

Srba, Bořivoj

## Úvod

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. [11]-28

ISBN 8021031344

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123306>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

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

*„Možná, že čtenář, až bude číst dál, si pomyslí, že čte o nějaké literátské idyle daleko ode vsí války. Ne! Všude, kam jsem po ta léta v Anglii dohlédl, byla hrůza leteckých útoků, noc co noc, někdy i každý den, exploze bomb, při kterých dům poskakoval, požáry, salvy protiletadlových děl, co chvíli mohl skončit můj život, jak končily stovky a tisíce jiných. [...] My přitom ještě jsme žili v stálém stesku po domově, v úzkostech o naše, trnuli jsme nad zprávami o žalářování a o popravách – to ještě k nám nepronikly zprávy o Buchenwaldu a o zvěrstvech v Osvětimi. Připočtete ještě stálý pocit nejistoty do budoucna, tisíce otázek, na něž nebylo odpovědi, leda v pevné vůli doufat.“*

František Langer: Byli a bylo (1963)



# ÚVOD

## Poznámka k transkripci jmen a názvů

Jména osob, o nichž v tomto spise pojednáváme, uvádíme zde – pokud je to možno – ve výkladovém textu i v rejstříku v původním jazykovém a pravopisném znění. Co se týká jejich pravopisné podoby, převážně nerespektujeme fakt, že v pramenech a v literatuře v anglickém jazykovém prostředí byla písemně vyznačována již přízpůsobena místní anglické i pravopisné normě (české „č“ bývá v nich přepisováno pomocí dvojice písmen „cz“, německé přehlásky „ā“, „ō“ a „ü“ pomocí dvojpísmen „ae“, „oe“ a „ue“ a v angličtině se nevyskytující „ß“ pomocí zdvojeného „s“ atp. Poangličtělou transkripci jmen osob např. německého původu podržíme, když se jedná o osoby zrozené nebo plně asimilované v anglickojazyčném prostředí (Ida Haendel), a nikoli o osoby německé národnosti v Británii jen dočasně pobývající, s výjimkou osob, které poangličtělé podoby svého jména používaly již před příchodem do britského exilu (proto také zaznamenáváme anglický tvar německých jmen např. v případě Friedricha Holländera-Hollacendera, a nikoli v případě Georga Friedricha Händela), anebo když se znelá podoba těchto jmen při výslovnosti v důsledku jejich poangličtění liší od zvukové podoby, jaké nabývají uprostřed německy mluvící populace. Totéž platí i o jménech připomínaných osob, která časem doznala pofrancouzštění či počestění.

Příjmení osob ženského pohlaví vyznačujeme v hlavním textu i v tomto rejstříku podle zavedeného u nás jazykového úzu v přechýleném tvaru, tedy s koncovkou „-ová“, a to i v případech, že jde o příjmení cizinek v jejich rodných jazycích nepřechylovaná, výjimečně však nepřechylojeme několik v této práci připomínaných ženských příjmení, při jejichž přechýlení by vznikly novotvary znějící v češtině nenáležitě (Carmona, Lilly Durra aj.). K přechýleným jménům žen cizího původu ve snaze umožnit přesnou identifikaci těchto osob – tak jako v textu výkladovém i v rejstříku – připojujeme, a to v závorkách umístěných za přechýleným tvarem, rovněž originální znění oněch jmen, znění zavedené v jejich původním existenčním prostředí (Marie Baradellová [Baradelle], Sibyl Thorndiková [Thorndike] aj.). Originální znění přechylovaných ženských příjmení – s výjimkou několika v textu uvedených nepřechýlených ženských příjmení (Carmona, Durra, de Valois) – zde však obdobným způsobem již nezvzrazňujeme.

Vzhledem ke skutečnosti, že mnohé z osob, o nichž se v této knize píše, se při svém účinkování nejevily v nejužším svém životním okruhu, ale i v široké veřejnosti – zejména pak umělci, publicisté, ale např. i mnozí politikové – uchýlovaly k používání zkrácených a familiárně či dokonce slangově zabarvených svých rodných (křestních) jmen (např. Lída místo Lidmila, Hans místo Johann, Jack místo John, Grete místo Margaret), uvádíme v textu i v rejstříku vedle originální podoby některých rodných jmen i tuto jejich alternativní podobu. V oněch případech, kdy se autentické rodné jméno v rejstříku zaznamenané osoby nepodařilo zjistit, uvádíme zde namísto originálních znění rodných jmen pouze tato hypokoristika, skrze něž se dotyčné osoby tehdy v Británii (např. Vojta Beneš, Jožka David, Líza Fuchsová) oproti vnějšímu okolí identifikovaly. Ani v těch případech, že ta která osoba při své identifikaci používala obou zmíněných podob svých rodných jmen, podoby originální i zkrácené a různě výrazově i významově upravené, však neodkazuujeme v rejstříku na zmíněné osoby dvojným samostatným odkazem, nýbrž jen jedním takovým odkazem (na prvním místě pak uvádíme originální oficiální podobu jména, na druhém příslušné hypokoristikon). Pravopisné značení těchto hypokoristik bývá ovšem v pramenech a v literatuře – zejména v případě ženských rodných jmen – zhusta silně rozkolísané, proto k nejfrekventovanějšímu znění těch jmen zde připojujeme i v oněch zdrojích našich informací se vyskytující jejich znění alternativní (Lilly, Lilli, Lili atp.).

Pokud osoby v hlavním textu i v rejstříku připomínané vystupovaly na veřejnosti nikoli pod svými vlastními jmény, ale pod samostatně jimi zvolenými (avšak později – zejména pokud šlo o příjmení – často úředním řízením za jména vlastní přijatými) uměleckými jmény, pseudonymy a přezdívkami, přiřazujeme k vlastním jménům těchto osob již i ve výkladovém textu, důsledně pak v rejstříku i tyto kryptonymy (např. Bönsch-Hartl, Bönsch, Franz, krypt. → Franz Hartl).

Názvy institucí, jakož i různých akcí, kulturních a uměleckých pořadů a literárních děl, uvádíme v používání jejich originálním znění anebo v různých jejich tehdy používaných variantách, v případě názvů prezentovaných veřejně pouze v cizojazyčném znění, připojujeme pak zpravidla i jejich překlady do češtiny.

## Ustavení exilových komunit v Londýně v letech 1938–1945

V předvečer a v průběhu druhé světové války, v letech 1938–1945, nalezlo ve Spojeném království Velké Británie a Severního Írska politický azyl velké množství – podle dostupných, značně torzovitých anebo vzájemně si protirečících zpráv to bylo hodně přes dvě stě tisíc – utečenců pocházejících z nejrůznějších států Evropy ohrožovaných a zpravidla vždy také postižených expanzí nacistického diktátorského režimu, který se pod vedením Adolfa Hitlera a jeho přívrženců nejprve prosadil v Německu, později i v anektovaném Rakousku a postupně za pomoci dalších fašistických a profašistických evropských režimů ovládl větší část evropského kontinentu.

