicko-sociálních situací vytvořili vlastně svého druhu pokračování jeho „osudů“. V šesti obrazech své adaptace jej sice nejprve představili zasazena do prostředí, v jakém jej poznáváme v Haškově originálním podání, tedy do prostředí života civilních obyvatel i vojáků starého c. k. Rakousko-Uherska za ještě mírových časů těsně před-

cházejících první světovou válku a v úvodní fázi té války, jakož i do prostředí života c. k. armády v haličské provincii habsburského mocnářství v průběhu válečných bojů s Ruskem – to v obrazech 1. a 2., *Schwejk im Hinterland* (*Švejk v zázemí*) a *Schwejk an der Front* (*Švejk na frontě*), ale pak Haškova hrdinu odtud ve svých obrazech 3.–5., *Die glückliche Republik* (*Šťastná republika*), *Schwejk und Hitler im Männerheim* (*Švejk a Hitler na mužské ubytovně*) a *Schwejk und Neidinger* (*Švejk a Neidinger*) [Herr Neidinger, řeznický mistr, maloměšťák každým coulem, představuje v Rakousku obdobný literární typ, jaký u nás i ve světě představuje jeho známější „pobratim“ Švejk, typ vychytralého „člověka z lidu“!] vyvedli na cestu vedoucí – dělo se tak již v obrazech prostředí života a práce občanů nových evropských republik, vznikajících po válce na troskách válkou a sociálními otřesy rozložených imperií, časem podlehnuvších, ta dříve, ta později, náporu fašistických a nacistických sil a nakonec i zatažených do nové světové války – k jeho novým a novým konfrontacím s vládnoucí mocí a – v obraze 6., *Schwejk im Protektorat* (*Švejk v protektorátě*), zobrazujícím život Čechů v situaci totální okupace českých zemí hitlerovským Němcem – k jeho originálnímu nasazení v boji s okupanty toužícími dobýt pro Němce ničím neomezené životní prostory a nastolit svou světovládu (jak z této charakteristiky je patrné, revue v mnoha způsobech tematicky předjímala příběh hry Bertolta Brechta *Schweik im Naziland–Schweik im zweitem Weltkrieg, 1941–1944*, česky vydané pod druhým uvedeným názvem, *Švejk za druhé světové války*, 1961). Program byl realizován jakožto program dvojjazyčný, povětšinou se v něm uplatňovala německá řeč, ale některá čísla byla hrána i v angličtině.

V této kabaretní revui Švejk tudíž své osudy prožíval jako u Haška v hnilobných poměrech rozkládající se rakousko-uherské „Kakanie“, ale také za drsné hitlerovské diktatury: když mu v jedné scéně nacistický důstojník hrozí záhubou: „Ich werde euch Tschechen ausrotten!“ („Já vás Čechy vyhubím!“), Švejk replikuje typicky pražsky zkomolenou němčinou „No....paare werden schon ieb-rig bleiben!“ („No pár jich vždycky zbude!“).

Adaptaci s hudbou Georga Kneplera a na scéně Carla Josefovice a v kostýmní výpravě Herty Winterové (Winter) nastudoval Martin Miller, který se ujal též titulní role Švejka. V ostatních rolích inscenace pak vystoupili Evelyn Barringová (Barring), Jaro Klüger, Leo Liber, Franz Marischka, Hanne Norbertová (Norbert), Peter Preses, Fritz Schrecker a Marianne Walla.

Kreace Laterndlu zaujala i svými ryze scénickými hodnotami. Miller v titulní roli dostal další skvělou příležitost naplno uplatnit svůj komediální talent: jeho Švejk byl přesvědčivou jevištní postavou, vyznačenou – a to jak prostředky vnější herecké charakterizace, tak charakterizace vnitřní, psychologické – v jasných konturách, zároveň však propracovanou pomocí detailů odpozorovaných přímo ze života, z chování představitelů lidových vrstev. Zvláštní zmínky si zaslouží, že při zevní charakterizaci této figury její interpret – stejně jako kostymérka připravivší pro ni kostým – vycházel z představy, kterou té figurě svými ilustracemi k prvnímu vydání románu vtiskl Haškův přítel, malíř Josef Lada, který – zdá se – již jednou provždy určil vzhled Švejka jako paťatého pantátý kulatého obličej a zavalitější postavy s pivním břískem, na němž vojenská uniforma nadměrné velikosti visí – aniž tento Ladův Švejk přitom ovšem ztrácí charakter postavy vzešlé z ryze českého prostředí – právě jako na klaunovi. Naproti tomu postava nadporučíka Lukáše byla po vnější stránce stylizována na Ladovi značně nezávisle a v podstatě v poměru k charakterizaci Haškově chybně: snad pro nemožnost opatřit autentickou uniformu rakousko-uherského důstojníka z doby první světové války vyhlížel představitel Lukáše ve svém kostýmu jako uherský hulán přeběhnuvší sem

z některé Straussovy operety z poloviny 19. století. Scénickou výpravu v důsledku nedostatečných rozměrů jeviště tvořily hlavně závěsné tabule pokryté stylizovanými malbami vyznačujícími jednotlivá prostředí děje.

