

Jinotajná antologie

Allegorical Anthology

JANOUSEK, Pavel – JUNGMANNOVÁ, Lenka – MIKULOVÁ, Iva (eds.).
České protektorátní drama. Praha : Academia, 2024. 873 s.
ISBN 978-80-200-3487-8.

Vít POKORNÝ

Divadelní oddělení, Národní muzeum, Praha

V závěru roku 2024 nakladatelství Academia společně s Ústavem pro českou literaturu Akademie věd České republiky (dále ÚČL AV ČR) uvedly na knižní trh rozsáhlou publikaci *České protektorátní drama*. Jedná se o další dílek do teatrologické skládačky, kterou se při ÚČL AV ČR v čase vydání tohoto titulu ustavené Oddělení pro výzkum moderního českého divadla (předtím „pouze“ Tým pro výzkum moderního českého divadla) snaží mapovat historické fenomény tuzemského dramatického písemnictví. Již dříve spatřily světlo světa antologie *Expresionistické drama z českých zemí* (2020; eds. Zuzana Augustová, Lenka Jungmannová a Aleš Merenus), *Neoficiální drama z komunistické totality* (2021; ed. Lenka Jungmannová) a *České surrealistické drama* (2023; eds. Tomáš Kubart, Marek Lollok a Jitka Šotkovská), z kraje roku 2025 pak vyšel dvoudílný lexikografický slovník *Moderní česká divadelní hra (1896 – 1989); Mezi textem a inscenací* (ed. Aleš Merenus).

Publikace *České protektorátní drama*, za jejímž vznikem stojí výzkumný tým ve složení Pavel Janoušek, Lenka Jungmannová a Iva Mikulová, představuje výběr dvanácti divadelních a šesti rozhlasových her, napsaných v jednom z nejtemnějších období tuzemských dějin. Konkrétně mezi lety 1939 – 1945, kdy nacistické Německo svíralo český národ v kleštích vazalského státního útvaru, eufemisticky nazvaného Protektorát Čechy a Morava, a o osudu celého světa se rozhodvalo ve druhé světové válce. Vypjatá historická

epocha, plná osobních i kolektivních tragédií a morálních dilemat, samozřejmě vybízela k bezprostřední umělecké reflexi. Vzhledem k relativně tuhému cenzurnímu aparátu ale byli autoři nuceni s čtenáři/diváky komunikovat prostřednictvím jinotajů, jež se na ose tvůrce-příjemce, obalené zdánlivou společenskou neangažovaností, přesto svébytně transformovaly do apelativních poselství o nejaktuálnější přítomnosti. Pro jednoduchou demonstraci toho, jak rafinované toto sdílení bylo, stačí připomenout text proslulé písně z legendární salónní komedie *Kristian* (premiéra 8. 9. 1939, režie Martin Frič), ve které je hrůza z nesnesitelné vratkosti bytí verbalizovaná skrze milostný cajdák: „Jen pro ten dnešní den stojí za to žít, jen klid svůj tichý mít, víc po ničem netoužit.“

Antologii *České protektorátní drama* otevírá úvodní editorská poznámka Ivy Mikulové, následovaná dvojicí studií Pavla Janouška (*Nejen Manon aneb Hledání dramatu v čase více než nejistém*) a Lenky Jungmannové (*Původní rozhlasová hra za protektorátu*). Janouškově stylistické suverenitě, podepřené hlubokou fundovaností, nechybí čtenářská atraktivnost, oproštěná od do sebe zapouzdřeného oborového elitářství žonglujícího s enigmatickými pojmy. Rušivým momentem v textech Janouška i Jungmannové je ovšem poměrně velké množství korekturou přehlednutých překlepů. Po přečtení obou studií zůstává ve čtenáři také pocit určité neuzavřenosti, jako by autorský tým vzhledem

k nutnosti vydat titul k určitému datu odevzdal svou práci dříve, než by měl či chtěl.

