

MIROSLAV MIKULÁŠEK

TRADICE A NOVÁTORSTVÍ V KOMEDIÍCH V. MAJAKOVSKÉHO A VOSKOVCE A WERICHA

K typologii slovanské komediografie dvacátých a třicátých let 20. století

V 20. století hledala komedie v západoslovanských a východoslovanských literaturách nové možnosti uměleckého výrazu, organizace scénického děje, odhalovala nové vrstvy komediálnosti. Vedle groteskně absurdního dramatu (S. I. Witkiewicz, *Kurka Vodna*, 1921; *Matka*, 1924, aj.) a dramatického podobenství — odrůdy „*theatrum mundi*“ (V. Majakovskij, *Mystérie-buffa*, 1918; bratři Capkové, *Ze života hmyzu*, 1921; *Adam Stvořitel*, 1927) se v dvacátých a třicátých letech formovala groteskně satirická komedie (V. Majakovskij, *Štěnice*, 1928; *Horká lázeň*, 1929) a satirická scénická revue (Voskovec a Werich, *Osel a stín*, 1933; *Těžká Barbora*, 1937 aj.), vycházející z tradic komediografie aristofanovského typu. Tato větev evropské satirické komedie neměla v dějinách mnoho vývojových mezistupňů. Její duch se zachoval spíše v prozaické satíře (Rabelais, Swift, Saltykov-Ščedrin) a „v druhém proudu divadelní tradice, v antiliterárním, improvizovaném divadle lidovém“,¹ v 19. století pak ožíval zvl. v tvorbě Gogola, Suchovo-Kobyлина, Jarryho aj. a je pro ni příznačný ostrý společenskopolitický konflikt, rozmach fantazie, grotesknost situací i postav, moudrý, veselý i sarkastický smích a stavební uvolněnost.

Syžet aristofanovské komedie není totiž pouze realizací základního dějového příběhu, individuálního osudu hrdinů, nýbrž zároveň prostředkem širšího záměru: postihuje pranýřovaný jev v jeho rozmanitých podobách a z různého úhlu pohledu, v jeho totalitě. Základem Aristofanových „žertovných tragédií“, jak je nazval H. Heine (*Jezdci*, *Plutos*, *Mír* aj.), byl vždy *agón* — boj jednajících postav, střetnutí myšlenek, vůlí, zájmů, činů, tendencí, zápas gradovaný v sérii scén předvádějících a zlehčujících zesměšňovaný objekt vždy s novou satirickou argumentací. Ztráta ostrého politického konfliktu jako dějového nosníku poznamenala v postaristofanovské novoatické komedii Menandrově stavbu syžetu. Její organizující pružinou se stala intrika, a to převážně milostná, apolitická, která souvisela se zvýšením zájmu dramatu o všední, soukromý život občanů

¹ Martin Esslin, *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. Praha 1968, 13.

a s oslabením pozornosti k společenskopolitickým stránkám veřejného života. Menandrovská komedie charakterů založená na příběhu zauzleném zápletkou se stala nadlouho dominujícím typem komediálního umění. Jak španělská komedie „pláště a meče“ Lope de Vegy a Calderona, tak i Shakespearovy féerie, komedie Goldoniho, Beaumarchaise, stejně jako později Labicheovy vaudevilly a salónní komedie Wildeovy patřily typologicky ke komedii zápletkové, situační, kterou zrodila komedie novotická a zprostředkovala komedie římská.

