

Aktuální modelová hra a politická satira

Preference aktuálního tématu v české poválečné dramatice vedla k postupnému, plynulému prolínání válečné látky s tematikou revoluční a k přímočarému zapojování dramatiky do probíhajícího boje o moc a o charakter politického systému. Od roku 1947 se téma boje o lepší, tj. komunistickou společnost stalo dominantním, přičemž dramata angažující se na straně „cesty vpřed“ jednoznačně převažují nad těmi, jejichž autoři se snažili všeobecnou víru v novou společnost nových lidí problematizovat.

Příliš nepřekvapí, že k problematizujícím výjimkám patřila dramata autorů starší, čapkovské generace, spjaté s předválečnou vizí demokracie, ať se již k této generaci řadí autoři výše uvedených dvou her historických, nebo Edmond Konrád, který ve své *Komedii o počasí* (1947), hře o stroji, jehož pomocí lze poroučet počasí – pouze však za cenu narušení vyššího řádu přírody – relativizuje představy o možnosti racionálního řízení světa ve jménu vlastního či nadosobního blaha.

Pochyby o cestě, po níž se mělo kráčet vpřed, ojedinele vyjádřili i autoři mladší generace. Z řady děl předznamenávajících budoucí budovatelskou poetiku vybočovalo (tvarově i tematicky) drama JIŘÍHO KÁRNĚTA s příznačným titulem *Bloudění* (1946; prem. Disk 17. 4. 1947). „Hru o dnešním mládí“ autor pojmal jako abstraktní podobenství o bloudění skupinky psychologicky a typově různorodých postav „mladých“ v symbolické krápníkové jeskyni, kam je zavedl (a cestu zpátky už nenalezl) představitel generace „starých“ – Profesor. Celek hry je postaven na anekdotě: aby člověk viděl a našel východ z temnot, musí si nejprve natolik věřit, že zhasne klamná světla. Postavy hry proto bloudí jeskyní tak dlouho, dokud jim nezhasne poslední svíčka a oni konečně uvidí denní světlo, pravé světlo východu. Tato pointa – posunutá do roviny abstraktního symbolu – v sobě nesla polemický osten vůči vlastní generaci a jejím falešným časovým jistotám, proti samozřejmosti, s níž se její příslušníci pomocí klamných světel orientovali v hledání správné cesty.

■ Divadlo satiry a jeho střet s rodící se budovatelskou normou

Příkladem falešné jistoty tvůrců i jejich adresátů byla přímočaře politická tvorba Divadla satiry, nejvýraznějšího a také divácky nejpřitažlivějšího proje-



divadlo SATIRY

7. IX. 1945

2/1945/46



M. Hovorková, H. Kavalírová, L. Lipský, O. Lipský a J. Maška
ve scéně „Mydlínek“ z Rozbité trilogie.

o

Pokoj lidem dobré vůle

(věnováno bytovým referátům)

Už jsme si zvykli na zemi --
jen občas zívнем na polárku:
já nechci pokoj, dejte mi
dekrét aspoň na lavičku v parku.

Úryvek z Vavřínovy „Rozbité trilogie“.

Program
Divadla satiry
ze 7. 9. 1945

vu nastupující mladé divadelní a dramatické generace (→ s. 94, kap. *Literární život*).

