

Mikulášek, Miroslav

Vítězný smích : (pokus o žánrově srovnávací analýzu dramatiky V.V. Majakovského) : résumé

In: Mikulášek, Miroslav. *Победный смех : опыт жанрово-сравнительного анализа драматургии В.В. Маяковского*. Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, c1975, pp. 218-245

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121035>

Access Date: 04. 12. 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.



RESUMÉ

VÍTĚZNÝ SMÍCH

(Pokus o žánrově-srovnávací analýzu dramatiky
V. V. Majakovského)

Tvorba neúnavného hledače nových uměleckých cest V. V. Majakovského se rozvíjela a formovala v řečišti pokrokového ruského a revolučního sovětského umění. Majakovskij byl novátorem nejen v poezii, ale i v oblasti divadelního a dramatického umění. Každá z jeho her — od mladistvé tragédie *Vladimír Majakovskij* (1913), plné životní absurdity, smutku, ale i vzpoury proti starému pořádku, přes *Mysterii-buffu* (1918), oslavující revoluci jazykem biblických legend a podobenství, po groteskně-fantastické a satiricko-politické komedie *Štěnice* (1928) a *Horká lázeň* (1929), pranýřující nešvary nového, socialistického světa — byla uměleckou událostí, vyznačovala se ideovou smělostí, neopakovatelnou formální novostí i uměleckým mistrovstvím. Dramatika Majakovského tihne k velkým syžetovým měřítkům, metaforické obrazovosti, fantastičnosti, grotesknosti a ostré politické satíře, k divadlu pojatému jako poutavá podívaná splétající rozmanité žánry a druhy spektakulárního umění.

Dramatické umění Majakovského se rodí v předrevolučním období. Jeho dramatický debut — tragédie *Vladimír Majakovskij*, shrnující ideově-umělecké inovace cyklu básnickových raných veršů věnovaných tématu kapitalistického města, objevila se v roce 1913. Spojena s hledáními futuristů v oblasti divadla jako by v jistém směru završovala — nehledě na rozdílnost poetického vnímání života a teoretická hlediska — umělecké výboje divadelních novátorů prvních desetiletí 20. století (Blok, Brjusev, Andrejev, Mejerchold), kleslících cestu novému pojetí a stylu divadelního umění. Její osobitá forma a ideový obsah byly však podmíněny komplexem složitých sociálněpolitických faktorů, protikladně působících uměleckých i společenských hnutí a tendencí na počátku 20. století.

Tvůrčí pohyb v ruské dramatice počátku 20. století byl podmíněn úhrnem složitých sociálněpolitických faktorů i uměleckých snah doby. Zásvit nového — revoluci 1905 — v souvislosti se stolypinskou reakcí vystřídal teror, pronásledování nositelů revolučního hnutí a ideové zmatky v kruzích inteligence. Jestliže v důsledku těžkých podmínek „vystal i před bol-

ševiky úkol změnit taktiku, v klidu ustoupit, zachovat kádry a nabrat síl pro novou revoluční ofenzívu“¹ bylo jen stěží možno očekávat, že svět umění, představující citlivý seismograf společenskopolitických změn, nálad a proudů, zůstane týž jako v předvečer i v době rozmachu revolučních událostí r. 1905 a bezprostředně po něm. V letech politické reakce, kdy se i stranický tisk musel na jistou dobu uchýlit do ilegality, nemohla zaznívat z divadelní scény dramatika apelativního typu s protestujícím obsahem, dramatika *revoluční výzvy*. Nikoli náhodou dochází v únoru 1907 k zákazu inscenace Gorkého *Neprátele*, otištěných ještě před zesílením represálií v r. 1906. Hra byla shledána „сплошною проповедью против имущих классов“. Podobný úděl postihl též hru *Poslední* (1908) i dramatická díla jiných „znanjenců“, Juškeviče, Čirikova, Andrejeva,² neboť „... carská vláda si byla vědoma rozdílu mezi slovem psaným, otištěným a zaznívajícím ze scény, tj. působícím na velký divácký kolektiv“.³ Komplikovanost situace dokládá i ideová rozpornost dramatiků gorkovského proudu,⁴ i když trvalý zájem o společenskou problematiku činil jejich díla ideově nejangažovanější vrstvou ruského dramatu počátku 20. století.

Ideová i estetická proměna dramatického tvaru, forem umělecké výpovědi o realitě za těchto historickopolitických okolností byla objektivní daností. Imanence formy byla tvarována tlakem reality.

Tvaroslovné změny dramatu na ruské půdě na počátku 20. století jsou spjaty s hledáním představitelů ruského symbolismu. Čechovovskému i gorkovskému proudu se tak dostalo ideového i tvarového protikladu. Ze spolupráce dramatu a divadla se rodil stylizovaný projev, akcentující moment tvůrčího přetváření zobrazované reality.

Problematika umělecké stylizace, znovu objeovaná a usilovně rozpracovávaná na ruské půdě představiteli symbolismu v oblasti teorie dramatu (Brjusov, Belyj, Vjač. Ivanov), našla výraz i v dramatické tvorbě řady básníků a spisovatelů (Brjusov, Blok, Andrejev, Belyj, Kuzmin, Sologub aj.); především však byla podpořena teoretickým i tvůrčím úsilím divadelních reformátorů jak západních (M. Reinhardt, G. Craig, G. Fuchs), tak zvláště i ruských (V. S. Mejerhold v *Teatre-Studii* [1905—1906] a poté v divadle Komissarževské v Peterburgu [1906—1907]), téměř paralelně — v tvůrčích soutěžích — usilujících o divadelní stylizaci jak v scénickém ztvárnění představení, tak i v projevu hereckém. Divadelní novátoři se snažili překonat naturalistickou iluzivnost „kukátkového jeviště“ důslednou teatralizací všech složek scénického umění. Hledání nových výrazových prostředků v oblasti divadelního projevu probíhalo paralelně s tvůrčím hledáním dramatiků; zdá se, že inspirující úlohu zde sehrálo drama („Новый Театр вырастает из литературы. В ломке драматических форм всегда брала на себя инициативу литература“)⁵. Na bázi nové techniky dramatu se tak rodily i nové formy divadelního výrazu, demonstující dialektickou podmíněnost a součinnost uměleckých forem a druhů, která teprve znamená pohyb divadelně dramatického umění.

¹ Э. Гугушвили, А. Юфит, *Большевистская печать и театр*. Л.—М. 1961, 122.

² *Первая русская революция и театр*. Статьи и материалы. М. 1956.

³ *Театральное наследие*. Сб. первый. Л. 1934, 198.

⁴ А. Рубцов, *Из истории русской драматургии конца XIX—начала XX века*. Часть 2, Минск 1962.

⁵ В. С. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. Часть 1, М. 1968, 123.

Úsilí představitelů ruského symbolismu bylo poznamenáno širokým, nicméně však namnoze značně protikladným ideovým i žánrovým hledáním, nesoucím nejen pečeť inovací, ale i stylizátorství v adaptaci forem vzdálených divadelních epoch. Ve vnitřně rozrůzněném řečišti ruského symbolistického divadla z počátku 20. století se projevuje snaha obrodit středověké religiózně mystické žánry, tj. mystérii s její náboženskou extatičností (А. Б е л ы й, *Пришедший*, 1903), miraculum s jeho zázraky a náhlými metamorfózami hříšníků (М. К у з м и н, *Комедия о Евдокии из Гелиополя, или: Обращенная куртизанка*, 1907). Jsou vytvářeny nejen parodie středověkých „diableries“ (А. Р е м и з о в, *Бесовское действо*, 1906), ale objevují se i žánrové ohlasy antické tragédie (В я ч. И в а н о в, *Тантал*, 1905; Ф. С о л о г у б, *Дар мудрых пчел*, 1908), variace shakespearoyské komedie (Л. З и н о в ь е в а - А н н и б а л, *Певучий осел*, 1907), názvuky španělského a italského divadla (Е в г. З н о с к о - Б о р о в с к и й, *Обращенный принц*, 1910; А. Б л о к, *Балаганчик*, 1906; В л. С о л о в ь е в, *Арлекин, ходатай свадеб*, 1911).

Stejně jako poezie zrcadlilo i ruské symbolistické drama mnohé z ideových i formálních tendencí neoromantické linie západoevropského symbolistického dramatu (Maeterlinck), jež se ocitalo, inspirováno pesimistickou filosofií Schopenhauera a Hartmanna, v zajetí estetismu, transcendentna, abstraktnosti a dekadence, znamenající ztrátu životního obsahu a živé ideje. Nejpokrokovější křídlo symbolismu představované А. Б л о к е м však nezpřetrhávalo vazby se životem. Akcentací nikoli transcendentna, ale existenciálněfilosofických aspektů vytvářelo osobitou žánrovou modifikaci, variantu evropského symbolistického dramatu.

V shakespearovském typu objektivního dramatu, jenž se stal v průběhu historického vývoje vládnoucím typem dramatu, se při vši prohloubenosti charakteristik stával žánrově nosným jádrem epický moment, dějový příběh, dynamicky se rozvíjející scénická událost. Jedna z větvi moderního dramatu 20. století, vyrůstající z neoromantismu, se rozvíjela směrem k dramatu subjektivnímu, akcentujícímu duševní stav a prožitek individua.

Блок sondoval v cyklu svých subjektivních „lyrických dramát“, představujících „očistnou“ etapu na cestě básníkovy překonávání lyrické uzavřenosti, „prožitky osamocené duše, pochybnosti, vášně, nezdary, pády“, tj. lyrickou obsahovou vrstvu. Vytlačení epického momentu sférou subjektivních prožitků znamenalo vpád do dramatické struktury specifické literární vrstvy — lyrická — a přinášelo poetizaci dramatu. Tento přístup s sebou nesl i novou poetiku diktovanou imaginativním charakterem lyrického vidění. Odtud i v *Pantomimě*, *Neznámé* aj. řetěz scénických mystifikací a alogismů, smíšení plánu reálného a nereálného, postup náhlých a ostrých myšlenkových zvratů a kontrastů, logika nečekaných dějových metamorfóz a přechodů ze snu v scénickou realitu a obráceně (proto se objevuje namísto Šaškovy krve „brusinková šťáva“ atd.), což vyjevuje pro symbolisty příznačnou „dvojakost“ života.