Tento strukturální typ však poznamenal i stavební koncepci komedie inklinující v různých dobách k satíře. Anekdotický příběh, jehož základ tvoří dílčí, soukromá, převážně „milostná“ zápletky, řetěz tradičních komediálních situací s nasloucháním, převleky, schováváním atd., se ocital v popoevropské sociálně angažované satirické komedii 19. století Ch. D. Grabbeho (*Žert, ironie a hlubší význam*, 1827), J. Nestroye (*Svoboda v Kocourkově*, 1848), která čněla nad čistě zábavnou scribeovskou komediografií. Syžetové řešení je zde určeno apriorním dějovým schématem, jehož výsledkem je uzavřený příběh. V ruské dramatice 19. století vycházeli ze stavebního základu aristofanovské komedie Gogol i Suchovo-Kobylin, kontaminovali jej však s postupy komedie založené na příběhu zauzleném intrikou: ať už jde o sociálně motivované *qui pro quo* v *Revizorovi* (Chlestakov je považován za revizora), nebo o záměrnou mystifikaci titulní postavy v *Tarelkinově smrti* (Tarelkin hraje úlohu nebožtíka), představují oba momenty efektní pružinu, která pevně zadrhuje syžetový uzel her a uvádí do pohybu složitý mechanismus odhalující lidské vztahy, charaktery atd. Přitom mnohoepizodický řetěz scén příběhu odvíjejících se v prudkém tempu sloužil ustavičné demonstraci — zesměšnění sociálněpolitických neduhů doby. Gogolova komedie spojuje v originální ideové vazbě satirický obsah a variabilitu mollièrovského dialogu s poutavou, sociálně nosnou intrikou, s příběhem vyplývajícím z obnažení charakterů, ze střetnutí a vzájemného styku postav, jež byly uvedeny do pohybu společenskými impulsy. Tento kompoziční princip zachovávají v podstatě i hry Suchovo-Kobylina. Syžet tvořený sérií groteskních výjevů satiricky demonstrujících negovaný jev je zde však cele zaměřen k odhalení veškeré tragiky (*Proces*), absurdity a nonsensu zobrazovaného životního procesu, k obnažení jeho existenciální podstaty v groteskně satirickém klíči (*Tarelkinova smrt*).

Tradice syžetové stavby evropské i klasické ruské komediografie ožívaly i v slovanské komedii 20. století, zvl. v Majakovského dramatické tvorbě dvacátých let, tihnoucí k velkým dějovým měřítkům, k scénické metaforičnosti, ke groteskně fantastické hyperbole, politické satíře.² Básnickovy hry *Štěnice* (1928) a *Horká lázeň* (1929) vycházejí z žánrového a strukturálního typu aristofanovské komedie, jejíž syžet je založen na střetnutí postav v ostrém společenském konfliktu; přitom je akcentována satirická demonstrace negativních sociálněpolitických jevů a děj, příběh, vyznačující se v podstatě velmi jednoduchou osnovou (tmelí mnohoepi-

² Viz Мирослав Миклашек, Победный смех (Опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В. В. Маяковского). УЈЕР, Брно 1975, 117–195.

zodický systém scén), je plně podřízen satirickému záměru. Syžet *Štěnice* odhaluje a zesměšňuje „prisypkínštinu“ (tj. nebezpečí politického smíru a renegátství v řadách nejméně uvědomělé části dělnické třídy), je to realizovaná metafora „člověk — štěnice“, paradox, mající komediálně satirický smysl. Také syžet *Horké lázně* (v kompozičním ohledu kompaktnější, s téměř klasickou architektonikou) je rozvinutou scénickou metaforou zesměšňující byrokratismus: „„Баня — моет (просто стирает) бюрократов“.³ Systém obrazů této metafory je založen na komplexu opakovaných situací (scény žadatelů, Pobědonosikovo diktování slavnostního projevu aj.), které demonstrují široký okruh konkrétních negativních jevů a jejich nositelů. V podstatě je zde zachován kompoziční postup gogolovské a suchovo-kobylinské komedie obnažující v nečekaném dějovém obratu, často variujícím výchozí syžetovou situaci, stereotyp jednání a myšlení hrdinů (viz např. scény úplatků, Chlestakovovo vyznání lásky v *Revizorovi*; „расплюевская механика“ a scény výslechu v *Tarelkinově smrti*).