Ještě silněji než u Janouška vyvolává tento dojem stať Lenky Jungmannové, omezující se na pár stránek, spíše encyklopedicky než analyticky shrnujících protektorátní drama v českém rozhlasu. V tomto ohledu můžeme alespoň odkázat na monografii téže autorky *Drama pro mikrofon. Česká rozhlasová hra za protektorátu* (2024; vydalo nakladatelství Akropolis spolu s ÚČL AV ČR), ve které danou problematiku pojednala do větší hloubky. U Jungmannové je, na rozdíl od Janouška, také patrná určitá křehovitost ve způsobu konstruování vět. A byť jim nechybí logický základ, působí některé formule až úsměvně (např. „Analogiemi působivá podobenstein psal kupříkladu František Kožík, a proto byla nasazována kolem Vánoc.“; s. 62).

Výběr dramat, která jsou v antologii shromážděna, byl jejími editory dobře promyšlen a strukturován. V úvodních studiích je předsláno, že v kolekci chybí díla explicitně kolaborantská, přesto jsou pro úplnost takové tituly i jejich autoři jmenováni. Pouze letmo je ve studii Jungmannové zmíněna zásadní kauza rozhlasového skeče *Hvězdy nad Baltimore* (autor Josef Opluštil, premiéra 6. 3. 1941, režie Bohuš Hradil), zesměšňujícího československou exilovou vládu, ve kterém byl ostudně zneužit nejpopulárnější tuzemský herec své doby Vlasta Burian. Autorka se zřejmě domnívala, že případu *Hvězd nad Baltimore* už se odborná veřejnost věnovala dostatečně v jiných textech a není proto třeba znovu opakovat již mnohokrát řečené.

Jenom naznačena je pak souvislost názvu pokleslého Opluštilova díla s titulem rozhlasové anekdoty Zdeňka Jirotky *Hvězdy nad starým Vavrouchem* (premiéra 11. 6. 1944, režie Josef Bezdíček; text v antologii otištěn na s. 691 – 695), ve které je hlídač švestkového sadu Vavrouch hnán svými nadřizenými k odpovědnosti za to, že po vyslechnutí přednášky učitele Morávka o závrtné šíři kosmu nečekaně opustil pracoviště („VAVROUCH: (...) A tak mi najednou všechno to naše lidský trápení připadalo tak malicherný a bezvýznamný a řekl jsem si, že je strašlivá pitomost hlídat v tom nekonečném vesmíru nějaký švestky.“; s. 695). Součástí výboru také není největší

protektorátní dramatický hit, adaptace románu Abbé Prévosta *Manon Lescaut* (premiéra inscenace 7. 5. 1940 v pražském Divadle D 40, režie Emil František Burian) z pera básníka Vítězslava Nezvala, jelikož tento text se od čtyřicátých let minulého století dočkal již několika knižních vydání.

Tucet divadelních a rozhlasových her představuje pestrobarevnou žánrovou směs od balety určené pro velkou činoherní scénu (historická *Zuzana Vojířová* Jana Bora, premiéra inscenace 28. 2. 1942 v pražském Národním divadle, režie autor; s. 435 – 512), přes stylovou detektivku (rozhlasové drama Ladislava Kháse *Pod svícem je světlo*, premiéra 23. 5. 1941, režie Miloslav Jareš; s. 365 – 376), až třeba po anekdotickou miniaturu (opět rozhlasové drama Fan Vavřincové *Nikdy o názorovém nedorozumění mladého manželského páru Inky a Slávka*, premiéra 27. 1. 1945, režie Jaroslav Budil; s. 815 – 819). V drtivé většině se jedná o dramata s klasickou formální strukturou. Meziválečné avantgardní experimentování bylo jednak nacistickými okupačními cenzory označováno za nežádoucí symptom „zvrhlého“ umění, tradiční dramatická forma byla ovšem pro samotné autory mnohem lepším způsobem, jak si s publikem předávat jinotajné kódy o životě v protektorátu.

