

Srba, Bořivoj

Závěr

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. [813]-838

ISBN 8021031344

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123315>

Access Date: 06. 12. 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.

ZÁVĚR

Na okraj závěrečné bilance kulturních a uměleckých aktivit čs. exulantů v Londýně v předvečer a za druhé světové války

Na předchozích stranách této monografie jsme se na základě studia pramenů autentického charakteru, byť s přihlédnutím k výpovědím pamětníků a také k závěrům, k nimž dospěli autoři příslušné odborné literatury při reflektování zde analyzované problematiky, pokusili podat historické pravdě odpovídající obraz kulturních a uměleckých aktivit čs. exulantů pobývajících v době druhé světové války v Londýně a v jeho nejbližším okolí, a zčásti též v jiných místech Velké Británie, obraz zasazující zároveň toto dění do souvislostí společenských, politických, ale i kulturněpolitických. Ve snaze zpřítomnit je na jedné straně v co největší šíři, na straně druhé však s přihlédnutím i k řadě detailů minuciózního rázu, tak, aby onen obraz zapůsobil co nejplastičtěji, usilovali jsme prostřednictvím tohoto do široka věc obzírajícího a zároveň podrobného popisu zkoumaného fenoménu navodit o zmíněném dění v myslí čtenáře představu působící svou konkrétností jako sám výchozí, k výkladu o něm se vztahující heuristický materiál, přesvědčení, že takto vytvářený obraz, sama v monografii uváděná fakta, jakož i jejich rozestavení v pásmu výkladu a jejich osvětlení, je s to sám o sobě o povaze těch aktivit vše podstatné vypovědět, aniž by bylo zapotřebí opatřovat jej ještě nějakými dalšími hodnotícími komentáři: sám o sobě je podle našeho mínění s to s dostatek výmluvně vypovědět stejně tak o mimořádném společenském, politickém a kulturněpolitickém významu oněch aktivit, jako právě i o přínosu kulturní a umělecké tvorby čs. exulantů pobývajících za války v Británii imanentnímu vývoji různých kulturních disciplín.

Jestliže se přesto podvolujeme úzu zavedenému v odborné literatuře toho typu, k jakému patří i naše monografie, a připojujeme k již řečenému ještě jakési závěrečné slovo s naším hodnotícím komentářem, je tomu tak proto, že v opozici k výše – hned na počátku našeho spisu – připomenutým názorům pamětníků, ne zcela doceňujícím význam tohoto fenoménu, považujeme za nezbytné zde – v samotném závěru spisu – zvýrazněním našich vlastních hodnotících soudů, k nimž nás studium pramenného materiálu a literatury přivedlo, poukázat, alespoň na některá z oněch hlavních vývojových pozitiv, jež kulturní a umělecké úsilí čs. emigrantů ve Velké Británii v předvečer a v průběhu druhé světové války vydalo a jež významně mluví i k dnešku.

Hlavní vývojové tendence čs. exilové kultury a umění v Londýně ve válečném období 1939–1945

Ve světle snesených důkazů sotva může vzniknout pochybnost o tom, že výsledky kulturních a uměleckých aktivit Čechoslováků pobývajících v letech 1939–1945 v exilu ve Velké Británii, a zejména v Londýně, ve svém celku znamenaly velmi mnoho pro uspokojování elementárních duchovních potřeb jak samých jejich producentů, tak těch, jimž byly určeny, recipientů, a že závažnou měrou přispívaly k formaci společenských a politických názorových stanovisek, jakož i obecně lidských postojů obecně čs. exilové komunity, ustavivší se tehdy na britských ostrovech, jako celku.

Jak jsme se na předchozích stránkách pokusili prokázat, tyto kulturní a umělecké aktivity především významně napomáhaly vzájemně sblížovat a stmelovat roztržštěné síly čs. emigrace: podněcovaly v emigrantech vůli překonávat svízele života v exilu a udržovaly tak na vysoké úrovni jejich morálku. Skrze vyvolávání

vlasteneckých pocitů, které v dané situaci spíše než k ideji sounáležitosti národní se vztahovaly k ideji sounáležitosti státní, vyjádřené ideou demokratického Československa, zapojovaly je do boje za obnovení svobodné Československé republiky, která by byla s to stát se v budoucnu bezpečným domovem pro všechny, jež agresivní postup fašistů vyhnal na bludné cesty světem. Nemálo se zasloužily o to, že emigrace ztrácela jen málo sil asimilací s místním obyvatelstvem a že se až do konce války udržela v cizím prostředí jako poměrně kompaktní a ve smyslu svého původu integrovaná entita.

Tyto aktivity však byly značně významné též z hlediska potřeby formace účastných vztahů mezi čs. emigrací a cizinci, vztahů pojících je s exulanty pocházejícími z jiných národů a zemí, a také s příslušníky národa hostitelského. Skrze ně byla usměrňována integrující energie jak ve směru od čs. emigrace k exulantům jiného národnostního původu a jiné státní příslušnosti a ovšem k samým Britům, tak ve směru vedoucím od těchto solidarizujících se cizozemců k čs. exulantské entitě. Pomáhaly propagovat záměry čs. zahraničního odboje, a i v tom případě, že neúčinkovaly ve službách prvoplánové politické propagandy, byly nesporně nejúčinnějším prostředkem získávání sympatií pro Čechoslováky a Československo stejně tak v prostředí života spřátelených emigrantských obcí, jako v britské veřejnosti. Mezi nejširšími vrstvami stálých i dočasných obyvatel britských ostrovů šířily známost o vyspělé úrovni čs. kulturní a umělecké tvorby a přispívaly tak mj. i k prosazování děl českých a čs. autorů za hranicemi našich zemí, a to nejen v Británii. Tím vším se toto úsilí zhodnocovalo nejen pro tu chvíli, ale i pro budoucnost, neboť vytvářelo zároveň předpoklady k tomu, aby jejich vtvory pronikaly na kulturní scénu světa též v příštích časech a pozitivně ovlivňovaly také v dobách po skončení druhé světové války proces formování přátelských kontaktů mezi národy Československa a všemi ostatními národy a státy.

Nezanedbatelný byl však i přínos, jímž kulturní aktivity čs. emigrantů působících v londýnském exilu, zejména pak aktivity umělecké, přispěly též k vlastnímu vývoji čs. kultury a umění probíhajícímu za doby druhé světové války a v době poválečné.

Oproti kulturním a uměleckým tvůrcům pracujícím tehdy doma byli exiloví kulturní pracovníci a umělci – jak jsme zjistili – v určitém směru znevýhodněni. Na rozdíl od těch svých druhů, kteří setrvali ve vlasti, se až na výjimky většinou nemohli věnovat své tvorbě jako profesionálové. Byli znevýhodněni i tím, že se totálně zúžila společenská základna jejich tvorby, že svá díla nemohli prezentovat před širokými vrstvami svých původních domácích čtenářů, posluchačů a diváků. Odchodem za hranice zároveň ztratili možnost poměřovat svou tvorbu s pokračující tvorbou domácí a těžit inspiraci – třeba konfrontačně – z jejich – ač „ve stínu hákového kříže“ vznikajících, přece jen závažných – tvůrčích výdobytků. Přitom je jisté, že domácí tvorba, i když podrobena deformačnímu tlaku tuhé cenzury a mocensky prosazované ideologie se nemohla rozvíjet přirozeným způsobem, představovala hlavní nosný článek přítomného vývoje české kultury a umění. Bylo tudíž krajně žádoucí, aby se exilová tvorba vůči ní – ať pozitivně, ať per negationem – ustavičně vymezovala, a to, co v ní bylo vývojově pokrokového, přejímala do svého vlastního názorového systému. Jen tak se mohla uchránit před hrozícím nebezpečím, že se vůbec ocitne na slepé vývojové koleji.

Na druhé straně ve srovnání s domácími umělci, kteří – nemluvě ani o tom, že byli podrobena tvrdému ideologickému nátlaku – byli po celou dobu války spolu s celým českým národem izolováni v zločinném uzavíracím systému „Třetí říše“, a tak i zbaveni možnosti konfrontovat se s vývojem světovým, byli exiloví kultur-

ní a umělečtí tvůrci naopak zvýhodnění tím, že směli nejen svobodně pozorovat, co se v oblasti jejich tvůrčích zájmů ve světě odehrávalo, ale do značné míry se na onom světovém vývojovém dění svým vlastním kulturním a uměleckým úsilím i aktivně podílet. Jejich tvorba, alespoň tvorba těch, kteří byli zvláště dobře disponováni vnímat toto nové a vývojově nosné, co kulturní a umělecké aktivity ve světě přinášely, ač zakotvena ve zkušenostech, které si přinesli ještě z domova, byla tím obecným vývojovým děním ve zmíněné oblasti za války nesporně hluboce ovlivňována, a zkušenostní výbava, kterou v bezprostředním tvůrčím kontaktu s ním ve své práci v exilu získávali, se plodně zužitkovala i po skončení té války. Díky tomu se např. ve značné části čs. exilové literární tvorby objevily mnohé nové vývojové momenty, jako byl např. vliv existenciálního myšlení a citění, který se v tehdejší naší domácí literární tvorbě objevoval jen v náznaku.

Je nicméně pro vývoj čs. exilových kulturních a uměleckých aktivit za té války charakteristické, že ač se rozvíjely v cizím prostředí a byly plně otevřeny vlivům z tohoto prostředí přicházejícím, snažily se i v cizině všemožně udržovat především domácí tvůrčí tradice. Povinnost pěstovat tyto tradice považovali čs. exiloví tvůrci přímo za povinnost vlasteneckou. Pomineme-li ten typ kulturních a uměleckých produkcí, které se hlásily k národním kulturním a uměleckým tradicím často jen z důvodu ryze vnějškových, navýsost konjunkturálních, byl tento příklon k tradicionalismu motivován u většiny čs. londýnských tvůrců potřebou udržovat a rozvíjet za pobytu v exilu především ty domácí tradice, které se pokoušel okupantský režim v českých zemích a na Slovensku totálně narušit a zničit. Šlo tedy nikoli o pěstování např. tradic českého národního obrozenectví, jež se do určité míry směla pěstovat i doma, v okupované vlasti, na podkladě Hitlerem Háchovi příslibeného práva Čechů na „autonomní“ kulturní vývoj, ale o pěstování např. i tradice čs. meziválečné demokratické kultury a umění, tedy tradice, kterou okupanti a jejich čeští přísluhovači systematicky likvidovali. V tomto rámci např. i „tradice“ v zásadě netradičního a protitradičního umění čs. avantgardy, jejíž tvořivé výtěžky označovali nacističtí „kulturtrégři“ za projev „zvrhlosti“, za tzv. „zvrhlé umění“ – „die entartete Kunst“. Čím více usiloval fašismus tuto část čs. kulturních a uměleckých tradic u nás doma zničit, tím více si exulanti uvědomovali, že na nich tehdy záleží, aby právě ona byla v exilu soustavně připomínána a v jejím duchovním nasazení novými činy dotvořována. Tím chtěli i zajistit, aby vývoj české demokratické kultury a umění i v těžkých dobách války kontinuálně pokračoval, aby tak po válce bylo možno na tuto tradici v plné síle navázat. Nesporně i právě jejich zásluhou dařilo se tak v tomto smyslu sklenout vývojový most mezi vývojovým stavem čs. kultury a umění z roku 1939 a z roku 1945.

Tím není řečeno, že čs. exiloví tvůrci jenom přebírali – netvořivě imitující jejich tvůrčí gesta – postupy např. svých bezprostředních předchůdců, zejména pak české avantgardy. I za svého působení v exilu se snažili uvarovat toho, aby v úsilí uchovat pro budoucnost tradici čs. meziválečné kultury a umění, zejména pak právě odkaz avantgardy, vyrobili i z ní v exilu předmět zasluhující si péče budouvatelů kulturních skanzenů, zbavený již schopnosti živě účinkovat v soudobém životě, jako se to stalo v rukou staromilců s tradicí obrozeneckou.