Komedie V. Majakovského tudíž vycházely z tvarového archetypu aristofovanovské satirickopolitické komedie modifikované Gogolem a Suchovo-Kobylinem, obohacovaly ji současně o výraznou teatralizaci a spektakulárnost. Pro dějovou evoluci *Štěnice* a *Horké lázně* je příznačné, že Majakovskij přivádí demonstrované jevy do nejzazších, hyperbolizovaných poloh a že kaleidoskopicky střídá obrazy-záběry prozrazující vliv filmu. Tento princip diktoval hledání dynamických situací, širokých dějových dimenzí a uvolněného rytmu v gradaci satirického úderu, což si vynucovalo formu tíhnoucí k typu scénické revue.

Syžetová struktura revue, umožňující široký průřez životem společnosti, byla vlastní nejen velkým satirickým prózám od „pikareskního“ románu, Cervantesových a Rabelaisových děl až po satirické romány Thackerayho, Haška, Erenburga, Ilfa a Petrova. Objevovala se již v nejstarších dobách i později také v dramatických dílech (Adam de la Halle, *Hra v besídce*, 1262; jarmareční hry Le Sagea). S úspěchem ji využila i sovětská dramatika dvacátých let, která humorem i posměchem stíhala drobné i větší nedostatky tehdejší společnosti (Erdman, Mass, Ardov, Adujev, Gutman). Revuí v nejlepší smyslu byla však *Štěnice* a *Horká lázeň* V. Majakovského.

Divadelně dramatický tvar komedií Majakovského prozrazuje nepochybně genetickou tvaroslovnou příbuznost a podobu se spektakulárními formami lidové slavnosti, pouliční, jarmareční a také karnevalové kultury dávno minulých epoch. Obě hry jsou poutavou podívanou, splétající v duchu moderní revue rozmanité druhy a elementy lidového, spektakulárního umění — od buffonády, klauniády, estrády po pantomimu, cirkus atd. Celý systém obrazů, ztvárnění i zarámování syžetu ve *Štěnici* má zjevně revuální základ: vyvolávání pouličních jarmarečních prodavačů drobného zboží, knih atd., plné ironického a žertovného smyslu („У нас / и за границей, / а также повсюду / граждане выбрасывают битую посуду. / Знаменитый / Эксельзиор, / клей-порошок, / клеит / и Венеру и / ночной

³ Владимир Владимирович Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12. Москва, 1959, 200.

горшок“ aj.⁴), scéna svatební hostiny s „bakchantskými“ přínaležitostmi, vystřídaná všeobecnou rvačkou a požárem, reklamní výkřiky roznašečů plakátů, intermedium požárníků a poté „vzkříšení z mrtvých“ Prisyppkina, „tanec“ třiceti girls, pantomima „náměsíčné dívky“ a konečně „cirkusová atrakce“ — „obyvatelius vulgaris“ Prisyppkin, který je předváděn v kleci zoa jako „učené zvíře“ — to všechno jsou odvěké hravé elementy karnevalově jarmareční kultury. Na rozdíl od *Štěnice* nemá *Horká lázeň* tak zjevnou karnevalovou syžetovou fakturaci. Její architektonika vykazuje spíše stopy literární tradice: fantastický motiv „stroje času“, navozený známým Wellsovým obrazem, podmínil koncepci děje, jeho stavbu, dynamiku a také rozestavení postav. Nicméně i její umělecká tkáň je prostoupena postupy lidového, karnevalově jarmarečního umění: je zde groteskní snížení od nadávky až po ironickou mystifikaci (*Pobědonosikova Nočkinem*), jsou zde i cirkusové a férické elementy a motivy (žonglování, „bengálský oheň“ doprovázející důležité obraty děje) aj.; to všechno jsou postupy lidové, pouliční komiky, modernizovaná odrůda a analogie karnevalově jarmarečního stylu dávných epoch, stylu vytvářejícího veselou a nenucenou hru. Svým způsobem to vše sblížuje hry Majakovského s jedním zajímavým druhem scénického umění prosyceného bujarým veselím starodávného divadla — s francouzským jarmarečním divadlem Le Sagea a dramatiků 18. století. „Jarmareční divadlo“ představovalo oslnivou podívanou spojující satirické kuplety se zpěvem, pantomimou, akrobatikou. Snaha navázat kontakt s divákem, zapojit ho do děje byla charakteristickým rysem, stylovou i ideovou osobitostí jarmarečního představení, jehož hlavní zbraní byla „острая стрела сатиры, разящая ненавистных народу аристократов и плутократов, издевка над отрицательными явлениями общественной жизни, насмешка над глупостью, тщеславием, чванством и прочими отрицательными чертами человеческого характера“.⁵