V tomto strukturálním momentu prorážel v jistém směru romantický přístup a pojetí, romantický „dvojsvět“, známý již z pohádkových novel E. A. Hoffmanna. Pozemská skutečnost (svět reálný) zdála se básníkovi iluzorní, nereálnou. Vytváří proto její proměněný, groteskní odraz, obnažující skrytý, pravý význam. Básnický přístup modeloval dramatickou strukturu.

Blokovo novátorské úsilí o tvarovou proměnu tradičního dramatu má v dějinách ruského dramatu jistou obdobu v tvorbě V. S o l o v j e v a, který v cyklu svých „žertovných her“, zejména v „žertovné mystérii“ *Bílá lilie* (z let 1878—1880), spájí rovněž v paradoxním zvratu roviny patetiky, mystiky a legrace, groteskna. Neustálá oscilace poetických a bufonních motivů vytváří rytmus groteskně absurdního dramatického systému. Solovjevovy scénické hříčky jsou v ruském prostředí — stejně jako o něco později Jarryho extravagantní pokusy ve Francii (*Ubu-Roi*, 1888) — literárněhistorickým předobrazem a antecendencí novodobých snah o divadlo absurdních situací.

Básnická metaforická imaginace A. Bloka sublimovala do poetického lyrického monodramatu, fixujícího „stav duše“. L. A n d r e j e v vystupující se svými inovacemi v téže době, usiluje na rozdíl od Bloka o nový tvar na širěji komponovaném *dějovém* dramatu. Prozaický talent dialekticky podmiňuje umělcův epický přístup. Andrejev křísí typ „theatrum mundi“, zapomenutý žánr starého divadla (kultivovaný znovu evropskou dramatikou zejména po první světové válce H o f f m a n n s t h a l e m, Č a p k e m aj.) ve snaze předvést na scéně smysl lidského bytí a konání. Odtud pozornost k osudu člověka i lidských kolektivů.

Formotvorný podnět zikává Andrejev v malířství, které orientovalo jeho výboje směrem k výtvarnému uchopení tématu. (Výtvarný dar byl vůbec výraznou součástí spisovatelova talentu stejně jako u O. K o k o s c h k y, razícího rovněž scénickými poémami cestu expresionistickému dramatu). Strukturní impuls malířské techniky A. D ů r e r a⁶ se reflektoval v práci na *Životu člověka* na organizaci syžetu hry (sled obrazů, zachycujících klíčové fáze života člověka).

V dramatice L. Andrejeva se rodil nový styl, stojící v protikladu k impresionistickému čechovovskému dramatu i dramatu symbolickému. Jeho „metafyzické tragédie“ (termín Lunačarského), zejména *Život člověka* (1906), *Car Hlad* (1907), *Černé masky* (1908), obrážející autorův „kosmický pesimismus“, jsou neorealisticými „dramaty myšlenky“, kde se idea objevuje jako danost. Jejich dramatická poetika je formována racionalistickým přístupem: významová řada (rozumové elementy) zatlačuje řadu emocionálních komponentů. Andrejevské neorealistické poetice je cizí symbolizace, prostředkující „transcendentno“, ale uplatňuje se v ní postup „algebraizace“ skutečnosti, tj. „сведения конкретного к отвлеченной «сущности» (essentia), вещи к понятию“,⁷ vedoucí k zvláštní úpravě skutečnosti. Odtud i jistá geometrizace a schematismus ve výstavbě postav, daných jako odtážené typy s úhrnem obecných rysů a s rodovým označením (Člověk atp.).

Schematizace postav (vznikající „algebraizací“ skutečnosti) je doplňována v andrejevské poetice tvarovou hyperbolicností, rozrušující přirozené proporce jevu a vytvářející podivné groteskní postavy v duchu G o y o v a tvůrčího rukopisu. (Zejména cyklus alegorických Goyových leptů *Caprichos* a *Disparates* prozrazuje tvarový vliv na obrazovou fantastickogroteskní techniku Andrejevových „metafyzických tragédií“.⁸)

⁶ Аякс, У Леонида Андреева. Биржевые ведомости, № 10 225, 28/XI, 1907, (веч. вып.), 3.

⁷ К. В. Дрягин, Экспрессионизм в России. (Драматургия Леонида Андреева.) Вятка 1928, 20.

⁸ Ю. Бабичева, Леонид Андреев и Гойя. Československá rusistika 2, 1969.

Rozmanitost stylových tendencí Andrejevovy tvorby dokládá i sklon k alegorické fantasmagoričnosti a také k romantizujícím motivům, známým i odjinud. Tak např. romantický motiv bálu „masek“, z nichž jedna sehraje v životě protagonisty osudovou úlohu v povídce A. E. P o e a *Maska červené smrti*, tvoří jeden z dějových motivů i ve hře L. A n d r e j e v a *Černé masky* a naznačuje tak možnost literární souvislosti.

Racionalismus a tvarový hyperbolismus přerůstající v groteskní zpodobení reality jsou výrazným stylovým rysem Andrejevovy dramatické poetiky, která předjímá estetiku expresionistického dramatu jako internacionálního proudu evropské literatury.

Ani B l o k, B r j u s o v a A n d r e j e v se neodvraceli od duchovních proudů doby. Skrze předivo snových vidění, složitých abstrakcí, fantasmagorií a utopií proráželo v jejich dramatech *pozemské téma*, byť i romanticky umocňované a abstraktně mlhavé. I když zůstávali v zajetí abstraktního humanismu, dovedli přes všechnu iracionálnost a zašifrovanost vnějšího výrazu apelovat k lidskému svědomí, vést k přemýšlení o osudech lidstva (V. B r j u s o v, *Země*, 1904; L. A n d r e j e v, *Život člověka*), k svobodomyšlnosti a přehodnocení životních i uměleckých kritérií (A. B l o k, dialog *O lásce, umění a státní službě*, 1906); zafixovali odvěký boj s reakcí a zradou zájmů lidí a současně zachytili i pohyb dějin, temnou předzvěst nových sociálních bouří (L. A n d r e j e v, *Car Hlad*). Vedle proudu gorkovského stojí i jejich tvorba ostře proti dekadentským tendencím v oblasti symbolistického dramatu, kultivujícího tematiku mystickoreligiózní (Belyj, Kuzmin aj.) i měšťanskou (Arcybašev, Zinovjeva-Annibalová aj.).

*

Na výboje A. B l o k a jako představitel pokrokového křídla symbolismu a L. A n d r e j e v a jako průkopníka expresionistického dramatu navazují přes všechnu rozdílnost uměleckých postulatů ideověestetické a teoretické inovace futuristů, formující se nejen v době společenské krize, ale i v době rozmachu nové revoluční vlny. Nejvýrazněji se prosadilo moderní pojetí dramatického umění v tvorbě V. V. M a j a k o v s k é h o.

Stejně jako B l o k akcentuje i M a j a k o v s k í j — v tragédii nesoucí jeho jméno — subjektivní moment, obnažuje v duchu romantiků „svou duši“; tématem díla se stalo básníkovo „já“, jeho vidění světa, rozvedené v monologické výpovědi. Hra ovšem nereprezentuje iluzivní, intimní umění zjemnělých prožitků ani racionalistickou sondu andrejevského stylu, nýbrž emocionálně aktivizovaný artefakt, obsahující přímý poetický apel k svědomí člověka. Jádrem ideového obsahu tragédie není sociálněpolitické konkrétno, ale obecnělidské, existenciálněfilosofické otázky vzájemných vztahů „člověka a světa“ a smyslu života. To sblížovalo Majakovského s německými expresionisty — H a s e n c l e v e r e m, K a i s e r e m, W e r f e l e m aj., hledajícími rovněž v době předválečné i válečné Evropy pro svá dramata lidský obsah.

Tragedijnost hry spočívá nikoli v syžetové realizaci hrdinovy záhuby a s ní spojené katarzi, ale v existenciální filosofické ideji, osamělé revoltě člověka s citlivým svědomím, básníka, který trpí mučivou bolestí za všechny vydědence, v mesianistické koncepci básníka, obětujícího se pro lidstvo. Tato filosofická ideověobsahová vrstva sblížuje tragédii Majakovského s romantic-

kým pojetím poslání básníka, který vždy vystupoval jako obhájce práv osobnosti i lidu, reagoval na boj, ať se vedl kdekoliv, a byl vždy připraven k osobní oběti. Nebyla-li básníková vzpoura proti starému světu revoluční ve smyslu politickém — výzvou k politické akci, — byla revoluční ve smyslu etickém: svou revoltou a protestem — byť i poněkud anarchistickým — proti odvěkému porobení člověka („Otroka do duše vylíbalí vám“), odmítnutím světa plodícího lidské utrpení. Humanistický obsah tragédie byl ideově za-
barven revolučním romantismem nové epochy „bouře a vzdoru“, sblížoval básníkovu prvotinu s gorkovskou linií ruské dramatiky počátku století.

Tragedijní ideověobsahové momenty jsou ve hře soustavně kontrapunktovány neustálou, téměř cynickou autorskou sebeironií a ironií, již básník jakoby zakrýval prodírající se emocionálností. Majakovskij je stejně jako Blok stížen „starou nemocí“ romantiků — „provokátorskou ironií“, již je v tragédii prosycena i neoromantická titanická vzpoura „třináctého apoštola“ proti bohu, dokládající básníkovu odmítnutí světa.

Nelitosnou ironickou polemikou s živlem mysticismu uvnitř symbolismu byla už Blokova *Pantomima*. Zejména však pamflet dialog *O lásce, poezii a státní službě* (1906), znamenající Blokův mocný příklon k realitě, byl založen cele na satirickoironickém vztahu k politické skutečnosti, pronásledoval sšíravou ironii oportunistickou ideologii „zdravého rozumu“, sloužící zotročení občanů, třídnímu smíru, smíření s politickými poměry. Epatující ironická rovina básnické výpovědi Majakovského v tragédii navazuje objektivně na blokovský politický pamflet.