Uvědomovali si také, že navzdory útlaku, jemuž byla podrobena, se česká tvůrčí obec v okupované vlasti pokoušela i o formování nových východisek kulturní a umělecké tvorby, skrze něž by byly i položeny základy k vybudování nové poválečné kultury a umění, a za svůj stěžejní úkol tudíž považovali reflektovat především pozitivní výsledky tohoto zápasivého úsilí a jim připodobňovat i svou vlastní tvorbu.

Proto i v exilu zásadní vývojový význam měly tehdy především ty kulturní a umělecké činy, které se – navzdory potřebě udržovat a rozvíjet onu část kulturních a uměleckých tradic, již nepřítel doma potlačoval – i za té existenciální situace, která obracela pozornost tvůrců i celé čs. exilové veřejnosti k tradicím, stávaly ostře proti konvenci a snažily se rozrušit ustálený způsob vnímání uměleckých hodnot. Tyto činy, prezentované často jako vyjádření protestu proti tlakům omezujícím individuální svobodu člověka, byly ovšem tehdy úkazem spíše výjimečným, než hromadným. Pro svůj zjevně opoziční ráz zůstávaly většinou nepochopeny a nejednou byly tvrdě odsuzovány jako projev vypjatého individualismu a subjektivismu, namířený v podstatě proti potřebě sjednocování všech exilových sil v boji za porážku nacismu a osvobození vlasti. Nicméně – jak budoucí vývoj prokázal – právě proto, že přesahovaly hranice ideologiemi a politikou vymezovaného pole kulturních a uměleckých aktivit, posloužily kultuře a umění, a tím i nově se utvářející čs. občanské pospolitosti, nejvíce.

Dvojí charakter kulturních a uměleckých podniků „pódiového“ typu uspořádaných čs. emigranty ve Velké Británii za druhé světové války

Přehlédneme-li např. – a to byť jen letmo – neobyčejně bohatý soupis veřejných, všeobecně přístupných kulturních a uměleckých podniků „pódiového“ typu, uspořádaných čs. emigranty za války ve Velké Británii, zjistíme, že tyto podniky je možno rozdělit zhruba na dvě skupiny: první tvoří ty podniky, v jejichž programech se uplatnily především vlastní podněty umělecko-tvůrčí, podniky vznikající tehdy hlavně na základě vnitřní potřeby jejich produktořů, tedy samých umělců, tvořivě se projevit, prostřednictvím tvorby se bytostně realizovat, druhou pak podniky, při jejichž osnování se prosazovaly především politické, kulturněpropagandistické zřetěle a které se orientovaly spíše než na uspokojování individuálních kulturních potřeb emigrantů samých, na získávání podpory exilové a zejména ovšem britské veřejnosti, pro věc boje čs. pospolitosti za svobodu a obnovení ČSR.

I když dělíci čára mezi těmito dvěma druhy kulturních a uměleckých podniků „pódiového“ typu uskutečněných čs. emigrací za jejího šestiletého pobytu v britském exilu není zcela určitá a v případech mnoha pořadů se při jejich vzniku uplatnila obě zmíněná hlediska, jak ono hledisko bytostně tvůrčí, tak ono hledisko kulturněpropagandistické, přece jen lze alespoň v zásadě mezi nimi diferencovat podle toho, které hledisko se v procesu jejich utváření prosazovalo jako určující.

Jako rozřadující kritérium může při tom posloužit i dobovými okolnostmi akcentované kritérium dané skutečností, že každý z těchto dvou druhů kulturních a uměleckých podniků se zaměřoval na získání pozornosti a přízně jiného okruhu recipientů: zatímco pořady prvního druhu se zpravidla jako k recipientům obracely dovnitř čs. emigrace, snažíce se především uspokojit její nejvlastnější kulturní zájem, a teprve ve druhém plánu sledovaly – pokud jej vůbec sledovaly – také jistý politický účel, podniky druhého typu se zaměřovaly především k příslušníkům jiných národů, zejména Britům, chtějíce je seznámit na reprezentativní úrovni s nejhodnotnějšími výsledky kulturního úsilí národů ČSR a poukázat tak i na oprávněnost úsilí těchto národů o osvobození jejich zemí a obnovení demokratického státu, a teprve na druhém místě respektovaly potřebu tvůrců vyslovit se z hluboké individuální potřeby tvůrčí. (Což platí ovšem jako rozřadující kritérium pro veškerou čs. exilovou kulturní a uměleckou tvorbu ve Velké Británii v tomto šestiletém válečném období.)

Charakter čs. oficiálních a polooficiálních exilových kulturních a uměleckých „pódiových“ podniků kulturněpropagačního zaměření z hlediska progresu uměleckého vývoje

Kulturní a umělecké „pódiové“ podniky kulturněpropagačního zaměření pořádané z iniciativy ústředí čs. zahraničního odboje anebo z iniciativy dalších center kulturněpropagačních aktivit mívaly většinou velmi solidní uměleckou úroveň, ale málokdy představovaly umělecký výboj. Tímto konstatováním nemá být ovšem vzbuzen dojem, že by podniky tohoto druhu měly v poměru k vývojovému pokroku umění vysloveně retrográdní charakter. Zejména jejich dramaturgie svědčí naopak o tom, že inspirátoři oněch podniknutí uznávali v podstatě všechny velké duchovní a kulturní hodnoty vytvořené našimi národy a že – alespoň pro tu chvíli – nediskvalifikovali z politických, úzce stranických zájmů žádné z nich, že např. měli velmi živý vztah i k modernímu umění, zejména hudebnímu (např. k umění Bohuslava Martinů).

Nicméně snaha jejich iniciátorů učinit z těchto pořadů výraz sjednoceného úsilí všech Čechoslováků v boji proti fašismu, přizpůsobit se kulturnímu smýšlení a cítění publika hostitelské země a především touha prezentovat před cizinci přínos českého národa kultuře světové, vylučovaly, aby se tyto podniky staly po stránce umělecké něčím více než poněkud akademickými přehlídkami toho nejlepšího, co vývoj české kultury do daného okamžiku přinesl, tedy především klasických hodnot. Úsilí o obměnu uměleckého výrazu, reklamující pro sebe právo na experiment, a tedy i na omyl, si muselo hledat prostor pro svou realizaci v akcích jiného, méně oficiálního charakteru.

Přes svůj oficiální nebo polooficiální charakter sehrály tyto kulturní a umělecké podniky „pódiového“ typu konané z iniciativy politického vedení našeho odboje za přímé či nepřímé podpory dalších center kulturněpropagační práce a využívané k propagaci jeho politických záměrů a cílů ve vývoji čs. kultury a umění v britském exilu – a přímo i ve vývoji tam se uskutečňující čs. exilové divadelní tvorby – svou pozitivní roli. Koncentrovaly totiž nejlepší umělecké síly z řad naší emigrace a umožňovaly jim tvořit v podmínkách téměř profesionálních. Jako účinkující byli na ně takřka výhradně – nepočítáme-li kolektivní tělesa – zvaní umělci, kteří se buď v minulosti, nebo v přítomné chvíli zabývali uměleckou tvorbou i jako předmětem své obživy. Pokud šlo o herce, skýtaly jim příležitost tříbit umění přednesu, zdokonalovat schopnost charakterizace scénické akce jen pomocí slova a slovního jednání. Pomáhaly vytvářet a duchovně formovat diváckou obec a připravovaly ji svým způsobem i pro vnímání divadla.

Nejvýznamnější umělecké výsledky úsilí v rámci těchto podniknutí rozvíjeného přinášely ovšem aktivity hudebních tvůrců–interpretů, jednotlivců i celých souborů. Z nich na prvním místě pak zejména koncertní aktivity dirigentů Bohumila Vančury, Hanse Waltera Süsskinda a Viléma Tauského, pěvců Lídy Clementisové, Marie Menšíkové a Olgy Riedové, Julia Gutmanna, Otakara Krause, Richarda Pollaka a Jiřího Válka, instrumentalistů Lízy Fuchsové, Marie Hlouňové, Karla Hořice (Horschitze), Gity Morenové, Karla Neumanna a Jana Šedivky, komorních souborů České trio–Czech Trio, Dumka–Trio a Spojeneckého kvarteta–Inter–Allied String Quartet. Významné však byly i aktivity velkých, ať profesionálních, ať amatérských hudebních těles, Pěveckého sboru čs. uprchlíků, Pěveckého sboru Rady čs. žen, Československého armádního pěveckého sboru, vojenské hudby 1. čs. samostatné brigády, Camp Bandu téže brigády atp.

Vývojový význam tvůrčí činnosti centrální divadelní skupiny Mladého Československa v Londýně za druhé světové války

Směry a cíle nezávislých kulturních a uměleckých projevů čs. exulantů v Londýně a ve Velké Británii, jakož i v jiných místech světa, z let 1939–1945 pak nadmíru názorně vyjevuje zejména obraz tvořivého úsilí čs. londýnských umělců zaměřujících se na vytváření různých „pódiových“ programů, a mj. i divadelních představení, a rozvíjejících toto úsilí pod zaštitující patronací zprvu organizace Mladé Československo, posléze Kulturní komise čs. skupin Czechoslovak Refugee Trust Fundu a nakonec Czechoslovak–British Friendship Clubu.

Z našeho vyličení práce a činnosti této skupiny je snad dostatečně zřejmé, že v tomto úsilí se tehdy výrazně prosazovala především snaha o výrazné zhodnocování a přehodnocování objevů a výdobytků tvořivé námahy české divadelní avantgardy.

Jak jsme zjistili, navazovali tito mladí především na tvůrčí program E. F. Buriana a jeho divadla D: jak Burianův občanský názor, tak i jeho názory na způsob divadelní práce se staly osou, na níž se programově usoustředovaly skoro veškeré jejich divadelní aktivity. Vliv jiných českých avantgardistů, např. tvůrců Osvobozeného divadla Honzla, Voskovce a Wericha, zasahoval je podstatně menší měrou, i když byl rovněž patrný.

Nepřehlédnutelné je však rovněž i to, že jejich exilová divadelní tvorba nebyla jen opakováním tvůrčích gest předcházející generace, ale že – byť v průsečíku výše zmíněných vlivů – se formovala do podoby tvorby značně originální, vyjadřující rozhodující měrou jejich vlastní generační stanoviska.

Při posuzování dramaturgie pořadů „pódiového“ typu vytvářených těmito mladými exilovými tvůrci upoutává pozornost již skutečnost, že v prvních dvou obdobích své činnosti v Londýně si za literární základ svých „pódiových“ kreačí vybírali pouze díla českého původu. Teprve později, v roce 1941, při těchto svých vystoupeních pomocí postupů uměleckého přednesu nebo přímo inscenační tvorby předváděli i literární a dramatická díla jinonárodní provenience – starozákonní *Píseň písni* a Goethovo *Utrpení mladého Werthera*, ale i pak – ve většině případů – šlo o díla více méně bezprostředně spjatá s českou kulturní tradicí (*Píseň písni* předváděli v jazykově skvostném znění překladu Kralických bratří).

Toto téměř totální zaměření dramaturgie divadelní skupiny Mladého Československa na uvádění původního českého repertoáru bylo do jisté míry určeno i nezbytností zapojovat se do kulturněpropagačního úsilí čs. emigrace (byť byla většina jejich představení určena především českému publiku). Stejně jako jejich druhové, kteří zůstali doma v okupované vlasti, umělci, kteří sice žili dál uprostřed českého národního společenství, avšak ohroženého nacistickým útlakem a systematickou germanizací, i oni – ač ve svobodném světě, pokud šlo o uchování národní identity, ohrožení jen dobrovolnou asimilací s místním obyvatelstvem – pocítovali totiž potřebu i tímto způsobem se ostantativně prezentovat jako Češi, utvrzovat sebe i své diváky české národnosti v jistotě, že jsou stále živou součástí českého národa a že v duchu jeho tradic i přítomných postojů, stejně jako budoucích přesvědčení, chtějí v cizině žít.