Jednu z neoriginálnějších odrůd scénické revue v evropské dramatičce třicátých let 20. století přinášela však tvorba dvojice českých spisovatelů a komiků Voskovce a Wericha. Jejich *Osvobozené divadlo* (1927—1938) razilo osobitý typ scénické revue, která byla i „laternou magikou“ obepínající diváka rozpoutanou divadelní imaginativností, ale zároveň dávala do služeb života, boje o společenský pokrok celou tvůrčí totalitu moderního syntetického divadelního umění. Tato „specifická scéna moderní veselosti“⁶ přerůstala pod nápořem události doby od poetistické komiky a hříček, „nezávaznosti studentského šprýmařství“ *West-Pocket-Revue* (1927) k aktuální, sociální i politické satirě. Zejména hry z vrcholného období *Osvobozeného divadla* — *Caesar* (1932), *Svět za mřížemi* (1933), *Osel a stín* (1933), *Kat a blázen* (1934), *Balada z hadrů* (1935), *Rub a líc* (1936), *Těžká Barbora* (1937), *Pěst na oko* (1938) — byly společensky angažovaným divadlem, komediálně satirickými díly, v nichž ožival duch aristofanovské drsné komiky a satirického šlehu. Náměty a konflikty čerpali autoři z žhavé skutečnosti třicátých let s jejími krizemi, nezaměstnaností, stávkami, ekonomickými podvody, politickým čachrářstvím bur-

⁴ Владимир Владимирович Маяковский, Театр и кино, т. 2. Москва 1954, 9.

⁵ Viz T. Я. Карская, Французский ярмарочный театр. Москва-Ленинград 1948, 33.

⁶ *Deset let Osvobozeného divadla 1927—1937*. Praha 1937, 68.

žozie, policejní zvůli, růstem fašistického moru atd. a přetavovali je v specifickou mluvu divadelní scény. Proto se tématem *Světa za mřížemi* stal „bludný kruh současné demokracie“, neboť hra demaskovala svět, v němž se těm, kteří mají „peníze a styky“, daří dobře i za mřížemi, zatímco obyčejní lidé chodí i na svobodě s prázdným žaludkem. „Satirická fantazie“ *Kat a blázen* — „divadelní karikatura běžného současného státu“ — demonstrovala, „jak se rodí diktátoři a kam přirozenou cestou spějí“ atd.

Hry V + W jsou komediemi s prostou dějovou osnovou. Děj jde jen po uzlových bodech zpodoběných příběhů, neutápí se — stejně jako v *Štěníci* a *Horké lázni* Majakovského — v dějové a psychologické drobnokresbě, v syžetových zákrutách. Právě strukturální archetyp scénické revue s principem tvarové *pestrosti*,⁷ kontrastu a panoramatického záběru dění světa, k němuž tfhli autoři Osvobozeného divadla, umožňuje realizaci rychlých myšlenkových i dějových spojů, skoků a asociací, aniž musí být všude v dějových peripetiích dodržen přísně kauzální vztah. Odtud rychlý sled a přenášení výjevů z různého prostředí, bystré překračování prostorové i časové distance, prokládání děje písněmi, tanečními intermezzy, pantomimickými vložkami i hereckými improvizacími extempore.