Již od chvíle nástupu nacistů k absolutní moci, 30. ledna 1933, data, kdy byl Hitler jako vůdce nejsilnější tamní strany Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP – Německá národněsocialistická strana dělnická) jmenován do čela ústřední vlády federativně uspořádané, ale silně centralizované tzv. „výmarské“ německé republiky co „říšský kancléř“, začaly do Británie přicházet tisíce emigrantů – jednak politických odpůrců nacismu z řad německých demokratů, jednak osob židovského, podle zvrhlé nacistické ideologie „neárijského“ původu, obávajících se rasového pronásledování. Přímo z nacistické Velkoněmecké říše, v níž se v rukou nových vládců „výmarská“ republika vzápětí proměnila, se po etablování režimu postupně na britské ostrovy uchýlilo na pětapadesát tisíc „říšských“ Němců, k nim – počínaje 11. březnem 1938 – po tzv. „anšlusu“, tj. násilném připojení Rakouska k této tzv. „Třetí říši“, přibyli rakouští antifašisté a Židé – údajně jich zde nalezlo azyl patnáct až šestnáct tisíc. Po hitlerovském záboru pohraničních území Československé republiky s převážně německým osídlením, tzv. Sudet, po 30. září 1938, přišli sem s první vlnou tzv. pomnichovských čs. uprchlíků i antifašisticky smýšlející sudetskí Němci a sudetoněmečtí Židé, a spolu s nimi i většina německých a rakouských exulantů, kteří vyhledali v letech 1931–1938 před hrozbou perzekuce útočiště v demokratickém Československu, a to nejen ze Sudet, ale už i z okleštěného čs. vnitrozemí, zbaveného dohodami uzavřenými evropskými mocnostmi Británií, Francií, Itálií a Německem v Mnichově ve dnech 29. a 30. září 1938 možnosti náporu hitlerovců dlouho odporovat – přibližně asi pět tisíc osob. Po vpádu hitlerovců na zbývající území Čech a Moravy, po 15. březnu 1939, když se předcházejícího dne od těchto částí ČSR odtrhlo pod vládou klerofašistů se nacházející Slovensko, přivedly sem mezinárodněpolitické události ve druhé uprchlické vlně, která dorazila na britské břehy v průběhu první poloviny okupace českých zemí, nové tisíce čs. emigrantů – nejprve roku 1939 asi dva tisíce, roku 1940 asi sedm tisíc a roku 1941 také okolo dvou tisíc osob – převážně Čechů. Po hitlerovském válečném útoku na Polsko a po následné porážce polských armád, událostech, které se odehrály v časovém rozpětí mezi 1. a 17. zářím 1939, to byly desetitisíce Poláků. Jak potom hitlerovská válečná mašinerie jako obrovitý rozejetý a nenasytný válečný kombajn pohlcovala – a mezi 9. dubnem a 25. červnem 1940 dokonale i pohltila – jednu evropskou zemi za druhou, se zde pak postupně ocitly tisíce Dánů, Norů, Lucemburčanů, Holanďanů, Belgičanů a nakonec Francouzů, a s nimi zároveň i všichni ti, kdo z dříve již Hitlerem uchvácených zemí emigrovali do oněch dosud svobodných částí Evropy, např. i Španělé a Baskové, kteří po marném pokusu zabránit nástupu fašismu na Pyrenejském poloostrově hledali spásu na území Francouzské republiky. Podotkneme ještě, že pokud jde o uprchlíky z řad populace židovské, vyhledávající v Británii záchranu holých životů před fašistickými rasovými pogromy, jejich příliv zesílil zejména po tzv. Křišťálové noci, masovém pogromu na Židy, který rozpoutali nacisté a jimi ovládaná společenská spodina v Německu v noci z 10. na 11. listopad 1938.

## Kulturní aktivity exilových komunit v Londýně za války

Ač byli tito exulanti – hlavně ti, co vstupovali na britskou půdu hned v prvním sledu – přijímáni britskými úřady a širokou britskou veřejností se značným porozuměním, nežilo se jim – až na výjimky – v britském exilu lehce. Na rozdíl od Francie sice Británie ve válečném střetnutí s nacistickým Německem uhájila svou svobodu, ale musela za tento úspěch platit až nepřiměřeně vysokou daň v podobě těžkých materiálních ztrát i ztrát na lidských životech. Je proto pochopitelné, že strádalo-li její domácí obyvatelstvo v zemi německými silami skoro obklíčeno a ze vzduchu, leteckým bombardováním, rozbíjené, v průběhu války nejrůznějšími útrapami, tím více útrap zakoušeli – i vzhledem ke svému množství – ti, kdo zde vyhledali pouze dočasný azyl. Nehledíc na to, že stejně jako Britové byli ohroženi na životě, přicházejíce sem často s holýma rukama tito exulanti – pokud nesloužili ve vojenských jednotkách britských nebo v zahraničních vojenských jednotkách svých zemí (v případě, že zde byly tyto jednotky zřízeny) – povětšinou jen s obtížemi zajišťovali svou prostou existenci. Navíc museli překonávat i různé potíže sociopsychologického rázu, vznikající z toho, že ztratili odchodem z vlasti nejen domov v širším smyslu, ale zhusta i nejbližší rodinné zázemí a ocitli se v cizí zemi, v zemi i v důsledku své ostrovní podoby a zeměpisné polohy na okraji Evropy uzavřené konzervativně do svých tradic, s jejíž mentalitou se jen pozvolna dokázali sžít, a budiž řešeno, že některým z nich se to nikdy nepodařilo.

Avšak i když v tomto svém „asyllandu“, ohrožovaném válkou ze všech světových stran, a stejně tak i „shora“, žili ve stísněných existenčních podmínkách, s ustavičnou hrozbou smrti nad hlavami, zpřítomňovanou tisícovkami bomb padajícími na britská města, v ustavičných obavách, že Hitler dobude i tuto poslední výspu svobodného světa v Evropě a že je perzekuce přece jen stihne, ani tito emigranti se nevzdávali potěšení, které člověku přináší kultura a umění. Ba čím více se hrůzy války stupňovaly, tím více se cítili puzeni začíst se do dobré knihy, zaposlouchat se do kvalitní hudby, zajít pro zábavu a povzbuzení do divadla, zkrátka utéci se v tísní k umění, které je s to v krizových životních situacích na psychiku postižených začasté působit jako tonikum.

Nespokojovali se přitom pouze s tím, že pasivně přijímali hodnoty vzniknuvší vně jejich společenství přímo v britském kulturotvorném prostředí, nýbrž – ježto bylo mezi nimi nemálo lidí schopných tvůrčího projevu a i přímo umělců věnujících se umělecké tvorbě jako životní profesi – snažili se vytvářet kulturní hodnoty nové, které měly v cizím milieu napomoci ukojit jejich potřebu kulturního vyžití.

Kultura a umění nesloužily však exulantům jen k uspokojování jejich vlastních duchovních potřeb. Uprchlíci záhy zjistili, že kulturní a umělecká podniknutí nejrůznějšího druhu mohou jim posloužit jako vhodný prostředek při překonávání bariér cizoty, která je jako dobovými okolnostmi sem vnucené „hosty“ oddělovala od místního obyvatelstva, a zároveň co propagační zbraň umožňující mezi Brity a dalšími národy propagovat záměry a cíle své zahraniční odbojové akce.

Díků tomu se ve společensky i politicky omezeném rámci veřejného působení evropské emigrace, pobývajcí tehdy v exilu v Británii, zrodil specifický typ národních kultur, navazující duchovně většinou na domácí kulturní tradice těch evropských národů, z nichž ta která část zde soustředěně emigrace vyšla. V dějinách kultur jednotlivých evropských národních celků tvoří kulturní aktivity emigrantů ve Velké Británii zcela zvláštní a dosud ne zcela prozkoumanou – u nás téměř úplně neznámou – kapitolu.

## Tzv. „pódiové“ programy exulantů ve Velké Británii

Z mnohostranného kulturního a uměleckého úsilí rozmanitých evropských entit naleznuvších azyl ve Velké Británii zvláštní pozornost upoutává zejména skutečnost, že se toto úsilí rozhodující měrou soustředilo k produkování různých veřejně prezentovaných kulturních programů, recitačních a tanečních vystoupení, koncertů a divadelních představení, které můžeme vzhledem k jejich speciální povaze označit za programy typu jakýchsi „předváděcích“, „pódiových umění“ (pro něž v češtině postrádáme bohužel speciálního terminologického označení a které Němci označují pomocí termínu „die darstellende Kunst“ a Angličané pomocí termínu „(performing arts“).