Ironie vždy byla spojena symptomem „politicky nesvobodného stavu“, kdy je umělec nucen vzdát se přímých útoků na panující moc a sahat po „masce“, řeči náznaků a narážek. V takové situaci se ocitl v těžkých letech po porážce první ruské revoluce i ruský spisovatel. Odtud v tragédii básníkova šokující ironická maska šaška v duchu středověkých forem, která o „svátku bláznů“ vždy dávala právo svobodné výpovědi o jevech světa.

Romantikové odlehčovali svou ironii humorem; Majakovského ironie byla — na rozdíl od spíše chladné sarkastické blokovské ironie — převážně vážná, zněla v tradicích ruské literatury — tragickými tóny. „Provokátorská ironie“ Bloka, Majakovského nebyla stejně jako Andrejevův „rudý smích“ nikdy výrazem pouze holého negování života; měla svůj humanistický obsah a význam: „Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами“ (Б л о к V, 349).

Nejen obsahové motivy mesianismu, protispolečenské revolty osamělého buřiče, vzpoury proti bohu, ale i emocionálněestetické stylistické složky („provokátorská ironie“), tragédie *Vladimír Majakovskij* jsou dokladem funkcionální i tvarové obnovy tradic a ideověestetické koncepce romantismu, faktem literární konvergence.

Symbolisté využívali symbolistického plánu jako metody stylizované objektivizace čistě subjektivního „stavu duše“. Majakovskij extroverzí nitra obsahuje svět. Individuální, subjektivní moment v přístupu básníka k okolnímu světu, akcentující „svobodnou hru poznávacích schopností“, nevyklučoval tudíž u Majakovského z tvůrčího procesu objektivní realitu. V estetických názorech zůstával Majakovskij poplaten programovým teorémům futuristů („... spisovatel vykruhuje jen mistrnou vázu . . . naliže-li se do ní víno nebo pomyje — je lhotejně“). Rozpornost výchozí estetické koncepce korigovala

samotná básníková umělecká praxe, podporující vědomí o nutnosti sociálního kritéria a priority života: „... příroda — toť pouze materiál, s nímž umělec může zacházet, jak se mu hodí, ovšem pod jednou podmínkou: že bude studovat charakter života a vlévat jej do forem před umělcem nikomu neznámých“. Zejména Majakovského tragédie svědčí o tom, že básník neusiloval o „únik z reality“, nýbrž naopak o příklon k ní, o výpověď o ní, byť danou v podobě složitého obrazového systému.

V tomto směru se tragédie Majakovského odlišovala od „futuristické opery“ A. K r u č o n y c h a *Vítězství nad Sluncem* (1913). Umělecká stavba této hry se nepodřizuje zákonům logiky. Svět je dán jako slepenec, na způsob koláže, jeho náhodných, chaotických zrcadlových úlomků; dílčí smyslová zátěž veršů je vědomě snímána, čímž vzniká nejen slovesná, nýbrž i dějová ilogičnost („zaum“), ideový i syžetový rébus. Rozpojení logického celku a souvislostí v duchu manifestů Marinettiho („... Vyhnali jsme z divadla logiku...“⁹) se zde staly záměrem a tvaroslovným principem; to ovšem vedlo ke ztrátě komunikativnosti. Není zde totiž ani rozložení realnosti, jako v kubistické malbě (kde obrysy jsou patrné v nahromaděni geometrizovaných forem), ale v jistém smyslu tendence, jako u umělců abstrakcionistů, k bezpředmětnosti.

Fakt tvarové inkoherece, narušení funkcionální celostnosti artefaktu, odtržení estetických úkolů od úkolů sociálních a ztráta komunikativnosti sblíží K r u č o n y c h a s dadaismem a vlastně i surrealismem, směry, které se formovaly v evropském umění koncem desátých a počátkem dvacátých let 20. století.

Kručonychovo dílo dokazovalo, že cesta samoučelného experimentování je bezcílná, neboť skutečné novátorství nemůže exkludovat sémantickou stránku artefaktu, a vzniká pouze na bázi takového uměleckého vidění, které vedle uměleckých kritérií bere v potaz i veškerý úhrn podmínek reálného života.

Orientací nikoli na „ilogičnost“, ale na *obsah* přerůstala tvůrčí koncepce Majakovského hranice futuristické extravagantnosti a sblížovala se do jisté míry s tvůrčími tendencemi expresionismu, vykazujíc moment literární konvergence. Neboť ani expresionismus jako směr, jenž se zrodil na samém počátku 20. století a intenzivně rozvíjel zejména v období první světové války, zdaleka nebyl ve svém celku hnutím „formalistickým“, ale „obsahovým“, uměním aktivní opozice „s určitými a přímo politickými cíli“.¹⁰ V tvorbě Majakovského se futurismus, obohacený o aktivní sociální, citovou i myšlenkovou angažovanost v osudech lidstva, utvářel spíše jako futurismus expresionistický.

Zatímco symbolisté se v organizaci své asociativní obrazovosti odráželi spíše od emocionálního hudebního momentu, v němž jsou důležité polostíny, polotóny, melodie, harmonie, Majakovskij se sblíží s expresionisty a ve shodě se svým výtvarným talentem, vychází — stejně jako Andrejev — z principů umění malířského, kde se do popředí dostávají elementární formy věci, drsná linie, statická kontura, pevná osa, dekompozice atd. Jak známo, „начинался русский футуризм прежде всего как революция живописная“.¹¹

⁹ Современный Запад. Кн. первая. П. 1922, 136.

¹⁰ M. de Micheli, *Umělecké avantgardy dvacátého století*. P. 1964, 72.

¹¹ Б. Л и в ш и ц, *Полутораглазый стрелец*. Л. 1933, 6.

Už v a n G o g h, který razil cestu expresionistickému umění obsahu („Mým cílem je — naučit se kreslit nikoli ruku, ale gesto, nikoli matematicky přesnou hlavu, ale celkovou expresí“) a držel se života, vyslovoval přání naučit se vytvářet „nepřesnosti“, stejně jako je vytvářel M i l l e t, L h e r m i t t e, na něž se van Gogh ve svých hledáních orientoval. I on chtěl „přetvářet a pozměňovat skutečnost, odklánět se od ní“ a v případě nutnosti malovat třeba „nepravdu“, neboť ta může být „pravdivější než doslovná pravda“.¹²

V úsilí osvobodit pravdu z hmotných pout zabraňujících její apercpci sahá Majakovskij k „obnaženému“ postupu: pracuje jako malíř expresionist s „fyzickou deformací“, s tvůrčí redukcí, „znetvořením“ přirozené reality, jejím dovedením „ad absurdum“, s pozměněním obrysů kresby portrétu (sám hovořil o úkolu „«komolit» přírodu tak, jak se zachycuje v různém vědomí“). Odtud v tragédii řada panoptikálních, hyperbolizovaných groteskních stylizovaných postav — „Člověk bez hlavy“, „Člověk s roztaženým obličejem“ atd., jež jsou svého druhu „fyziognomickými nadsázkami“, podle termínu I. G o l l a,¹³ upravujícími realitu. Podobně jako L. A n d r e j e v v *Životě člověka* šel i Majakovskij nikoli od „reálné řady“ k transcendentnu, nýbrž od ireality a fantastičnosti k nejreálnější skutečnosti. Jistý sémantický symbolismus („Člověk bez hlavy“ apod.) má nikoli idealistický, ale realistický základ, jde o symbolismus realistický.

Tvarovou redukcí reality za pomoci „fyziognomických“ i „syžetových nadsázek“ (při kterých bývá situace postavena vzhůru nohama) vzniká její groteskní model, v němž se všechny životní pocity, děje, jevy atd. ocitají v nezvyklých spojeních a vztazích, aby se tím ostřeji obnažila podstata a smysl lidské existence, absurdity života.

Groteskno je v soudobých teoretických pracích traktováno nejen jako dílčí dramaturgicko-strukturní postup nebo prostředek satirického zobrazení, nýbrž jako celistvý žánrový organismus, osobitá estetická kategorie s tragikomickým obsahem. „Im Grotesken verbindet sich Komik und Tragik. Das Tragische wird, um mit Brecht zu sprechen, ins Komische verfremdet, das Komische aber bekommt einen galligen Beigeschmack und das Lachen bleibt dem Zuschauer im Halse stecken.“¹⁴ Konceptí chladné grotesky plné bolestné grimasy a postrádající de facto smíchotvorný základ (s výjimkou autorského hořce sebeironizujícího aspektu) je poznamenán i vnitřní obrazový svět groteskních znetvoření a fantastických představ Majakovského tragédie. Její svérázná rudimentární forma spolu s obsahovou koordinátou — existenciální sondou tragického postavení člověka v rozštěpeném světě znesmyslněných realit — je blízká umělecké fakturaci absurdního dramatu, jak ho známe z díla S u c h o v o - K o b y l i n a, A. J a r r y h o a zvláště pak z děl dramatiků pozdější doby. Daná umělecká koncepce a vrstva hry byla přirozeně u Majakovského stěží výrazem vědomé, programové orientace: hry absurdního divadla totiž „nerealizují program nebo teorie nějaké skupiny (jako např. díla romantiků), nýbrž jsou spontánní reakcí jednotlivých na sobě nezávislých autorů na duchovní tendence a situaci . . . doby“.¹⁵

¹² Ван Гог, Письма. М. 1966, 241, 247.

¹³ Viz P. P ö r t n e r, *Experimentální divadlo*. Praha 1965, 46.

¹⁴ *Sinn, oder Unsinn? Das Groteske in modernen Drama*. Basilius Presse. Basel, Stuttgart 1962. Willy J ä g g i, Vorwort.

¹⁵ M. E s s l i n, *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. Praha 1968, 61.