Už V. Vančura vypočítával v hrách V + W dva dramatické plány: vedle „základní dramatické koncepce“ konstatuje plán „porušování řečené koncepce“, tj. že „tok dramatické akce bývá velmi husta na jevišti Osvobozeného divadla doslova zastavován — ba záměrně kažen“. „Oba plány se ... vposled prolínají, a tak bývá za veselého smíchu dosaženo cíle.“⁸ V dramatické revui V + W se rozvíjený děj přerýval, zastavoval v proslulých *předscénách*, jež byly doménou hlavních hrdinů hry, vůdčí dvojice komiků. Zde se koncentroval myšlenkový tonus hry, zde vrcholil agón, zde — v improvizovaných dialozích, slovních soubojích a potyčkách — jiskřily satirickopolitické invektivy a narážky svědčící o vysoké myšlenkové úrovni i herecké kultuře tvůrců hry. Byl to dialog aristofanovské ražby, plný svobomyslných úvah, sentencí, invektiv, glos, vtipného komentáře k aktuálním událostem světa. V předscénách, relativně statických dějových obratech, jež však nicméně zvýrazňovaly rytmus her, byla rušena iluze čistě dějového plánu, zde kulminovala výpověď o světě, zde byl obnažován smysl dění a života.

V dvojici lidových typů — protagonistů her, kteří se dostávali v druhém dramatickém plánu do popředí v rozmanitých typových metamorfózách, ožívala tradice slavné italské commedie dell' arte. Komické páry jako Bulva a Papulus — „lid římský“ (*Caesar*), Radúzo a Mahuleno — „kat a vězeň“ (*Kat a blázen*), Skočdopolis a Nejezchlebos — „oslař a zubař“ (*Osel a stín*) aj. jsou novodobými typologickými variantami masek kontrastních komických typů z commedie dell' arte, proslulé dvojice sluhů — zanni. Zanni, ať už v podobě arlecchina a brighelly či pulcinelly a coviella aj., byli nejdůležitějšími postavami na jevišti commedie dell' arte. A i když vystupovali v různých maskách, převlecích či profesích jako povahově rozlišené typy nosičů, uhlířů, lazebníků, řemeslníků, soudců a katů, nedobrovolných bláznů, falešných vládařů atd., vždy to byly obměny „veselé

⁷ Ivo Osol sobě, *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha 1974, 148.

osoby určitého typu, která roste z doby, je naplněna jejími problémy a jejími pocity“.⁹

I dvojice postav z her V + W, stejně jako kdysi postavy zanni, byly jistými volnými komickými maskami, tvořily pilíř her, vedly a rozváděly děj, dodávaly mu spád, usměrňovaly a měnily dějový tok a rytmus her. Patřily k typu samorostlých lidových hrdinů-smolařů, bezděčných nešiků i vynalézavých a rozmyslných taškářů, kteří podobně jako zanni v comedii dell' arte říkali „pravdu v smíchu“.¹⁰ Na rozdíl od zanni to však zároveň byli rebelové bojující vždy na straně prostého člověka, který se brání světu recesí, legrací, vtípem i humorem, satirou i usvědčující invektivou („Co na světě mám rád, nedám si brát. Než s lumpy tancovat, to se chci radši prát“¹¹). I oni byli artyšty, kteří byli ve svých napsaných i improvizovaných promluvách, komických miniaturách a pantomimách, v tzv. lazzi, současně improvizátory, tanečníky i klauny, kolem nichž se — stejně jako v případě masky neapolského zanniho „pulcinelly“ — vytvářela „směs písniček, výstupů, frašek atd.“, „repertoár malých forem“.¹²

Tvůrci Osvobozeného divadla dotvářeli svou uměleckou invencí a satirickým zacílením velkolepou staletou tradicí lidového divadla, „učinili divadlo znovu tribunou veřejného zájmu jako za dob Aristofanových“.¹³ Typ scénické revue účinně sloužil zprostředkování podstatných rysů skutečnosti a její „kritice smíchem“; tendenci k syntetičnosti různých druhů umění, k féeričnosti a rozpoutané divadelnosti tato revue zároveň přesně zasahovala emocionální citění diváka. Hedonistický moment zde nabýval funkčního významu, byl zapojen do sdělování vážného sociálního obsahu. Revue Osvobozeného divadla byla novou fází v dějinách satirické komedie 20. století, jež nemá dosud obdobu nejen v slovanské, ale ani v evropské dramatické literatuře.

