

KLÁRA KOVÁŘOVÁ

UHDEHO KRÁLE-VÁVRY A JEHO INSCENACE VE VEČERNÍM BRNĚ

Premiéra *Krále-Vávry* se uskutečnila 26. února 1964 v Satirickém divadle Večerní Brno. Spolu s inscenacemi *Hamlet IV.* (1962), *Drak je drak* (1963), *Akce H* (1963) představuje vyvrcholení programu satirického divadla. *Králem-Vávrou* v podstatě skončila tato nejvýznamnější etapa, proto tvoří důležitý mezník v historii Večerního Brna. A nejen jeho, nýbrž i v historii českého divadelnictví vůbec, neboť si tróufáme tvrdit, že z hlediska satirického žánru nebyla tato hra dosud překonána.

V článku se zabýváme *Králem-Vávrou* a jeho inscenací ve Večerním Brně. Vzhledem k nedostatku materiálů týkajících se divadelní realizace zaujímá většii prostor analýza *Krále-Vávry*. Soustředíme se především na satirickou nosnost textu a snažíme se rozkrýt dílečii motivy, jimiž autor reagoval na aktuální společenskou a politickou situaci, zvláště pak ty, které dosud nebyly pojmenovány. Inscenaci přibližujeme převážně skrze výtvarnou a hudební složku, k nimž se zachovaly archiovní materiály. Na závěr se věnujeme reakcím na uvedení *Krále-Vávry* a analyzujeme kritické ohlasy, které jsou silně poznamenány kontextem doby, neboť jejich autoři nemohli svobodně vyjádřit svůj názor a museli opatrně taktizovat.¹

¹ Při rozboru *Krále-Vávry* využíváme samotného textu, recenzí a článků, opíráme se také o osobní výpověď Milana Uhdeho. Uhdeho výpověď, která je vždy v textu označena (jako Uhde, 2000), je nutno pojímat jako ústní svědectví pamětníka o daném problému, od něhož se autorka této práce distancuje. Pokud je to však možné, jsou Uhdeho výroky zpřesňovány historickými údaji a odkazy na literaturu, jež jeho sdělení potvrzuje. V případě analýzy inscenace vycházíme navíc z dokumentačních fotografií a divadelního programu, které pocházejí z archívu Satirického divadla Večerní Brno, uloženého v divadelním oddělení Moravského zemského muzea v Brně, a z partitury Ladislava Štancla, která se nachází ve vlastnictví Evy Štanclové.

Uhdeho hra *Král-Vávra* se skládá z deseti obrazů a devíti písní, které následují téměř pravidelně po každém z obrazů.² Je ostrou satirou na tehdejší společenskou a politickou situaci v Československu, konkrétně na režim Antonína Novotného. Na příběhu lidí, kteří vědí, v jakém vládnoucím systému žijí, ale sami se mu dobrovolně podřizují, byl formou podobenství vytvořen model „bezvýchodnosti“ situace: dva novináři se snaží odhalit chyby systému, nakonec se mu však při nabídce lepších pracovních funkcí oba podvolí. Hra je však „bezvýchodná“ jen zdánlivě, neboť v souladu s Brechtem ukazuje svět jako změnitelný. (Brecht, 1958: 7–9). Příběh však spojuje jednotlivé obrazy jen velmi volně.

Hra se odehrává v Irsku a vystupuje v ní celkem čtrnáct postav včetně Zpěvačky. Postavy bychom mohli rozdělit do jakýchsi tří skupin: na jedné straně je zde vládnoucí triumvirát Král-Vávra – Kukulín – Starý Vrba, k němuž náleží i Šéfredaktor, který jim ochotně přisluhuje a posléze nastupuje na místo Starého Vrby, na druhé straně stojí podřízený a lhostejný Lid, ke kterému naopak svým způsobem patří Archivář. Opozici proti oběma skupinám představují mladí novináři Červíček a Kolíček, kteří se kriticky obracejí ke každé z nich, na konci hry se však přidávají ke skupině první. Celou hrou prochází postava Zpěvačky, která v textech písní vyjadřuje pocity prosté ženy a všedního člověka vůbec, zároveň vyzvedává i smysl jednotlivých obrazů hry.

Východiskem pro Uhdeho satiru se stal Havlíčkův *Král Lávrá*. Uhde z něj převzal postavu ušatého krále, jeho holiče Kukulína a zápletku s vyvražděním holičů. Havlíčkovu starou vrbu personifikoval do postavy Starého Vrby, basový kolíček zase do novináře Kolíčka, který se vrátil z „basy“. V druhého novináře proměnil muzikanta Červíčka. V Uhdeho hře se objevuje i několik přímých odkazů na *Krále Lávrá*. Tak např. v pátém obraze Kukulín říká: „*Pakli tě co na jazyku svrbí, našeptej to do Starého Vrby, říkávala nebožka matka.*“ (Uhde, 1965: 36). V Kukulínově replice je použito dvou předposledních veršů *Krále Lávrá* s tím rozdílem, že stará vrba je zaměněna za Starého Vrba a za autora výroku je označena Kukulínova matka místo Havlíčka, který se těmito slovy obrací v závěru básně ke své dceři. V sedmém obraze zase Archivář poučuje mladé novináře, že jejich hra se hrála a bude hrát pořád, a na důkaz svého tvrzení jim předčítá celou první a polovinu čtvrté sloky. Inspirace Havlíčkem se tedy v Uhdeho hře projevila především u několika postav a převzetím některých motivů, obě díla však navíc spojuje satirické ostří proti politickým systémům, v nichž oba autoři žili: Havlíček útočí proti bachovskému absolutismu, Uhde proti režimu Antonína Novotného.