Tato skutečnost může se jevit jako zvláštní jen v případě, že se neberou v úvahu možnosti, jaké se pro rozvíjení kulturních aktivit emigrantů nejrůznějšího národního a národnostního původu za pobytu v cizích zemích, a také ve Velké Británii, tehdy nabízely. Právě tento typ uměleckého podnikání, typ vstupující do povědomí nejširší veřejnosti – jak řečeno – v podobě různých recitačních, tanečních, koncertních a divadelních produkcí uváděných na rozmanitých uměleckých matiné a kulturních večerech, ale i na různých manifestacích, schůzích a klubových „party“, ačkoli skýtal značné možnosti prezentace, nekladl příliš velké nároky na materiální zajištění, přitom umožňoval, aby se skrze něj v družné spolupráci umělecky mohli projevit tvůrci pracující v nejrůznějších oborech umělecké tvorby, a to nejen profesionálové, ale i ti, kdož pro účinkování v této oblasti lidských činností nebyli připraveni působit jako tito profesionálové, a přece cítili velkou niternou potřebu se tvořivě projevit. Zároveň v podstatě při minimálních nákladech zajišťoval poměrně širokou publicitu nejen ve vrstvách tvořených tradičními zájemci o kulturu, ale i v nejširších vrstvách lidových, kam profesionální umělci se svými díly někdy pronikali jen s největšími obtížemi. Kulturní podniky tohoto „pódiového“ druhu přiváděly do hledišť velmi různorodé publikum a skrze vyvolávání společných prožitků předváděného je napomáhaly sjednocovat na určité názorové i emoční bázi. Z jedinců vytržených z domova a často i z vazeb rodinných a přátelských napomáhaly vytvářet novou sociální entitu. Pozitivně účinkovaly však nejen ve směru společenského sjednocování roztržštěných sil emigrace, ale významně též přispívaly k sblížování emigrantských entit s příslušníky hostitelských národů, v našem případě tedy s Brity.

Odtud lze i vysvětlit, proč se za druhé světové války též britské sezony díky iniciativě exulantů rozmnožily o stovky amatérských, ale i profesionálních „pódiových“ kulturních programů všeho druhu, počínaje těmi nejjednoduššími, volně skládanými pořady, pro něž se v našem prostředí podle německého „die Kleinkunstprogramme“ používá jako terminologické označení termín „pořady malých forem“, až po ucelená představení – kreace co do syntetického tvaru nejspolehlivějšího ze všech „pódiových“ umění, umění divadelního.

K vytvoření pravidelných divadelních scén předvádějících svá představení v jazycích na britském území se shromažďivších tehdy exilových komunit příslušníků fašisty a nacisty porobených evropských národů nenalezali tehdy emigranti v Británii dosti příhodné podmínky. Bránily tomu četné britské úřední předpisy, v prvních chvílích po příchodu do exilu, až do okamžiku vypuknutí války zákaz uprchlíky zaměstnávat a skýtat jim možnost rozvíjet samostatné podnikatelské aktivity, později pak hlavně tlak anglických odborových organizací směřující k podvázání takových aktivit, které by se byly mohly negativně promítat do poměrů na britském trhu práce prioritním zaměstnáváním cizinců na úkor domá-



cích pracujících. Přesto tehdy v Británii, a to především v Londýně, v prostředí života evropské emigrace vzniklo hned několik takových více méně regulérních scén hrajících své hry v jazycích místních exilových komunit, scény hrající v jazyku německém, francouzském, polském atd., které obcházely despektivní a restriktivní opatření britské byrokracie tím, že se prohlásily za pouhá „klubová zařízení“ a rozvíjely svou činnost jako úředně povolené zájmové společenské kluby. Většina těchto scén se přitom ovšem po stránce programové profilovala jako scény kabaretně-revuálního typu, jen některé pěstovaly „pravidelný“ činoherní repertoár a pouze krajně omezenou měrou též repertoár operní a baletní. Vzniklo však i několik divadel loutkových.

Ne všechny „pódiové“ produkce vznikající tehdy v Británii v prostředí života zde se ustavivších emigrantských komunit odpovídaly svou uměleckou úrovní vývojovému stupni kulturního snažení britského nebo národů, z nichž ta která skupina běženců pocházela. Ale byly mezi nimi nesporně i produkce, v nichž vývoj jednotlivých evropských národních kultur ve svobodných podmínkách pokračoval bezpochyby úspěšněji, než pod dozorem a perzekucním tlakem nacistických dohlížců v jimi podrobených a teroristicky znásilňovaných zemích, včetně Německa. V každém případě vedle účasti ve válečném úsilí směřujícím k cíli porazit fašismus vojenskými prostředky a obnovit v Evropě znovu mír a svobodu nesporně právě tyto aktivity v oblasti kultury byly jedním z nejvýznamnějších projevů společenských, politických i obecně lidských snah emigrace pobývajících za druhé světové války v britském exilu.

## **Londýn jako centrum kulturních aktivit emigrace**

Nejvíce emigrantských kulturních aktivit zažil tehdy Londýn, i když právě tato několik miliónů obyvatel čítající metropole Spojeného království Velké Británie a Severního Irsku (už v ten čas žilo v něm a v jeho blízkém okolí na deset miliónů lidí), sídlo britského panovníka a jeho rodiny, vlády a ústředních úřadů země, ale i jejích nejdůležitějších politických, společenských a kulturních institucí, skutečné nervové centrum britského impéria, byla po celou dobu války hlavním cílem úderů německé luftwaffe. V Londýně se v letech 1939–1945 totiž usadilo nejvíce běženců pocházejících z evropských států uchvácených fašistickými silami a hledajících v cizině azyl před jejich agresivním jednáním. Londýn se tehdy stal hlavním městem i právě těchto emigrantských entit, zde sídlila i jejich politická vedení a zde jejich kulturní úsilí vstupovalo do konfrontace s nejlepšími výsledky kulturního úsilí britského, a do značné míry i světového, což samo o sobě podněcovalo ctízádnost tvůrců kulturních programů a v případě umělců profesionálních ji i usměrňovalo k cíli proniknout se svým uměním na britskou i světovou kulturní scénu.

V tomto rámci se v prostředí zmíněných emigrantských entit rozvíjelo i kulturotvorné úsilí zaměřující se na vytváření divadelních produkcí nejrůznějšího druhu.

## **Divadelní aktivity londýnských Němců**

Největší iniciativu v tomto směru projevovali v Londýně příslušníci emigrace německy mluvící, kterých zde také bylo nejvíce (podle anglických pramenů pobývalo na konci roku 1939 ve Velké Británii přes sedmdesát tisíc uprchlíků uží-

vajících jako své mateřštiny německého jazyka), a to jak Němci uprchnuvší před Hitlerem z jeho Velkoněmecké říše, tak Rakušané uprchnuvší sem po násilném připojení Rakouska k této „říši“, a konečně čeští, tzv. sudetští Němci, naleznuvší zde azyl po obsazení Sudet a posléze „zbytku Československa“ jejich vojenskými silami.

Tak např. Němci pocházející z Německa a vyhledávající v Británii útočiště postupně od chvíle, kdy v jejich rodné zemi uchvátili moc nacisté, tedy od začátku roku 1933, a jejichž značná část se sem uchýlila až teprve s vlnami „pomnichovské“ emigrace z ČSR, kde byli nalezli přechodný azyl předtím, tedy až na konci roku 1938 a na počátku roku 1939, vytvořili v Londýně v průběhu svého zdejšího pobytu v letech 1938–1945 kromě desítek souborů ryze ochotnických (z nichž některé však rozvíjely divadelní činnost v rozsahu připodobňujícím je divadelním podniknutím profesionálních parametrů) hned čtyři scény soustřeďující ve svých souborech k divadelní práci někdejší profesionální umělce a více méně k profesionálnímu působení rozhodným způsobem mířící.

S činností kladoucí si za cíl ustavení takových divadelních scén profesionální divadelní umělci německé národnosti, povětšinou to zkušení tvůrci, kteří získali zvučné jméno na svých původních působištích v Německu, Rakousku i v Československu – a uvedme hned na tomto místě, že shodou okolností byli to povětšinou umělci, kteří přicházeli do Británie v předvečer druhé světové války právě z Československa – započali v Londýně již v květnu 1939, a to v rámci kulturních aktivit krátce předtím založené organizace exilového hnutí německých antifašistů, tzv. Svobodných Němců, zprvu to volného uskupení typu dřívější Volksfront (Lidové fronty), teprve po čase, v září 1943, se zformujícího v pevně konstituované Die Freie Deutsche Bewegung–Free German League (Svobodné německé hnutí), organizace Freier Deutscher Kulturbund–Free German League of Cultur (Svaz Svobodných Němců pro kulturu), vzniknuvší v prosinci 1938, sami se zaštiťující přitom označením „die schaffende Emigration“ („tvůrčí“, „tvořivá“, „umělecká“ emigrace), a to nastudováním aktovky Bertolta Brechta *Der Spitzel (Špicl)*.