V každém případě byl to v českém divadelním úsilí rozvíjeném za druhé světové války jev velmi pozoruhodný. Neboť i když korouhvička dramaturgických zájmů zejména doma se stočila po domácím větru, většina českých divadel působících v tzv. protektorátu se snažila za všech okolností tehdy udržovat na jevišti světový repertoár, což však mělo i ten negativní účinek, že vedle děl např. světové dramatické klasiky, prodchnutých humanistickým duchem, musela z nařízení

okupantských úřadů – chtěla-li tato klasická díla nasadit na pořad – uvádět i hry autorů pocházejících z nacistického Německa, ve větší či menší míře vsáknouví do sebe nacistickou ideologii. Aby čelil nebezpečí, že i jeho repertoár bude takto „zapevlen“ výtvyry propagujícími vlastně nacistický režim, a uchránil čistý štít svého divadla, rozhodl se proto E. F. Burian na počátku sezóny 1940/1941, poslední sezóny, kterou mohl ještě otevřít, než jej a jeho nejbližší spolupracovníky stihl osud perzekovaných českých vlastenců, prohlásit své divadlo za experimentální dílnu autorsky původní české tvorby a omezil výběr her určených k provozování na jevišti „Děčka“ jen na hry soudobých českých autorů, a to i za cenu, že tím ochudil toto jeviště o lečjakou klasickou hodnotu, ať domácí, ať zahraniční provenience. Naproti tomu londýnští čeští divadelníci, jimž v otázkách repertoárového výběru v podstatě nikdo nevnucoval svou vůli, rozhodně ne pomocí byrokratického a cenzurního nátlaku, se k tomuto skoro úplnému soustředění dramaturgie na uvádění her českého původu uchýlili dobrovolně a zcela svobodně, řídíce se jen svými vnitřními pohnutkami, a uváděli v exilu s výše již zmíněnými výjimkami pouze díla tohoto druhu.

Stejně jako většina tehdejších mladých Čechoslováků projevovala i tato jejich generační skupina žijící a pracující tehdy v britském exilu – jak jsme viděli – hluboký zájem o tu část českých národních kulturních tradic, kterou představovala tvořivost nonartifeciálního druhu – tvořivost anonymních umělců vcházejících z českého lidu: české folklorní umění tvořilo důležitou součást duchovní výbavy, s níž její členové odcházeli z vlasti do zahraničí a z jejíž podstaty pak za války v cizí zemi žili. I oni se v exilu těšili z půvabu lyrických projevů české lidové kreativity, které si hlavně ve chvílích odpočinku mezi stěnami svých dočasných domovů – tak říkajíc pro domo sua – připomínali např. zpěvem lidových písní, eventuálně připomínáním lidových zvyků.

Na rozdíl od většiny svých exilových vrstevníků však divadelníci sdružení v této skupině nezůstávali jen u toho, ale pokusili se vyzvednout produkty lidové tvořivosti minulých věků na úroveň artifienciálních uměleckých kreací.

Příklad toho, jak to učinit, poskytl jim E. F. Burian, který poukázal k lidovému umění jako ke zdroji pravé divadelnosti, když – přesvědčen, že právě v lidovém umění má soudobé české divadelnictví svého předchůdce, zejména pokud jde o hledání účinného divadelního výrazu pro soudobá sdělení – pokusil se do roviny současné artifienciální tvorby povýšit zapomenutá díla českého folkloru, zejména pak ta díla, v nichž se zračil vliv z hlediska divadelního vývoje důležité epochy baroka, tedy tzv. selské a sousedské hry a zvykové obřady českého lidu.

Ve smyslu Burianova příkladu se tudíž – jak jsme viděli – ona družina čs. londýnských divadelníků snažila počínat si podobně a především skrze své pokusy rekonstruovat v cizím prostředí proslulé Burianovy inscenace zmíněného typu, *Vojnu a Žebravého Bakuse*, a na podkladě starobylých textů v intencích Burianovy režie nastudovat *Hru o sv. Dorotě*, prezentovala český folklor právě v této rovině.

V rámci svých pořadů však vytvářeli takové kreace i zcela samostatně, jen volně se přidržující Burianova vzoru: ve spolupráci s dalšími skupinami Mladého Československa předvedli např. pod názvem *Námořnické balady* ukázky anglické lidové poezie z námořnického prostředí a pod názvem *Zpěvy sladké Francie* údajně i lidovou a zlidovělou poezii starofrancouzského původu. Českým folklorem byla však silně inspirována i recitační a pantomimická kreace A. M. Joklové *Česká polka*.

Nejinak tomu bylo i se způsobem, jakým skupina pěstovala v době svého pobytu v britském exilu i poezii artifienciálního typu. I ta – jak jsme zjistili – patřila neodmyslitelně ke zmíněné duchovní výbavě těchto mladých umělců.

Tak jako ostatní mladí emigranti, i oni měli bytostný vztah zejména právě k poezii českého původu; i jim tato poezie představovala kulturní hodnotu národně nejvýznačnější, přímo symbol domova, vlasti, proto také např. v prvním období svého pobytu v Británii o svých programových vystoupeních uváděli takřka bezvýhradně jen díla českých básníků. Avšak na rozdíl od většiny ochotnických skupin zaměřujících své aktivity tímto směrem nesoustředili při vytváření repertoáru svých recitačních vystoupení svou dramaturgickou pozornost k české poezii jakéhokoliv druhu. Zatímco zájem ochotníků se při výběru děl k recitačnímu předvedení většinou obracel k uznávanému klasickému dědictví české básnické tvorby, jejich zájem přitahovala především básnická tvorba novějšího data vzniku, která ještě nestačila „zklassičtět“, zejména pak tvorba soudobá, přičemž se snažili oživovat i díla méně známá a objevit širší veřejnosti díla dosud neobjevená. V tom se tato skupina od jiných souputnických skupin pěstujících umělecký přednes lišila zcela zásadně.

Jako jiní recitátoři v exilu i mladí recitátoři z Ornestova a Brušákova tvůrčího okruhu zpřítomňovali ve svých vystoupeních – jak jsme zjistili – i verše českých klasiků, např. Máchy (uvedli jeho *Máj*), Havlíčka (nastudovali i *Křest sv. Vladimíra*), a Nerudy (k vytvoření svého scénického pásma *Věčné jaro* využili např. veršů z básníkůvých *Prostých motivů*), z mladších pak např. Dyka (*Lehké a těžké kroky*), z „žijících“ klasiků např. Tomana (báseň na rozloučenou s F. X. Šaldou), ale na rozdíl od většiny ochotníků k nim přistupovali bez „sakračních“ pocitů, které často znemožňují pod zkonvencionalizovanou – v důsledku „zklassičtění“ do mrtvé sošnosti ustrnulou – podobou interpretace těchto děl rozeznat jejich dosud ještě živý obsah. V jejich programových pořadech se nikdy neobjevily takové verše jen proto, že šlo o díla klasiků, nýbrž proto, že skrze ně byli přednášeči schopni vyjádřit se ke své době obzvláště případným způsobem. Některé z jejich „pódiových“ prezentací děl těchto básníků patřily proto dokonce k vůbec nejaktuálněji vyznívajícím pořadům v prostředí života a práce čs. emigrace v Londýně se tehdy objevivším.

Cítíce podvědomě, že i recitační umění musí vyrůstat z prožitku nejživější současnosti, dávali však tito mladí při výběru repertoáru přednost především básním vzniklým za života tehdy žijících generací a obrážejících životní zkušenost oněch generací. Proto v pořadech skupiny zaujímaly mimořádné postavení verše současných tvůrců, např. básnické práce předčasně zemřelého Jiřího Wolкера a z Wolkerovy generační vrstvy pocházejících básníků tehdy středního věku, Josefa Hory, Jaroslava Seiferta, Vítězslava Nezvala a Františka Halase, a také ukázky z tvorby básníků nejmladších, příslušníků za války nově nastupující generační směny, jako byly např. básně Ivana Blatného, Jiřího Ortena, Františka Hrubína, Lumíra Čivrného.

V té souvislosti je třeba obzvláště zdůraznit, že se tato skupina od samého počátku svého pobytu v exilu ve svých recitačních pořadech ze všech sil snažila repertoárově uplatňovat ukázky nejnovější produkce v oblasti básnické tvorby vznikající v přítomnosti jak v exilu, tak doma, v okupované vlasti. Zejména – jak jsme zjistili – byla si dobře vědoma, že centrum vývoje české kultury a umění je doma a že musí – nechce-li se po návratu do vlasti ocitnout na okraji tohoto vývoje – udržovat se změnami, kterými česká kulturní tvořivost jako celek i ve svých jednotlivých tvůrčích disciplínách tehdy procházela, co možná nejbezprostřednější kontakt. Z toho důvodu se také chápala každé příležitosti nabízející se k prezentaci výsledků této tvořivosti a systematicky uváděla na veřejnost ukázky básnické tvorby vznikající za války v protektorátě, které se navzdory nacistické izolační uzávěře dostávaly buď oficiálně, přes takové neutrální státy, jako bylo Švýcarsko a Švédsko, anebo ilegálně, tajnými cestami, i do Británie. Když vznikla literární

a všeobecně kulturní revue *Obzor*, byla ve velkém rozsahu zaplňována právě verši tohoto druhu. Za války v Londýně si mladí i tiskem vydali např. Horovu epickou báseň *Jan houslista*, která doma vyšla roku 1939, již po vpádu okupantů, Nezvalův v té době v Praze rovněž editovaný *Historický obraz* nebo v protektorátě tehdy ilegálně rozšiřované verše Josefa Palivce aj. Roku 1942 byl z iniciativy redakce Kulturního zápisníku, ve které působili Ornest a Tigrid, knižně vydán zvláštní „sešit veršů z těžkých dob“, který čtenáře seznamoval s nejnovější tvorbou příslušníků vůbec nejmladší české básnické generace, včetně tvorby Jiřího Ortena (skrývajícího se tehdy mj. i pod pseudonymem Karel Jílek), který – což editoři v ten čas ještě nevěděli – již předchozího roku tragicky zahynul, kultovního to zjevu moderní české poezie. Většinu oněch básní také ve svých pořadech představili svými recitačními vystoupeními. Z tvorby mladých básníků pobývajících za války v exilu pak nejčastěji recitovali verše v Británii azyl naleznuvších generačních druhů Viktora Kripnera, Viktora Fischla, Lubora Zinka, Ivana Jelínka aj.

Razíce cestu do čs. exilové veřejnosti nejnovějším pracím renomovaných českých básníků, ať už žijících doma, ať v cizině, si tito mladí přednášeči upravovali onu cestu zároveň i pro sebe. V Praze se někteří z nich pohybovali v blízkosti Františka Halase a halasovský vklad se v nich i tehdy účinně projevil. Leckterý z členů divadelní skupiny vládl zručně perem a pokoušel se v exilu s větším či menším zdarem básnický tvořit. Tak sám Ornest psal verše a uveřejňoval je porůznu v emigrantských časopisech, a připomínali jsme již v souvislosti s činností této skupiny i jméno básníka Josefa Lederera (Jiřího Klana), který v exilu rychle vyzrával v novou významnou osobnost moderního českého básnictví. Později se skupinou spolupracoval i Karel Brušák, o němž se Egon Hostovský v časopise *Čechoslovák* – jak bylo už řečeno – zmiňoval jako o velmi nadanému básníkovi. Je přirozené, že do svých recitačních programů vřazovali Ornest a jeho druhové čas od času i své vlastní verše.

Jejich pozornost přitom nezůstala upřena trvale jenom k českým básníkům. Ačkoliv v pěstování české poezie viděli hlavní smysl svého snažení, v oboru uměleckého přednesu přece jen časem stále více vzhlíželi dále za obzor naší země. V řadě svých „večerů s verši a s hudbou“ pořádaných ponejvíce „při svíčkách“ v zatemněných soukromých bytech uvedli mj. *Večer Rimbaudův*, večery prezentací děl francouzských básníků tzv. „levé moderny“ nebo „katolické moderny“, jakož i večery nejnovější francouzské poezie v kongeniálních překladech Karla Čapka. Především však vyhledávali texty pro své recitace tam, kde se podle jejich mínění rodilo něco nového, co slibovalo rozmnožit jistoty jejich života: zejména pak v tvorbě básníků ruské revoluce, Alexandra Bloka, Sergeje Jesenina, Borise Pasternaka, Vladimira Vladimiroviče Majakovského aj. S ukázkami této tvorby však veřejně vystupovali až od poloviny roku 1941, která přinesla zlom v poměru západního světa k Sovětskému svazu.