Strukturální typ modelové dramatiky, jež se prosazoval v moderní dramatičce konce 19. a na počátku 20. století (Solovjev, Jarry, Blok, Andrejev, Apollinaire aj.) znamenal destrukci architektoniky klasického dramatického tvaru. I Majakovskij uvolňuje stavbu dramatu; na rozdíl od Apollinairova „surrealistického dramatu“ *Prsy Tiresiovy* (1916), zachovávajícího přes všechny dějové spletnosti spíše tradiční syžetovou stavbu s intrikovým základem (proměny Terezy, odmítající rodit děti, v muže a naopak), potlačuje vnější děj, který je více méně fragmentární, podřizuje ho logice poetického, metaforického obrazu a vyděluje do popředí expresi, navozující obsažnou sociální myšlenku.

Tvarové výboje Majakovského ukazují v tématických analogiích, asociativní imaginaci a poetickém opracování uměleckého materiálu (paradoxní situace, fantastické příběhy, umělecké „ozvláštňení“ atd.) na kontinuitu spíše s domácí tradicí. Dramatické experimenty V. Chlebnikova představují důležitý filiační mezičlánek evoluční řady od „žertovných her“ V. Solovjeva přes „lyrická dramata“ A. Bloka až po tragédii V. Majakovského.

Veršované dramatické miniatury V. Chlebnikova *Чертик* (1909), *Маркиза Дээс* (1909), *Мирсконца* (1913), *Госпожа Ленин* (1913), *Ошибка смерти* (1914), *Снезени* (1915) aj. stěží představují završený dramatický systém, neboť jde o dramatické skizzy, torza, ve kterých „fragmentárnost“ byla zřejmě záměrem, „prostředkem sémantického posunu“,¹⁶ konstrukčním principem v organizaci syžetu jako sémantické konfigurace (básník obvykle nahodil jen základní nosný moment). Tato tvarová fragmentárnost, vyznačující ostatně i tragédii Majakovského, nese pečet romantického tvoření, které „nevyhnutně vstupovalo do období pokusů, etud, nezavršených náčrtů“, neboť usilovalo o „absolutní výraz prožitku nespoutaného žádnými konvencemi“.¹⁷

Chlebnikov hledal a zkoumal možnosti dialogizované formy na nejrozličnějších dramatických, tematických a dějových motivech. Přitom zde stejně jako v jeho verších vystupuje do popředí „obnažená konstrukce“ (J. Tyňjanov, 561). Básník volně prolétá časové i teritoriální roviny (ve hře *Мирсконца* se vrací časová posloupnost: životy protagonistů se rozvíjejí nikoli od mládí k smrti, ale od smrti k dětství). Jindy vytváří paradoxní a fantastické situace: v *Ошибке смерти* je Smrt donucena vypít „číši smrti“ a umírá, aby vzápětí oživila, protože je nesmrtelná; syžetem *Маркизы Дээс* (obsahující motiv „revolty věcí“, užitý později i Majakovským) je fantastická událost na vernisáži malířské výstavy, kde se hrdinové hry proměňují v kamenné sochy.

Z odmítání tradiční dramatické konvence, kultivování logických a dějových paradoxů, zvrátá a skoků, stavějících na hlavu normální logiku, zvracejících časový sled, posloupnost a průběh dramatické situace, rodila se jakási zárodečná podoba, předstupeň antidramatu, anticipující vývoj jedné z odnoží evropské dramatiky; jeho systém rozvíjel ve slovanských literaturách zejména polský dramatik S. I. Witkiewicz (*Pragmatyści*, 1919; *Kurka wodna*, 1921; *Janulka córka Fizdejki*, 1923 aj.).

Witkiewicz, vyrůstající z polské literární tradice (Wyspiański,

¹⁶ Ю. Тынянов, *Архаисты и новаторы*. Л. 1929, 181.

¹⁷ Viz В. Жирмунский, *Вопросы теории литературы*. Academia, Л. 1928, 178.

Przybyszewski, Miciński), navazoval ve svých existenciálních, abstraktně filosofických dramatech objektivně na výboje Chlebnikova. V jeho „sférických“ tragédiích, „nie-euklidesových“ dramatech se odehrávají stejně jako u Chlebnikova fantastické, nadrealistické děje, v nichž se životní konsekvence ocitá v pozadí a nastupuje relativizace probíhajících procesů a jevů: odtud oživená „Mumia Čína“ a fantastický „Kobieton“ ve hře *Pragmatyści* (1919). Proto zde zcela přirozeně vstávají z mrtvých nebožtíci a zabítí hrdinové (*Pragmatyści*, *Janulka córka Fizdejki*, *Wariat i zakonnica*, *Kurka wodna* aj.). V četných Witkiewiczových hrách — stejně jako v miniaturách Chlebnikova — se volně spájejí a mísí všechny epochy, transformují se jednající postavy atd. Zároveň se však dramatická díla S. I. Witkiewicze vyznačují myšlenkovou i formální završeností. To, co zůstávalo u futuristů, např. u Chlebnikova, geniálně nahozeným motivem, fragmentem, je u Witkiewicze umělecky propracováno a dotvořeno, stává se celistvým dramatickým systémem. Nicméně objektivně evoluční řada od dramatických experimentů Chlebnikova k Witkiewiczovým absurdním dramatům „Čistých Forem“ je zcela očividná.

I když v Chlebnikovových pokusech dominuje přístup hledače nových cest dramatického umění a nikoli poznávací moment ve vztahu k realitě, nikde se v nich neztrácí moment sémantický, obsahová sdělnost obrazů. Autor sice nepřestoupil práh vedoucí do světa hlubších společenských idejí a souvislostí, nevytvářel dadaistický nonsens jako Kručonych, ale zbudoval nový „sémantický systém“. Tvorba Chlebnikova a Majakovského je výrazem literárních filiací uvnitř příbuzného uměleckého systému.

Spíše než na andrejevský žánrově-strukturní typ epického dramatu navazuje tragédie Majakovského na strukturu Blokovy *Pantomimy* akcentující subjektivní moment. Ovšem egocentričnost dějového jádra vedla v tragédii ještě důsledněji k monodramatické stavbě. Hra je komponována jako dramatický řetěz básníkova vidění světa a představ o něm vyvěrajících z reálných životních prožitků zkonkretizovaných v proudu hyperbolizovaných metafor („Letím — jak nadávka! Má druhá noha dobíhá ještě v sousední ulici“), uvolněných asociací a monologizovaných meditací, jež dopovídají expresivními básnickými obrazy to, co nebylo možno znázornit bezprostředně dramaticky (líčení „křivoreté vzpoury“ věci). Lyrizující staticčnost měla ostatně ve vývoji dramatického a divadelního umění počátku 20. století (idea „statického divadla“) své místo.

Syžet chápaný jako systém dramatických akcí, či ve smyslu aristotelovské teorie jako „obraz jednajícího člověka“ nebo „historie růstu“ charakteru (Gorkij) v novém poetickém dramatu chyběl. A tak ani Majakovského tragédie není klasickým „dějovým dramatem“ s dynamickým pohybem dramatických situací. I zde, jako předtím u Bloka a Chlebnikova, převládá spíše lyrický princip reflektující pohyb v duších, myslí, stav nálad, expresí, vytvářejících vnitřní děj. Snad právě v tomto spojení lyriky a dramatu, tj. ve stírání bariéry mezi dvěma systémy, mezi „dvěma žánry, lyrikou a dramatem“ spočívala jistá „futurističnost“ tragédie (V. Livšic, 185). Zároveň však byla tato tvarová tendence výrazem romantického žánrového synkretismu. Neboť v romantických epochách, na rozdíl od klasicismu, uzavírajícího hranice mezi jednotlivými druhy umění, lze pozorovat synkretismus poetických žánrů, obvykle právě s převahou lyrického ele-

mentu.¹⁸ Žánr pochopitelně není stabilní, invariantní tvarovou kategorií; vzniká ze zárodků jedněch systémů a stává se rudimentem druhých.

Strukturální páteří Majakovského tragédie není systematické střetání a prolínání významových a dějových rovin, přecházení ze scénické reality v irrealitu, sen a fantazii, charakteristických pro symbolisty (Maeterlinck) nebo pro Blokova *Pantomimu*. Není zde ani „svedení“ konkrétna k odtažitě „podstatě“, „esenci“, věci k pojmu (substituci věci), příznačného pro expresionistickou metodu „metafyzických tragédií“ L. Andrejeva. V tragédii dochází ke kontrapunkci, korelaci andrejevovské algebraizované skutečnosti („Člověk bez hlavy“), tj. groteskního světa realizovaných představ s reálným světem, zastupovaným samotným básníkem. Tento stavební postup, uplatňovaný Majakovským i ve verších a zejména v dramatech dvacátých let, je účinným prostředkem poetiky kritického záběru. Autorovo vypjaté sociální citění podmíněné jeho politickou zkušeností z let 1907—1908 i z let pozdějších zabraňovalo sklouznutí k bezobsažné hře znaků, pojmů.

V tvůrčí konvergenci s úsilím západoevropského expresionistického umění a návaznosti na domácí dramatickou tradici vytváří Majakovskij ve svém monodramatu osobitou poetiku revolučně romantického, občansky i lidsky angažovaného groteskně absurdního dramatu. Svým žánrovým synkretismem předjímá novotvar tragédie, asimilující a přetvářející podněty a inovace blokovsko-andrejevovsko-chlebnikovské evoluční řady i mnohem pozdější vývojové tendence novodobého básnického dramatu.

Výboje novátorského, pokrokově orientovaného proudu předrevoluční ruské dramatiky se rodily na bázi hlubokých uměleckých i sociálněpolitických rozporů společnosti po porážce první ruské revoluce. Ale i v tomto mučivém období společenské deprese a stagnace, stejně jako ve všech přelomových dějinných fázích, je „regres spjat s progresem“ (Marx). Atmosféru rozčarování, ztráty iluzí spojenou s dočasným odlivem revoluční vlny prorážely nové sociálněpolitické přesuny. Svým způsobem „nabývala progresivní politické zabarvení“ i „estetická revolta“ futuristů; vyjadřovala totiž „do jisté míry“ „zlevicovnění všech demokratických elementů v zemi k r. 1912“.¹⁹ Dochází k nové politické krystalizaci a polarizaci životních postojů, dokumentujících odklon pokrokově naladěné inteligence od stanovisek vlastní třídy ve jméno nového „signum contradictionis“. Kulturní fronta byla zasažena nejen krizí hodnot, uměleckým i duchovním marasmem, dekadencí, ale vyznačovala se i aktivizací umění, bouřlivým hledáním nových uměleckých cest. Z dialekticky protikladných tendencí se rodil artefakt nového typu.