Pravidelnou divadelní činnost rozvinuli však na půdě zmíněné organizace až teprve poté, co se sdružili v souborech následně v Londýně vzniknuvších německy mluvících scén a scének, v divadelních souborech 24 Schwarze Schafe–4 & 20 Black Sheep (Čtyřiadvacet černých ovcí), Die Kleine Bühne–The Little Theatre (Malá scéna), Die Lessingbühne, Das Theater des Freien Deutschen Kulturbundes–Lessing's Theatre, Theatre of Free German League of Cultur (Lessingovo divadlo, Divadlo Svazu Svobodných Němců pro kulturu) a Die Freie Bühne–Free Theatre (Svobodné divadlo).

Již první vystoupení té části německy mluvící emigrace v Londýně, která své působení zaštiťovala zmíněným označením „die schaffende Emigration“, vystoupení uskutečnivší se na půdě FDKB buď 12. nebo 15. května 1939 (prameny se v určení data tohoto podniknutí rozcházejí), naznačilo výmluvně programový směr, kterým se tvorba zmíněných divadel měla v dalších šesti letech ubírat: šlo tu o vystoupení v podstatě kabaretně-revuálního typu, o pořad skládající se z řady dílčích programových čísel nevelkého rozsahu, tedy divadelních útvarů tak říkajíc „malých forem“; skutečnost, že součást pořadu mj. tvořila v režisérském podání dvou význačných, předtím v ČSR pracujících režisérů, Bertholda Viertel a Heinricha Fischera, a v hereckém provedení dalších umělců působících předtím v čs. německých divadlech i jedna „pravidelná“, „regelmässig“ dramatická práce, Brechtova aktovka *Špicl*, zařazená autorem posléze do jeho souboru krátkých her nazvaného *Furcht und Elend des Dritten Reiches (Strach a bída Třetí říše)*, však nazna-

čovala, že dramaturgický zájem tvůrců těchto scén se časem stočí i směrem k více či méně běžným repertoárovým dílům regulérních činoherních divadel.

Z iniciativy téže skupiny divadelních pracovníků, do jejíhož čela se nově postavila trojice z Prahy do Londýna přicházejících umělců, zmíněný už režisér Heinrich Fischer, kreslíř a karikaturista Wolpe-Wooping a světově proslulý fotograf a „dada-fotomontér“ John Heartfield, zrodilo se pak krátce nato, v červenci 1939, již pravidelně účinkující divadelko 24 Schwarze Schafe, jehož označení vzniklo na základě číslovky vyznačující počet jeho zakládajících členů a zvukové podobnosti dvou německých pojmů různého významu, substantiv „der (anebo „die“) Schaffe“, tj. tvořící, pracující individuum, a „das Schaf“, tj. ovce. Divadelko našlo své první působiště v londýnském West Endu na Great Newport Street v Art's Theatre a svému publiku, složenému hlavně z emigrantů německé národnosti a zčásti i z rodilých Britů (pročež uskutečňovalo svá vystoupení dilem v německém, dílem v anglickém jazyku – výjimečně však i v jazyku českém), se na počátku července 1939 hned napoprvé představilo kabaretní revuí s anglickým názvem *Going, Going-Gong!* jako scéna právě kabaretně-revuálního typu, avšak pracující i s „pravidelnějšími“ dramatickými útvary, jako byly např. jednoaktovky Bertolta Brechta, a to jako scéna politicko-satirického zaměření, diskreditující hitlerismus a další formy fašismu. Najímajíc si pro svá vystoupení různé sály, a zápasíc proto s těžkými překážkami v podobě finančního krytí svých provozních nákladů, působilo za značné pozornosti publika i tisku až do vzniku války v září 1939.

Na počátku roku 1940 pak táž skupina divadelních umělců uvedla do provozu nové divadelko podobného programového zaměření, scénku tentokrát vysloveně kapesních rozměrů, nazvanou vzhledem k prostorovým podmínkám svého působiště v tehdy FDKB pronajatém domě v Hampsteadu v londýnské městské části North West 3 na Upper Park Road, Kleine Bühne. Svou pravidelnou činnost scéna zahájila pod vedením nových osob, divadelníků Ericha Freunda a Fritze (Friedricha) Gottfurtha (neboli Fridericka Gotfurta), 24. března 1940 představením dvou jednoaktových her Skota Jamese Matthewa Barrieho *Der dreihundert-Schilling-Blick* (*Pohled za tři stovky šilinků*) a *Mein lieber Sohn* (*Můj milý syn*), a s jednosezonní přetržkou v letech 1940 a 1941, způsobenou nařízenou internací některých příslušníků německé emigrace, pak na zmíněném působišti, ale i v různých regulérních divadelních sálech (např. v Arts Theatre, Scala Theatre a v Townbee Hall), působila až do konce války (po jejím skončení od května 1945 do konce března 1947 pod nezměněným firemním štítem v její práci pokračovala skupinka divadelníků sestavená převážně z pouhých amatérů).

I když Kleine Bühne zahajovala svou činnost uvedením dvou více méně „pravidelných“ dramatických prací, následně svůj dramaturgický zájem znovu soustředila převážně na uvádění satiricky zaměřených kabaretně-revuálních pořadů, jakým byla např. revue *Was bringt die Zeitung?—Whats in the news? (Co přinášíjí noviny?)*, 1940) rychle nabývající proslulosti revue *Going, Going-Gong!*, avšak později, po obnovení činnosti v roce 1941, a stejně tak i v závěru svého působení, po dalším zpravidlenění svého provozu na konci května 1943 a znovu na konci prosince toho roku – a to zejména za vedení Heinze Wolfganga Littena – i ona přijímala do svého repertoáru stále více tzv. „pravidelných“ („regelmässig“) her, a to i klasických, což ji právě nutilo najímat pro svá vystoupení též divadelní sály vyznačující se „kukátkovým“ řešením hledištního interiéru, prostory s náležitě vybaveným jevištěm.

Tímto vývojem programového úsilí zmíněných divadel byla předjata programová činnost i dalšího, v pořadí daném daty jejich vzniku již čtvrtého divadla německých emigrantů sídlících v Londýně, zaštitěného rovněž organizací FDKB,

tzv. Lessingbühne. O jeho založení se přičinil význačný představitel meziválečného německého divadelnictví, svým původem Rakušan, Arthur Hellmer, pocházející z Vídně, pracující však po větší část svého života ve Frankfurtu nad Mohanem, který krátce předtím vytvořil v prostředí kulturních aktivit emigrace rakouské obdobně programově uyměřenou scénu Österreichische Bühne-The Austrian Theatre (Rakouské divadlo) a který po jejím ztroskotání přenesl své aktivity na půdu FDBK: pod výše zmíněným názvem, vzdávajícím poctu německému klasikovi, osvěcenci Gottholdu Ephraimu Lessingovi, jehož *Moudrým Nathanem*, hrou prolnutou humanitním citěním a vyznávající ve výzvu k nastolení tolerance mezi národy a rasami, zahajoval i právě zmíněnou Rakouskou scénu, Hellmer ve spolupráci s Wolfgangem von Einsiedelem a s několika dalšími umělci toto divadlo uvedl do života začátkem června 1942 v Everyman Theatre – to se pak soustředilo již plně na uvádění „pravidelných“ – byť různým způsobem aktualizovaných – dramatických děl.