Stejnými zásadami se dramaturgové skupiny při výběru repertoáru pro její recitační vystoupení řídili, když pro ně vybírali repertoár z oblasti literární tvorby prozaické. I při výběru programových čísel pro své recitační pořady z této oblasti soustředili pozornost převážně k tvorbě české provenience, a to k tvorbě nejsoušasnější: kromě ukázek vybraných z Haškova *Švejka* předváděli ve způsobu uměleckého přednesu např. ukázky prozaických děl Karla Čapka a Vladislava Vančury. Předvedli – jak bylo uvedeno – též výňatky z Goethova *Utrpení mladého Werthera*, ty však ve způsobu dramatického zpracování. Zda došlo také na obdobnou „pódiovou“ prezentaci prozaických děl vznikajících v té době v exilu, např. děl Jiřího Muchy, nepodařilo se však zjistit.

Není přitom ovšem možno považovat za pouhou náhodu, že mladí londýnští čs. divadelníci v průběhu svého šestiletého pobytu v britském exilu uvedli na re-

pertoár svých recitačních vystoupení řadu děl, která tvořila programový základ Burianovy meziválečné dramaturgie takových vystoupení, ať už uplatňující se v jeho samostatných recitačních a voicebandových kracích v Dada divadle a v Moderním studiu, nebo v kracích, které nastudoval se svým E. F. Burianovým voicebandem a v jím rovněž založených a programově usměrňovaných scénách Studio Národního divadla v Brně a D 34.

Žádný z tvůrců repertoáru recitačních pořadů vytvářených v londýnském exilu při vyhledávání básnických a prozaických děl vhodných k recitačnímu ztvárnění nemohl samozřejmě pominout ta díla, která vývoj české i světové literatury postupně exponoval ve vědomí široké veřejnosti jako skutečné hodnoty, a musel tak i dospívat k dramaturgickým řešením podobným těm, k nimž dospíval i E. F. Burian. Měl-li představit to hodnotově skutečně nejpodstatnější, co zmíněný vývoj přinesl, a chtěl připomenout oním vývojem naexponované hodnoty, musel do svého výběru ze starší české básnické tvorby pochopitelně zahrnout ukázky děl např. Máchových, Erbenových, Havlíčkových, Nerudových, Dykových atp. Při vyhledávání děl vzniklých v pozdějších dobách pak musel vyzvednout do repertoáru verše např. Wolkerovy, Nezvalovy, Seifertovy a Halasovy. Rovněž skutečnost, že jak Burian, tak mladí londýnští divadelníci obrátili svou pozornost k dílu Haškovi by bylo možno vysvětlit poukazem obdobného rázu: Hašek představuje v oblasti prozatérské tvorby – a to ve světovém měřítku – nesporně zjev zcela výjimečný, a tudíž nepominutelný. Podobným způsobem by bylo možno vnímat i sounáležitosti, které tu mezi Burianem a čs. londýnskými divadelníky vystávaly v případě výběru děl vhodných k recitaci ze světové básnické i prozatérské tvorby, tak např. v případě výběru ukázek z poezie starozákonní či francouzských symbolistů, z básnické tvorby Alexandra Bloka anebo z próz Goethových.

To, že nešlo o shody pouze náhodné, ale o záměrný pokus navazovat cílevědomě na Burianovy dramaturgické postupy, rozpoznáváme ovšem ani ne tak na základě shod mezi tím, co si Burian na straně jedné a jeho londýnští následovníci na straně druhé k předvedení v recitačních pořadech nakonec zvolili. Výmluvněji než tyto shody o „zákrytu“, v jakém se při vytváření repertoárů recitačních pořadů mladí divadelníci ocitali za svým vzorem, vypovídá zejména skutečnost, že v souladu s Burianem i tito jeho následovníci určité výsledky vývoje českého básnictví a prozatérství ostentativně ignorovali. Tak např. s netečností až nápadnou ignorovali obligátní repertoár uměleckých přednášečů té doby vystupňovaného nacionalismu, tzv. „vlasteneckou poezii“ adorující vlast a národ jako fenomény dlouhodobého boje o udržení české národní existence. Stranou jejich zájmu ležela stejně jako u Buriana však např. i milostná poezie sentimentálního rázu.

V té souvislosti se pak repertoár recitačních vystoupení londýnských divadelníků jeví jako skladba uvědoměle založená na jistém programovém principu, a to na principu, který byl charakteristický i právě pro Burianovu dramaturgii takových vystoupení. Ten princip korespondoval úzce se svetonázorovým zaměřením jak E. F. Buriana, tak mladých divadelníků. I repertoár oněch vystoupení se jak u Buriana, tak u těchto mladých vyznačoval velkou vnitřní ideovou rozporností a protikladností – na jedné straně vírou v možnosti lidské existence v novém způsobu, na druhé straně těžkou životní existenciální skepsí.

Jak jsme zde zjistili, hlavní tvůrčí zájem této skupiny čs. divadelníků v Londýně soustředil se však k činnosti, kterou jsme nazvali „dobýváním divadla“, tedy k činnosti, jejímž výsledkem byly umělecké „pódiové“ produkce vzpínající se více méně k ryze divadelnímu tvaru.

I tato činnost se z hlediska dramaturgického vyznačovala obdobnými vlastnostmi, jako činnost, kterou skupina vyvíjela v oblasti práce s folklorní nebo umělou poezií.

Mladí divadelníci, ocitnuvši se v roce 1939 náhle v exilu, se ani při tvorbě repertoárů svých divadelních představení nehodlali vyhýbat klasickým dílům české dramatické tvorby. Svůj zájem však neobraceli k obecně uznávaným dílům české národní klasiky, k dílům např. Tylovým či Jiráskovým, nýbrž k dílům, která – pokud ovšem vhodně zapadala do jejich dramaturgických představ – významu děl klasických teprve nabývala, jako byla např. díla Arnošta Dvořáka anebo bratří Čapků. Jak jsme již poznali, ve svých „synteticky“ pojímaných „pódiových“ kracích se pokusila seznámit širší okruh národnostně smíšeného publika, zdejší Čechoslováky, exulanty pocházející z dalších národů a Brity, s dramatickou (ale i s prozaickou a básnickou) tvorbou bratří Čapků, počínaje *RUR* a *Ze života hmyzu* až po *Matku*, a připomenout tehdy skoro už zcela zapomenutou hru Dvořákovu *Husilé*.

A ovšem též co se týká výběru textů určených k dramatickému provedení, lze mezi dramaturgickými postupy, kterých se při tvorbě svého repertoáru přidržovali čs. londýnští divadelníci, a někdejšími dramaturgickými postupy Burianovými vyzorovat zřetelné paralely. Londýnští divadelníci do repertoáru svých pořadů vřadili neproblematicky dokonce i několik nejvýznamnějších programových čísel repertoáru Burianova. Ve svých pořadech předvedli buď v celistvosti, nebo alespoň ve výňatcích v interpretační podobě inklinující k dramatickému výrazu Máchův *Máj*, Havlíčkův *Křest svatého Vladimíra*, starozákonní *Píseň písní*, Goethovo *Utrpení mladého Werthera*, Burianovu *Vojnu* a dvě čísla z Burianovy *První lidové suity*, *Hru o sv. Dorotě* a *Žebravého Bakuse*, všechno to díla, která v provedení Burianova divadla D představovala vyvrcholení divadelního úsilí české avantgardy a Burianovi samému zjednávala proslulost nejen doma, ale i za hranicemi; dokonce v té míře se dávali přitom inspirovat Burianovou dramaturgií, že již po této stránce – nemluvě ani o vlastní dramaturgicko–režijní interpretaci děl přebíraných z Burianova repertoáru – jevila se část jejich tvorby, a to alespoň po duchu, když už – ježto ne ve všech případech měli možnost dostat se k autentickým textovým předlohám – nikoli po literě, skoro až epigonsky odvozena z tvorby Burianovy.

Rozporuplnost a vnitřní protikladnost světonázorových postojů čs. exilové mládeže v Londýně nacházela svůj odraz především v těchto jejich dramaturgických počinech. Jistěže i skrze jiná díla, která tehdy v Londýně publiku předváděli, se tito divadelníci – hledající jeho smysl – vyslovovali k závažným problémům svého života. Ale s výjimkou inscenace *Život a smrt* v žádném jiném dramaturgickém čísle jejich repertoáru se snaha rozkrývat základní světonázorovou problematiku neprojevila s takovou silou jako ve jmenovaných dílech přebíraných z Burianových předválečných repertoárů, zejména pak v *Lidové suítě I*, v *Máji*, v *Písní písní* a ve *Wertherovi*. V těchto dílech vyslovili naplno svůj odpor proti válce a jejím průvodním jevům a zároveň dali naplno vyznít svým představám o nezadatelném právu individua naplno vyžít svůj životní úděl.

Avšak od samého počátku své kulturní a umělecké činnosti v britském exilu – čím více a hlouběji promýšleli její programové zaměření – pocítovali nezbytnost vyslovovat se svou divadelní tvorbou ke skutečnostem svého života již nikoli prostřednictvím děl opřených empiricky o životní zkušenost předchozích generací, ale především přímo a bezprostředně sami a za sebe. Tím více a naléhavěji před nimi vystávala i potřeba iniciovat vznik nových původních, aktuálně vyznívajících dramatických děl, a sami taková díla i vytvářeli.

K vytvoření původních dramát celovečerního rozsahu se tehdy povětšinou neodvažovali přistoupit. Talentovaní spisovatelé z jejich životního okruhu, Kamil

Bednář, Bohuslav Březovský a Jiří Orten, kteří byli obdařeni i talentovou způsobilostí vytvářet též právě dramata, zůstali vesměs v Praze a kontakt s nimi byl nemožný, jediný příslušník této generační spisovatelské družiny vládnoucí takovou způsobilostí, který pobýval v britském exilu, Josef Lederer–Jiří Klan, se sice i v Británii pokoušel příležitostně jako dramatik uplatňovat, ale posléze ho od takové práce odvedla studia, která jeho zájem usměrnila především do oblasti vědeckého výzkumu klasické dramatické tvorby anglické. Jiří Mucha tehdy ještě na psaní dramát nepomýšlel. Zato však pociťovali sdostatek schopností vytvářet dramatická dílka menšího rozsahu, jednoaktovky, dramatické scény, výstupy a skeče.

Avšak netoliko tento důvod – jak jsme zjistili – je vedl k tomu, aby se v exilu věnovali tvorbě takových miniatur. Zmíněné dramaturgické útvary se jim jevily jako útvary adekvátní v poměru k programovým záměrům, které sledovali. Tyto útvary – útvary, jež jsme si uvykli nazývat „malými dramatickými formami“ – nabízely se jim k využití jako vhodná dramaturgická základna pro realizaci těchto záměrů již proto, že skrze ně mohli mnohem živěji reagovat na aktuální podněty přicházející ze současného života, než jak by to byli mohli činit v dramatických útvarech „pravidelného“ typu. V neposlední řadě hrály v jejich rozhodnutí využívat při tvorbě autorsky původních dramatických prací zmíněných „malých forem“ i důvody vyplývající z organizačně–provozních podmínek předvádění těchto prací: se svými vystoupeními včleňovali se ponejvíce do programově šíře koncipovaných pořadů, zpravidla sestavovaných z řady druhové a žánrově velmi různorodých programových čísel, pořadů typu různých „performance“. Stejně tak ovšem k tomu, aby se dramaticky vyjadřovali právě jejich prostřednictvím, spolupůsobila i skutečnost, že za daných podmínek studijní přípravy divadelních představení bylo lze práce vytvořené v rozměru co do vnějšího rozsahu „nevelkých“, právě „malých“ žánrových útvarů, po stránce interpretační ztvárnit snadněji než běžné divadelní hry. Provedení takových prací nekladlo velké nároky na technické vybavení jevišť, na která se svými kreacemi vstupovali, jevišť zpravidla pódiového typu; tyto drobné hry bylo možno hrát všude, i v těch nejprimitivnějších podmínkách.