*

Depresivní nálady a tragické vidění života vystřídal v tvorbě Majakovského po r. 1917 optimistické přitakání revolučnímu světu. Jeho *Mystérie-buffa* — první hra Října — byla výrazem nadějí na obrodu starého světa a přesvědčení, že záchrana není v útěku od skutečnosti, ale v aktivní účasti na její přestavbě.

„Театру не угодятся за революцией“, konstatoval svého času Lupačarskij a uváděl, že i „в эпохе французской революции тогдашний театр менее всего изображал саму революцию“. Zřejmě tato historická

¹⁸ Tamtéž, 179.

¹⁹ А. Метченко, *Ранний Маяковский*, in *Владимир Маяковский*. М.—Л. 1940, 18.

skutečnost podmínila obrat Majakovského v *Mystérii-buffě* k takovým divadelním a dramatickým formám, které by umožnily divadelní zkratkou zpodobit obsah i smysl revolučního zvratu, zachytit epiku jeho událostí, vyjádřit hrdinský patos i hrubou malost střetajících se dějinných sil. Proto sahá k alegorické formě dramatického *podobenství* (revoluce se připodobňuje k světové potopě, která omyla hříšnou zemi a vzkřísila ji k novému životu). To umožňovalo zachytit především smysl událostí, jejich logiku, překlenout velké úseky časové a prostorové a vytvořit osobitý stylizovaný divadelní model skutečnosti.

I když je *Mystérie-buffa* co do estetické koncepce řazena k tradicím komického eposu,²⁰ má svou žánrově typologickou genealogii především v oblasti dramatických forem. Tvarový podnět získává Majakovskij u středověkého divadla. Obecné povědomí o něm udržovaly pověstné inscenace pašijových her v Oberammergau, ale zájem o jeho žánry začala oživovat až teorie i praxe symbolického divadla, jehož úsilí v tomto směru korespondovalo s analogickými obrodnými tendencemi evropského divadla (Craig, Appia, Reinhardt aj.). Tvůrci ruského symbolického divadla viděli východisko k novým cestám v divadle v obnovení forem antického, středověkého a renesančního divadla. Odtud vyšly v letech 1907—1908 Jevreinovy scénické rekonstrukce středověkých mystérií, moralit, miráklů, frašek atd. v jeho petrohradském Starobylém divadle, které měly význam i pro vývoj ruského dramatu.

Tvar *Mystérie-buffy* — politické revue s revolučně agitačním nábojem — vyrůstá z modernizovaného žánrového i dějového půdorysu středověké mystérie (formy západní literatury, mající nicméně jistou tvarovou analogii i v literatuře Slovanů. Více či méně rozvinuté elementy a fragmenty středověkých mystérií se objevují už v 14. a 15. století zejména v staré české literatuře [„... Češi rozvinuli všechny druhy mysteriální literatury...“],²¹ později se vyskytující i v literatuře polské;²² jejich vzdálené, namnoze rudimentární ohlasy a podoby se objevují i v staroruských „dějstvach“, dramatizovaném obřadu staré ruské církve [Peščnoje dejstvo aj.], ale zejména v ruské školní mystérii 17. století, prostředkující vliv ukrajinský a polský). Tato forma umožňovala sloučit v jednom tvaru různé žánrové vrstvy („hrdinské, epické a satirické zobrazení... epochy“) i emocionálně estetické roviny patetiky a buffonády.

Je známo, že sakrální ráz první podoby středověkých *mystères* (jak se nazývaly od XIV. století) byl vyvažován zapojením představitelů lidových vrstev, které přinášely světsky realistický element, scény a rysy lidové komičnosti, smích, žert, vtip. V tom očividně prosakovala snaha lidového diváka vidět zobrazenou svou životní zkušenost a každodenní všední život spolu s přirozenou touhou po veselí, oddechu a zábavně podívané. A v tomto směru daná podoba mystérií, které mísily — stejně jako tomu bylo v životě — vážné s komickým a groteskním často v prapodivném spojení, už ve své době byla výrazem působení světského divadla zrozeného na náměstí.

²⁰ K. Krejčí, *Heroikomika u Slovanů*. Praha 1964, 502.

²¹ А. Веселовский, *Старинный театр в Европе*. Москва 1870, 233.

²² „Nie zachował się ani jeden oryginalny tekst kompletnego misterium polskiego z okresu średniowiecza.“ (См. *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, zeszyt 3. *Misterium*. [Opracował Julian Lewański], Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, 322.)

Z této podoby středověké mystérie, pronásledované svého času církevními úřady ve formě zákazů atd., vycházel Majakovskij ve své hře, přičemž domýšlel a zesiloval podíl lidového živlu, který se stal její převládající složkou. Tím, že Majakovskij nejen křísil mysteriální formu, ale naplňoval ji ryze světským a navíc politickým obsahem, vlastně její východiště ne-
govał.

Básník nechtěl prostřednictvím zvoleného systému obrazů rekonstruovat z bible známý řetěz událostí (světová potopa, stavba archy, prorok, kázání na hoře, přenesení děje do pekla a ráje, hledání Araratu), ale snažil se podat novou uměleckoideovou koncepci své doby, vytvořit uměleckou alegorii převratné epochy. Symbolicky zpodobené strastiplné putování po světové potopě „sedmi párů nečistých“ (proletářů, kteří si nástrahami, utrpením a bojem kleslí cestu k „zemi zaslíbené“ — komunismu) zrcadlí v obrazné formě mysteriálního zpodobení historickou zkušenost ruské revoluce. Sama revoluce tak určila smysl, sled a logiku jednotlivých scén i celého obrazového systému hry. Řetěz biblických motivů byl tudíž ideově i umělecky modernizován a politicky přehodnocen, zbaven mytologického příkrovu v úsilí o analogii k současnosti. „Můj ráj je pro všechny — jen ne pro chudé duchem“, tak parafrázoval Majakovskij v duchu své doby Kristovo přikázání. Význam *Mystérie-buffy* v dějinách sovětské dramatiky a literatury je určen tím, že „впервые в песнопение революционной мистерии переложила будни“.

Tradiční biblická obrazovost odpovídala lidovým představám o smyslu lidské existence, ulehčovala pochopení grandiózních událostí epochy (i V a c h t a n g o v se tehdy zamýšlel nad tím, že „... je třeba inscenovat bibli... uvést na scéně revoltujícího ducha lidu“). Uchylovali se k ní i jiní spisovatelé ve snaze zpoetizovat a ospravedlnit revoluci (Блок, Двенадцать; Белый, Христос воскрес; Есенин, Инония; ale i Бедный, Земля обетованная; Князев, Красное евангелие; Луначарский, Иван в раю, kteří interpretovali biblické motivy v parodijní podobě).

Obdobou modernizaci středověkých mystérií — paralelní úsilí Majakovského — lze pozorovat i v jiných slovanských literaturách, např. v jihoslovanské (M. K r l e ž a, *Hrvatska rapsodija*, 1918, J. K o s o r, *Rotonda, Čovječanstvo*, 1925, K. M e s a r i ć, *Kozmički žongleri*, 1926 aj.²³) i v polské literatuře, kde zejména E. Z e g a d ł o w i c z vytvářel typ dramatu, pro který razil název „misterjum balladowe“.

Mystérie-buffa vyrůstá sice ze základního žánrového i dějového půdorysu mystérie, její tvarové složky se však asociují i s jinými typy starého divadla a naznačují tak možnosti jisté umělecké kontinuity.

Tkáni mysteriální syžetiky zřetelně prostupuje ideový, agitační, ba i didaktický cíl, snaha formovat vědomí a politické myšlení proletářského diváka, ukázat mu jeho historické poslání atd. Moralizující tendence se vyskytovaly v zesílené podobě ve středověkých moralitách, jejich dramatický prostor — nehledě na alegorickou klenbu — se utvářel pod vlivem reálného života, vytlačujícího scholastické duchovní představy, a byl kdysi nástrojem propagandy, útoku, polemiky v náboženském a zároveň sociálním boji. Tyto momenty byly příznačné i pro velkolepou revoluční moralitu *Mystérie-buffu*, jejíž alegorizující novotvar přirozeně nevznikl ve vzduchoprázdnu.

Tradice starého divadla ovlivnily nejen obrazový systém, ale i satirický

²³ F. W o l l m a n, *Dramatika slovanského jihu*. Praha 1930, 152—165.

komponent *Mystérie-buffy*. Satira, namířená proti „čistým“, je tvarovým živlem *Mystérie-buffy*, který uzemňoval hru, stahoval ji s výšin nadneseného patosu k realitě, k základnímu konfliktu doby — boji s kontrarevolucí. „Buffová“ složka středověkých mystérií, jež byla např. v starofrancouzských „diableries“ doménou čertů a lidových typů (mastičkářů, vojáků atd.), transformovala se v moderní antiklerikální, parodijně-karikaturní a polemické interpretaci Majakovského v satiru politickou. I ta však měla svou obdobu v literárních tradicích středověké dramatiky. Posměšným, satiricky usvědčujícím záměrem se vyznačoval alegorizující žánr středověkého západoevropského dramatu, populárního v XV. a XVI. století, tzv. *sottie*. V této svérázné odrůdě frašky se „formoval a sílil duch lidové opozice proti všem zastaralým vředům sociálního života“,²⁴ vyslovoval se v ní odvážný politickosatirický komentář k aktuálním událostem, pranýřovaly se nepořádky a znešvažené mravy, ostře se v nich útočilo proti duchovenstvu a posměchu byl vystaven nejednou i papež (*Sottie du nouveau Monde, Des gens nouveaux, La Mère Sotte, La Sottie du Prince des Sots*). Divadlo se tehdy stávalo (zvláště v souvislosti s tvorbou P. G r i n g o i r a) součástí politického boje, podporujíc politické tendence světské moci proti moci církevní. A byť tento pozoruhodný komediálně-satirický žánr brzy zaniká (dramatická cenzura za Františka I. [1515—1547] podlomila jeho vývoj), jeho bojovný duch znovu ožívá v novověké sociální a politické komedii. Satirický komponent *Mystérie-buffy* s jejím ostrým antireligiózním zaměřením, politickou angažovaností a šířavým posměchem na adresu starého světa historicky navazuje na tuto svéráznou literární tradici středověkého divadla.