Nesign.: *Deutsches Theater in London, Die Österreichische Bühne*, Die Zeitung 30. Jänner 1942, S. 9. – Larsen, Egon: *Deutsches Theater in London, Eine ungeschriebenes Kapitel Kulturgeschichte*, Zick Zack (Bad Pyrmont), Jg. 2, 1948, Nr. 3, S. 13–15. – Appignanesi, Lisa: *Das Kabarett*. Stuttgart (Belsler Verlag) 1976. S. 165–168. – Leske, Birgid-Reinisch, Marion: *Exil in Grossbritannien*. In: *Exil in der Tschechoslowakei, in Grossbritannien, Skandinavien und in Palästina. Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945*. Bd. 5. [Hrsg. Ludwig Hoffmann. Red. Gisela Seeger.] Leipzig (Verlag Philipp Reclam jun.) 1980. S. 197–273, 649–675. – Otto, Rainer-Rösler, Walter: *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarett*. Berlin (Henschelverlag) 1981. S. 156–163, 406. – Budzinski, Klaus: *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*. München (Universitas Verlag) 1982. S. 149–150. – Hippen, Reinhard: *Satire gegen Hiller. Kabarett im Exil*. Zürich (pendo-Verlag) 1986. S. 107–125. – Rorrison, Hugh: *German Theatre and Cabaret in London, 1939–45*. In: *Theatre and Film in Exile. German Artist in Britain, 1933–1945*. [Edit. by Günter Berghaus.] Oxford–New York–München (Oswald Wolff–Berg Publishers) 1989. Pp. 47–51, 59–77. – Stompor, Stephan: *Künstler im Exil in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*. Bd. 1. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien, (Peter Lang) 1994. S. 275–332, passim.

## Londýnské divadelní aktivity Rakušanů

Neméně rozsáhlou iniciativu rozvíjeli v této oblasti kulturních aktivit v Londýně i příslušníci rakouské emigrantské kolonie. Také Rakušané – vydatně přitom spolupracující s německy mluvícími emigranty, kteří se nehlásili přímo k ideji Rakouska jakožto národnostně svébytného státu, především pak s uprchlíky, kteří přišli do Británie z Československa – vytvořili zde v letech 1938–1945 kromě desítek velmi agilně se projevujících ochotnických divadelních souborů šest více méně ve způsobu regulérních profesionálních divadel působících scén, provozujících svá představení v německém jazyku.

Tak jako většina z londýnských divadel vzniklých v prostředí kulturních aktivit emigrace německého původu se opírala o zprvu sice jen značně volné uskupení tzv. Svobodných Němců, teprve po čase se konstituující ve zmíněnou organizaci Die Freie Deutsche Bewegung, především však o rovněž již připomenutý spolek Freier Deutscher Kulturbund, i většina londýnských rakouských divadel hledala záštitu u obdobného hnutí, tentokrát však od samého počátku námi sledovaného období pevně zorganizovaného Hnutí svobodných Rakušanů, tzv. Freie Österreichische Bewegung–Free Austrian Movement (FAM), sdružujícího – podobně jako sesterská organizace německá – převážně emigranty levicového politického smýšlení: i toto hnutí si jako nástroj pro podporu právě takových aktivit exulantů zřídilo speciální institut, společenské a kulturní středisko klubového typu, tzv. Austrian Centre (Rakouské středisko). V život je uvedlo 16. března 1939 v londýnském Paddingtonu pod čestným předsednictvím Sigmunda Freuda.

Jako první z oněch divadel vznikla krátce před rozpoutáním nové světové války - vbrzku tehdy nejen mezi německy mluvící emigrací, ale i mezi Brity velké popularity nabyvší - scéna Die Laterne, Wiener Kleinkunstabühne in London-The Lantern Theatre, The Little Theatre from Vienna (Lucerna, Vídeňská scéna malých forem v Londýně), později působící pod názvem Viennese Theatre Club (Vídeňský divadelní klub), pro niž se jako označení ujala vídeňská zkomolenina jejího oficiálního německého názvu, zdůvěrnělé „Das Laterndl“. Založili ji - a to ve spolupráci s řadou těch divadelníků německé národnosti, kteří přišli do britského exilu z ČSR - přibližně v téže době, kdy byla založena i scéna Die 24 Schwarze Schafe, dokonce o měsíc dříve, v červnu 1939, a s pomocí AC nejprve provizorně v prostorách sídla této instituce na Westbourne Terrace č. 124-126 ve čtvrti Paddington (W 2), a později v bývalém koncertním sále zrušené konzervatoře na Finschley Road č. 153 poblíž Swiss Cottage v severozápadní londýnské městské části (NW 3) do provozu uvedli rakouští divadelní umělci vedení autory, režiséry a herci Fritzem Schreckerem a Johannem Müllerem (vystupujícím tehdy pod jménem Martin Miller) a v různě obměňovaném personálním složení a v různých dalších prostředích ji - obdobně, jak tomu bylo v případě Die Kleine Bühne, s roční přetržkou způsobenou v její činnosti internací některých jejích členů i částí jejího obecnstva - udrželi při životě až do konce války, a ještě krátce po jejím skončení, do července 1945.

Stejně jako 24 Schwarze Schafe i tato scéna se zpočátku programově profilovala co - tentokrát typicky vídeňská - scéna kabaretně-revuálního typu a aktuálního společensko-politického zaměření, avšak - stejně tak, jak tomu bylo v případě její německé soupeřnice - i v jejím případě časem začala mezi její kabaretně-revuální produkce, jakou byla již zahajovací inscenace *Unterwegs-On The Road (Cestou, 1939)*, pronikat i díla z repertoáru běžných činoherních divadel, jakými byly např. práce Arthura Schnitzlera, Bertolta Brechta, Carla Zuckmayera, ale i klasiků Machiavelliho, Ben Jonsona, Nestroje a Anzengruberu. Skrze tuto v německém jazyku hrající scénu a její dramaturgii, jejíž interpretace byla v rukou vyspělých profesionálních herců, mezi nimi i několika bývalých členů čs. německých divadel, vstoupil roku 1940 - a to v inscenaci *Der unsterbliche Schwejk (Nesmrtelný Švejk, 1940)* - na britskou půdu pokud je nám známo, poprvé - jako divadelní postava Haškův *Švejk*, byl se tak stalo v podobě, jakou mu tito divadelníci propůjčili ve své adaptaci některých motivů Haškova románu, uvádějící tohoto hrdinu (přesněji řečeno „antihrdinu“) do politického dění meziválečné doby, a posléze i do okupované Prahy roku 1942, v inscenaci *Die Himmelfahrt der Galgentoni (Nanebezetí Tonky Šibenice)* Kischova *Tonka Šibenice* a konečně roku 1943 v inscenaci *Die Bekehrung des Ferdisch Pistora (Obrácení Ferdýše Pištory)* i Langrův *Ferdýš Pištora*.

Avšak i když Laterndl se vyvinul ve scénu požívající vynikající pověsti netoliko mezi rakouskou emigrací, ale v emigrantských kruzích vůbec, a stejně tak i ve veřejnosti britské, vzniklo v průběhu války v Londýně i několik rakouských scén pokoušejících se vytvářet k jeho činnosti programovou opozici, a to nikoliv snad jen co do druhového a žánrového zaměření tvorby, ale i co do jeho zaměření ideologického, zaměření, které bylo souladné s politickými představami ostře antifacisticky, ale do velké míry i socialisticky, levicově orientovaného Free Austrian Movement. Tyto scény se zrodily především z touhy oponovat Laterndlu konkurenčně kabaretně-revuální tvorbou ryze zábavného charakteru.

V oblasti tzv. „seriózní“, „umělecké“ divadelní tvorby, soustředěné k uvádění „pravidelných“ dramatických děl, chtěla protiváhu k programovému působení Laterndlu v jedné z programových linií jeho tvorby pod vedením zmíněného již svého zakladatele Alfreda Hellmera, vídeňského rodáka, umělecky se však prosadivší

ho – jak už řečeno – v meziválečné době v Německu, vytvářet Österreichische Bühne–The Austrian Theatre (Rakouské divadlo), svůj dramaturgický zřetel obracející k pravidelné hře a především k tzv. „velké“ rakouské a německé klasice, jak to ohlašoval i její zahajovací pořad, inscenace Lessingovy dramatické básně *Nathan der Weise* (Moudrý Nathan). Nehledíc k tomu, že její program byl Hellmerem promyšleně koncipován (Hellmer měl v úmyslu uvádět na její repertoár zejména významná díla autorů 20. století, mj. i Karla Čapka), usadivši se ve Stern Hall na Seymour Place ve východním Londýně (E 1), se otevřela podobně jako Laterndl publiku s pomocí FAM a AC na jaře 1942. Na rozdíl od Laterndlu nedokázala se však při životě udržet: po pouhých třech měsících svého působení, aniž uskutečnila svůj program v plánovaném rozsahu, musela své činnosti pro nedostatek finančních prostředků zanechat. Nezmyslela však ze světa beze zbytku – své pokračování našla v německé Lessingbühne, kam přešla v čele se svým dosavadním vedoucím podstatná část jejího hereckého souboru.