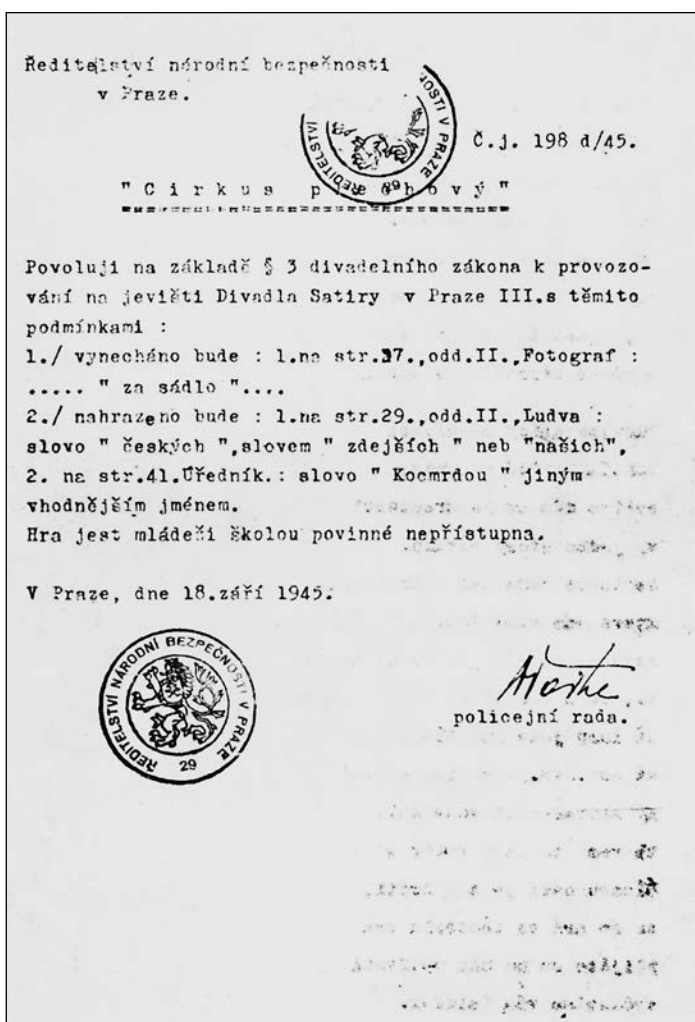
Sjednocujícím prvkem jednotlivých textů a celé dramatické tvorby Divadla satiry byla dadaistická hravost, drastická komika spojená s potřebou přímo, nezprostředkovaně se vyjadřovat ke společenské realitě a vynášet nad ní hodnotové soudy, ať již předmětem satirického výsměchu byla realita okupační, nebo poválečná. Tyto soudy byly pronášeny z pozic jednoznačně levicových a prokomunistických a opíraly se o stejné politické naladění publika, což otevíralo prostor pro komunikaci na spřízněné myšlenkové vlně.

Pražské veřejnosti se soubor prezentoval 13. srpna 1945 v obnovené premiéře *Rozbité trilogie*, literárního kabaretu uspořádaného Zbyňkem Vavřínem a složeného ze tří částí: z kramářských písní (Předvěcerejšek), ze série scének parodujících protektorátní rozhlas (Včerejšek) a ze sledu časových scének, písní a anekdot, v němž se soubor vysmíval aktuálnímu poválečnému konjunkturalismu, chameleonství, kořistnictví či šmelinářství a který nahradil původní recitaci veršů politických a sociálních (Dnešek). Takřka ideální výraz pro svůj životní pocit si soubor našel ve formě zábavné autorské hudební revue tematicky sjednocené rámcovou situací nebo syžetem. Kolektivní hra a inscenace *Cirkus Plechový* (1946, jako autoři uvedeni JOSEF KAINAR, VÁCLAV LACINA, ZBYŇEK VAVŘÍN aj.; prem. 19. 9. 1945) byla stylizována jako cirkusové představení a v řadě groteskních čísel si satiricky vyrovnávala účet jak s německým fašismem a jeho přísluhovači, tak například s poválečnou byrokracií. (O důrazu na politickou aktuálnost svědčí i to, že jedním z nejoblíbenějších čísel hry, uváděné během soudního procesu s K. H. Frankem, byl výstup, v němž herec Jan Maška v přestrojení za Franka odpovídal na volné dotazy diváků.) Stejnou formu i tvůrčí metodu soubor zopakoval – byť s menším úspěchem – i v inscenaci *Zvláštní vydání* (1946, jako autoři uvedeni VÁCLAV ZEMAN, ZBYŇEK VAVŘÍN, JAN MAŠKA aj.; prem. 2. 3. 1946), spjaté prostředím novinové redakce, a později ve volném a variabilním pásmu *Cabarett Trapas* (prem. 16. 11. 1947), složeném ze zdařilých čísel souboru.