Nehledě na tuto objektivně historickou — nepochybně nikoli záměrně tvůrčí — analogii satirické složky *Mystrérie-buffy*, básník čerpal zvláště ve výstavbě postav (postup satirického sebeodhalení, obnažení sociálně-politické podstaty postav), v opracování jazyka (epigramatické, obrazné vyjádření) a celkovém duchu demokratičnosti především z tradic *starého ruského lidového dramatu*, jež se zrodilo ve výročních lidových slavnostech, šaškovských produkcích a pouličních výstupech potulných herců a skomorochů.

Moderní uměleckoideová modifikace tvaroslovné stránky *Mystérie-buffy* svědčí o tom, že hra není geneticky čistým odliškem středověké mystérie, nýbrž novodobým ohlasem středověkých dramatických forem. *Mystérie-buffa* je svérázným žánrovým hybridem vytvořeným v moderní době, která se vyznačovala žánrovou rozkolísaností a která v úsilí o nový výraz nelitostně převrací, kříží a rozrušuje zděděné tradice, vžitě představy, ustálené pojmy atd.

Tvůrčí čin Majakovského svědčil o tom, že dramatická tradice středověku zůstávala i ve XX. století živou skutečností. Moderní divadlo nikdy nepřetínalo kontakt s vrcholnými díly středověkého dramatického umění, ale tvořivě obnovovalo jeho formy. Novodobé drama plodně čerpá z tradic středověkého dramatu, navazuje na ně jak v přímých tvarových adaptacích, tak v četných žánrových odnožích.

Mystérie-buffa asimilovala tradice středověké dramatiky nejen v žánrovém, nýbrž i v kompozičním aspektu. Konstruktivní princip středověkých mystérií, které tíhly k panoramatickému přehledu osudů lidského pokolení, rozehrávajíce děj na zemi, v nebi i v pekle, je i základem *Mystérie-buffy*.

²⁴ А. Веселовский, *Старинный театр в Европе*. М. 1870, 127.

I Majakovskij usiloval o zobrazení světa v jeho širokých světových měřítkách a souvislostech, o vytvoření „miniatury světa v stěnách cirku“, tj. typu *theatrum mundi*.

Tento dramatický typ kultivovalo zvláště barokní divadlo, které zdědilo spolu s tradicemi středověkého duchovního divadla i tradice světského dramatu a pojímalo svět jako divadlo, snažilo se podat nejen ucelený iluzivní obraz života, ale i dokonalé divadelní podobenství jeho odvěkého koloběhu.

Každá doba si vytváří svá podobenství při hledání odpovědi na věčné otázky po smyslu života, lidského zápasu a bytí na zemi. Na malé jevištní ploše se kdysi snažil divadelní zkratku světa, jeho osobitý divadelní model předvést např. Gil Vicente (*Čluny, Hra o tržišti*) a po něm Calderon ve svém jednoaktovém „auto sacramental“ *El gran teatro del mundo* (1645 — stejně jako dávno předtím v poezii o to usilovala Dantova *Božská komedie*). Na scéně, která představovala „velké divadlo světa“, se rozehrávala hra lidského života, v níž lidé — herci hrají před tváří Mistra své životní, pozemské úlohy, své vlastní osudy. V této hře zbavené církevní scholastičnosti řešily se věčné otázky dobra a zla, odplaty za pozemské člověkovy jednání. Vyústění základního konfliktu mezi žebrákem a boháčem — konfliktu v podstatě sociálního a nikoli iracionálního, abstraktně všelidského — bylo napovězeno samotným životem, a nikoli církevní scholastikou: žebrák dojde spasení, boháč je pro svou necitelnost zatracen. (V tomto „auto“ Calderon ideově navazuje — jakkoli by se to mohlo zdát paradoxní — na *Sudího zalamejského*, 1640.)

Koncepce „divadla světa“ žila i v literaturách předchozích epoch, zejména v renesanci, jak v českém prostředí naznačuje Konáčekova *Kniha o hořekování*, která má ještě širší literární analogie (vedou od středověké *Písně o Pravdě*, přes *Theatrum mundi minoris Nathanaela Vodňanského* z *Uračova* až ke *Komenskému Labyrintu*); byla však rozvíjena i v pozdějších obdobích, např. v díle *Madácha Tragédie člověka* (1857—1860) a *Andrejeva Život člověka* (1906), kteří pojetí „velkého divadla světa“ rozvíjeli směrem k filosofickému promyšlení a k introspekci duchovního prožitku člověka, znovu pak ožívá v divadelní koncepci i tvorbě *N. Jevreina*, který postuloval ideu „zdivadelnění života“ (*Co je nejhlavnější*; 1921).

Mystérie-buffa, která rovněž zachovává konstrukční typ dramatického podobenství s širokým dějovým záběrem, vnašela však do pojetí „*theatrum mundi*“ podstatně nové momenty, rozšiřujíc jeho ideové i obsahové území. Objekt zobrazení není už jen individuální život člověka v jeho introspekčních etických, existenciálních a osudových dimenzích (jako tomu bylo ve hře *Andrejeva, Život člověka*, na jejíž dramatický tvar, spájající podle *Gorkého „переосмысленную средневековую мистерию“ s „ядовитой сатирой лубка“*, *Mystérie-buffa* v jistém smyslu navazuje), ale sociální katalysmata, pohyb a společenský i politický život velkých sociálních celků ve světových měřítcích.

Usílí Majakovského v *Mystérii-buffě* o divadlo světových dějin korespondovalo s analogickou tvůrčí tendencí evropské dramatiky, která se v epoše válečného požáru a revolučních otřesů zamýšlela nad osudy lidstva, odlišovalo se však spolu s pojetím bratří Čapků (ve hře *Ze života hmyzu*, 1921, rovněž koncipované jako novodobá *mystérie* prodchnutá satirickou

kritikou — „... soudil jsem třídu, jež se nazývá buržoazie“) od té části evropské dramatiky, která rovněž tihla k symbolicko-alegorickému zpodobení života, ale ideově vyrůstala z obhajoby starého světa, otupovala vyhrocené třídní rozpory poválečné epochy (např. Hofmannsthalova mystérie *Salzburšské velké divadlo světa*, 1922 — transkripce calderonovské předlohy oslabující sociální vyznění originálu, nebo hra E. Barlachova *Potopa*, 1924 — adaptující stejně jako *Mystérie-buffa* starozákonní legendu o potopě světa a Noemově arše). Hofmannsthalova transkripce i dramatická úvaha Barlachova byly výrazem jisté tendence, resp. proudu religiózního dramatu, osobitě žánrově odnože evropské dramatiky kultivující zvláště od konce první světové války různé žánry středověkého i barokního divadla — mystérie, legendy, morality, alegorie, pašijové hry, miráky, podobenství atd., které vyzývaly diváky — věřící — ke křesťanské pokoře, náboženskému cítění a lásce k bohu. Oživení religiózních a mystických nálad v jisté části buržoazní dramatiky — u představitelů tzv. *křesťanské avantgardy* (Henri Ghéon, Max Mell, Paul Claudel, William Butler Yeats, John Masefield, Artur Warren Hughes, Charles Williams, Ernst Barlach, Oskar Kokoschka, Jacinto Grandelgado aj.) — bylo nepochybně vyvoláno projevy dehumanizace rozpoutané válečným běsněním, všeobecnou nejistotou lidského života a duchovních hodnot i obavami z revolučních výbuchů a sociálních změn.

Ideový obsah *Mystérie-buffy* prudce kontrastoval s náboženským duchem celého tohoto proudu. V směle tvůrčí interpretaci, modernizaci a myšlenkovém přehodnocení tradiční osnovy biblických motivů a legend spočívá novum revoluční mystérie Majakovského, která nemá analogii nejen v ruské, ale ani v moderní světové dramatické literatuře.

Mystérie-buffa ovšem není pouze literárním ohlasem starého divadla, i když zprostředkovává jeho tradice v novém originálním tvaru, ale je v plné míře ideovým i uměleckým výrazem tendencí své doby; výsledkem úsilí rodičů se proletářského divadla zobrazit historický revoluční nástup proletariátu, zachytit v revolučním eposu *davového dramatu* dech a duch mas, jež se daly do dějinného pohybu. Zpodobení revolučního proletariátu — v dějinách dramatu v podstatě neprozkoumaného lidského kontinentu — bylo složitým uměleckým úkolem, jehož řešení bylo namnoze poznamenáno i nezdary.

Vytvoření kolektivního portrétu, mnohohlasého chóru bezejmenných, hrubě tesaných postav (jak v případě „nečistých“, tak i „čistých“) bylo v *Mystérii-buffě* ovlivněno dobovou tendencí, jež programově odmítala individualizované rozrůznění revoluční masy a záměrně zdůrazňovala rysy kolektivismu, zesilujícího dojem monolitnosti a spontánnosti lidového hnutí.