Toutéž programovou tendencí se vyznačovala i krátká činnost rakouských divadelníků vystupujících na podzim 1943 v Blue Danube Clubu na Finschley Road č. 153 (NW 3) pod hlavičkou Freie Bühne–Free Theatre (Svobodné divadlo): 11. listopadu 1943 byla v tomto prostředí zmíněnou skupinou veřejně předvedena inscenace hry čs. emigranta, bývalého člena pražského Městského divadla na Královských Vinohradech Petra (též Petera) Lotara, působícího tehdy ve Švýcarsku, a to ve Schweizerisches Bund–Städte Theater v Bielu a Solothurnu, *Christus, nicht Caesar!* (*Ježíš, ne César!*).

Z touhy oponovat Laterndlu tvorbou jinak politicky zaměřených kabaretů se naproti tomu zrodila např. na zásadách ryze komerčního divadelního podnikání roku 1941 založená kabaretně–revuální scéna Die Kleinkunstabühne Blau Donau–The Blue Danube Club (Klub Modrý Dunaj). Její tvůrce, známý vídeňský textař a libretista, kabaretiér Peter Herz se ji jako takový opoziční podnik nejprve, a to již na jaře 1940, pokoušel zformovat rovněž na půdě FAM v Austrian Centre na Westbourne Terrace, nato usiloval vytvořit její pokračování za svého pobytu v internačním táboře Hutchinson Camp na britském ostrově Man v podobě lágrového kabaretu Stacheldraht–Kabarett (Kabaret za ostnatým drátem), ale do života ji dokázal v předpokládaném rozsahu uvést až po svém návratu z internace do Londýna roku 1941. Tehdy však již rezignoval na spolupráci s AC, a zbudovav ji jako svůj ryze soukromý podnik, spojil ji se svým kavárenským a restauračním podnikáním v suterénním lokále Café Balsam na Finschley Road poblíž Swiss Cottage v samém srdci londýnské emigrace, v Hampstead (později ji umístil v již zmíněné bývalé konzervatoři na téže ulici, kde její produkce spojil opět s kavárenským a restauračním provozem, který zde zřídil pod názvem známé vídeňské vinařské lokality Grinzing) a udržoval její pravidelné hry až do svého návratu z Londýna do Vídně v roce 1954 (byla to nejdéle v Londýně působící exilová scéna německy mluvící emigrace).

Herzovy kabaretně–revuální pořady měly ovšem do ideového a uměleckého charakteru pořadů Laterndlu velmi daleko. Šlo o běžný typ zábavných kabaretně–revuálních produkcí vytvářených ve způsobu obdobných vídeňských kavárenských produkcí z meziválečných let. Jejich programové zaměření prozrazují i pouhé názvy některých z nich: „*Lease and Lend*“ *Revue* (*Revue „Pronájem a půjčka“*), *Holiday in Swiss Cottage* (*Svátek ve Swiss Cottage*), *Gone with the Cash* (*Pryč s penězi*); všechny byly v Blue Danube Clubu provedeny roku 1942.

Scénou podobného typu bylo i S'Aus Trio, které pod vedením svých zakladatelů, někdejších členů jak souboru Laterndl, tak souboru The Blue Danube Club

Fritze (Friedricha) Schillera a Kurta Weihse, působilo od května 1943 v jednom ze zařízení AC, v Klubu Finsbury Park na Seven Sisters Road v severní londýnské městské části (N 7). I tato scéna se prezentovala jako scéna kabaretní a pěstovala v systému seriálového provozu jako hlavní typ svého repertoáru – jak její název ostatně sám o sobě naznačoval – malou komorní, tak říkajíc „kapesní“ revui kavárenského typu, avšak nikoliv ve tříčlenném, nýbrž ve čtyřčlenném hereckém obsazení (oba zakladatelé přibírali ve svých vystoupeních k sobě dva ženské protějšky, schopné rozvíjet jejich trochu lechtivý kabaretní humor, Emmi Schilerovou a Melitu Heimovou).

V době, kdy většina členů Laterndlu se ocitla v internaci, na začátku léta 1940, se zbývající část jeho ansámblu – byli to především čs. uprchlíci z řad českých Němců, jichž se nařízení o internaci netýkala, vedení iniciativním Paulem Demelem, brněnským rodákem – pokusila pokračovat v činnosti ve scéně nazvané Die Kammerspiele (Komorní hry), založené rovněž za pomoci Austrian Centre; tato scéna byla však záhy umlčena nálety německých letadel na Londýn v létě a na podzim 1940, a i když po skončení tzv. „bitvy o Británii“ svou činnost obnovila, trvale se neudržela: její ansámbl se časem rozptýlil (mnozí z jeho členů se vrátili zpět do souboru divadélka Laterndl). Z inscenací Kammerspiele nejvíce zaujala inscenace Nestroyovy frašky *Freiheit in Krähwinkel* (*Svoboda v Kocourkově*, 1940).

Z desítek ochotnických družin rakouské emigrantské obce v Londýně se svou činností nejvíce k typu pravidelné scény profesionálních parametrů přibližovala rovněž na půdě FAM v červenci roku 1941 vzniknuvší ambulantní divadelní scéna působící pod názvem Austrian Players Group (Rakouská herecká družina) v jedné z pobočných budov AC speciálně upravené pro její potřeby, a dále též na improvizovaných pódiiích v klubových místnostech různých spolků, ve školách, v průmyslových závodech a v přístavních docích: svou revui *Return Ticket* (*Zpáteční lístek*), kterou svou činnost tehdy zahajovala a kterou nastudovala v angličtině, předvedla jen do konce roku 1941 padesátkrát před asi dvanácti sty padesáti diváky, rekrutujícími se především z řad Angličanů.

Nesign.: *Deutsches Theater in London, Die Österreichische Bühne*, Die Zeitung 30. Jänner 1942, S. 9. – Nesign.: *Die neugegründete Oesterreichische Bühne*, Zeitspiegel, Jg. 4, 1942, Nr. 6 (7. 2. 1942), S. 9. – „The Austrian Theatre, G. E. Lessing: Nathan der Weise.“ [Reklamní text.] Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 4/34 (15. 2. 1942), s. 4. – J.K. [Josef Kodíček]: *Rakouské divadlo v Londýně*, Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 8 (20. 2. 1942), s. 5. – F.M.P.: *Kellnerinnen spielen*, Zeitspiegel, Jg. 4, 1942, Nr. 17 (25. 4. 1942), S. 9. – Kl.: *S'Aus-Trio*, Zeitspiegel, Jg. 5, 1943, Nr. 16 (15. 5. 1943), S. 7. – Nesign.: *S'Aus Trio* (rubr. *Diese Woche*), Zeitspiegel, Jg. 5, 1943, Nr. 17 (22. 5. 1943), S. 9. – Appignanesi, Lisa: *Das Kabarett*. Stuttgart (Belser Verlag) 1976. S. 162–164. – Otto, Rainer-Rösler, Walter: *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarets*. Berlin (Henschelverlag) 1981. S. 160–163, 406–407. – Budzinski, Klaus: *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*. München (Universitas Verlag) 1982. S. 150–151. – Wipplinger, Erna: *Österreichisches Exil-theater in Grossbritannien (1938 bis 1945). Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Grund- und Intergrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien*. Wien 1984. Typoscript ulož. v Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien-Bibliothek, sign. 1, 234097-C.Th. S. 25. – Hippen, Reinhard: *Satire gegen Hitler. Kabarett im Exil*. Zürich (pendo-Vetrag) 1986. S. 126–139. – Rorrison, Hugh: *German Theatre and Cabaret in London, 1939–1945*. In: *Theatre and Film in Exile. German Artist in Britain, 1933–1945*. [Edit. by Günter Berghaus.] Oxford–New York–München (Oswald Wolff Books–Berg Publishers) 1989. Pp. 51–59. – Stompor, Stephan: *Künstler im Exil in Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern*. Bd. 1. Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien (Peter Lang) 1994. S. 275–332, passim. – *Österreicher im Exil. Grossbritannien 1938–1945. Eine Dokumentation*. [Hrsg. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes. Einleitungen, Auswahl und Bearbeitung Wolfgang Muchitsch.] Wien (Österreichischer Bundesverlag) s.a. [1992]. S. 366–369. [Tamtéž viz k této problematice se vztahující dokladové materiály.]