Nutno připomenout, že v podání Laterndlu, scény působící v rámci aktivit politicky do velké míry levicově orientovaného Free Austrian Movement, tato inscenace – obdobně jako např. v téže době uváděné dramatické montáže Ornesovy, *Lidová suita* a *Život a smrt* a pořad vytvořený k počtě Masarykovi – vyznívala do velké míry rovněž v duchu kampaně levicových sil emigrace polemicky zahrocené proti kruhům, které v tu chvíli podporovaly účast Velké Británie a Francie ve válce s nacistickým Německem: zesměšňujíc rakousko-uherský a nacistický německý militarismus, obracela pozornost diváků i k militarizaci veřejného života v Británii a vyznívala vlastně – navzdory tomu, že jak Británie, tak Francie byly do války proti své vůli agresory vtaženy – v protest proti přítomné válce jako válce „imperialistické“.

S kabaretní revuí *Unsterblicher Schwejk* dosáhl Laterndl jednoho z nejvýznamnějších úspěchů, jakého se mu za celou dobu jeho existence podařilo docílit. Kritika i publikum hodnotily ji navýsost pozitivně – povšiml si jí mj. i anglický tisk (např. populární *Picture Post* přinesl o ní zvláštní obrazovou reportáž), takže se udržela na repertoáru této scény řadu týdnů, aniž zájem publika sebemeně polevoval. Byla by se na něm udržela ještě déle, nebýt toho, že na jaře 1940 došlo v důsledku kardinální proměny válečné situace neočekávaně k výraznému zhoršení existenčních poměrů členů souboru.

Zaslouží si zvláštního připomenutí, že zároveň šlo o inscenaci, která se shodou okolností nepřímo vřazovala i do proudu čs. uměleckých aktivit. A to nejen proto, že jejím dramaturgickým východiskem bylo dílo českého autora, dílo, jehož příběh se z větší části odehrával v Čechách, ale i proto, že mezi jejími tvůrci se vyskytovala řada umělců, kteří přišli do britského exilu právě z ČSR.

–oli: *Der unsterbliche Schwejk im Laterndl*, Jugend Voran, Jg. 1, 1940, Nr. 5 (2. April-Heft 1940), S. 4–5. – Nesign.: *Švejk v Londýně*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 14 (15.4.1940), s. 5. – Fotoreportáž z *Picture Post* z 27.4.1940, uchov. pod označením *Fotobericht über Schwejk* v Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstand, sign. 6894/2/A. – Otto, Reiner-Rösler, Walter: *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarets*. Berlin (Henschelverlag) 1981. S. 161, 407. – 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. 107–108, 168. – Roessler, Peter: *Dramaturgie der Demokratie*. In: *Dramaturgie der Demokratie: Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils*. [Hrsg. Peter Roessler-Konstantin Kaiser.] Wien (Promedia Druck- und Verlagsgesellschaft) s. a. [1989]. S. 16–17.

Přechodný útlum tvůrčích aktivit divadelních skupin Mladého Československa a soupeutnických divadelních souborů německých a rakouských na jaře 1940

Vystoupením o Masarykově večeru na počátku března 1940 a reprízou *Lidové suity* na konci dubna toho roku se toto první období vystupňovaného tvůrčího úsilí centrální divadelní skupiny Mladého Československa v Londýně nečekaně uzavřelo. Na jaře roku 1940 došlo vlivem vnějších okolností k náhlému ochabnutí tohoto úsilí. Po následujících dvanácti měsících, až do jara 1941, skupina divadelní činnosti v podstatě zanechává. Podobně tomu bylo i v případě některých dalších souborů Mladého Československa zabývajících se divadelní činností.