V *Králi-Vávrovi* vytvořil Uhde absurdní historii kolem fingovaného ředitelství zemské poloosy. Touto groteskní nadsázkou postihl „*neudržitelnost nároků všech ředitelů i podředitelů, jejich funkcionářů i převodních pák, tajemníků i šéfredaktorů, všech lidí na nepravém místě.*“ (Sus, 1964: 57). Král-Vávra, Kukulín a Starý Vrba budují legendu, mýtus o ovládnutí zemské poloosy, v němž je však kromě nesmyslu ukryt i spodní smysl. Poloosa si totiž žije po svém a

² O výjimkách se zmíníme v souvislosti s hudební složkou inscenace.

však kromě nesmyslu ukryt i spodní smysl. Poloosa si totiž žije po svém a svými výkyvy a poruchami, při nichž krachují iluze i propagační triky, ohrožuje samotné vládce. Funguje tedy jako metafora, neboť odkazuje k existenci vyššího, objektivního řádu reality, který je vždy přítomen, nedá se s ním manipulovat, a proto zasahuje i vládnoucí vrstvy. (Sus, 1964: 57).

V průběhu hry dochází v důsledku poruchy zemské poloosy k její přestavbě. Tohoto motivu využil Uhde opět k metaforickému pojmenování situace v tehdejší československé politice. Na počátku šedesátých let totiž vyvrcholila krize hospodářské politiky, což mělo za následek trvalé oslabení ekonomiky. V důsledku toho probíhaly od roku 1963 diskuse o tom, že se musí ekonomika obrodit. Vznikly v podstatě dvě názorové skupiny (existovala i třetí skupina, ta však veřejně nevystupovala): první z nich se zformovala kolem ekonoma Oty Šika a prosazovala vybudování „nové soustavy řízení“, druhá byla podporována Antonínem Novotným a usilovala o zdokonalení staré soustavy. Nakonec došlo k vytvoření hybridu v podobě „nové zdokonalené soustavy řízení“, v němž se vlastně slučovaly dva protichůdné pojmy. Zvěsti o tomto sporu pronikly i k Uhdemu, který novou přestavbou agregátu v *Králi-Vávrovi* narážel na Šikovo úsilí o přestavbu. (Uhde, 2000; Kaplan, 1992: 103–117).

Častá změna zásad v *Králi-Vávrovi*, vyhlašovaných řídícím triumvirátem, měla taktéž svůj původ v reálné skutečnosti. V šedesátých letech došlo ke krizi oficiální ideologie a důvěra v platnost dosavadních marxistických postulátů byla u velké části komunistických funkcionářů silně ořtesena, což se odrazilo v rozkolísanosti, v nejistotě v rozhodování vedoucích komunistických institucí a jednotlivců a ve velmi častých změnách politických hesel a linie. (Kaplan, 1992: 88–89). Ve hře je každý výkyv zemské poloosy svádněn na sousední Angličany, kteří údajně s poloosou hýbají na druhém konci. Ve vzájemné nevráživosti mezi Irskem a Anglií Uhde postihl tehdy probíhající tzv. „Studenou válku“ mezi Východem a Západem. Ve hře se také objevila kritika cenzurních praktik, a to jak v Šěfredaktorem upravovaných rozhovorech, tak ve scéně u Archiváře, příznačně nazvané jako „Historická studovna tajných dokumentů“, kde se první písmena v názvu skládaly do zkratky nejvyššího cenzurního orgánu HSTD.³ Zde byly vyřazeny všechny knihy a zůstaly pouze ty, které obsahovaly vládnoucí ideologii. Uhde při tom použil velkou nadsázku, neboť v archívu se nacházely tři knihy, jejichž autory byli Král-Vávra, Kukulín a Starý Vrba.

Symbolem demonstrijícím společenský mechanismus a špatnost vládnoucího režimu se staly Vávrovy oslí uši, které jsou utajovány tak dlouho, až se jejich existence stane notoricky známou každému a dokonale zevšední, v případě potřeby si na ně každý zanádá a hned je mu lépe. Uhde se tak kriticky obrací

³ Aby Uhde scénu co nejvíce vzdálil jednoznačné podobnosti s HSTD, použil v původní verzi ve Večerním Brně lokální narážku, neboť Archivář zde psal práci o Beethovenovi místo o Havlíčkovi. Uhde tak reagoval na velký skandál, který se odehrál v Brně na začátku šedesátých let, kdy Milena Černohorská napsala do domu Hosta do domu velmi negativní recenzi na Ráckovu monografii o Beethovenovi, v níž mu vyčetla, že se zabývá úplnými zbytečnostmi. Pro pražskou inscenaci v Divadle E. F. Buriana zaměnil Uhde Beethovena za Havlíčka, neboť mu došlo, že mimobrněští diváci by tuto narážku zřejmě nepochopili. (Uhde, 2000).

i k druhé straně společnosti, k lidem samotným, kteří neprotestují, jsou lhostejní, myslí si své a jsou smíření se současným stavem společnosti. Symbolem jejich prodejnosti je zarostlost. Hra tedy útočí jak proti těm, kteří se snaží zneužíváním získané moci utajit a zastřít vlastní omyly, tak proti těm, kteří jim takovou činnost umožňují.