Tato tendence, která se svého času v různé umělecké intenzitě projevila v praxi sovětského Proletkultu, v tvorbě představitelů německého expresionistického divadla (Kaiser, Hasenclever, Toller, Sternheim aj., svým způsobem pokračujících v tradicích berlínské Volksbühne z konce 19. století) i v českém tzv. *zástupovém dramatu* (A. Dvořák, *Husité*; F. X. Šalda, *Zástupové*; H. Onzlov a zástupová scéna na I. spartakiádě v roce 1921 v Praze na Maninách), navazovala na starší pokusy o vytvoření *davového dramatu*. V revoluční epopeji R. Rollanda *14. červenec* (1901, koncipované v duchu jeho *Divadla lidu* a evokující politické události i umělecké

tradice Velké francouzské revoluce) se rovněž „jednotlivci ztrácejí v lidovém oceánu“, neboť „chce-li kdo zpodobit bouři, nemůže malovat každíčkou vlnku, nýbrž vzduté moře. Vášnivá pravdivost celku je důležitější než puntičkářská přesnost v podrobnostech“.²⁵

Zdá se však, že to byla v jistém ohledu především dramatika epochy Velké francouzské revoluce, na jejíž tvarové tendence, přirozeně v umělecky vyzářejší podobě, *historicky* navazuje raná sovětská revoluční dramatika, vytvářející v mnohém překvapivě ideově-tematické i žánrově analogie a paralely, které napovídají mnoho o cestách a zákonitostech vývoje umění v epochách revolučních otřesů.²⁶ *Mystérie-buffa* a satirická revolučně-politická fraška, jednoaktová „prophétie“ *Sylvaina Maréchala Poslední soud nad králi* (1793, zobrazující dobu po vítězství revoluce, kdy evropské národy svrhly feudální monarchy a odsoudily je k deportaci na pustý ostrov, aby už nemohli škodit lidstvu) mají řadu styčných ideových, tematických i tvarových momentů,²⁷ což svědčí o tom, že umění, jež objektivně „nестаčí tempu revoluce“, volí cestu umělecké stylizace, zpodobení spíše smyslu a logiky dějinných událostí, než jejich fotograficky věrného záznamu.

Maréchalův *Poslední soud nad králi*, Verhaerenovo *Svítání*, Rollandův *14. červenec*, hry, které spojuje nejen odbojný, romantizující revoluční duch, nýbrž i umělecký styl tíhnoucí k mocným tahům štětce, k velkým dějovým liniím, mohutným celkům a děním, byly mezistupni na cestě k politickému davovému dramatu. Na jejím konci stojí *Mystérie-buffa* — satirická panychida nad starým světem a velkolepá apoteóza revoluce, skutečné „divadlo lidu“, jež ukusovalo „s lidem z jednoho krajíce, sdílelo jeho starosti, jeho naděje i jeho zápasy“.

*

I když *Majakovskij* ve dvacátých letech vychází z komplexu tradic jak literárního, tak i lidového, jarmarečního divadla, skončila již pro

²⁵ Pokud sporadické pokusy v dějinách dramatu o zobrazení utlačované a revoltující masy (*Fuente Ovejuna*, 1613, Lope de Vega; *Loupežníci* Fr. Schillera; *Tkalci*, 1892, G. Hauptmanna; *Svítání*, 1898, E. Verhaerena aj.) neřešily především problém individua v jeho vztahu ke kolektivu — jak tomu bylo u Schillera či Verhaerena, v jejichž hrách odbojný dav tvoří spíše sociální pozadí politického boje či duchovního dramatu silné osobnosti — vykazovaly v podstatě obdobnou charakterizační metodu, jaké užil i Majakovskij. Jak Lope de Vega, tak Hauptmann, byť jejich hry dělí od sebe téměř tři století, si nekladli za cíl výraznou individualizaci postav, nýbrž naopak vytvoření mnohohlasého kolektivu bez vedoucích úloh a silných, dominantních individualit. Je u nich patrná snaha zvýraznit právě momenty lidské sounáležitosti, kolektivní sociální zkušenosti, obecnosti lidských osudů, vytvořit z tříště dějových detailů, z mozaiky utrpení lidu a zvláště mocných působivou epopej sociální vzpoury.

²⁶ V době VŘSR vznikaly revolučně agitační hry — v období VFR se hrály „pièces à circonstances“; v Rusku v období revoluce se konaly davové inscenace — ve Francii proslulé „fêtes populaires“; z nedostatku vhodného revolučního repertoáru se v dramate obou epoch adaptovaly klasické syžety a naplňovaly se aktuálním revolučním obsahem. Je patrná i jistá blízkost témat, konfliktů, principů a opatření divadelní politiky atd.

²⁷ V jednom případě „inselmotiv“, v druhém místo děje pól, archa, peklo, ráj; u *Maréchala* se objevují satiricky zobrazení „monarchové na řetěze“ a proti nim vážní sansculotti — se stejnou intonací jsou zobrazení „čistí“ a „nečistí“ v *Mystérii-buffé*; jedna hra je završena výbuchem sopky, symbolizujícím zánik feudalismu — druhá se začíná světovou potopou — revolucí atd. To vše jsou momenty v podstatě jedné stylové roviny.

něho etapa tvůrčích adaptací tradičních syžetů a motivů; básník hledá zcela nové postupy, odpovídající epoše, úrovni jejího myšlení a uměleckým výbojům moderního umění.

Především se dramatika Majakovského vyhraňuje žánrově, utváří se jako *politická satirická komedie*, navazující na tradice ruské komedie G o g o l a a S u c h o v o - K o b y l i n a a pokračující v ideově-uměleckých výbojích, jimiž byla poznamenána už *Mystérie-buffa*, E r d m a n ů v *Mandát* (1925), R o m a š o v ů v *Vzdušný piroh* (1925) i B u l g a k o v ů v *Purpurový ostrov* (1928).

Někteří teoretikové dvacátých a třicátých let (K r y n e c k i j, B l j u m, N u s i n o v a j.), vycházející z iluzorních představ o bezkonfliktovém vývoji socialismu, komplikovali svými scestnými úvahami vývoj a osudy společensky angažované satirické komedie a satiry vůbec (prováděly se hrubé analogie mezi destruktivní funkcí satiry minulých epoch a funkcí satiry v epoše socialismu). Bylo svedeno nemálo teoretických půtek, než se probojovalo pochopení nutnosti a oprávněnosti existence satiry jako zvláštní umělecko-společenské zbraně v boji za socialismus.

Poslání satiry spočívající v sebeočistě od miasmů minulosti v letech občanské války ustoupilo dočasně do pozadí („Больше чем драматическое, белое окружение не позволяло нам чистить себя чересчур рьяно. Метла сатиры, щетка юмора — были отложены“, Majakovskij 12, 52). Sebekritická tendence v sovětské satirické komediografii se prosazuje zákonitě teprve k polovině dvacátých let, kdy se otevřela možnost „серьезнее почистить советское «нутро»“ (12, 30). V tomto směru na rozdíl od svých předchůdců i současníků (Erdman, Fajko, Romašov) M a j a k o v s k i j rozšiřuje objektovou rovinu sovětské satirické komedie, pranýřuje nejen přežitky starého světa, ale i negativní „nové“ jevy zrozené socialistickou společností. Jestliže ve *Štěníci* zaměřoval své satirické ostří dolů (odhaloval projevy poměšťáctění v řadách dělnické třídy a „ideologickou diverzi“ bezpáteřníků, přizpůsobujících se nové třídě), pak v *Horké lázni* se jeho výsměch obrací spíše směrem nahoru v duchu aristofanovských tradic: „Только начал комедии ставить поэт, он напал не на граждан обычных, / А, Геракловым пламенным гневом объят, принялся за могучих и сильных“.²⁸ Básník zesměšňuje mnohotvárné formy a projevy nového byrokratismu a jeho nositele — politické demagogy, profanující ideje a činy socialismu. Volba satirického objektu byla nesporně novátorským krokem Majakovského v uměleckém osvojení rozporů socialistické skutečnosti, zároveň však prodloužením tradic usvědčující ruské komedie XIX. století (G o g o l, S u c h o v o - K o b y l i n).

Ideověestetický obsah komedií Majakovského se ovšem nevyčerpává pouze záporným okruhem idejí, témat a postav. Básník chtěl dát v *Horké lázni* „не только критикующую вещь, но и бодрый, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс“; proto jeho satirická komedie bičuje sice nedostatky, ale zároveň opěvuje lidskou fantazii, aktivní tvůrčí vztah k životu, tj. vstřebává organicky *hrdinskopatetické* motivy. Zde se odkrývaly nové možnosti komediijního umění, zde tkví novátorský rys satiry Majakovského, znovu připomínající příklad Aristofanův, který dovedl scénicky materializovat ve svých satirických komediích pozitivní životní jevy (*Mír*, *Plutos*, *Acharňané*, *Lysistrate* aj.).

²⁸ Cit. podle ruského překladu А р и с т о ф а н, *Комедии*, т. 1, М. 1954, 321.

Optimistický duch komedii Majakovského zrozený jeho revolučním pojetím světa, vírou v možnost přetvoření života, vyděluje je na pozadí i nejlepších děl sociálně-kritické komedie dvacátých a přelomu třicátých let. Vývoj evropské komedie reprezentovaný v tomto období díly G. B. Shawa, C. Sternheima, C. Zuckmayera, Ódón von Horvátha, G. Kaisera, Jacinto Benavente, S. J. O'Caseyho aj. probíhal spíše ve znamení *deheroizace* dramatiky, jejích témat i postav, ironického vztahu k buržoaznímu světovému názoru a politické skutečnosti, vyvolával nálady skepse, deziluze, ztracené víry v někdejší ideály. Zároveň však hry Majakovského — stejně jako díla Erdmana, Romašova, Bulgakova a jiných komediografů dvacátých let — ostře kontrastovaly se zábavnou, ideově neangažovanou linií tehdejší evropské dramatiky. Řada západoevropských dramatiků kultivovala v duchu tradic Scriba, Labiche aj. typ lehké, salonní konverzační komedie s plytkými mravoličnými sentencemi a nevyhýbala se přitom ani bulvární komedii (Alfred Savoir, J. Deval, W. Somerset Maugham, Frederick Lonsdale, Noel Coward, Giuseppe Lanza, Curt Goetz aj.). Naproti tomu sovětská komedie ve své první fázi nezaměřovala své sociální svědomí za zábavnou povrchnost.