Stejně jako v *Mystérii-buffě*, narušoval Majakovskij i ve *Štěníci* a *Horké lázni* elementární pravděpodobnost a vytvářel umělé syžetové konstrukce, uměle zkonstruovaný svět. Podobně postupovali i J. Švarc ve svých scénických pohádkách *Stín a Drak* a V + W v *Robinu zbojníkovi* a hře *Nebe na zemi*. Ve všech těchto dílech dominuje směrlá fantastičnost: Světová potopa v *Mystérii-buffě*; v *Štěníci* se děj přenáší o padesát let dopředu, do světa, v němž je rozmrazený Prisyckin vzkříšen k novému životu aj.; v *Horké lázni* proniká budoucnost do současnosti, když se prostřednictvím „stroje času“ objevuje poslankyně století komunismu; v Švarcově *Stínu* se stín odpoutává od svého pána a usiluje o jeho bytí; v *Drakovi* se objevuje létající koberec, neviditelná čepička atd.; ve hře *Nebe na zemi* V + W se bůh Jupiter nudí na Olympu, sestupuje na zemi, bere na sebe různé podoby, proměňuje hrabivou ženu v kysu a vrací se znechucen a zklamán na Olymp atd. Výraznou složkou syžetu je v tomto typu her dějová nadsázka, rozpoutaná divadelnost: v *Štěníci* lidé bu-

⁹ *Deset let Osvobozeného divadla 1927–1937*. Praha 1937, 25.

¹⁰ Karel Kratochvíl, *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Praha 1973, 101.

¹¹ Tamtéž, 99.

¹² Jiří Voskovec, Jan Werich, *Hry Osvobozeného divadla I*. Praha 1954, 519.

¹³ Karel Kratochvíl, *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Praha 1973, 112.

¹⁴ Václav Holzknecht, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha 1957, 143.

doucnosti, vyzbrojeni dalekohledy, fotoaparáty, žebříky, sítěmi atd., loví na stěnách domu štěnici; tamtéž se vyskytuje žertovně pohádkový svět „мандаринящихся деревьев“ atd., obdoba sociálně utopických obrazů říše blahobytu staré atické komedie (Ferekrates, Krates, Kratin, Eupolis, Aristofanes).

Komedie Majakovského, V + W i Švarce nezobrazují skutečnost ve formách samého života (ve světě satiry nemůže být zrcadlový odraz reality), nýbrž se opírají o stylizované umělecké formy osobitě upravující realitu. Zde všude převládá uvolněná fantazie, hyperbola, groteskno, zaostření životní problematiky, podání, které při zachování koloritu doby, typických konfliktů, sociálních rozporů atd. dodává výpovědi o světě univerzální nadčasovou platnost. Ať už šlo v případě revui V + W o hry vypodobňující děje aktuální současnosti (*Rub a lic, Svět za mřížemi*) či o divadelní adaptace travestující příběhy z antické historie, mytologie, středověkých legend a kronik (*Osel a stín, Caesar, Těžká Barbora* aj.) a opírající se o historické analogie a paralely k současnosti, všude dominovala snaha dobrat se smyslu postavení člověka v tehdejšímu světě. „Víme všichni víc, než je zdrávo, co se kolem děje,“ psali oba autoři r. 1937 v předvečer fašistického výboje v předmluvě k *Těžké Barboře*. „Nač si to večer připomínat ve stejné formě, v jaké to od rána do noci čteme v novinách. Vyprávějme si raději zábavné příhody a čtème barevné kroniky, které nás třeba poučí o tom, že v takových nesnážích, jako jsme my, byli už jiní, a že se z nich konec konců také dostali.“¹⁴