Avantgardní výboje ale ve válečné době z českých jevišť a dramatické literatury zcela nezmizely. Jednou z jejich bašt zůstávalo proslulé pražské Divadlo D, uzavřené v roce 1941 po zatčení zakladatele a hlavního tvůrce poetiky této scény Emila Františka Buriana. Divácky mimořádně úspěšným příkladem kódovaného sdílení v rámci divadelního mikrouniverza se v Děčku stala již zmíněná Prévostova-Nezvalova-Burianova *Manon Lescaut*, která v časech násilné germanizace představovala manifest zvukomalebné krásy a emocionální působivosti českého jazyka. Uvedena zde byla také inscenace dramatu Jana Drdy ... *Jakož i my odpouštíme* (premiéra inscenace 8. 2. 1940, režie Emil František Burian; s. 129 – 169), relativizující víru v jednu absolutní a všeobjímající pravdu, základ moci všech totalitních režimů. V antologii *České protektorátní drama* lze avantgardní ozvuky nalézt také v díle *Román lásky a cti* (premiéra inscenace v listopadu

1940 v pražském Divadélku pro 99; s. 283 – 302), působivé koláži z milostných dopisů spisovatelů Karoliny Světlé a Jana Nerudy, jejímž autorem a inscenátorem byl hlavní režisér předválečného Osvobozeného divadla Jindřich Honzl.

Až na práh absurdního dramatu dospěla rozhlasová hříčka Dalibora Kvíze *Tajemná jízda* (premiéra 4. 5. 1943, režie Miloslav Jareš; s. 563 – 575), ve které večerní vlakový spoj místo cílové stanice nečekaně zastaví v pusté a nevlídné krajině bez jediného záchytného bodu. Zmatení cestující se musí se situací nějak popasovat a rozhodnout se, zdali rezignovaně vyčkají, „co se stane“ („STUDENT: (...) A já se obávám, že tato tmavá noc v těchto mrtvých polích bude trvat věčně – Ostatně, kdo ví, zda už všichni neumíráme!“; s. 569 – 570), anebo se s vědomím všech možných rizik vydají vpřed do neznáma („VLADIMÍR: (...) Ale i kdyby lidské úsilí a odvaha čelili smrti a záhubě měly mítí jen z jedné setiny naděje na úspěch, stojí ta setina za to!“; s. 572). Postoj druhé skupiny po řadě konfliktů nakonec zvítězí, vlak se znovu rozjede a opravdu – cestující, kromě postav Studenta a Učitele symbolizujících pesimistický defetismus, šťastně dorazí do vytoužené Jemnice. Autor tak posluchačům dával jasně na srozuměnou, že je třeba vydržet a jít dál, den po dni, protože nakonec všichni musí dospět k nějakému, doufejme, že šťastnému, rozuzlení.

O protektorátní situaci komunikovala i zdánlivě nevinně „rozpustilá“ parodie na westerny Jiřího Brdečky *Limonádový Joe* (premiéra inscenace 20. 3. 1944 v pražském divadle Větrník, režie Josef Šmída; s. 631 – 663), později proslavená výrazně upravenou filmovou adaptací (*Limonádový Joe aneb Koňská opera*, 1964, režie Oldřich Lipský). Tehdejší divák z jeviště mohl kupříkladu zaslechnout narážky na prašivé kojoty z řad antisemitských či jinak smradlavých kolaborantských protektorátních žurnalistů („DOUGLAS ST. CLAIR: (...) v našem městě je dodnes ulice, mezi jejímiž stěnami dosud nebyl zastřelen ani jeden muž! Ne, nebudeme prozatím jmenovati, ale upozorňujeme jen, že nebude-li postaráno o řádnou přestřelku, která by zachránila reputaci tohoto nešťastného koutu, pak postavíme v příštím čísle jméno ostudné ulice na zasloužený pravný.“; s. 635).