Jazykové prostředky jsou velmi rozmanité. K vyjádření hlavních myšlenek hry využívá Uhde metafor, symbolů, podobenství i groteskních nadsázek. Často se vyskytuje mechanické opakování replik zvláště u Krále-Vávry a Starého Vrby, jazykem jsou vůbec charakterizovány všechny postavy hry, které Uhde navíc hned od počátku shazuje. Objevuje se i pohrávání si se slovy. „*Uhde není lhostejný vypravěč. Král-Vávra nezapře své zrození ve veselém, satirickém divadle Večerní Brno. Uhdova absurdita není převážně mrazivá, děsivá a pochmurná.*“ (Suchařípa, 1965: 81).

Součástí textu jsou také četné literární parodie, které jsou zde organicky zabudovány. Podle Patočkové smích nevzbuzuje pouhá nápodoba, stylová parodie, ale hlavně souvislost, do níž se tato parodie dostává. (Patočková, 1965: 38). Tak např. při audienci na ředitelství recituje Třetí žena báseň Williama Závady *Náš lid*; první výstup Kolíčka se mění v rozsáhlou šrámkovskou parodii, v níž Uhde naráží na mladé lidi, kteří snadno podléhali komunistické propagandě. Na začátku šestého obrazu je opět Kolíčkovi vložena do úst báseň Josefa Hanzlíka, pomocí níž chtěl Uhde demonstrovat mladého komunistického revolucionáře. (Uhde, 2000). Dále se objevují parodie na Jiřího Wolкера, Nerudovu *Romanci o Karlu IV.*, Erbenův *Štědrý den* a na překlady Jiřího Tauerera.

Název hry byl odvozen z Havlíčkova *Krále Lávy*, přičemž Láva byl zaměněn za Vávru, tolik typického pro pojmenování českého člověka. Obě slova navíc Uhde spojil pomlčkou, čímž narážel na to, že po roce 1945 si ilegální bojovníci připojovali ke svým jménům bývalá ilegální jména (např. Stainer-Veselý, Josef Grňa-Vlk), neboť chtěli v civilním životě připomínat své partyzánské zásluhy. Avšak i ti, kteří partyzány nikdy nebyli, si najednou přidávali pomlčku se jménem. (Uhde, 2000). Vysvětlení se objevuje přímo ve hře, když Archivář vypráví o historii Krále-Vávry, který v bitvě proti Angličanům zabil načerno vepře, tudíž se považoval za odbojáře.

Uhde hru označil za nonstop-nonsense, což bychom mohli přeložit jako nepřetržitý, neustále se opakující nesmysl. V závěru totiž hrozí, že se bude celá hra opakovat znovu, ale Zpěvačka tomu zabrání. Ve Večerním Brně však *Král-Vávra* končil původně tím, že vystoupila Zpěvačka, která diváky upozornila na to, že hra se bude hrát znovu, v Irsku.⁴

Hodně sporů vyvolal žánr hry. Mnozí recenzenti označili *Krále-Vávru* za absurdní drama a přiřazovali jej např. k *Zahradní slavnosti* Václava Havla, svedení zřejmě mechanickým opakováním některých replik a uzavřením hry do kruhu. V důsledku tohoto tvrzení někteří napadli Uhdého skrze to, že plně nedodrжуje

⁴ Aby hra mohla být uvedena v Praze, musel Uhde údajně na příkaz Miloslava Brůžky, pracovníka oddělení kultury ÚV KSČ, závěr přepracovat do podoby, v níž byla hra vydána. (Uhde, 2000).

principy zmíněného žánru. To však vyplývalo z nepochopení žánru hry. Uhde totiž vytvořil především podobenství, model s fiktivním námětem, jenž má mnohem blíže k Dürrenmattovi, s nímž ho spojuje přesvědčení o nejhorším možném závěru (Dürrenmatt, 1963: 71), než k postupům absurdního dramatu. Přes satirické, básnické zobecnění pojmenoval aktuální problémy v tehdejší společnosti.

Se zkouškami inscenace *Krále-Vávry* se začalo před Vánoce roku 1963, a celkem tedy trvaly zhruba dva měsíce. Během nich se dotvářela i konečná podoba textu ve spolupráci s režisérem Evženem Sokolovským, dramaturgy Jiřím Flíčkem a Vladimírem Fuxem, skladatelem Ladislavem Štanclem a vůbec s celým hereckým souborem způsobem, který je ostatně pro tzv. „autorská“ divadla šedesátých let, mezi něž Večerní Brno dozajista patřilo, charakteristický. Posléze Uhde také hru „*Evženovi Sokolovskému a celému kolektivu satirického divadla Večerní Brno*“ věnoval. (Uhde, 1965: 5).