Ideověstetická koncepce Majakovského v *Štěnici a Horké lázni*, Švarce v *Nahém králi, Stínu, Drakovi* i V + W v *Oslu a stínu* aj. vyžadovala osobitě umělecké faktury, zhuštění satirických barev. Odtud nečekané kombinace a kontrastní spojení celé škály komediálně satirických elementů od hyperboly, fantaskního zveličení, travestie, parodie, paradoxu po karikaturu a groteskní fantastiku, překlenuté metaforickým obrazem. Typ literatury, který razili tito tvůrci novodobé satirické komedie, představuje osobitou tvůrčí linii v evropské komediografii: zde je vytvářen umocněnou básnickou imaginativností groteskní obrazový model skutečností. Zpodobení byrokratické instituce zabývající se „odsouhlasováním různých otázek“ a stavějící se do cesty tvůrcům „stroje času“ letícím do komunismu v Majakovského *Horké lázni* nebo vylíčení sporu chudých a bohatých Abdéranů o právo na stín, který vrhá pronajatý osel, sporu přerůstajícího v soudní či a politické intrikažení ve Voskovcově a Werichově *Oslu a stínu* — to vše jsou obrazy karikaturně groteskní. Tento obrazový systém je nikoli věrnou kopií, obrazným odliškem reality, ale jejím metaforickým, groteskně stylizovaným odrazem a zpodobením.

V případě fabulí her Majakovského i V + W jde o příběhy fiktivní, uměle vytvořené, stejně jako tomu bylo kdysi s komediiemi v dobách antiky (podle Lessinga „ani v jedné ze zachovaných komedií Aristofana není zobrazena skutečná událost“, *Hamburská dramaturgie*). Životní obsah zde byl osobitě přeexponován, transformován do „skutečnosti divadelní“ (V + W sami radili nehledat v jejich hrách „určité politické nebo vůbec

¹⁴ Jiří Voskovec, Jan Werich, *Hry Osvobozeného divadla I*. Praha 1954, 389.

veřejné osoby“, ale hledat „zjevy, typy, situace a myšlenky“¹⁵). Jak v případě syžetů her Majakovského, tak i V + W jde o divadelní nadsázky, kde život a jeho rozpory jsou pošinuty, zveličeny a vyhroceny, aby lépe vysvětlil smysl dění a koloběh života na zemi. V + W charakterizovali svá díla jako „divadelní karikatury“ buržoazní společnosti v předvečer 2. světové války, kreslili ji jako oblodné dějiště, „po němž beztravně pobíhají kati, blázni, dědkové, partykové a zrádci, mávajice svou mocí a divice se, že daleko široko nevidějí obrat k lepšímu“¹⁶. „Modelové“ syžety těchto her ztvárňují složité děje a smysl společenských procesů doby pomocí izomorfních se skutečností uměleckých struktur.

* * *

Komedie jako specifický druh dramatického umění prošla od svého zrodu bouřlivým vývojem. Proměna ideověuměleckého obsahu dramatu, jeho významotvorných složek, axiologických momentů atd. se v toku tisíciletí a v závislosti na pohybu reality reflektovala i na nepřetržité proměně tvaroslovných zvláštností a rysů, stavebních prvků komediálního žánru. „Modelové“, metaforicky založené groteskně satirické komedie Majakovského i satirické scénické revue Voskovce a Wericha se svou hybridní podobou přetavující v novodobé instrumentaci myšlenkové i tvarové impulsy komedie aristofanovské, lidového, „jarmarečního divadla“ i comedie dell' arte nejsou ovšem jen mechanickým navázáním na předchozí divadelní formy a systémy, nýbrž svěbytným tvůrčím jevem, který tvoří dodnes živou, nezapomenutelnou kapitolu ve vývoji moderní, společensky angažované satirické dramatiky 20. století.

ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО КОМЕДИЙ В. МАЯКОВСКОГО И ВОСКОВЦА И ВЕРИХА

Статья зондирует в компаративистском ракурсе жанрово-морфологические черты пьес известных представителей русской советской и чешской литературы 20-х—30-х гг. XX века. Анализ сюжетной структуры и жанровых компонентов пьес в Маяковского (Клоп, Бая) и Восковца и Вериха (Осед и его тень, Тяжелая Барбора и др.) направлен на вскрытие их морфологически-типологических аналогий, постижение генетических связей с системами драматургии прошлого. Сатирико-комедийный сюжет имеет уже с древнейших времен своя особенности: в отличие от новаттической комедии Менандра, где сюжетной сердцевинной оказалась интрига, преимущественно «любовная», аполитическая, ядром комедии Аристофана был всегда агон, столкновение персонажей, идей, воли, интересов, деяний и тенденций, борьба, усиливающаяся в серии сцен, демонстрирующих осмеиваемый объект всегда с новой сатирической аргументацией. Ту же структурную основу сюжета имеют и комедии ВМ; в серии гротескных сцен демонстрируется и обнажается в эффектном действенном повороте, зачастую варьирующем исходную сюжетную ситуацию, конкретный социальный порок и его носители; сюжетная история здесь также отличается весьма простой основой, являясь амальгамой системы сцен. Пьесы ВМ исходили из жанрово-морфологического и структурного архетипа аристофановской комедии, модифицированной Гоголем и Сухово-Кобылиным, которые контаминировали ее сюжетостроительный план с приемами комедии, основанной на истории с социально мотивированной интригой. Обе пьесы поэта одновременно обогащали аристофановско-гоголевский тип комедии яркой театральностью. Сплетая разнообразные виды и элементы архаичного искусства — от

¹⁵ Тамтѣж, 10.

¹⁶ Тамтѣж, II. Praha 1956, 294.

буффонады, клоунады, эстрады до пантомимы, цирка и т. п., они выявляют в то же время сюжетную фактуру сценического ревию.

Одну из оригинальнейших разновидностей комедийного искусства в европейской драматургии 30-х гг. культивировала пара выдающихся чешских писателей и комиков Восковец и Берих (пражский Освободительный театр, 1927—1938). Их сатирико-политические пьесы Осел и его тень (1933), Палач и шут (1934) и др. обнаруживают сюжетно-структурную канву сценического ревию с его принципом морфологической и жанровой пестроты (клоунада, скетч, феерия, буффонада и т. п.), контраста и панорамичного охвата мира. Для них характерны особого типа авансцены — сфера действия главных героев, ведущей пары комиков; здесь концептировалась мысль пьес, здесь блистал диалог аристофановской чеканики свободомысленными рассуждениями, инвективами, глоссами, остроумным комментарием к актуальным событиям дня. Ревию V+W свойствен также сюжетный динамизм, прокладывание действия песнями, танцевальными интермедиями, пантомимическими вставками и актерскими импровизациями. Ревию V+W, отличающиеся раскованной театральностью, одновременно воскрешали и обновляли на новой идейно-художественной основе традиции итальянской комедии дель арте (импровизация, комическая пара — аналогия известной пары слуг — Дзанни, lazzi, смесь песенок, фарсов и др.), явились особым фазисом в развитии сатирической комедии XX века.

Несмотря на частные различия внешнего художественного выражения, пьесы VM и V+W близки в жанрово-типологическом отношении. Их сюжеты, основанные на театральной гиперболе и оформляющие фиктивные действенные истории, представляют трансформацию явлений жизни в образную гротескно-сатирическую модель объективной реальности, передают действия и смысл жизненных процессов посредством изоморфных действительности художественных структур. «Модельные», метафорические комедии VM и V+W с их гибридной и синтетической формой, переплавляют в новой инструментировке идейные и морфологические импульсы комедии аристофановской, народного, «ярмарочного театра» и комедии дель арте, являясь самобытным явлением в истории авангардного сценического искусства XX века.