Tragikomedie *Slavnost mládí. České majáles* (pod pseudonymem Václav Záruba napsali František Götz a Miloš Hlávka, premiéra inscenace 5. 9. 1940 v Městském divadle v Kladně, režie Antonín Kurš; s. 171 – 248) v líčení pátrání po autorovi studentské hříčky, ve které zesměšnil rektora litomyšlské piaristické koleje a jeho patolízalské pohůnky, zase nepřímo připomněla zásah nacistických okupantů vůči protestujícím vysokoškolákům na podzim roku 1939.

Protektorátní dramatictí autoři děje svých děl také pravidelně zasazovali do na první pohled „neutrálních“ historických období, např. pozdního středověku (Václav Renč: *Barbora Celská*, drama bylo knižně vydáno roku 1944, premiéra inscenace se vzhledem k uzavření všech divadel v Protektorátu od 1. 9. 1944 neuskutečnila; s. 697 – 796), renesance (již zmíněná *Zuzana Vojířová* Jana Bora) nebo baroka (Miloš Hlávka: *Kavalír Páně*, premiéra inscenace 11. 12. 1943 v pražském Prozatímním divadle, režie Jiří Frejka; s. 577 – 629), minulost se v nich ale logicky vždy nějak prolínala s přítomností.

Dramatům ze současnosti se protektorátní tvůrci sice nevyhýbali, explicitní politické proklamace ale byly přísným tabu a k divákovi se tak dostávaly alespoň implicitně. V konverzační komedii Olgy Scheinpflugové *Hra na schovávanou* (premiéra inscenace 11. 11. 1939 v pražském Národním divadle, režie Aleš Podhorský; s. 71 – 127) si emancipovaná a vzdělaná Dora pro udržení šťastného manželství nasadí masku submisivní naivky. Když ale jejího muže, bohatého podnikatele Pavla Friče, připraví nečestní němečtí (sic!) příbuzní o většinu majetku, svou škrabošku odhodí a s rozhodností sobě vlastní se začne rvát za obnovení manželovy důstojnosti („DORA: (...) Ať si žijí v továrně a my vedle v našem skladišti, je to tak blízko vedle, že se musíme pokusit o dobré sousedství. (...) Tvař se klidně jako pán vedle pána. Vaše věc přece není ve vašich rukou, o té rozhodne budoucnost, nejvyšší soud!“; s. 125 – 127).

Červený mlýn Viléma Wernera (premiéra inscenace 18. 12. 1940 v brněnském Zemském divadle, režie Václav Jiříkovský; s. 303 – 364) svým zasazením na český venkov odkazuje ke klenotům české literatury 19. století. „Furiantskou“ obecní pospolitost v závěru dramatu stmelí

požár mlýna, symbolicky odkazující k zániku samostatného státu a národnímu ponížení. Avšak zvolání mlynářky Magdaleny Fejfarové „Červenej mlejn bude zase stát. Červenej mlejn bude zase mlít.“ (s. 358) demonstrovalo, že není všem dnům konec.

Úhelným kamenem divadelního díla je za všech okolností herec, slovům napsaným dramatikem tak mohla nový a oproti autorově původnímu záměru myšlenkově bohatší význam dodat interpretace výraznou hereckou osobností. To byl případ jinak průměrného, původně rozhlasového (premiéra 8. 3. 1942, režie Miloslav Jareš) dramatu Jiřího Wertena *Tameike* (inscenace autorem pro činohru upravené verze hry byla poprvé uvedena 27. 3. 1943 v pražském Lidovém divadle Uranie; s. 513 – 562). Slzavý milostný příběh tragické lásky japonské gejši k nihilistickému švédskému obchodníkovi Jörnu Gunnarovi dokázala Blanka Waleská v titulní úloze povýšit na zprávu o stavu duše nedjednoho (samozřejmě, že nikoli každého) z diváků v hledišti, v dusnu protektorátního bezčasí toužících po osvobození od úzkosti vyvolané nejenom brutalitou německých okupantů, ale také echem vlastního, alibistickými kompromisy ubíjeného svědomí.