Režisér Sokolovský vložil inscenaci plně do služeb textu tak, aby podtrhla satirické významy i vyznění celé hry. Spolu s výtvarníkem Vladimírem Bernardem Růžičkou použili jako základního stavebního prvku panelů, které na sebe těsně přiléhaly do tzv. „kulisové zdi“. Panely byly polepené zvětšenými fotografiemi konkrétního prostředí a z výpovědi Milana Uhdeho vyplynulo, že se navzájem podle potřeby předsouvaly a zasouvaly, což umožňovalo rychlou proměnu jeviště. (Uhde, 2000). Proměny scén se uskutečňovaly během písní, které před zataženou oponou zpívala Ljuba Hermanová.

Růžička vytvořil pro inscenaci celkem čtyři různé varianty scény. Dvě z nich představovaly interiér: „Ředitelství zemské poloosy“ a „Historická studovna tajných dokumentů“, dvě exteriér: denní a večerní ulice irského města. Scéna „Ředitelství zemské poloosy“ se v inscenaci vyskytovala nejčastěji. Jednalo se o scénu kulisového typu tzv. „uzavřeného“ nebo „francouzského“ pokoje svrchu zčásti přikrytého stropem s rostlinnými ornamenty. Po pravé i levé straně byly naproti sobě v kulisových zdech prolomeny funkční dveře, kterými byly směřovány odchody a příchody herců. Na zadní stěně bylo zavěšeno stahovací zařízení k ovládní přístroje na řízení zemské poloosy. Fotografie byly negativní a vyvolávaly dojem bohaté štukatérské výzdoby, která však zaváněla laciností. Použití prostředků charakteristických pro inscenační styl 19. století zároveň poukazovalo na kulisovost režimu.

Do takto pojatého prostoru byl vměstnán trojrozměrný nábytek a rekvizity. V prvním, druhém, čtvrtém a pátém obraze byl uprostřed v zadní části umístěn starobylý stůl z 19. století, na němž byl položen velký megafon obrácený směrem do publika. Vpravo od něj se nacházela otáčecí moderní židle s podpěrrou, na které úřadoval Zdeněk Blažek jako Král-Vávra, vedle ní pak ještě lednice. Pod pravým horním rohem visel obrovský amplión, v levém rohu bylo instalováno záchodové zařízení. Poté, co se v devátém obraze odehrála za použití dír-kovaného reflektoru se stroboskopickým zařízením porucha přístroje na řízení zemské poloosy, byl přístroj reorganizován: skládal se z lednice lokalizované

uprostřed místnosti, na které byla postavena záchodová mísa. Z ní vedla obrovská železná konstrukce, složená ze záchodové nádrže na vodu, trojúhelníkových útvarů, otáčecí kliky, kulatého ventilátoru, ampliónu a megafonu, který byl spojen s lednicí elektrickým kabelem. Před přístrojem se vyskytoval starožitný stůl a vpravo vedle něj trezor, na němž stála otáčecí židle Krále-Vávry.

„Historická studovna tajných dokumentů“ ze sedmého obrazu již byla (stejně jako scény s ulicemi) vytvořena pouze ze zadní kulisové zdi. Na fotografiích byla zachycena starší bílá místnost se sloupy a dřevěnými výklenky, kterou do dvou třetin její výšky zaplňovaly prázdné regály na knihy. Uprostřed vévodil místnosti velký portrét Zdeňka Blažka alias Krále-Vávry. Scény s ulicemi irského hlavního města byly podle Uhdeho vyrobeny ze zvětšených autentických fotografií. (Uhde, 2000).

Kostýmy byly, stejně jako scéna, stylizovány černobíle, neboť záměrem Sokolovského bylo pojmout celou inscenaci jako zlý sen. (Uhde, 2000). Zdeněk Blažek v roli Krále-Vávry byl oblečen do bílé podvlékačí košile bez límečku, vzorované vestičky, tmavých kalhot a ošuntělého sáčka. Po kolena měl nazuty černé holínky, z hlavy mu trčely obrovské špičaté uši, které poprvé publiku odhalil až v devátém obraze, do té doby zůstaly ukryty pod rádiovkou s kšiltlem a postranními klapkami na uši. S tím kontrastoval kostým Miroslava Výleta v roli Kukulína, který vedle něj působil v tmavém obleku s bílou košilí a vázankou velice upraveným, úřednickým dojmem. Oči mu zakrývaly stejně jako v civilu brýle a v rukou někdy držel černé desky s papíry, ze kterých četl. Po scéně chodil v černých polobotkách.

Kostýmy ostatních postav tvořilo vesměs běžné civilní oblečení, u mužů často doplněné pokrývkou hlavy. Rekvizit se používalo omezeně, tedy jen tehdy, jestliže byly nezbytné pro rozehrávání dramatických akcí, nebo sloužily jako součást kostýmu hereckých postav. Za zvláštní zmínku stojí noviny s názvem „Krok vpřed“, z nichž si nahlas předčítali Karel Augusta (Červíček) a Ladislav Frej (Kolíček), které byly vytvořeny z přelepeného Rudého práva, což bylo na tehdejší dobu dosti odvážné i nebezpečné.