Již v těchto hrách se projevila typická dobová geopolitická orientace české levicové kultury: nedůvěra k Západu a k západním politikům (například k pomoci UNRRA a Marshallovu plánu) a naopak iluze o Sovětském svazu a Stalinovi. Hranice domácích poměrů pak divadlo výrazně překročilo politickosatirickou revue *Ferda-sirky-zeměkoule aneb Všude dobře, doma nejhůř* (prem. 5. 2. 1947, autoři ZBYŇEK VAVŘÍN, VRATISLAV BLAŽEK, MIROSLAV HORNÍČEK, JAN MAŠKA, LUBOMÍR LIPSKÝ, LADISLAV RYCHMAN, MILOŠ KOPECKÝ, VÍTĚZSLAV KOCOUREK, MICHAL SEDLOŇ, KAREL VANĚK, JAN RYCHLÍK). Volný rámec hry tu utvářel pikareskní syžet cesty, který umožňoval uspořádat tříštit individuálních čísel charakterizujících jednotlivé země. Hrdina hry, jenž je pojat jako bohapustý žvanil a individuum práce se štítící, utká před budovatelským nadšením do ciziny, aby se po pouti mnoha zeměmi všech kontinentů vrátil do vlasti, kde

již byla úspěšně splněna Gottwaldova dvouletka. Pokusí se zařadit a přisvojit si výsledky cizí práce, je však dělným lidem demaskován, chycen a jako relikv minulosti za zvuků budovatelské písně zavřen do koše na prádlo.

Vedle her kolektivních po stránce herecké i textové usilovala dramaturgie Divadla satiry i o uvedení původní české hry z pera jediného autora a s pevnější dějovou stavbou. Pokusem o takovou hru byla *Čistka* (prem. 24. 3. 1947). JAROSLAV ŽÁK v ní zůstal věrný svému oblíbenému tématu, tj. škole, a v sedmi anekdotických obrazech vykreslil postoje několika profesorů maloměstského gymnázia od roku 1936 do přítomnosti. Satirický výpad tu byl veden vůči bezcharakternosti, konjunkturalismu, amorální přizpůsobivosti i zdánlivé neutrálnosti a apolitičnosti těch, kteří přežijí každou čistku: ať již jde o očistu od



Cirkus Plechový,
dokument
k cenzurním
zásahům
s uvedením
eliminovaných
míst textu

masarykismu a plutokracie nebo židozednářství a bolševismu či od kolaborantství s Němci. Jediným – z uměleckého hlediska ovšem silně papírovým – protipólem tohoto hemžení maloměšťáckých figurek je mladý, charakterní učitel chemie (komunista, odbojář a barikádník), který se však kvůli spiknutí všech ostatních stává jedinou obětí denacizace, aby se v závěru vrátil v roli školního inspektora, konečně přinášejícího spravedlnost.

K poetice Divadla satiry měla blíže hra *Akce Aibiš* JOSEFA KAINARA (prem. 15. 11. 1946), která si za téma vzala rostoucí strach z nové války, respektive obavy z faktu, že USA vlastní atomovou zbraň. Osu jednotlivých relativně samostatných skečů a výstupů tu utváří příběh o amerických kapitalistech, reprezentovaných postavami Teoretika, Žvatlala, Peněžníka, Gangstera a Šéfa reklamy, kteří využívají strachu z tzv. aibišovské energie a vydírají svět a především světadíl E., v němž se však aibišovské energie zatím nikdo nebojí. Vyberou si proto prostého člověka, zmrzlináře, a učiní z něj Velkého Aibiše, proroka hlásajícího konec světa a beznaděj. Jejich akce je velmi úspěšná, neboť pod vlivem této propagandy se po celém světě přestane pracovat a „aibišovské myšlení“ ovládne i žurnalistiku a kulturu. Naštěstí se v poslední scéně hry ukáže, že konec světa nebude, neboť druhá strana už má aibišovskou energii taky.