Zmíněný útlum tvůrčích aktivit čs. divadelníků v Londýně v onom údobí vyvolala především skutečnost, že válečný konflikt ze své mírnější fáze vešel do fáze náhlého zostření. Na počátku dubna toho roku zahájilo Německo rozsáhlý útok proti neutrálním severním a západním sousedům a na počátku léta toho roku jej úspěšně vojenským deklasováním Francie ukončilo. Vzápětí, uprostřed léta 1940, rozpoutala se přímá ofenziva proti Británii, tzv. „bitva o Británii“, bitva probíhající především „ve vzduchu“, tj. nad britskými městy, zejména pak nad samotným Londýnem, v soubojích britských stíhaček a protiletadlových dělostřelců s nalétávajícími bombardéry německé „luftwaffe“, zasypávajícími tato města tunami bomb. V důsledku událostí na frontách, ale i v důsledku letecké ofenzivy proti Británii Německem vedené, se prudce zhoršily životní podmínky všeho obyvatelstva britských ostrovů, a tedy i životní podmínky čs. exulantů.

K onomu přechodnému útlumu tvůrčích aktivit čs. divadelníků vedly však bezesporu i mnohé příčiny ideologického rázu, které se spolu s příčinami prvního druhu promítaly velmi silně i do psychiky čs. exulantů zejména poté, co Hitler se svými armádami přepadl severní a západní neutrální státy Evropy, vyřadil z boje Francii a postavil se na břehu Lamanšského průlivu tváří v tvář „hrdému Albionu“, který se hned vzápětí pokusil srazit na kolena ničivým bombardováním. Obzvláště ti vnímaví mladí lidé z řad exulantů, kteří stáli politicky na pozicích komunistické levice, za této situace utrpěli těžkou duševní újmu. Pověštině si plně uvědomovali problematičnost svého postojů v zápase, v němž běželo jak o osud Británie a Československa, tak o jejich vlastní osud. Jejich vnitřní nejistota, stále více prohlubovaná nárazy válečné situace, ale i zhoršení jejich postavení ve společnosti zaujaté plně válečným zápasem, v němž běželo o všechno a o všechny, po počátečním prudkém rozběhu jejich kulturní aktivity v tuto chvíli proto skoro úplně umrtvily.

Znovu se tvůrčí aktivity londýnské centrální divadelní skupiny Mladého Československa oživily až teprve na jaře 1941, a to především v souvislosti s příchodem posil, kterých se dostalo čs. emigrantské obci ve Velké Británii v osobách utečenců prchajících před vpádem wehrmacht do Francie, kde byli předtím našli azyl. Definitivně však tento útlum skončil až po další velké proměně vojenské a zahraničněpolitické a vnitropolitické situace v červnu 1941, když Německo přepadlo Sovětský svaz a válečný konflikt v důsledku toho nabyl nových dimenzí, ve chvíli, kdy se komunistická velmoc, aniž si to přála, ocitla v jedné řadě se zeměmi, zejména pak se západními velmocemi, které s Hitlerem bojovaly už od roku 1939.

Jestliže aktivity divadelních skupin Mladého Československa na jaře ve své intenzitě poklesly, aktivity divadelních souborů německých a rakouských, počínaje 12. květnem 1940, ve většině případů – alespoň pokud šlo o aktivity projevující se veřejně v běžných prostředích kulturního života – buď zcela ustaly, anebo pokračovaly – a to v jiných, neběžných prostředích – v podstatě jako aktivity určené jen přísně uzavřeným komunitám diváků.

Stalo se tak rovněž v souvislosti s vývojem válečné situace, v souvislosti s tím, že se fronta přiblížila k britským břehům: tehdy nová britská vláda, v níž představitelé Chamberlainovy politiky „appeasementu“, mající „uchlácholovat“ fašistické mocnosti ústupky Západu, vystřídali rezolutní odpůrci nacistického Německa soustředění okolo Winstona Churchilla, z obav, že v případě útoku německé wehrmacht na britské ostrovy by zdejší silná německo-rakouská emigrantská kolonie mohla se nakonec projevit jako společenský prvek nespolehlivý, rozhodla se značnou část příslušníků této kolonie na přechodnou dobu internovat v internačních

táborech v severních částech země a na ostrovu Man v mořské úžině mezi Británií a Irskem, jiné deportovat do Kanady a Austrálie.

V případě některých internovaných umělců i posluchačů a diváků trvala internace krátce, v případě jiných však až do roku 1942, kdy – díky i vstupu SSSR do válečného konfliktu – bezprostřední nebezpečí obsazení britských ostrovů německými vojsky zdálo se – ježto tato vojska byla povětšinou nasazena k plnění nových úkolů na východní frontě – definitivně zažehnáno. Již od jara 1941 počali v Londýně z internace propuštění Němci a Rakušané zvolna znovu otevírat své koncertní sálky a divadelní scénky veřejnosti. V plném rozsahu se však tyto aktivity obnovily až na podzim roku 1941 a v zimních měsících 1941/1942.