S výjimkou Krále-Vávry, Kukulína a Červíčka s Kolíčkem se všechny mužské postavy vyznačovaly extrémně dlouhými vousy a parukou, čímž byla vyjádřena jejich loajalita s režimem. Nejdelší vousy v inscenaci pak měli Ladislav Suchánek (Starý Vrba), Jiří Jurka (Šéfredaktor) a Bohdan Denk (Archivář), od sebe se pak odlišovali jejich barevným pojetím (konkrétně odstíny špinavě bílé, černé a šedivé). Co se týče ženských postav, dlouhými vlasy po pás byla charakterizována pouze Vlasta Kalendová (První žena). U Marie Beránkové (Druhá žena) byly vlasy vyčesány do drdolu, u Stanislavy Klapkové (Třetí žena) zase sestříhány do moderního mikáda, které spolu s černým rolákem dodávalo postavě existenciálního vzhledu.

Postavy byly přeměněny v typy, herci je nevytvářeli, pouze je v pravém okamžiku demonstrovali. Podle Jany Patočkové však nezískali více prostoru, než jim povoloval samotný text. (Patočková, 1965: 39–40). Sokolovský tentokrát vytěžil satirický účín z toho, že vše je míněno vážně. (Srna, 1964). Zajímavě pak vyřešil i příchody a odchody jednotlivých postav na scénu a ze scény, které or-

ganizoval na principu orloje postranními dveřmi: např. když postava přišla na scénu dveřmi vlevo, odešla dveřmi vpravo. Sokolovský tak podtrhl to, aby i inscenace vyzněla jako nonstop nonsense. Výjimkou byl pouze devátý obraz, v němž byla rakev se Starým Vrbou přinesena a odnesena stejným vchodem (Uhde, 2000), čímž zdůraznil, že výměna funkce strýce národa mezi Starým Vrbou a Šěfredaktorem, a tedy i smrt samotného Starého Vrby, byla režimem zinscenovaná. Nejinak tomu bylo i s hlášením a oslavným skandováním Megafonu, se kterým očividně manipuloval Miroslav Výlet v roli Kukulína, což bylo vyjádřeno tím, že magnetofonová nahrávka byly najednou přerušena např. uprostřed slova. (Uhde, 2000).

Hudební složka inscenace se skládala celkem z devíti písní určených jediné interprete, Ljubě Hermanové, a z jedné hudební mezihry. Každá z písní zpravidla následovala po jednotlivých obrazech, výjimku tvořil pátý obraz, po němž píseň chyběla, a sedmý obraz, ve kterém zazněly písně dvě: zhruba uprostřed a na konci. Hudební mezihra následovala po devátém obraze před písní a doplňovala mluvené slovo.

Skladatel Ladislav Štancel vytvořil šansony lehkého populárního typu pomocí jednoduchých písňových forem i rytmi, v nichž se nechal zčásti inspirovat jazzovou kulturou. Dále se sem promítly zkušenosti z taneční hudby užitím ustálených útvarů: např. blues, slowfocku, valčíku, anglického waltzu, foxtrotu a dalších, objevil se i smuteční pochod „marcia funebre“. Štancel se soustředil především na melodický výraz. Každá píseň měla zpravidla základní ráz a uvnitř byla prokomponována na tempa. Některé z nich byly triadické, některé pracovaly s refrénovitými motivy. Mnoho recenzentů se shodlo v tom, že hudebně nejoriginálnější bylo *Havranovinový blues*.

Jednotlivé party byly rozvrženy mezi flétnu, trubku B., klarinet B. nebo saxofon B., kytaru, piano, kontrabas a bicí; v hudební mezihře byla flétna nahrazena pikolou. Harmonické provedení písní bylo velmi prosté, drželo se v altové poloze spodní malé oktávy a většinou se pohybovalo v rozmezí pěti tónů.

V inscenaci byla postava Zpěvačky příznačně nazvána jako „Svědomy hry“, neboť vytvářela vyrovnávající a dráždivý kontrast k analytické složce hry. Hudba zde měla samostatnou funkci dramatickou, která spočívala v zakomponování písní a krátkých spojovacích hudebních ploch do dějového toku. *„Účín hudby je zvýšen i tím, že všechny zpěvy vytvářejí určité relativně samostatné pásmo, reagující sice na okamžitou situaci, avšak nabývající zároveň jakéhosi obecnějšího a nadčasového významu“*, napsal ve své recenzi Jiří Fukač, který zároveň podal i zajímavý postřeh související s dramatickou funkcí hudby v inscenaci: *„Když Ljuba Hermanová zazpívá kdesi na začátku Krále Vávry ve Večerním Brně píseň „o koňovi s velkou a svěšenou hlavou“, vyvolá mnohoznačná banalita tohoto popěvku salvy smíchu. Když píseň zazní před závěrem v doslovné podobě, aby spolu s vyzněním děje ukázala, že se nic nezměnilo, protože psychika svěšených hlav přerostla v bezvýhodnou lhostejnost, publikum zaražené mlčí. Jako by někdo osvětlil táž slova a tytéž myšlenky z jiného úhlu, jako by vulgární nápěv šlágru byl schopen unést nejkontrastnější dramatické odstíny.* (Fukač, 1964).