Svého autora Divadlo satiry ovšem našlo teprve ve VRATISLAVU BLAŽKOVÍ a dvojici jeho revue *Král nerad hovězí* a *Kde je Kuták?* První z nich (prem.

JÍDELNÍ LÍSTEK

Podle předpisu Vratislava Blažka uvalil Oldřich Lipský a hudbu okouřil Harry Macourek. Minutky tančí: Míla Bohdalovská, Soňa a Věra Kittlerovy, Šárka Smetanová. V kostýmech A. Švecové podávají střídavě: Marie Marešová, Stella Zázvorková, Karel Efta j. h., Ivan Glanc, Ivo Gübel, Josef Hlinomaz, Miroslav Horníček a Lubomír Lipský. Zařízení dodal arch. Josef Svoboda. K poslechu hraje Eduard Landýs.

HOTOVÁ JIDLA:

Hvězdičkou označené dovolí si přednésti pan vrchní sám, event. s pikolíkem. (M. Horníček a K. Efta.)

CHODY, JAK JDOU ZA SEBOU:	Podávají:	BĚH II.	Podávají:
1. Předkrm. (Vrchní v úzkostech)	Horníček a mnoho jiných	Aperitiv. (Píseň Marie-Luisy)	Zpívá: Marešová Tančí: Bohdalovská, Kittlerovy a Smetanová
2. Idea. (Josef Král na stole) Pivní selanka .	Všichni	6. Bota obuvníková	Marešová, Efta, Glanc, Lipský
* 3. Pílné krajky na másle. (Kankán)	S. Kittlerová Zpívá: Efta	Fro zahřáti. (Píseň vodních skautů)	Efta
* 4. Branc v hrášku. (Naše spec.) Tři chody .	Glanc Gübel Hlinomaz Marešová Zázvorková	7. Král Josef na posteli. (Zlý sen)	Tančí: Bohdalovská, Kittlerovy a Smetanová
* 5. Zedník na vápně. (Jako moučník)	Glanc Gübel Hlinomaz Lipský	* 8. Obložený koňak s písní	Hlinomaz
PRESTÁVKA.	Příjemné zažití!	9. Domáci ve vlastním potu	Marešová, Zázvorková, Lipský, Glanc, Gübel, Hlinomaz a moc jiných
		* 10. Mocca s tancem	Zpívá: Efta Tančí: Bohdalovská, Kittlerovy a Smetanová
		* 11. Na tom našem dvoře	Marešová, Zázvorková, Glanc, Gübel, Lipský
		* 12. Závěrem — malé překvapení	všichni

Byl-li jste dobře obslužen, řekněte to jiným — Jestliže ne, řekněte to nám!

Program hry Král nerad hovězí z Divadla satiry

11. 9. 1947) byla se 350 reprízami nejúspěšnější inscenací divadla. I ona se opírala o téma budoucí možné války; dějotvornou postavou je tu Josef Král, člověk, který se rozhodne postavit proti válce a realizovat své pivní úvahy o tom, kolik by se ušetřilo a jaký by byl blahobyt, kdyby války nebyly. Postaví se do čela mírového hnutí, leč jeho aktivita je natolik úspěšná, že se obrátí proti původním cílům: Král se stává spojencem velkokapitálu a diktátorem, který je odhodlán hájit mír třeba i násilím. Blažkova hra je přitom koncipována jako epické, retrospektivní vzpomínání postavy Vrchního (na textu této role měl výrazný autorský podíl její představitel Miroslav Horníček), příběh je tedy nahlížen z perspektivy české hospody a předmětem satirického výsměchu tu je i české pivní politikaření. Hra je v závěru pointována prohlášením Vrchního, že celý příběh byl pouze jeho smyšlenkou a má být varováním.