Do centra autorského zájmu těchto divadelníků se pak prosazovaly zejména dva dramatické útvary: píseň satirického rázu anebo dramatický výstup miniaturního rozměru na aktuální téma, tzv. skeče.

Zatímco při vytváření scénických adaptací folklorních děl a recitačních pořadů věnovaných prezentaci umělé poezie, a také ovšem většiny svých pořadů ryze divadelních kvalit, navazovali divadelníci sdružení v této skupině přímo a bezprostředně na programové postupy E. F. Buriana, při vytváření děl, skrze něž přicházela ke slovu satira, vycházeli z reflexe především programového směřování Osvozeného divadla. Názorovou srostitost s programovými postupy tohoto svého vzoru názorně dokumentoval zejména jejich pořad satirických písní a výstupů *Volá Londýn*, do něhož zasadili řadu písní pocházejících přímo z „dílny“ Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Jaroslava Ježka.

Značný vývojový význam měly ovšem také ty jejich dramatické výtvořky, které se snažily zobrazit přímo a bezprostředně současný život, zejména pak život mladých lidí doma a v exilu zápasících nejrůznějšími prostředky, jež se jim nabízely, s fašistickým nepřítelem (aktovka A. M. Joklové *Sabotage* a Lomovy *Ruce k dílu!*): byly zřetelným projádřením jejich vůle budoucnostně zaměřit svůj dramaturgický zřetel především tímto směrem.

Za druhé světové války se krátké satirické písně a dramatické výstupy zvané skeči, staly ve všech prostředích, kde bylo možno pěstovat politickou satiru, jed-

ním z žánrových útvarů tvůrčím způsobem v dramatické tvorbě nejvíce využívaných. Útvarů frekventovaných nejen v prostředí kulturních aktivit čs. emigrace české národnosti, ale i čs. emigrace původu německého, i té, která pocházela z jiných národů a států. Tento útvar politické satiry se rozsáhle uplatňoval na regulérních i improvizovaných pódiových jevištích čs. emigrantů jak v Londýně, tak v nejrůznějších dalších místech světa, kam je exilový osud zavál. Satirickými skeči se bavili např. čs. vojáci v místech svého soustředění ve Francii i později za pobytu ve Velké Británii, i příslušníci čs. tzv. „polského legionu“, internovaní po obsazení Polska Němci a Sověty v Sovětském svazu. Když posledně jmenovaní byli z větší části přesunuti na Blízký a Střední východ, v jejich vytváření pokračovali: v době své krátké existence je obzvláště soustavně při svých vystoupeních na scénu přiváděl např. soubor loutkového divadla Bajka působící při čs. vojenské invalidovně v Jeruzalémě. Aktuálně vyhrocované politické skeče pro své publikum tvořené zajatci spojeneckých armád, internovanými ve Švýcarsku, připravila rovněž kabaretní skupina Maryna, sestavená převážně ze zde v izolaci držených polských vojáků; pod vedením svého zakladatele, českého choreografa Vladimíra Libovického, jen tato jediná divadelní skupina uskutečnila na sto šedesát vystoupení s takovými skeči ve švýcarských zajateckých táborech i mezi civilisty.

Vytvářejíce v Londýně v rámci svých kulturních a uměleckých aktivit autor-sky původní satirické skeče aktuálního politického obsahu reflektovali tedy čs. londýnští divadelníci i tento obecnější vývojový trend prosazující se v české divadelní kultuře té doby.

Rovněž tato skupina čs. exilových tvůrců při svých pokusech o „pódiovou“ či přímo scénickou interpretaci různých básnických a prozaických děl nesesetřovala pouze u tradičních forem recitace. Tak jak jiné skupiny mladých exulantů v Londýně, např. skupina A. M. Joklové anebo různé skupiny sudetoněmecké mládeže, vedle klasické formy sólové recitace veršů – monologického typu recitace – pěstovali – hlavně ovšem v prvních obdobích svého exilového pobytu v Británii v letech 1939 a 1940 – též některé novodobé formy uměleckého přednesu, formy hromadného, kolektivního přednesu, recitaci sborovou, a zejména ovšem sborovou recitaci voicebandového typu, jakož i způsob scénického ztvárňování básnických textů, k nimž vzorem byly jim voicebandové kreace E. F. Buriana.

Nosnost některých z těchto forem přednesu, které byly u nás v podstatě spjaty s nástupem levicového divadelního hnutí po první světové válce a které – jak už řečeno – vyhovovaly kolektivistickému cítění generací vstupujících tehdy do veřejného života lépe než individuální přednes, mladí čs. divadelníci sdružující se za války v Londýně v centrální divadelní skupině Mladého Československa si už doma – jak jsme již zjistili – vyzkoušeli, Ornest a Tigrid např. dokonce i v postavení vedoucích tvůrčích osobností k takovým formám recitace se zaměřujících recitačních souborů, ostatní alespoň jako řadoví členové těchto souborů, eventuálně členové jiných podobně zaměřených ochotnických souborů, ti i oni získávající zkušenosti v nesčetných veřejných vystoupeních tohoto druhu. Nezačínali tudíž v Londýně s těmito kolektivními formami uměleckého přednesu úplně bez zkušeností: opírajíce se o ně, mohli v exilu své umění přednesu rozvinout na poměrně vyspělé umělecké úrovni.

Sami hlavní tvůrci recitačních pořadů Mladého Československa, Ornest a Tigrid a později Brušák, však v tomto směru nenásledovali Buriana netvořivě. Z jeho experimentů přejímali pouze to, co vyhovovalo jejich vlastním tvůrčím záměrům. Proto se např. jen výjimečně pokoušeli vytvořit klasická voicebandová představení v duchu proslulých večerů E. F. Burianova voicebandu. Avšak některé z jejich

recitačních pořadů založených na prokomponovaném střídání formy sólové a sborové recitace byly postupy voicebandového přednesu alespoň dílčím způsobem obohacovány. Pouze v ojedinělých případech se pokusili (*Křest sv. Vladimíra*, anglické *Námořní balady*, *Máj* atp.) přetlumočit básnické předlohy rozsáhleji i prostředky divadelního vyjadřování.

Jinak tomu bylo ovšem v případě „pódiových“ prezentací poezie vytvářených skupinou A. M. Joklové, s těmito divadelníky spřízněnou, často vystupující i v jejich reprezentativních představeních: ta přidržovala se burianovských postupů skoro dogmaticky, byl i při svém epigonském napodobování E. F. Buriana též dokázala přivádět na často jen improvizovaná londýnská koncertní pódia i působivá a přitom invenčně samostatná představení založená na voicebandové recitaci a zároveň na meloplastické pohybové akci (*Námořnické balady*, *Česká polka*).

Později ovšem – jak jsme zjistili – zmínění hlavní tvůrci recitačních pořadů skupiny, jejichž činnost jsme tu převážně sledovali, Ornest, Tigrid a Schwarz, ustoupili od všech forem hromadného přednesu a vrátili se znovu k jeho klasické formě – k recitaci sólové, spoléhající na emoční sílu a působivost perfektně, přitom s hlubokým prožitkem vyslovovaného básnického slova, ať už veršovaného nebo prozaického.

Ze studia poměrně chudých pramenných materiálů lze si učinit jen přibližnou představu o způsobu, jakým tito divadelníci ve svých „pódiových“ pořadech uchovali po stránce jevištně interpretační básnická, prozaická a dramatická díla, jež hodlali prezentovat divákům jako plnohodnotný, do syntetické jevištní podoby rozvinutý divadelní artefakt. Studium těchto pramenů nás přivádí k přesvědčení, že vzhledem k nemožnosti využívat při inscenačním ztvárnění oněch děl rozsáhleji takových prostředků výstavby divadelní inscenace, jakými jsou prostředky jevištněvýtvarné, umožňující vedle plného rozvinutí auditivně vnímatelných složek představení též plně rozvinutí jeho složek vizuálně vnímatelných, rekvizita, kostým, scénická výprava atp., byly jejich scénické kreace založeny především na individuálních hereckých výkonech, a to na jejich deklamační složce.

Sám Ornest, režisér většiny dramatických pořadů této skupiny, prošel – jak jsme již uvedli – konzervatorním hereckým školením a profesně se zabýval od počátku své divadelní dráhy právě herectvím, nemluvě ani o tom, že v souboru Mladého Československa zaujímal vůdčí postavení nejen jako režisér, ale též jako dobrý herec, a jakožto divadelní tvůrce onoho podvojného talentového založení, režisér–herec, nahlížel na dramatické postavy netoliko režiséřským, ale právě i hereckým zrakem: při budování hereckých kreací se přitom snažil vycházet především ze zásady, že herec v prvotním stadiu studia je povinen uchopovat postavy především skrze mluvní projev, tedy prostředky deklamace, a teprve později též mimicky a gesticky. V důsledku toho i v jeho inscenacích nabývalo mluvním projevem hercovým rozeznělé slovo – a to nejen snad v důsledku Burianova vlivu, ale díky i jeho vlastnímu hluboce prožitému vztahu k poezii a skrze poezii k mateřštině – magického významu a stávalo se hlavním vyjadřovacím prostředkem herecké tvořivosti. Proto v nich také rozsáhle uplatňoval v čelném postavení herce typu skutečných vládců slova, „šprechrů“, jak se po herecku říká; není náhodou, že mnozí z jeho hereckých spolupracovníků – tak např. Tigrid, Schwarz, Braun, Demel, Langrová a Hlaváčková – byli vybaveni právě schopností vyznačovat významy díla skrze mluvní přednes textové složky a tuto svou schopnost osvědčovali na vysoké umělecké úrovni, což je předurčovalo k tomu, aby uplatnili svůj talent – už tehdy za války, ale někteří i po válce – jako hlasatelé i přednášeči v rozhlase.

V tomto bodu se stýkal zájem oněch divadelníků o umění uměleckého přednesu, jenž se projevoval samozřejmě nejvíce v jejich recitačních vystoupeních, s jejich zájmem o divadelní tvorbu. Zkušenosti, které získávali při studování pořadů poezie, a zkušenosti, které získávali při studování pořadů dramatických, se ovšem navzájem doplňovaly. Díky tomu se v jejich podání přednes veršů blížil hereckému projevu divadelnímu, kdežto herecký projev divadelní měl někdy blízko k projevu uměleckých přednášečů. Tak tomu bylo zejména právě v inscenacích Ornestových a Tigridových již v prvních dvou obdobích činnosti Mladého Československa; Brušák jako režisér však ve svých vlastních pořadech na tuto Ornestovu a Tigridovu praxi bezpochyby navazoval.

Tendence k zrušení mechanického způsobu spojení herecké kreace s představou dramatikovou se do velké míry promítala i do způsobu hereckého ztvárnění postav v té dramaturgické linii jejich inscenací, která nesouvisela přímo s inspirací burianovského typu.

Pokud šlo o práci herců na vytváření postav v inscenacích satirických skečů, nelze nevidět, že tato práce byla inspirována herectvím vysloveně kabaretního typu. V těchto hrách se interpreti hereckých postav sice soustředili i na zpodobování charakteristických lidských typů, ale zároveň je předváděli nikoli způsobem dokonalého ztotožnění se s postavou, nýbrž způsobem ostentativního zdůrazňování jejich znakových typových vlastností, posléze prolamujícím iluzi tohoto předvádění přímým oslovováním publika tak říkajíc „přes rampu“. I v tomto smyslu jako významný inspirující příklad působily tu nejen výkony herců působících v takových kabaretech, jako byla Červená sedma, ale i Dada divadlo, především však výkony herců Osvobozeného divadla z voskocovsko-werichovské éry, a to v prvé řadě výkony Voskovce a Wericha.