## Londýnské divadelní aktivity Francouzů a valonských Belgičanů

Divadelní činností se v Londýně zabývali rovněž emigranti francouzští a belgičtí, kteří se na britské ostrovy utekli po Hitlerově válečné kampani na západní frontě roku 1940, při níž byla obsazena Belgie a Holandsko a okupována převážná část Francie.

Francouzští divadelníci se po svém příchodu do Británie nejprve – zasazení do různých válečných služeb – pokoušeli individuálně vystupovat na anglických jevištích, v rozhlase, ve filmu i v rámci organizace britského ministerstva války, pečující o zábavu vojáků v armádním prostředí a v závodech válečného průmyslu, Entertainment National Service Association (ENSA). Posléze – na podzim 1943 – pod vedením bývalého člena Comédie Française, tehdy poručíka armády de Gaullových Svobodných Francouzů Paula Boniface založili v Londýně scénu Théâtre Molière, působící více méně pravidelně v divadle Comedy na Panton Street v londýnském West Endu. Ač vesměs šlo o profesionály, vystupovali – zásadně nepřijímající za svou práci honoráře a chápající svou činnost jako službu vlasti – v představeních tohoto divadla pouze jako ochotníci, neboť se jim nepodařilo opatřit úřední povolení, potřebné k zahájení profesionální divadelní činnosti a nezbytnou subvenci. Ochotnický statut jejich představení však prý nebyl na újmu umělecké úrovně jejich výkonů: podle časopiseckých zpráv se tyto výkony vyznačovaly údajně velkou uměleckou kulturou. Se svými hrami vystupovali více méně pravidelně, ale toliko dvakrát týdně, v neděli odpoledne v představeních určených povětšinou pro jejich druhy ve vojenských stejnokrojích, a tu a tam i ve čtvrtek odpoledne v představeních pro mládež zdejších francouzských škol. Své hry zahájili uvedením Molièrových *Les précieuses ridicules* (*Směšné preciózky*, 1943) a pokračovali v nich nastudováním a předvedením další komedie nejvýznamnějšího francouzského klasika, jehož jménem svou činnost zaštitili – *Malade imaginaire* (*Zdravý nemocný*, 1943), a hned těmito představeními prokázali, že divadlo na vysoké kulturní úrovni lze dělat, i když nejsou k dispozici náležitě hmotné prostředky, je-li tu jasné vědomí cíle, vyspělé ovládnutí řemeslné techniky, temperament a nadšení. Předvedli prý Molièra tak, jak je předváděn právě ve Francii a jinde v Evropě, obcházejíce se bez scénické a kostýmní výpravy, hudby a tanců, a prý také bez „režisérských schválností“, ale se soustředěním k významově přesné interpretaci textu, prováděné přitom s náležitým temperamentem, takže představení prý působila neodolatelným kouzlem bezprostřednosti, živosti a humoru.

Vedle skupiny Svobodných Francouzů, která vytvořila Divadlo Molière, působila za války v Londýně i skupina exulantů z valonské části Belgie, rozvíjející své divadelní aktivity rovněž ve francouzském jazyce, La Compagnie Belge du Théâtre des Marionettes. Jak z jejího názvu je patrné, šlo o skupinu loutkářskou, která předváděla své hry „ambulantně“ v nejrůznějších prostředích v Londýně i při výjezdech do dalších míst. Jedno ze svých nejúspěšnějších představení – tragikomickou burlesku holandského básníka Adriana van der Horsta *Orlando Seroso*, zabydlenou rytíři, loupežníky, čaroději a dábly, ale také navýsost komickými draky, plnou scénického vtipu a humoru, uvedli Belgičané 7. října 1942 rovněž v Čs. institutu na Grosvenor Place v londýnské City pro převážně české publikum.

„Program Československého ústavu. 7. října v 5 hod. 30: představení belgického loutkového divadla.“ Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 40 (2. 10. 1942), s. 8. – „Kalendář podniků. Czechoslovak Institute [...]. Ve středu 7. října 5.30: Belgické loutkové divadlo.“ Mladé Československo, r. 3, 1942, č. 22/52 (3. 10. 1942), s. 6. – R.P.: *Francouzské divadlo v Londýně*, Nové Československo, r. 1/4, 1943, č. 46/110 (20. 11. 1943), s. 6.



## Polské divadelní aktivity

Do značné šíře rozvinuli svou činnost také Poláci, kterým se v Británii podařilo založit a při životě udržet hned několik více méně pravidelných divadelních scén. Profesionální Balet Anglijsko-Polski-Anglo-Polish Ballet, jemuž šéfovala spolu s Czesławem Konarskim vynikající tanečnice Alice Hadamata, sehrál např. jen do konce roku 1941 v londýnském Cambridge Theatre na Earlam Street (WC 2) a v půlstovce velkých britských měst na pět set představení. Na profesionální bázi působilo také několik polských zájezdových vojenských souborů, např. již před válkou známý kabaret Lwowska Fała, vystupující v exilu pod názvem Polowa Czołówka Teatralna Wojska Polskiego Nr. 1 nebo Zespół Artystyczny-Literacki 2. Bayonu 1. Brygady Strzelców, který se pokoušel i o experimentální tvorbu, či Lotnicza Czołówka Teatralna, která se svým repertoárem, sestaveným i z klasických děl, objížděla polské a také čs. letecké stanice ve Velké Británii (v jedné ze stanic bombardovacích letadel sehrála pro čs. letce v lednu 1942 např. Baľuckého komedii *Grube ryby* [Velké ryby]).

ht: *Polský balet v Anglii*, Čechoslovák v Anglii, r. 2, 1940, č. 46 (15. 11. 1940), s. 9. – Terlecki, T. [Tymon]: *Aktiva polského divadla*, Obzor, r. 1, 1941, č. 7 (listopad 1941), s. 10-13. – J. F.: *Polští herci u čs. letců* (rubr. *Kulturní hlídka*), Čechoslovák, r. 4, 1942, č. 4 (23. 1. 1942), s. 5. – Marczak-Oborski, Stanisław: *Teatr czasu wojny. Polskie życie teatralne w latach II. wojny światowej (1939-1945)*. Warszawa (Państwowy Instytut Wydawniczy) 1967. S. 86-87, 94-95, 107-108.

## Ruské divadelní aktivity

Energicky se prosazovali v londýnském kulturním životě za války i poměrně nepočetní emigranti pocházející z Ruska, povětšinou uprchlíci, kteří přišli do Velké Británie již po bolševické revoluci a za občanské války v bývalé carské, nově sovětské říši, anebo poté, co vyhledavše azyl v různých evropských zemích, cítili se ve chvíli, kdy se tyto země staly objektem hitlerovské agrese a upadly posléze do nacistického područí, nuceni – byli to povětšinou ruští Židé – prchat odtud dále na západ. Ve spolupráci s profesionálními divadelními a hudebními umělci polskými i československými a za pomoci Angličanů dokázali tito ruští emigranti založit v Londýně profesionální divadelní soubor, a to dokonce soubor pěstující druh divadelní tvorby na materiální zabezpečení nejnáročnější, tvorbu operní, tzv. Ruskou operu a balet (Rossijskaja opera i balet), která si kladla za cíl svou více méně pravidelnou činností seznamovat v Londýně i na zájezdech po celé Británii zdejší publikum s klasickými hudebnědramatickými díly ruských skladatelů. V letech 1941 a 1942 se jejímu souboru, vedenému dirigentem Anatolem Fistoularim, narozeným v ukrajinském Kijevě, od roku 1940 britským občanem, a režisérem a výtvarníkem z tvůrčího týmu proslulého avantgardního choreografa, též utečence, Němce Kurta Joosse, Georgem Kirstou, souboru sestavenému převážně z vysoce kvalifikovaných ruských pěvců (Oda Slobodskaja, Kirilov), v němž však významné místo zaujímali i tenorista polského původu Boleslawski a Čech Otakar Kraus, oba představující vycházející hvězdy místních operních divadel, ve spolupráci s London Symphony Orchestra podařilo v jednom z předních londýnských divadel, v Savoy Theatre na Strandu ve West Endu (WC 2), uskutečnit regulérní, byť jen na několik týdnů zkrácené „sezony ruské opery“, a v jejich rámci zde v seriálovém provozu – v roce 1941 bylo to v třítydenním cyklu, počínaje od 6. října – uvádět Musorgského *Der Jahrmarkt von Sorotschinzy* (*Soročinský jarmark*). Kro-

mě Čecha Krause, zpívajícího zde hlavní barytonovou roli, účinkovala roku 1942 v představeních Ruské opery i čs. tanečnice Marianne Hellerová.