Ze hry Král nerad hovězí

Do tohoto dějového rámce Blažek včlenil řadu satirických výstupů odpovídajících stylu i politické orientaci divadla. Publikum se tu smálo groteskním úvahám o snadno nabytém blahobytu a vojenskému drilu stejně jako byrokratismu českých úřadů (nejmě bytových), partě zedníků, kteří pro hádku o svých kompetencích nejsou schopni cokoli postavit, nebo slovenskému separatismu. Vysloveně politický rozměr pak měly například scénky o jižanském rasismu, politice německého předsedy SPD či o politikaření a neschopnosti stran Národní fronty sjednotit se ve jménu společného díla.

Jestliže politika a politická stanoviska byly nedílnou součástí poetiky Divadla satiry a byly od ní neoddělitelné, současně tato poetika politiku daleko přesahovala. Byla totiž založena na nespoutané smíchové reflexi světa a jako taková byla tudíž sama o sobě zvnějšku nespoutatelná. Bylo ji proto možné využít v politickém boji tam, kde se životní postoj tvůrců divadla spontánně shodoval s politickými zájmy, nutně se však s politikou dostávala do konfliktu tam, kde vznikala snaha vtěsnat tvorbu do mezí stanovených dogmaty a uměleckými normami.

Na kulturní, společenské a politické normy narážela nespoutaná satira souboru přirozeně již dříve – ať již proto, že překročila dobovou hranici vkusu (stažená „koňaková“ píseň končící ve hře Král nerad hovězí údajně větou „Odpusťte, odcházím vrhnout do klozetu“), dotkla se určitých tabu národních (několikrát se opakující útoky na slovenský

separatismus) či kulturně-politických (scéna SSSR v revue Ferda-sirky-zeměkoule, kterou divadlo reagovalo na sovětský proces se spisovatelem Michaiem Zoščenkem a Annou Achmatovovou).

Do zásadního střetu s nově utvářenými kulturními a politickými normami komunistické totality se však Divadlo satiry dostalo po únoru 1948 další Blažkovou hrou *Kde je Kuťák?* (několikrát odložená premiéra 15. 10. 1948). Rámcem hudební revue tu tentokrát byla parafráze, aktualizace mýtu o potopě a arše Noemově, která symbolizovala Československo vydávající se na plavbu za komunismem. Komika hry se rodila například z absurdních potíží při stavbě archy, při plavbě či při rozdělování ulovené velryby, přičemž terčem satirického útoku byli opět tradiční nepřátelé Divadla satiry: žvanilové, maloměšťáci, byrokrati a byrokratické instituce a komise. Toto téma a jeho scénické zpracování vzbudilo v strážcích norem pochyby již před premiérou a vedlo i ke změně pointy hry: jestliže původně měla ulovená velryba během nekonečného dohadování jednotlivých komisí shnít, v nové verzi finále se námořníci chopili věci a velrybu sami rozdělili. Přesto, nebo možná právě proto Divadelní a dramaturgická rada hru po několika reprízách a po organizovaném představení pro vybrané (19. 10. 1948) nařídila – navzdory spontánně kladnému ohlasu publika – stáhnout a zahájila kroky vedoucí k úplné likvidaci divadla.