Významný podíl na celkové úrovni hudební složky měla její interpretka Ljuba Hermanová, proto jí recenzenti věnovali značnou pozornost. Jana Patočková napsala: „*Hermanová je tu bezpečně ve „svém žánru“, je bez konkurence: nejen vynalézavostí a nuancovaností, nejen schopností vnútit publiku náladu, atmosféru, ale i tím, že dává své „roli“ vývojový oblouk od espritu výsměšné parodie až k melancholii, v níž se dovede pustit až na samou hranici sentimentálního šlágru a opět jej – v bodě nejvyššího dojetí a tedy v pravý čas – nepatrným gestem shodit.*“ (Patočková, 1965: 40).

Podmínky pro uvedení Krále-Vávry nebyly zdaleka příznivé. Již od počátku bylo téměř jisté, že text cenzurou nemůže projít, a přesto nakonec došlo k premiéře. Klíčovou roli při tom sehráli dva muži. Prvním z nich byl František Povolný, jenž stál v čele Domu kultury a osvěty města Brna, provozujícího divadlo Večerní Brno, který se hned od začátku postavil za uvedení hry. Druhého muže představoval Ladislav Manoušek, vedoucí 3. oddělení ÚV KSČ, který měl na starosti právě posouzení ideologické nezávadnosti hry. Manoušek byl však tehdy zřejmě příliš zanedbán jinými povinnostmi, tudíž hru nestihl přečíst ani ji předat svým externím poradcům, takže nakonec na opětovné naléhání Povolného doporučil hru k inscenaci. (Uhde, 1999: 48–51).

Inscenace *Krále-Vávry* ve Večerním Brně ihned vyvolala ostré polemiky. Jisté nikoho nepřekvapí skutečnost, že recenzenti ji hodnotili buď kladně nebo naopak záporně podle svého politického názoru či stranické příslušnosti, neexistoval žádný názor pohybuující se uprostřed mezi těmito stanovisky, jak už to ostatně v souvislosti s inscenováním politických her bývá téměř pravidlem. Neudivuje ani to, že jednotliví kritici se zabývali převážně textem a samotné inscenace se dotýkali jen velmi sporadicky.⁵

Mezi prvními ohlasy se objevila negativní recenze Otakara Rydla v *Mladé frontě*, z níž část citujeme: „*Proti vtípnému, hravějšímu a humornějšímu Drakovi předkládá zde Uhde však mnohde jen holou myšlenku bez obrazné síly, takže jí pak chybí větší působivost sdělení. I když je tu třeba vidět i snahu odlišného autorského typu o zdůraznění vážnosti myšlenky, preferuje se spíš harcujející puritánství než básnická hodnota.*“ (Rydlo, 1964). K Rydlovi se později připojila redakce brněnské *Rovnosti*, která formulovala kritický článek plný ostrých důležitých výhrad, na jehož sepsání se údajně podílel i tajemník Ladislav Manoušek: „*Hra (...) ve svých nejlepších pasážích napadá to, proti čemu strana v uplynulých letech úspěšně bojovala a bojuje i nadále spolu se všemi poctivými lidmi v každodenním životě. (...) Krátkodeché a politicky nedomyšlené invectivy na úrovni komunální satiry neprospěvají ani základnímu záměru hry. Autor i insce-*

⁵ Vedle hudby a výkonu Ljuby Hermanové se pochvalného uznání od několika recenzentů dostalo režisérovi Evženovi Sokolovskému. Herectví se recenzenti věnovali pouze obecně nebo vůbec, nejvíce ocenili výkony Zdeňka Blažka, Ladislava Suchánka a Miroslava Výleta, dále byli také vyzvednuti Ladislav Frej, Jiří Jurka a Stanislava Klapková.

nátoři se jimi opožďují za společností, která je dnes dál, která vidí paradoxy všedního dne v ostřejších konturách i na jiných místech a v širších souvislostech.“ ({RT}, 1964). Rydlova recenze měla nakonec dohru v diskusi s dramaturgem Večerního Brna Jiřím Flíčkem, která probíhala na stránkách Divadelních novin, jejíž účastníci se vzájemně napadali. (Flíček, 1964; Redakce, 1964).

Naopak kladného hodnocení se Večerní Brno dočkalo od Jaroslava Opavského, Sergeje Machonina, Aleny Urbanové, Kataríny Hrabovské, Miloše Smetany, Olega Suse, Zdeňka Srny, Jiřího Majera, Jiřího Fukače a dalších. Většinou se však všichni zmiňovali o tom, že hra útočí proti kultu osobnosti, což je celkem pochopitelné, neboť tehdy nemohli otevřeně napsat, že se jedná o satiru na Novotného režim.⁶ V časopisu Divadlo byly uveřejněny dva odborné články Olega Suse a Jany Patočkové, které se podrobně zabývaly analýzou textu *Krále-Vávry*, u Patočkové navíc v souvislosti s Klímovým *Zámkem*. Zde byl i poprvé otištěn Uhdeho text.