Zcela výjimečně se v kreacích této divadelní skupiny uplatňoval typ psychologicko-realistického herectví, byť příkladem britského herectví právě tohoto typu působil na některé z těchto mladých (např. na Otu Ornesta) velmi návodně (nehledě ani na to, že někteří z nich procházeli hereckým školením na britské Královské akademii dramatického umění, kde byli ve způsobech herecké tvorby zmíněného psychologicko-realistického nebo civilistického slohového zaměření vzdělávání vynikajícími představiteli anglické herecké školy, jako byl např. v Ornestově a Schwarzově případě Stewart Granger aj.

Již v důsledku toho, že základem hereckého projevu uplatňujícího se v inscenacích této skupiny bylo hereckým mluvním projevem rozeznávané slovo, nabývaly její inscenace vysloveně múzického charakteru. Mezi tvůrci jejích inscenačních děl se ovšem nevyskytoval typ divadelního umělce, jakým byl Burian, tvůrčí osobnost spojující v sobě talent spisovatele, hudebního skladatele, režiséra a dirigenta, herce, zpěváka a instrumentalisty ovládajícího několik nástrojů, tvůrce výjimečného založení, jenž organizoval i svou jevištní tvorbu ve způsobu tvorby hudební, v níž pořádajícím činitelem jsou nejen melodie, rytmus, harmonie a instrumentace, ale např. i základní výstavbové zákony hudební kompozice. Nicméně právě i skrze v prostoru znějící slovo, slovo hudebně do jisté míry stylizované, dobírali se i oni k jistému hudebnímu řádu svých kreací. Vedle slova posilovala múzický charakter jejich prací ovšem i hudba jako taková: byla to hudba někdy jen typu instrumentálních hudebních improvizací (např. klavírních improvizací Lízy Fuchsové), ale i hudba, kterou jejich souputníci z řad hudebníků pro tyto kreace cíleně komponovali (J. Silvera).

Vnější výpravná složka těchto inscenací musela být – pro nedostatek finančních i provozních prostředků – omezena jen na to nejnutnější, čeho bylo zapo-

třebí k vizualizaci režisérových scénických představ, a vyznačovala se proto rázem jisté chudoby. Z tradičních jevištnévýtvarných prostředků se v nejlepších případech rozsáhleji uplatnily jen složka kostýmní a složka typu tzv. „osobních“ hereckých rekvizit, kdežto dekorace – s výjimkou nejnútějšího mobiliáře a jednoduchých závěsných kulisových prvků anebo stavěcích kulis typu jednoduchých paravánů – téměř úplně chyběly. Nejdůležitějším výtvarným prostředkem scénického ztvárnění – kromě hercova těla a jeho pohybu – byla složka světelná. I při práci s ní se tito mladí poučili u avantgardy a při vytváření aranžmá osvětlení scény se – pokud měli k dispozici potřebný světelný park – přidržovali zejména Burianova šerosvitného způsobu osvětlování scény, založeného na vyzvedávání jejích objektů ze ztemnělého krychlového prostoru, vykrytého černými závěsy, pomocí bodových reflektorových světel. Pověštině se však musili uspokojit s plošně, „plenérově“ vysvíceným jevištěm.

Obdobně jako Burian i většina těchto mladých londýnských divadelníků se snažila svým představením propůjčit avantgardou propracovaný „múzický“, tj. co do nasazení jednotlivých složek inscenace – jak už řečeno – naplno rozvinutý „syntetický“ tvar, a zároveň uvolnit v něm se skrývající lyrismus, a tak u diváků vyvolat co největší emocionální (ale i k intelektu příjemce směřovaný) účín v podobě lyrického prožitku předváděného, který by – probouzeje i jejich sociální instinkty – přivedl je i k novému způsobu vnímání a procitování světa, a ovšem též k jeho novému rozumovému pochopení. V představeních satirického typu, inspirovaných jednak burianovským „Děčkem“, jednak voskovcovsko-werichovským Osvobozeným divadlem, pak vyvolat i osvobodivé veselí, satirickým nadhledem nad současnost, v němž se rovněž skrýval překonávající ji efekt, dát lidem v hledišti naději, že těžké přítomné časy přežijí s duchem nezlomeným, nenalomeným hlupstvím, jaké produkovala sama válečná doba. Pokud pak šlo o pokusy ztvárnit scénicky jejich vlastní zkušenost z této doby v podobě jakéhosi „direkt“ realismu, pokusy nesené záměrem nastavit jejich vlastnímu životu jakési „zrcadlo“ představující skutečnost ve formách jako by odzíraných přímo z ní samé, byť do určité míry ji jistým způsobem i idealizujících ve snaze svých autorů povzbudit, vyburcovat publikum k zaujetí určitého „sociálně produktivního“ postoje, v takových případech stávalo se, že představení – jak jsme zjistili – vyvolávala přímo kromobyčejné souznění jeviště a hlediště: jak dosvědčovaly kritické referáty, při některých představeních herci a diváci po stránce sociopsychologické prý splynuli v „dokonalou jednotu“.

Souhrnně lze tedy o vývojové problematice tvořivého úsilí vyvíjeného za druhé světové války v Londýně centrální divadelní skupinou Mladého Československa, později působící i v rámci Klubu čs.–britského přátelství, říci asi tolik:

Hned na počátku své kulturní a umělecké činnosti v londýnském exilu skupina zaujala zcela vyhraněné programové stanovisko, které se v kontextu soudobého vývoje českého divadelnictví jeví jako stanovisko vyznačující se eminentními rysy divadelního pokroku: bylo to stanovisko odvozené v podstatě z programové báze, na níž rozvíjela svou činnost česká divadelní avantgarda.

Byl v tom jakýsi kus vývojové logiky: zatímco v okupované Praze bylo umění české divadelní avantgardy vystaveno těžkým útokům jak ze strany okupantů, tak ze strany domácích fašistů a reakčních politických sil všeho druhu, a pokud nebylo úplně umlčeno již v předvečer okupace, jak se to stalo roku 1938 v případě Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha, bylo pak za okupace těmito útoky zahrnáno do pozice, z níž nebylo posléze možno říci již jedině svobodné slovo, a s diváky komunikovalo jen prostřednictvím scénických metafor, než i na této pozici bylo pro dobu války definitivně zlikvidováno, jak se to stalo roku 1941

v případě Burianova divadla D anebo Honzlova Divadélka pro 99, skromné čs. divadelní hnutí v Londýně a ve Velké Británii, jehož rozvoj jsme zde sledovali – ač ani ono se nemohlo pro řadu překážek ideologického a politického rázu vyjadřovat zcela volně – navázalo v obtížných podmínkách divadelní práce v exilu za války na někdejší úsilí českých avantgardních divadelníků. Akt zaujetí tohoto stanoviska v uvedeném smyslu představoval vlastně převzetí štafety.

Ani tito mladí – tak jako jejich generační druhové doma – při navazování na duchovní odkaz avantgardy však nezaujali jen postoj pokorně žakovský, postoj epigonů. V rámci daných možností se pokusili nejen v neporušené podobě uchovat hodnoty, které avantgarda do divadelního vývoje vnesla, ale podle vlastních sil a schopností je i rozvíjet. Jejich vlastní úsilí v tom smyslu představovalo nový vývojový fenomén.

Tak jako lyrismus Burianových inscenací v divadle D i lyrismus jejich představení, projevující se silným emocionálním nasazením, vázal se totiž na jisté prvky světonázorové. I jejich inscenace, podávající svou výpověď o jednotlivci, o jeho pocitu cizoty a o jeho niterném boji o udržení lidské důstojnosti uprostřed všeobecného chaosu, ničení a zkázy, totální destrukce hodnotového řádu, a tudíž i mravních jistot, hovořily hlasem bolestně zjitřeného citu. Také v těchto jejich představeních láska byla pochopena a představována jako uskutečňovatelka vnitřního „já“ těchto individuí, člověka ohroženého válkou. Pronikala jimi teskně bolestná touha po lidské blízkosti, ztracené lidské sdílnosti, snaha obnovit válkou porušené srozumění člověka s člověkem. Lyrická dimenze těchto představení nebyla určena jen úsilím o vyjadřování nostalgického stesku nad ztrátami, které v uvedeném smyslu válka světu přivozovala, ale byla určována i buřičským gestem negace, tvrdým odmítnutím skutečnosti. Jejich kreace stávaly se tak projevem lyrické opozice proti tomu světu a jeho společenskému uspořádání, do něhož byli tito mladí zasazeni a v němž lidskost podléhala válečnému běsnění. Nelze sice tvrdit, že toto stylové nasazení jejich tvorby bylo určeno výše popsanými světonázorovými postoji beze zbytku, nicméně s nimi silně korespondovalo.

Spolu s právě charakterizovanou stylovou tendencí se však v inscenační tvorbě umělců sdružených v centrální divadelní skupině Mladého Československa a později v Klubu čs.-britského přátelství prosazovala i tendence vyjadřovat se na jevišti pomocí prostředků, jakými se zpravidla vyjadřují divadla kabaretně–revuálního typu, tedy pomocí satirické nadsázky, groteskního šklebu, klaunského gagu. V dílech příslušejících k této linii jejich tvorby se – jak jsme poznali – jako rozhodující inspirační zdroj uplatňovaly divácké zážitky z návštěv Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha, nicméně i některá z nich vycházela z tradice burianovské, která sama o sobě byla nesena nejen řadou lyrických, často vysoce subjektivizovaných kreací, ale i úsilím „Děčka“ a jeho tvůrce o vytváření k satirickému nadhledu se uchylujících kreací, k jakým patřil např. i *Křest svatého Vladimíra*. Nelze však říci, že by kreace tohoto typu byly v tvorbě mladých londýnských čs. divadelníků zastoupeny v rovnovážném poměru k linii kreací lyrického typu.

Z tohoto stylového nasazení tvorby centrální divadelní skupiny Mladého Československa, z jejího stylového rozpětí oscilujícího mezi na jedné straně lyrickým, na druhé straně satirickým vyjadřováním životních skutečností, však lze i vyvodit závěr, že v tvorbě těchto mladých do jisté míry převládala určitá romantická inspirace: i ono bylo ve své podstatě výrazem pro romantiky typického duchovního rozpoložení, rozpoložení určeného rozparem rozevírajícím se mezi osobnostním úsilím tvořivého individua o seberealizaci a limitujícím je, destruktivně na ně působícím tlakem doby.

Nezůstalo jen při tom. Byť okrajově, pronikalo tvorbou této skupiny mladých i úsilí o nastolování civilnějšího realistického výrazu při divadelním ztvárňování skutečností naexponovaných přítomnou dobou. I když se to nikdy nedělo tou měrou, jakou se to dělo v divadelní práci jiných souběžných exilových divadelních skupin, i tato tendence se v jejich kracích dosti zřetelně prosazovala.

Ani v tomto případě nelze ovšem vést nějaký krátký významový spoj mezi stylovým úsilím této skupiny a ideovými postoji jejich příslušníků. Nicméně nelze nevidět, že skrze tuto prozatím náznakově se projevující tendenci ohlašuje se již příchod nových způsobů divadelního zobrazování člověka a světa druhé poloviny 20. století. V atmosféře totální odcizenosti tohoto člověka tomuto světu v situaci, kdy lidský život ztratil na ceně, stávala se odevzdanost primárním hodnotám tohoto života, a to např. i milostnému citu, stále méně postačujícím útočištěm, v němž by jedinec našel bezpečí. U zvlášť vnímavých jedinců naděje v budoucnost byla problematizována více a více vzrůstajícími pocity osamělosti vedoucími až v pocity „úzkosti z bytí“, totální životní absurdity. Umělci zažívající tyto pocity si uvědomovali, že člověka a svět je nutno nově pojmenovat v souladu s těmito novými sociopsychologickými fenomény, a to i za cenu rezignace na využívání svého času avantgardou objevených vyjadřovacích postupů. Za dveřmi byl tehdy existencialismus, který k tomu, aby vyjádřil po svém základní existenciální povahu skutečnosti lidského bytí, nepotřeboval se uchýlovat ke zvláštním stylizačním modelovacím prostředkům a který se proto i zřekl jakýchkoli aspirací na stylový výboj.