Zdánlivá nesmyslnost konce Divadla satiry, později při úsilí o jeho rehabilitaci často zdůrazňovaná, spočívala v tom, že ke střetu divadla s kulturněpolitickou realitou došlo navzdory tomu, že jeho satirické výpady byly nepochybně vedeny z levicových až komunistických pozic a byly namířeny proti těm, kdo brzdí „pohyb vpřed“. Tento paradox byl ovšem jen zdánlivý. Hra *Kde je Kuťák?* totiž vstoupila do zcela jiného kontextu než předchozí tvorba souboru. Jestliže totiž každá satira v sobě obsahuje vyhocenou hodnotovou a etickou opozici mezi „námi“ („mnou“) a „jimi“, předúnorové inscenace souboru byly vnímány jako útok proti statu quo, proti tomu, co brzdí naši společnou cestu ke změně, tedy jako útok vůči „nim“. Po vyhrané revoluci však přítomný status quo začal být tvůrci norem komunistické kultury hájen a nevázané satirické výpady hry začaly být jimi pocítovány jako výsměch „nám“. Na zákazu inscenace se tak podílel strach konstituujícího se totalitního systému z neregulovatelného smíchu, zvláště pak ze smíchu obráceného do vlastních řad. Satirická agrese a sebereflexe byly nahrazeny snahou vybudovat mýtus o dokonalosti nového systému a jeho emblémů. Proto bylo například také odmítnuto satirické zobrazení postav dělníků, vnímané jako výsměch těm, kteří v komunistické ideologii měli být kladnými tvůrci šťastné budoucnosti.

Zákaz inscenace *Kde je Kuťák?* a restrikce vůči souboru vedly k agonii Divadla satiry a posléze po několika peripetiích k jeho zániku. Dříve než se tak stalo, přineslo toto divadlo ještě jeden z literárního hlediska výrazný text. Hra **JOSEFA KAINARA** *Ubu se vrací aneb Dršlky nebudou* (čas. Divadelní revue 1989;

prem. Nové divadlo satiry 16. 2. 1949) je zdařilou parafrází Jarryho originálu; na rozdíl od předchozí tvorby divadla se pohybuje v modelové, abstraktní a mimočasové rovině groteskního světa, který se vymyká normální logice a je zbaven jakýchkoli kladných postav či idejí. S důrazem na jazykovou hru zde autor předvádí návrat uzurpátora k moci a absurditu slovní a myšlenkové demagogie, která je schopna si přisvojit cokoli, jakoukoli hodnotu společenskou a lidskou, a obrátit ji proti ní samé. Navzdory kvalitám Kainarovy hry, která byla nesporně nejvydařenějším dramatem z dílny Divadla satiry, byla její inscenace velkou prohrou, neboť poetika hry předznamenávající – stejně jako Alfred Jarry – budoucí absurdní drama se v dané chvíli nepotkala ani s kritikou, ani s obecenstvím, které na něj ještě nebylo připraveno.

Příběh Divadla satiry byl v letech 1945–49 příkladem aktivity, která se spontánně dala do služeb revoluce, aby po jejím vítězství byla odvržena právě pro ty vlastnosti, které byly dříve vítány.

Ukázkou toho, jak se mladý dramatik levicové orientace mohl dostat do střetu s konstituujícími se literárně–politickými normami, je drama pozdějšího literárního vědce **MOJMIRA OTRUBY** *Orfeus – a není sám* (prem. Středočeské divadlo Mladá Boleslav 18. 3. 1948), které bylo koncipováno jako varování před nastupujícím stádním kolektivismem. Drama – záhy po premiéře z repertoáru stažené – nese výrazné znaky inspirace poetikou bratří Čapků. Orfeus je v něm autorem postaven do situace, kdy po válce, v níž zahynulo bezmála celé lidstvo, dostává úkol vytvořit novou a spravedlivou společnost. Tento cíl si však uzurpuje demagog Ochlagos a pod jeho vládou se idea nového světa mění v totalitní, vojensky organizovanou diktaturu, popírající a likvidující jakoukoli individualitu. Tato „nová společnost“ se však bojí paměti a lidskosti Starých lidí, v nichž naopak Orfeus vidí – a to i ve chvílích před vlastní popravou – záruku pro budoucnost. Třebaže jeho hra nepřekročila úroveň přímočaré politické alegorie, Otruba tu prostřednictvím dramatu vyjádřil své pochyby, zda „novými lidmi“, jež dobová publicistika tolik vzývala, mohou být kariéristy manipulovaní roboti bez vlastní paměti a bez kultury.