Rozporné přijetí *Krále-Vávry*, obrovské ohlasy ve společnosti a potřeba stranických funkcionářů obhájit správnost jeho uvedení vedly nakonec k uspořádání besedy, jejíž záznam byl zveřejněn v časopise Mladý svět. Mezi diskutujícími byli přítomni: autor hry Milan Uhde, Aleš Bluma, šéfredaktor Mladého světa Josef Holler, vedoucí tajemník KV KSČ Jihomoravského kraje Martin Vaculík, redaktor Mladého světa Jan Kloboučník, Valentin Schiebl za MěstV ČSM Brno, Marta Cabejšková za OV ČSM Brno-venkov a redaktor nakladatelství Mladá fronta Ladislav Smoljak. Pro ilustraci shrnujeme jejich hlavní názory, které je však potřeba (stejně jako kritické ohlasy) brát s určitým odstupem.

V diskusi se Uhde brání, že *Krále-Vávra* není věrnou zprávou o životě v socialistickém Československu, a že kritika musí být vždy jednostranná. Popírá analogie mezi postavami hry a komunistickými funkcionáři. Přiznává se však k tomu, že nechtěl psát hru o kultu osobnosti, ale o tom, co se stane, když někdo nechce o sobě slyšet pravdu, a proto je jeho hra o každém zneužití moci. Vyslovuje také domněnku, že nejpozitivnější na sebenegativnější kritice je to, že je kritika vůbec vznášena.

Holler vidí nebezpečí *Krále-Vávry* v tom, že po jeho zhlédnutí by se mladí lidé mohli dát na cestu jednostranné negace minulosti, navíc by se jim mohlo zdát, že boj proti kultu osobnosti není dostatečně rychlý, což by u nich mohlo vést i k negaci současné práce politiky strany. Na Valentina Schiebla zase působí závěr pesimisticky a celá hra jako kritika všeho, která však méně ukazuje, jak dál.

Naopak Jan Kloboučník nepovažuje konec *Krále-Vávry* za bezvýhodný, nýbrž za působivé varování. Smoljak také Uhdeho hru obhajuje, neboť kontakt uměleckého díla se skutečností spatřuje v tom, jak vystihuje skutečné pocity diváka, a nikoli v tom, že v něm hledají analogie a jinotaje.

Hlavní slovo v celé besedě má Martin Vaculík, jenž tvrdí, že mladí lidé reagují na hru celkem přirozeně a správně, tj. smíchem. Některé kladné názory na *Krále-Vávru* pokládá za trochu nekritické, odmítavé reakce jsou podle něj zase většinou

⁶ V oblasti teorie a kritiky se musela uplatňovat patřičná míra taktiky, aby se přímým pojmenováním dobré věci neškodilo. (Hořínek, 1995: 71).

bezprostřední. Vaculíkovi vadí závěr hry, na druhou stranu však konstatuje, že i negace může vyvolat kladný ohlas. Na závěr sděluje, že se v Brně ujali *Král-Vávry* proto, že je to poctivá hra, v níž si sám nejvíce váží úderu proti lhostejnosti lidí, kteří se nechtějí v ničem angažovat. (Smoljak, 1964: 12–13).

A zde se ukazuje jeden z paradoxů tehdejší doby: místo toho, aby hra byla zakázána a stažena z repertoáru, pořádá se diskuse, v níž se lidem vysvětluje, jak mají ke hře i k inscenaci „správně“ přistupovat. V opačném případě by totiž straničtí funkcionáři museli přiznat vlastní neschopnost a zároveň nést odpovědnost za to, že vůbec k realizaci inscenace došlo. Pobouření, jaké inscenace *Král-Vávry* vyvolala, však mělo zpětný dopad na samotné Večerní Brno. Náhlý obrat divadla k absurdnímu dramatu, na jehož poetiku nebyli připraveni ani inscenátoři ani diváci, tak můžeme s největší pravděpodobností přičíst i tomu, že od „přehmatu“ s *Králem-Vávrou* cenzoři Večerní Brno mnohem pečlivěji střežili.

Satirické divadlo Večerní Brno – Milan Uhde: Král-Vávra. Režie: Evžen Sokolovský, výprava: Vladimír Bernard Růžička, hudba: Ladislav Štancil, dramaturgická spolupráce: Jiří Flíček, asistent režie: Marie Beránková, obsazení: Zdeněk Blažek (Král-Vávra), Kukulín (Miroslav Výlet), Ladislav Suchánek (Starý Vrba), Jiří Jurka (Šéfredaktor), Červíček (Karel Augusta), Kolíček (Ladislav Frej) ad. Československá premiéra: 26. 2. 1964, derniéra: 23. 10. 1965, počet představení: 130 + 2 (zájezd do Prahy).