j.m. [Jiří Mucha]: *Ruská opera v Londýně*, Obzor, r. 1, 1941, č. 5-6 (září-říjen 1941), s. 15. – Nesign.: „*Savoy Theatre, Strand W. C. 2*“, Českoslovák, r. 3, 1941, č. 40 (3. 10. 1941), s. 7. – Nesign.: *Ruská opera v Savoy Theatre*, Českoslovák, r. 3, 1941, č. 41 (10. 10. 1941), s. 9. – j.m. [Jiří Mucha]: *Londýnská divadla*, Obzor, r. 2, 1942, č. 2 (únor 1942), s. 15. – Nesign.: „*Die csl. Tänzerin Marianne Heller...*“ (rubr. Kulturnotizen), Zeitspiegel, Jg. 4, 1942, Nr. 4 (24. 1. 1942), S. 9.

## Maďarské divadelní aktivity

Kulturní aktivity podobného druhu vyvíjeli v Londýně za války také emigranti uprchnuvší z polofašistického horthyovského Maďarska. Pokud jde o vystoupení tíhnoucí k formám divadelního vyjadřování, zdá se, že se tyto aktivity převážně omezovaly na vystoupení různých sborových těles předvádějících ukázky maďarských lidových písní a tanců. I oni však pořádali např. pravidelná vystoupení s recitacemi a hudbou a na konci roku 1943 pak uskutečnili celý cyklus koncertů maďarské hudby v populární londýnské Rudolf Steiner Hall na Park Road č. 33 (W 1).

Nesign.: *Hungarian Club in London*, Zeitspiegel, Jg. 3, 1941, Nr. 50 (13. 12. 1941), S. 12.

## Divadelní aktivity dalších londýnských exilových komunit

Soudobé zprávy tisku dokládají, že bez divadla nebo alespoň bez uměleckých produkcí s divadelními prvky se nedokázaly v londýnském exilu obejít ani další emigrantské komunity, např. španělská, baskická, jugoslávská i řecká. Do těchto aktivit se tehdy intenzivně zapojovali i uprchlíci, kteří – přicházejíce z nejrůznějších evropských zemí – hlásili se k národnosti židovské a kteří zde své „pódiové“ programy uskutečňovali ve svébytné řeči židovských obyvatel zejména východní Evropy, v řeči jidiš (ti zde vydržovali i své Jidisches Theater (Jidish Theatre) s židovskými divadelními „hvězdami“ Ettou Topel a Markem Martovem). I národy a národnosti zastoupené mezi emigrací jen poměrně malým počtem svých příslušníků měly zde své kulturní zastoupení tohoto druhu podobně jako národy a národnosti výše zmíněné. Když už ne přímo v podobě regulérních divadelních představení, tak alespoň v podobě různých „pódiových“ vystoupení, např. recitačních, pěveckých a tanečních, z nichž některá – jak tomu bylo např. i v případě pěveckých a tanečních vystoupení mladých Španělů a Basků ze skupiny Juventud Espagnole – se měnila v podívanou a poslouchanou ryze divadelních kvalit, strhující i temperamentním mimickým projevem.

„*Austrian Centre. Klubnachrichten. [...] Sonntag, den 2. März 1/2 4 Uhr: Jidische Liedern und Szenen.*“ Zeitspiegel, Jg. 3, 1941, Nr. 7 (23. 2. 1941), S. 8.

## Londýnské divadelní aktivity čs. exulantů

Za uprchlíky jiných národností nezůstávali v kulturním úsilí ve Spojeném království Británie a Severního Irsku pozadu ani emigranti z Československa. Rovněž oni provedli ve Velké Británii za války – a především v Londýně – stovky

kulturních pořadů, v nichž se uplatnila nejrůznější múzická umění – recitace, zpěv a hudba, tanec i divadlo. Na rozdíl od „říšských“ Němců a Rakušanů a s nimi spolupracujících sudetských Němců se však samým Čechům divadlo profesionálních parametrů založit v Londýně nepodařilo, aniž se jim to podařilo v kterémkoliv z dalších britských měst.

Pro vznik profesionálních divadelních scén hrajících své hry především pro české publikum, a tudíž v české řeči, za války ve Velké Británii neexistovaly ani potřebné vnitřní předpoklady. Nehledíc ani k tomu, že oproti např. „říšským“ Němcům a Rakušanům byla naše emigrace silně zatížena plněním právě válečných úkolů, byla početně tak slabá, že by ani nebyla s to české profesionální divadelní scény udržet při životě. Nadto čs. emigranti česko-německého původu se podíleli – jak už řečeno – většinou na divadelním dění emigrace „říšskoněmecké“ nebo rakouské, a mezi Čechy a Slováky pobývalo tu tehdy jen několik málo profesionálních divadelníků, kteří by se – i kdyby tu bývalo bylo profesionální divadlo přece jen vzniklo – byli mohli věnovat práci v něm na potřebné úrovni. Pokud Češi nechtěli jako diváci brát účast na představeních odehrávajících se zde v anglickém nebo německém jazyku, zejména pak na představeních „říšskoněmeckých“ a rakouských divadelníků, s nimiž spolupracovali i čeští Němci, museli se tudíž uspokojit s nepravidelnými divadelními produkcemi uskutečňujícími se – byť čs. profesionálními nebo k profesionální dráze se připravujícími umělci – na ryze amatérské bázi. Často přitom nešlo ani o představení vysloveně divadelního druhu, nýbrž byla to představení typu druhově různorodých „pódiových“ pořadů, konaných často při příležitosti slavení a připamatovávání rozmanitých svátečních a památných dnů, a tudíž ve své ideově-umělecké koncepci, koncepci zpravidla uvádějící v jeden komponovaný celek drobná programová čísla recitační, hudební, taneční, jen v omezeném rozsahu i divadelní, ovlivněná výraznou měrou i mimouměleckými zřeteli – kulturní večery, matiné, schůze a manifestace atp.

Tím překvapivěji působí zjištění, že i za těchto okolností vzniklo v Londýně za druhé světové války jedno z důležitých středisek české divadelní kultury své doby, středisko, jehož význam vysvitne zejména, zkoumá-li se jeho činnost v souvislostech s divadelním děním domácím, s děním v tzv. Protektorátu Čechy a Morava. Toto středisko představoval soubor mladých profesionálních nebo k profesionalismu se připravujících divadelníků a amatérů, který se pokusil – byť statutárně jako soubor amatérský – pokračovat v exilu v divadelní činnosti v linii programového nasazení české meziválečné divadelní avantgardy. Ne všechna jeho vystoupení se setkala s úspěchem, vedle výher objevilo se v jeho činnosti i mnoho proher, ale ve svém celku bylo jeho působení umělecky velmi přínosné: třebaže musel pracovat za podmínek velmi nepříznivých, podařilo se mu – podobně jako některým mladým divadelním souborům pracujícím v protektorátu a v tzv. „Třetí říši“ v ještě střísněnějších existenčních podmínkách, v podmínkách okupační cenzury, byrokratických šikan i otevřeného teroru – pronést štafetu českého pokrokového divadelního umění, štafetu avantgardy, složitými šesti válečnými lety a odevzdat ji v roce 1945 znovu svobodnému českému divadelnictví.