Skrze takto se utvářející stylové kvality své tvorby se připodobňovali tito mladí i mnoha souběžným českým divadelním skupinám konstituujícím se v té době doma i za hranicemi: takovým skupinám, jako byly v druhé polovině okupace v Praze např. Větrník v Divadélku pro 99, Dvořákova (dříve Honzlova) skupina působící zejména v Divadélku ve Smetanově muzeu či Vrbův a Kárnetův Nový soubor ve Smetanově muzeu atp., anebo skupiny Gustava Schorsche, Karla Švenka a Jiřího Süsslanda ustavivší se za ostatními dráty v židovském ghettu Terezín. Londýnská divadelní skupina představovala třetí nejvýznamnější nástupiště mladé generace českých divadelních tvůrců v letech nacistické okupace a druhé světové války.

Představení českých profesionálních avantgardních divadel z doby mezi dvěma válkami, jako bylo Burianovo divadlo D a Osobožené divadlo Voskovce a Weřicha, uspokojovala očekávání diváků, že při jejich návštěvě prožijí něco neobyčejného, co je vytrhne ze všední každodennosti, zajisté větší měrou, než jak to mohla činit chudičká představení připravovaná skupinou mladých čs. divadelníků v Londýně v nouzových podmínkách života v exilu. Pokud jde o vyspělost jevištních krací – o režii, herecké výkony, výpravu a organizační zajišťování produkce – české divadelní večery v britské metropoli za války za představeními české avantgardy pochopitelně v mnohém zaostávaly. A to už proto, že vedle herců s profesionální zkušeností v nich účinkovali ochotníci, kteří se mohli věnovat právě divadelním představení jen ve volném čase a vytvářeli je povětšinou bez jakéhokoliv potřebného finančního a organizačně-provozního jistění. Avšak navzdory tomu, že toto podnikání trpělo většinou neduhů, které zatěžují zpravidla práci amatérů, dařilo se mladému divadelnímu seskupení v Londýně takřka při každém vystoupení vytvářet ve skromných divadelních i nedivadelních prostorách, které měli k dispozici, ono jedinečné fluidum divadelního svátku, jaké bylo příznačné právě pro většinu představení divadelní avantgardy ve vlasti.

Teoretická reflexe divadelní tvorby

Vedle tvůrčích aktivit, jež čs. emigrace rozvíjela za druhé světové války v Londýně v oblasti praktické tvůrčí divadelní činnosti, byť projevující se převážně v suspendované podobě tzv. kulturních „pódiových“ pořadů, poutají pozornost pozorovatele a posuzovatele rovněž její výkony v oblasti teoretické reflexe právě divadelní tvorby.

Úsilí čs. exulantů o popularizaci výsledků minulostního i současného vývoje stavu české a světové divadelní tvorby

Jak z již uvedeného je patrné, většina teatrologických aktivit čs. exulantů pobývajících v britském exilu byla nesena záměrem zprostředkovávat na jedné straně čs. exilové obci poznatky o dění, které se v oblasti divadelní tvorby v té době odehrávalo doma i ve světě, na druhé straně v určitém historickém kontextu jejich vlastní tvůrčí aktivity, v oné oblasti projevované, propagovat v nejširší veřejnosti exilové i britské.

Obdobně jako sama divadelní tvorba čs. exulantů ve Velké Británii i jejich tvorba v oblasti teatrologie se zaměřovala především na plnění úkolu popularizovat české a čs. divadelní umění mezi širšími vrstvami exulantů pocházejících ze zemí evropského kontinentu, jakož i v nejširším okruhu obyvatel země jejich hostitelů. Ve svých přednáškách, časopiseckých článcích a samostatných publikacích, ale i skrze různé výstavy se čs. kulturní pracovníci snažili seznamovat veřejnost míst, kde našli azyl, se svébytnou povahou naší divadelní kultury a s jejím přínosem k vývoji světového divadla. Pokoušeli se přitom seznamovat tuto veřejnost jak s významnými výsledky vývoje českého umění a divadla v minulosti, tak – v mnohem menší míře – vyzvedávali též přítomný zápas čs. divadelníků doma i v cizině o udržení pokrokové tradice české divadelní tvorby ve svízelných podmínkách okupačních anebo exilových.

Jen omezenou měrou se tato popularizační činnost soustředila k úkolu zprostředkovávat obci čs. exulantů i širší veřejnosti v Británii hlubší poznání dějinného vývoje české divadelní kultury. Pokusy tohoto druhu zůstaly omezeny jen na několik málo přednášek a článků v tisku (z nich nového připomenutí si v tomto souhrnném přehledu zaslouží např. Kodíčková přednáška o historii českého divadla, proslovená v Čs. institutu v roce 1943, Langrova přednáška o českém loutkářství, proslovená v letech 1941 a 1942 v řadě míst, a Brušákův článek zabývající se problematikou činnosti jedné z českých scén doby národního obrození, Nového divadla v Růžové ulici, otištěný roku 1942 při příležitosti stého výročí jejího založení v Českoslováku). Za takové pokusy lze ovšem označit i snahy některých teoretiků a praktiků ve zvláštních přednáškách a článcích připomínat dílo např. významných českých dramatických autorů Čapka a Vančury, operních skladatelů Smetany, Dvořáka a Janáčka; ty však měly zpravidla jen příležitostný ráz.

Větší měrou se zmíněná popularizační činnost soustředila k soudobé divadelní produkci exulantů samých, zejména ovšem těch, kteří našli azyl ve Velké Británii. Avšak ani v tomto směru neusilovala o nějaké hlubší analýzy divadelní práce zdejších čs. kulturních tvůrců, uspokojujíc se povětšinou s pouhým referováním o jejich výsledcích. Pokud se k takovým analýzám odhodlávala, pak téměř vždy pouze v těch případech, kdy některé tvůrčí činy ostentativně vybočovaly z rámce kulturněpolitických koncepcí, do nichž se snažila vtačovat uměleckou tvorbu jak

čs. oficiální místa, tak oponující jim politické síly. K nějakému širšímu zobecnování v této tvorbě se prosazujících vývojových trendů však v průběhu šestiletého pobytu čs. exulantů ve Velké Británii nikdy nedošlo.

Stránky čs. exilových časopisů byly ovšem otevřeny i zprávám o divadelních aktivitách Čechů a Slováků – ať už šlo o aktivity emigrantů, kteří odcházeli do ciziny po Mnichovu a po obsazení českých zemí německými okupanty z obav před jejich politickým anebo rasovým pronásledováním či přímo s odhodláním zapojit se do boje s nimi na válečném poli, ať o aktivity emigrace „hospodářské“, která v cizině sídlila již delší čas, krajanů – v mnoha dalších zemích světa. Jak Českoslovák, tak i Mladé Československo a později Nové Československo přinášely značné množství zpráv o divadelní činnosti rozvíjející se v prostředí života českých a slovenských emigrantských a krajanských enkláv utvořivších se zejména v Británii, na Blízkém a Středním Východě, ve Spojených státech amerických a ve Švýcarsku, tedy v oblastech, v nichž tehdy došlo k nejrozsáhlejšímu soustředění právě čs. politické emigrace. Tyto zprávy sledovaly jako hlavní cíl zajistit všestrannou informovanost o životě a práci Čechoslováků v zahraničí, rozptýlených po všech koutech zeměkoule, a přispět tak i k jejich vzájemnému poznání a sblížení; uveřejňováním takových zpráv chtěly časopisy působit návodně a vyprovokovat vznik podobných aktivit v oněch místech pobytu čs. exulantů, kde se takové aktivity dosud neprojevovaly.

Jak prokazovala i skutečnost, že se do repertoáru zahraničních koncertních síní a divadel, včítaje v to i síně a divadla v Británii, podařilo exulantům posléze prosadit řadu hudebních, hudebnědramatických a dramatických děl českých autorů, která do té chvíle byla v cizině buď málo známa, nebo zcela neznáma, setkávala se tato činnost nesporně s velmi pozitivní odezvou.

Mimořádně rozsáhle se tato popularizační činnost zaměřovala i k úkolu zprostředkovávat čs. emigrantské obci poznatky zejména o divadelních kulturách zemí, v nichž čs. exulanti našli útočiště, zejména pak o divadelních kulturách britské, americké, švýcarské a později i ruské, o divadle světovém vůbec. Čs. exiloví tvůrci věnující se divadelní – i praktické, i právě teoretické – činnosti si totiž uvědomovali, že emigrace má jedinečnou příležitost poučit se důvěrněji o tom, jak se v minulosti vyvíjela a v současnosti vyvíjí divadelní tvorba mimo území Československa, ve svobodném světě, a získaných znalostí pak použít po návratu domů ve prospěch rozvoje našeho vlastního divadelnictví; této příležitosti se pak plně chopili: v zemích svého azylového pobytu, a ovšem i v mnoha zemích dalších, studovali minulost i přítomnost místních divadelních aktivit a svým spoludruhům v exilu o svých zjištěních podávali zprávy. (Na tomto místě je třeba připomenout, že mnozí z nich – např. Ota Ornest, Jiří Mucha, Anna J. Patzaková aj. – pokračovali v tomto počínání i po návratu domů.)

Významnou úlohu při zprostředkovávání poznatků o divadelní kultuře hostitelských a dalších zemí světa čs. exilové obci sehrávaly zejména obě organizace programově se zabývající navazováním a utužováním kontaktů naší emigrace s cizinci, na prvním místě ovšem s Brity, Čs. institut a Klub čs.–britského přátelství. Jak institut, tak zmíněný klub uskutečnily zejména v letech 1941 a 1942 množství akcí umožňujících našim emigrantům poznání jinonárodní, a hlavně anglické divadelní tvorby.

V letech 1941 a 1942 se v Čs. institutu konala např. pravidelná „Čtení ze *Shakespeare*“, besedy, při nichž se posluchači seznamovali s dílem tohoto velkého anglického dramatika ovlivnivšího vývoj divadla ve světovém měřítku. Tamtéž se uskutečnilo i několik přednášek, které – doprovázeny ukázkami děl v přednáškách

charakterizovaných – seznamovaly posluchače s moderní anglickou literaturou: např. jedna z těchto přednášek s ukázkami, přednáška uspořádaná 11. listopadu 1942, přinášela v panoramatickém přehledu základní informace o problematice současné anglické dramatické tvorby. Pozornost institut věnoval i uměleckému vývoji probíhajícímu tehdy v dalších zemích Evropy a světa, po roce 1941 mj. i v Sovětském svazu, a v té souvislosti se např. zabýval i divadelními aktivitami v těchto zemích se rozvíjejících. Později též kultuře, a zejména divadelní, i dalších národů, např. i exotických pro nás národů obývajících daleké tichomořské ostrovy.

S velkým nasazením se čs. uprchlíkům snažily zprostředkovávat poznání světové divadelní kultury časopisy Čechoslovák a Mladé Československo, a také k nim se družící kulturní revue, např. Obzor. Jak Čechoslovák, tak Mladé Československo pravidelně přinášely zprávy o divadelních kulturách nejrůznějších zemí světa, zejména pak těch, v nichž čs. uprchlíci našli azyl; i v případě těchto listů byly to na prvním místě ovšem zprávy o fenoménech divadelní tvorby britské, americké, švýcarské a sovětsko-ruské.

Systematicky byly v oněch listech ovšem zkoumány především vývojové podněty, které přinášely jak minulé, tak soudobá divadelní tvorba anglická a americká. Zkoumáním a hodnocením těchto podnětů se v Británii zabýval především spoluvůrce moderní české divadelní historiografie a kritiky Josef Kodíček, ale také Jiří Mucha, Karel Brušák, Josef Lederer–Jiří Klan a Ota Ornest. V Americe pak skupina českých kulturních a uměleckých tvůrců soustředěných kolem Otakara Odložilíka a jeho každoročně vycházejícího sborníku Zítřek.

Teatrologické aktivity rozvíjené čs. exulanty v oblasti divadelní kritiky

Rovněž pro rozvoj kritické reflexe divadelní tvorby českého i jinonárodního původu – pomineme-li ony základní předpoklady, které byly dány, jak už řečeno, vznikem čs. exilových společenských a kulturních institucí a časopisů – nacházeli čs. exulanti ve Velké Británii podmínky značně obmezené.