PRAMENY A LITERATURA

- BRECHT, B. *Myšlenky*, Praha: Československý spisovatel 1958.
- ČERNÍK, L. (redig.) *Večery pod rampou*. List divadelních patriotů Večerního Brna. 1966, č. 1.
- DÜRRENMATT, F. 21 bodů k Fyzikům. In *Fyzikové*. Praha: Dilia 1963, s. 71–72.
- FLÍČEK, J. *Také úroveň...* Divadelní noviny, 1964, r. 7, 6. 5. 1964.
- FUKAČ, J. *Ljuba Hermanová ve Večerním Brně*. Hudební rozhledy, 1964, č. 6.
- HAVLÍČEK BOROVSÝ, K. *Král Vávra*, Brno 1923.
- HOŘÍNEK, Z. Šedesátá léta (1960 – 1968). In JUST, V. a kol. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav 1995, s. 64–73.
- HRABOVSKÁ, K. *Zo zvyškov karu radostník*. Kulturní život (Bratislava), 14. 3. 1964.
- KAPLAN, K. *Československo v letech 1953–1966*, 3. část. Praha: SPN 1992.
- MACHONIN, S. *Ljuba Hermanová si zaslouží...* Literární noviny, 14. 3. 1964
- MACHONIN, S. *Na těžký uzel nordický*. Literární noviny, 7. 3. 1964.
- MAJER, J. *Ladislav Štancil a Večerní Brno*. Melodie, 1964, č. 5.
- OPAVSKÝ, J. *O králi Vávrovi a divadelní satíře*. Rudé právo (Praha), 10. 4. 1964.
- PATOČKOVÁ, J. *Satira 1964*. Divadlo, 1965, r. 16, č. 2, s. 34–40.
- PAZOUREK, V. (vpa) *Divadlo satirické skladebnosti*. Svobodné slovo, 3. 3. 1964.
- REDAKCE. *Tečka za jednou diskusí*. Divadelní noviny, 1964, r. 7, č. 25–26.
- REJNUŠ, M. (mír) *Večerní Brno před další bitvou*. Lidová demokracie (Venkov), 8. 2. 1964.
- RYDLO, O. *Satira na havlíčkovský motiv*. Mladá fronta (venkov), 5. 3. 1964.
- [RT]. *Král-Vávra ve Večerním Brně*. Rovnost, 13. 3. 1964.
- SMETANA, M. *Umění, které potřebujeme*. Divadelní noviny, 8. 4. 1964.
- SMOLJAK, L. (uspoř.) *Král-Vávra na jevišti i v diskusi*. Mladý svět, 1964, r. 6, č. 27, s. 12–13.
- SRNA, Z. *Nad brněnským Králem-Vávrou*. Práce, 28. 3. 1964.
- SUCHAŘIPA, L. Na cestě ke hře. In UHDE, M. *Král-Vávra*. Praha: Orbis 1965, s. 76–81.

UHDE, M. *Král-Vávra*, Praha: Orbis 1965.

UHDE, M. Zlatohřívek. In *Bylo nebylo Satirické divadlo Večerní Brno*. Brno: I.DE.A. 1999, s. 48–51.

UHDE, M. *Osobní výpověď*, 3. 4. 2000, záznam uložen ve vlastnictví Kláry Kovářové.

URBANOVÁ, A. *Umění a kalkulance*. Kulturní tvorba, 12. 3. 1964.

SRNA, Z. *Nad brněnským Králem-Vávrou*. Práce, 28. 3. 1964.

SUS, O. *Dějiny si dělají blázny – blázni dělají dějiny*. Divadlo, 1964, r. 15, č. 10, s. 56–61.

SUS, O. *Zdravý smysl nonsensu Krále-Vávry*. Rovnost, 25. 5. 1965.

VACHKOVÁ, M. *Kabaret Večerní Brno v šedesátých letech*. Brno: PFMU 1995.

UHDES KÖNIG-VÁVRA UND SEINE INSZENIERUNG IM THEATER VEČERNÍ BRNO

Der Beitrag behandelt ein Stück von Milan Uhde, König-Vávra, das am 26. Februar 1964 am Theater Večerní Brno uraufgeführt wurde. Dieses Spiel war eine tollkühne Satire auf politisches und gesellschaftliches System der damaligen Tschechoslowakei, auf die Regierung des Präsidenten und zugleich auch des ersten Sekretärs des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei Antonín Novotný. Der Beitrag richtet sich v.a. auf die einzelnen Motive, mit denen der Autor auf die aktuelle Situation reagiert hat (z.B. auf die Leute, die auf den falschen Posten sitzen; die Bemühung um den Umbau damaligen Ökonomie; die Krise der offiziellen Ideologie und ihrer Klischees; den Kalten Krieg zwischen Osten und Westen; die Zensurpraktiken usw.).

Der Regisseur Evžen Sokolovský hat diesmal seine Inszenierung voll in Dienst des Textes gestellt, er hat sich darauf konzentriert, die satirischen Bedeutungen mit gesamten Theatermitteln zu unterstützen. Die Premiere hat scharfe Polemiken erweckt und die Theaterkritiker auf zwei verschiedene Gruppen geteilt: einige haben die Inszenierung und das Stück bejubelt, die anderen getadelt – jeder nach seiner politischen Meinung oder nach der (Nicht-)Angehörigkeit zur Staatspartei. Aber die verantwortlichen Funktionäre haben die Inszenierung nicht verboten, weil sie in diesem Fall eigenen Fehler hätten gestehen müssen, dass das Stück ihre Inszenierungserlaubnis bekommt hat. Stattdessen haben sie eine Diskussion veranstaltet, in deren sie den anderen Leuten erklärt haben, wie sie die Inszenierung „richtig“ (im politischen Sinne des Wortes) verstehen sollten.