Je patrné, že editoři vybírali texty také s ohledem na určité scelující téma, procházející s větší či menší intenzitou dramaty různých žánrů. Tím tématem je nalezení alespoň trochu smysluplného východiska z kolektivní neurózy, do které český národ upadl po tzv. Mnichovské zradě na podzim roku 1938 a okupaci nacistickými vojsky 15. 3. 1939.

Pro leckterého současného čtenáře, autora této recenze nevyjímaje, může být poněkud děsivě fascinující zjištění, že k němu dramatické texty staré osmdesát let intenzivně promlouvají i dnes. Současná krize světového řádu, která se v dominovém efektu stává spouštěčem krizí národních identit a v neposlední řadě i krize individuálního „já“, má podobné rysy jako ta ve dvacátých až čtyřicátých letech minulého století. Ve směšném překřikování již výše zmíněných „věčných pravd“ jsou lidé obrušováni ke stále vyhrcořenějším postojům a s upřímným přesvědčením se hrnou na okraj bezedné propasti válečné (a v současnosti také ekologické) katastrofy.

Troufnu si napsat, že řada her, které soubor *České protektorátní drama* nabízí ke čtení zdánlivě jen jako svědka minulých časů, by se při pečlivém dramaturgicko-režijním zpracování mohla znovu vrátit na jeviště. A to i přes všechny kontroverze, které jsou s některými autory prezentovaných dramát (např. Václavem Renčem nebo Vilémem Wernerem) spojeny. Byli to konzervativní, křesťansky orientovaní umělci, kritizující hodnotovou otevřenost tzv. první republiky, kteří v Mnichovské zradě spatřovali potvrzení svého přesvědčení, že demokracie nezaštitěná vírou musí dříve či později selhat. Následná štvavá kampaň katolických literátů proti Karlu Čapkovi, symbolu uměleckého liberalismu meziválečného Československa, která měla svůj podíl na jeho předčasném úmrtí, patří k nejtemnějším epizodám dějin tuzemské kultury. Jak je však patrné z jejich nejlepších textů, osobní hodnotový žebříček tyto nesporně talentovaní tvůrci ve svých dílech nechávali vcelku otevřeně projít „zkouškou ohněm“ vnitřních pokusů.

Ve většině antologií prezentovaných dramát také nelze přehlédnout svěbytné autorské uchopení hlavních ženských postav. Ty totiž mají představovat archetyp ženy-matky nebo ještě lépe, ženy-světky, jež své bytí opírá o křesťanskou víru, naději a lásku a obětuje se pro druhé, a to až za hranici vlastní důstojnosti. I ta emancipovaná Dora ze *Hry na schovávanou* Olgy Scheinpflugové, kterou určitě nemůžeme podezírat z křesťanského konzervatismu nebo plané misogynie, si v závěru dramatu uvědomuje, že to nejdůležitější, pro co stojí za to žít, není vzdělání, kariéra a emancipace, ale její a Pavlovo dítě, které nosí pod srdcem. Mlynářská dcerka Zuzana Vojířová, titulní postava dramatu Jana Bora, nazuje trepky domácího štěstí do té doby nepoučitelnému sukničkáři a renesančnímu „frejřiovi“ Petru Vokovi z Rožmberka. Povýšená aristokracie však původem „sprostou“ Vojířovou mezi sebe nepřijme a po Vokově smrti nechá mravně čistou ženu padnout až na samé společenské dno. Ona si však svou „šlechtickou“ důstojnost zachová i v okamžiku smrti ve špinavém ovčíně.

Výjimku z výše uvedeného pravidla představuje vdova po císaři a králi Zikmundu

Lucemburském Barbora Celská ve stejnojmenné hře Václava Renče, která nemá potřebu hledat pevné mravní hodnoty triumfující nad vnitřními démony. Prchavá slast je pro ni královstvím nebeským, a to i ve chvíli, kdy její morovými hlízami pokryté tělo (morová nákaza jakožto zástupný symbol „epidemie“ okupace a války se objevuje i v Hlávkově *Kavalíru Páně*) stravuje smrt („BARBORA: (...) Veliké Nic – ó, ty Nic bez lásky – všechnu svou lásku, jak se ve mně těsní – do tebe vrhám – zahoř! – Svoji duši – svou smrt, svou lásku – jediné, co mám...“; s. 794). Ani v tomto dramatu ale nechybí „posvátná“ ženská figura, je jí dcera mělnického purkmistra Eliška, která s královnou zápasí o duši a tělo citově rozkolísaného nadsamce Jaška.