V důsledku působení výše popsaných nepříznivých vnějších okolností se – tak jako umělecká kritika obecně – i kritika divadelní ocitla v situaci srovnatelné se situací kritiků posuzujících české umělecké a divadelní aktivity za časů českého národního obrození. Profesionální české divadlo v zahraničí neexistovalo a produkce amatérské nebo poloamatérské se uskutečňovaly s takovými obtížemi, že i značně benevolentní kritici se cítili nuceni ukládat si ve svých soudech velkou zdrženlivost, aby ty, kdož z ochoty věnovali své síly vytváření divadelních představení, neodradili od další práce.

Jako negativní faktor účinkovaly však při formování názorových východisek exilové kritiky i určité ideologické představy o dobovém poslání a funkci kritiky, sdílené kupodivu shodně zastánci nejrůznějších směrů a tendencí čs. v zahraničí se rozvíjející politiky.

Nejen čs. exilové politické ústředí, ale i mnozí z čs. řadových exilových pracovníků působících v této oblasti veřejného života za dané situace – jak jsme zjistili – za jeden z prvořadých úkolů veškeré čs. exilové kulturní a umělecké tvorby považovali úkol přispívat k sjednocení – a tím i k posílení akceschopnosti potřebné k efektivnímu rozvíjení operací čs. zahraničního odboje – politicky i koneckonců vzdálenostmi roztržštěné emigrantské obce. Proto po teoretických projevech kriticky sledujících umělecké dění v exilu požadovali, aby pomáhaly síly emigrace koncentrovat v daném směru, a ne je ještě více tříštit. V nezávislé kritice přesně

diferencující mezi hodnotami vyprodukovanými kulturotvorným a umělecky tvořivým úsilím vycítovali odstředivou tendenci, a proto jí nepřáli. Volání průbojných umělců a intelektuálů z řad mladé generace po konstituování přísné a náročné kritiky bylo z této strany někdy označováno za projev „rozbíječských tendencí“.

A tak obdobně, jak tomu bylo v případě teoretického reflektování soudobé umělecké – a také divadelní – čs. exilové produkce prostřednictvím hlubších, esteticky – a v případě divadelní produkce tedy teatrologicky – fundovaných analýz a z jejich výsledků vysuzovaných syntetizujících obecných závěrů, i ve sféře kritické a divadelněkritické práce se rigorózní kritická stanoviska uplatňovala pouze při posuzování společenského a politického účinkování oné produkce v boji za svobodu národa a za obnovení čs. státu, posuzování vedeného tehdy v podstatě z hledisek více méně společně zastávaných jak oficiálními místy, tak opozičními silami uvnitř čs. exilové obce. V této sféře teoretických aktivit se ovšem nekompromisně srážela stanoviska liberálně orientovaných umělců a jejich kritických spoluputníků se stanovisky politických ideologů, ať už příklánějících se na tu či onu stranu politického spektra. Avšak za daných okolností úsilí oněch „nezávislých“ intelektuálů nastolit rigorózní hodnotící kritická měřítka povětšinou troskotalo právě na odporu zmíněné protistrany. Kriticko-analytická energie čs. divadelních referentů se v britském exilu za války proto převážnou měrou – ponecháme-li stranou pokusy o ideologické usměrňování tvorby – vyčerpávala toliko kritikou kýče.

Na rozdíl od aktivit projevovaných čs. exulanty v jiných oblastech teatrologické práce tvůrčí aktivity rozvíjené jimi v oblasti této přinášely tedy výsledky ve svém celku hodnotově dosti problematické. Až na několik málo výjimečných případů, kdy buď z politických důvodů – jak tomu bylo např. v případě Ornestovy inscenace pásma výňatků z Čapkových her *Život a smrt* anebo Brušákova *Věčného jara* – anebo kdy šlo o výsledky v umělecké úrovni natolik pokleslé, že to vyvolávalo obecné pohoršení, a tím i politicky poškozovalo zmíněný kulturněpolitický zájem podporovat umění čs. zahraniční boj za svobodu – jak tomu bylo např. v případě kýčovitých vystoupení Lamplových či kabaretní skupiny DeN –, zaujali k výsledkům tvůrčí práce některých divadelníků vyhraněně negativní postoj, se divadelní kritika v kulturních rubrikách čs. exilových časopisů uplatňovala nepříliš výrazně, soustřeďujíc se více méně na pouhé referování o tom, že ten či onen umělecký čin byl podniknut.

Diskuze o smyslu a poslání exilové kulturní a umělecké tvorby

Ze všech těchto teoretických vystoupení českých divadelních pracovníků největší pozornosti zasluhují si ty, skrze něž – formulující svůj postoj k otázkám obecnějšího charakteru – se čs. političtí činitelé a kulturní tvůrčí pokoušeli mj. ujasňovat si i programové otázky české divadelní tvorby v exilu, a následně i programové otázky této tvorby v poválečném údobí.

Jak jsme poznali z líčení průběhu diskuze o poslání a úrovni exilových kulturních aktivit, vyvolané na jaře 1941 Brušákem a pokračující v celé druhé polovině toho roku a pak v první polovině roku 1942 v průběhu ideologické přípravy 1. valné hromady CBFC a dalších s ní souvisejících akcí a uzavřená jakousi sumarizující svou fází téhož roku na podzim, většinová část čs. exilové komunity, zahrnující oficiální kruhy i neoficiální politické činitele, se tehdy domnívala, že za války, v situaci, kdy šlo o bytí a nebytí českého národa, musí zřetele výlučně umělecké ustoupit politickým a že umění musí přímo a bezprostředně sloužit

osvobozovacímu boji jako národněvědomovací a kulturněpropagační prostředek, jako bojovná politická zbraň.

Východiskem těchto postojů – jak jsme ukázali – byl názor, že všechno umění má být zakotveno v národě nebo v lidu, v dělnické třídě, tedy v jisté sociální entitě, ze které musí ideově vycházet a jejíž potřeby má za povinnost plně uspokojovat. To se zdálo oprávněným požadavkem i proto, že k takovému chápání poslání umění v krizové situaci národního vývoje poukazovala letitá tradice českého umění, které se v minulosti mnohokrát účinně angažovalo v národněosvobozeneckém boji české pospolitosti a v jejím zápase o sociální pokrok.

Tento názor – ačkoliv v pojetí smyslu a úkolů, a také prostředků čs. zahraniční odbojové akce existovaly mezi nimi i nadále dosti zásadní rozdíly – zastávali – jak jsme zjistili – příslušníci obou hlavních politických směrů čs. exilové politiky, přívrženci prezidenta Beneše i jejich odpůrci levicové orientace. V podstatě obě skupiny byly tehdy zajedno v tom, že kultura a umění v dané chvíli musejí být podrobeny zřetelům ideologickým, přičemž ovšem každá z těchto skupin měla na mysli jen právě ty ideologické zřetele, které vyjadřovaly její vlastní specifický politický zájem.

Shodně s politiky se k onomu problému vyjadřovala i převážná část – byť co do politických názorů rovněž silně rozrůzněná – čs. exilového tisku. List Českoslovák, hlavní žurnalistická tribuna čs. politické emigrace, nejen v připomenuté diskuzi, ale i mimo její rámec mnohokrát vyslovil názor, že jediným a vlastně výlučným posláním umění v exilu je podporovat ozbrojený boj za osvobození vlasti. Časopis Mladé Československo, ačkoliv stál na rozdílné ideové pozici a mezi ním a Českoslovákem co chvíli vzplanuly ostré šarvátky o smysl a cíl tohoto boje, zaujímal stanovisko obdobné.

V protikladu k tomuto názoru se však do podoby ostře opoziční tehdy vyhrnil i názor, že kultura a umění jsou v podstatě „věc sama o sobě“, řídící se svými vnitřními popudy, která ospravedlňuje svou existenci již sama sebou, tím, že existuje jako viditelný symbol lidství, a tedy i svobody, neboť skutečné lidství si bez možnosti svobodně se projevovat sotva lze představit.

Za dané společensko-politické situace, ve chvíli, kdy všechny síly demokratického světa, a spolu s nimi i síly hitlerismem ovládnutých národů Evropy, mezi nimi i Českoslováků, byly nasazeny v boji se silami fašistického, nacistického či asijského totalitarismu, napnuty k cíli dosáhnout v tomto boji rychlého a přesvědčivého vítězství, však veškeré pokusy prosadit názor, že úkoly exilové kultury musí být zásadně vyvozovány z představy, že i tato kultura jako každá kultura musí zůstat autonomní oblastí lidské činnosti, „programovanou“ především tvůrčím zájmem samých kulturních a uměleckých tvůrců, názor zastávaný v poměru ke kompaktní většině čs. exilových politických a kulturních činitelů ostatně jen nepatrnou hrstkou mezi čs. exulanty nacházejících se intelektuálů z Brušákova názorového okruhu, byly předem odsouzeny k nezdaru, a vzhledem k tomu, že perspektiva, že by se po skončení války ona situace výrazně proměnila ve smyslu širokého nastolení demokratických svobod, zaručujícího lidská práva pro každého jedince, se nejevila už tehdy jako příliš reálná, velké šance významněji uspět se jim nenabízely ani do budoucna.

Základní vývojový význam čs. kulturních a uměleckých exilových aktivit

Analýzou fakt v této monografii představených dospíváme tudíž k názoru, že kulturní a umělecká tvorba čs. exulantů pobývajících za druhé světové války ve

Velké Británii, zejména pak v Londýně, a to ať jako celek, ať v rámci vývoje jednotlivých svých odvětví, včítaje v to ovšem i její teoretickou reflexi, představuje historický fenomén značného vývojového významu. Její vývojový přínos může se samozřejmě z určitého pohledu ve významu jevit omezenějším než přínos kultury a umění rozvíjejících se tehdy u nás doma. Avšak neuznat tento jeho význam vůbec znamenalo by i rezignovat na vytvoření pravdivého obrazu vývoje čs. kultury a umění té doby jako celku. I v nelehkých podmínkách pobytu čs. kulturních a uměleckých tvůrců v exilu si onen obecný vývoj razil cestu vpřed: vývoj čs. exilové kultury a umění – vyznačuje se nejen shodnými rysy s podobou vývoje kultury a umění probíhajícím v našem domácím prostředí, ale i některými rysy odlišnými – nebyl jen nějakým odštěpivším se mrtvým ramenem řeky, vyústujícím ve stojaté vody stranou jejího hlavního toku, byl to živý proud, který do tohoto hlavního toku – mnohostranně jej obohacuje a posiluje – po válce vplynul. A to právě je hlavní důvod, proč i zkoumání tohoto fenoménu je zapotřebí se systematicky věnovat. Bez jeho výzkumu by bylo naše poznání čs. kulturní a umělecké tvorby této historické epochy jako takové nejen neúplné, ale v mnohém nutně i nedostatečné co do jeho kvality, neboť ono poznání by postrádalo vědomost o jedné z jejích důležitých součástí, vědomost umožňující vlastní povahu této tvorby, na jedné straně sice složitě strukturované, na druhé však přece jen kompaktně působící, plně pochopit.

Múzy mezi zbraněmi

Tvrdí se obvykle, že – jak praví „staří latiníci“ – „inter arma silent musae“, že ve válečných dobách, „mezi zbraněmi“, múzy umlkají. Za druhé světové války v exilu ve Velké Británii však múzy evropských národů – mluvící anglicky, francouzsky, německy, polsky, španělsky, vlámsky, srbochorvatsky, řecky atp., a mimo jiné též česky – rozhodně nemlčely. Jejich hlasy zde naopak zaznívaly do těžkých válečných časů s velkou silou a byly to hlasy vyznívající na jedné straně ve výraz ostrého protestu proti válce a všemožným formám násilí, na druhé straně však tóny působícími konejšivě, hlasy probouzející v lidech nejrůznějších národností naději a doufání v opětné obnovení mírových poměrů a spolu s ním i v nastolení skutečně humánního řádu světa, umožňujícího jim v pokoji a v starosti své naplno vyžít svůj lidský úděl.