Mužští hrdinové svou vášnivostí, touhou po dobývání a destrukci představují přímý protiklad ženské ctnosti, ovšem vždy s vyhlídkou na osudový obrat vedoucí je ke smíření, křesťanskou optikou řečeno – ke spáse. Násilnický a nihilistický zbojník Janek v dramatu Dalibora C. Faltise *Veronika* (premiéra inscenace 14. 11. 1941 v pražském Prozatímním divadle, režie Jiří Frejka; s. 377 – 434) přes svou drsnou slupku nedokáže vzdorovat náporu pokory a nezištné lásky jurodivé venkovské dívky Veroniky (JANEK: (...) Já tobě děkuju, Veroniko. Za to, že tě mám rád, že můžu cítit něco jinýho než nenávisť, něco silnějšího. Radost a smutek, všechno dohromady. Jsi tak drobná a křehká, a přece nějaká veliká a silná jako máma.“; s. 428) a na konci dramatu se dobrovolně vydá vstříc smrti, která z něj smyje hříchy minulosti.

Titulní hrdina hry Miloše Hlávky *Kavalír Páně* se nejprve nechává bezcílně smýkat hříšnou smyslností pomíjivého světa, aby uprostřed apokalypsy morové pandemie našel věčný „ráj srdce“, osvobozující jej z koloběhu marných rozkoší a životních očekávání. Hlávka, který zahynul v květnových dnech

roku 1945, byl po válce křivě obviňován z kolaborace s nacisty. A byť je *Kavalír Páně* jedním z nejlepších a výsostně nadčasových textů celého výboru, jeho hry se na českých jevištích neobjevovaly a k autorově plné rehabilitaci došlo až po roce 1989. I proto toto dílo, přinášející exemplární odpověď na otázku, jak se zbavit nikoli dočasné, ale chronické neurastenění dějin, zůstalo dlouhá desetiletí před čtenáři (a diváky) skryto.

Stejně jako v úvodních studiích, také v otištěných dramatických textech lze najít řadu korekturou přehlédnutých překlepů. Na druhou stranu, humorným bonusem je editory v textu ponechaná poznámka „pod čarou“ ve Wernerově *Červeném mlýně*, kde ve scéně ničivého požáru usedlosti Magdaleny Fejfarové autor s marketingovým důvtipem upozorňuje inscenátory: „Kouřové bomby prodává firma Böhm, Praha II, Mikulandská 7.“ (s. 341). Závěr publikace tvoří obsáhlý ediční komentář, medailonky autorů divadelních her, jmenný a názvový rejstřík.

Jestliže jsem v úvodu označil recenzovanou antologii za další díl skládačky, nešlo jen o pouhou frázi. Produkce Oddělení pro výzkum moderního českého divadla, resp. Týmu pro výzkum moderního českého divadla, skutečně představuje svébytné puzzle: jednotlivé tituly lze číst a vnímat ve vzájemném zrcadlení. *České protektorátní drama*, plné úzkostně zabalovaných jinotajů, tvoří pandán k osvobozené kreativitě *Českého surrealistického dramatu* i k explicitní výrazovosti *Expresionistického dramatu z českých zemí*. Výbor *Neoficiální drama z komunistické totality* zase dokazuje, že nacistická okupace představovala pro tuzemské umění skvělou „přípravku“ – v následné čtyřicetileté „rudé“ diktatuře byla hra s utajenými významy jedním ze základních elementů přežití ve světě, který pozbyl smyslu. Další díl skládačky tvarujeme my všichni „tady a teď“.