*

Satirický syžet má své zvláštnosti; není pouze realizací základního dějového příběhu, individuálního osudu hrdinů, nýbrž prostředkem širšího záměru. Tak budoval své komedie Aristofanes a v ruské dramatické Gogol a Suchovo-Kobylin: ať už je to sociálně motivované *qui pro quo* v *Revizorovi* (Chlestakov je považován za revizora), nebo v *Smrti Tarelkinově* záměrná mystifikace titulní postavy, která sehraje úlohu něbožtíka, oba postupy jsou efektní pružinou, která pevně zadrhuje syžetový uzel hry a uvádí do pohybu složitý mechanismus odhalující lidské vztahy, charaktery atd. mnohoepizodický řetěz scén, odvíjející se v prudkém tempu, sloužil ustavičné demonstraci — odhalení a zesměšnění sociálně politických neduhů. (Není bez zajímavosti, že již Gogolovým současníkům se zdálo, že *Revizor* nemá syžet. Epizodický princip výstavby hry se pokládal za nedostatek; Gogolovi vutýkali, že „он не знает сцены, и должен изучать Драматическое искусство“²⁹).

Dokonce i v západoevropské sociálně angažované satirické komedii 19. století (Grabbe, *Žert, ironie a hlubší význam*, 1827; Nestroy, *Svoboda v Kocourkově*, 1848), která se pozvedla nad čistě zábavnou linii scribovské komediografie, ocital se nezřídka v popředí anekdotický příběh, jehož základ tvoří dílčí, soukromá, převážně „milostná“ zápleтка, neobsahující zvláštní náboj hlubšího smyslu. Syžetové řešení je předurčeno apriorním dějovým schématem. Komplex dílčích intrik uvádí do pohybu syžetový uzel: v Nestroyově komedii je žurnalistovi Fakulemu, který podněcuje lid ke vzpouře, nabídnuto místo cenzora; Fakule je odmítá; aby se vyhnul vyhnanství, zůstává v Kocourkově v převlečení; chce svrhnout „purkmistra“ a oženit se s „paní ze Svobodovských“ atd. Veškerý vtip díla, jeho „politicum“ spočívá nikoli ve fabuli, ale v dialozích a monolozích, osvětlujících politic-

²⁹ Viz *Северная пчела* 93, 1836, 30/4.

kou problematiku doby vtípnými narážkami, útočnými invektivami a téměř aforistickými sentencemi o aktuálních otázkách života.

Ostatně ani Molièrova komedie se nevyznačovala zvláštním leskem syžetové stavby; je obvykle založena na celé řadě tradičních komediálních situací a intrik s nasloucháním, převleky, schováváním atd. (Už Gogolovi se kdysi zdálo, že „pùdorys“ Molièrových her „обдуман искусно, но он обдуман по законам старым, по одному и тому же образцу; действие пьесы слишком чинно, составлено независимо от века и тогдашнего времени . . .“³⁰). Síla molièrovské komedie spočívá v dialogu, v jeho myšlenkové nasycenosti, v překvapivé variabilitě jeho forem, kde se projevila neopakovatelná vynalézavost velikého dramatika, ojedinělá v dějinách komediografie.

Zatímco *Nestroy* se snažil spojit politickou problematiku obsaženou v dialozích jeho komedie se soukromou intrikou syžetu, Gogol již přetavoval samotnou intriku i dějový příběh v komponent satirického syžetu: „Все изменилось давно в свете. Теперь сильней завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы ни стало, другого, отместить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь?“³¹ Gogol dovedl vtisknout zápletku a její syžetové realizaci sociálně politickou motivací, dovedl děj plně podřídít obsažné sociální myšlence, kompozičně ji uvolnit; navazoval tak na tradice syžetové výstavby aristofanovské komedie a rozvíjel je. Gogolovská komedie v originální ideové vazbě spojuje satirický obsah a variabilitu molièrovského dialogu s poutavou, sociálně nosnou intrikou, s příběhem vyplývajícím z obnažení charakterů, ze střetnutí a vzájemného styku postav, jež byly uvedeny do pohybu společenskými pružinami.

Sovětská komedie nemohla nevšimavě projít kolem velkých tradic gogolovské komediografie, šla ovšem svými originálními cestami. Tvarový impuls *Mystérie-buffy* s jejím parabolicky založeným syžetem, osvětlujícím klíčové historickopolitické a společenské procesy epochy, nebyl ovšem bezprostředně rozvíjen následující dramatikou. Sovětská satirická komedie dvacátých let, jež se obrátila k životnímu konkrétnu (Lunačarskij: „Zpátky k Ostrovskému!“, 1923), obnovuje gogolovské tradice syžetové výstavby. N. Erdman budoval hru *Mandát* (1925) jako dějovou komedii s dokonale propracovaným příběhem; vytvořil v Gogolově duchu společenskopoliticky exponovanou komedii, v níž vaudevillové postupy (převlečení kuchařky Nasti do šatů bývalé carevny; „člověk jako věno“ s jeho fiktivním „mandátem“ aj.) rozvíjejí základní příběh, odhalující tartuffovství nové doby a zesměšňující nositele negativních dobových tendencí a snah (naděje „vnitřní emigrace“, deklasované buržoazie, na návrat starých časů, na zvrát poměrů; projevy politické přízpusobivosti k novému režimu atd.).

Ve srovnání s N. Erdmanem, M. Bulgakovem (pracujícím ve svých komediích *Zojčin byt*, *Purpurový ostrov*, *Ivan Vasiljevič* aj. rovněž s příběhem satiricky pojatým) i s klasickou komedií V. Majakovskij stavbu komedie ještě více uvolňoval; vycházejí z žánrového i strukturního typu aristofanovské komedie, jejíž syžet je založen na střetnutí postav

³⁰ Н. В. Гоголь, О литературе. М. 1952, 80.

³¹ Н. В. Гоголь, Собрание сочинений, т. 4, М. 1949, 229.

v ostrém společenském konfliktu, Majakovskij vytváří její osobitou novátorskou modifikaci: akcentuje satirickou demonstraci negativních sociálně-politických jevů a děj, příběh plně podřizuje satirickému záměru.

Syžet *Štěnice* odhaluje a zesměšňuje „prisypkinštinu“ (tj. nebezpečí politického smíru a renegátství v řadách nejméně uvědomělé části dělnické třídy), je to realizovaná metafora „člověk-štěnice“, paradox, mající komediálně satirický smysl. Stejně jako syžet *Štěnice* také syžet *Horké lázně* (v kompozičním ohledu kompaktnější, s téměř klasickou architektonikou) rozvinutě demonstruje zvolený jev, jehož rozmanité příznaky a důsledky zesměšňuje. „«Баня» — моет (просто стирает) бюрократов“ — tak lakonicky objasňoval Majakovskij smysl své scénické metafory (12, 200).

Systém obrazů této metafory je založen na komplexu opakovaných scénických situací (scény žadatelů, Pobědonosikovo diktování slavnostního projevu aj.), které demonstrují v rytmu modernizované revue široký okruh konkrétních negativních jevů a jejich nositelů. V podstatě je zde zachován kompoziční postup gogolovské a suchovo-kobylynské komedie, obnažující v nečekaném dějovém obratu, často variujícím výchozí syžetovou situaci, stereotyp jednání a myšlení hrdinů (např. scéna úplatků, Chlestakovovo vyznání lásky v *Revizorovi*; „расплюевская механика“ a scény výslechu v *Smrti Tarelkinově*).

Sama fabule *Horké lázně*, založená na událostech kolem vynálezu „stroje času“ a na objevení Fosforické ženy vybírající nejlepší současníky „k odletu do století komunismu“, je v podstatě velmi jednoduchá. Syžetovým jádrem *Horké lázně* jsou výjevy, v nichž se názorně demonstruje Optimistěnkova „byrokratiáda“ a bohatá „činnost“ glavnáčpuse Pobědonosikova atp. V těchto scénách a v řadě jiných pranýřuje Majakovskij byrokratismus jako jev odporující normám socialistického soužití a nemilosrdně jej zesměšňuje.

Pro dějovou gradaci *Štěnice* a *Horké lázně* je příznačné, že Majakovskij přivádí jevy do nejzazších, hyperbolizovaných poloh a že kaleidoskopicky střídá obrazy-záběry prozrazující vliv filmu. Tento princip diktoval hledání originálních situací a širokých dějových dimenzí, což si vynucovalo formu tihnoucí k zvláštnímu druhu revue, umožňující široký průřez životem společnosti.

Zejména s objevením *Štěnice* a *Horké lázně* vtrhl do sovětské dramatiky ve větší míře než s objevením *Mystérie-buffy* životodárný proud tisícileté lidové kultury „směšného“. Divadelní tvar obou komedií prozrazuje nepochybně genetickou tvaroslovnou příbuznost a podobu se spektakulárními formami lidově slavnostní, 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 až po pantomimu, cirkus atd.

Lidově, karnevalově-spektakulární živel formoval i samotný ráz výpovědi her Majakovského o světě i jejich smíchu. Smích Majakovského je výrazem odvěkého lidového smíchetvorného pojetí světa, beroucího svět nanejvýš střízlivě a realisticky. Tento smích, kterým se brání prostý člověk tlaku světa a pocitu bezmocnosti, nezná — dnes, stejně jako ve středověku — pokory a strachu „před jakoukoli mocí, před pozemskými cary, před pozemskými sociálními horními vrstvami, před vším, co ho deptá a omezuje“.³²

³² М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле*. М. 1965, 103.

Tento smích, dávající t. ř. právo beztestného vyjádření svého názoru osvo-
bozoval básníka od „vnitřní cenzury“ a strachu před „autorativním záka-
zem“ a dal mu možnost vyjádřit veškerou, byť i nepříjemnou pravdu o svých
současnicích a společenských rozporech doby. Nehledě na všechnu zdržen-
livost, vážnost revoluce a nepřízeň novodobých agelastů, Majakovskij byl
synem „smějící se epochy“, neboť revoluce potřebovala smích, jenž klestil
cestu k budoucnu, nedovolil spokojit se s dosaženým, smích, který nepotře-
boval anonymitu a ezopovský jazyk skrytých politických narážek. Přesná
adresnost vlastní lidovému dramatu a drsná, nemilosrdná upřímnost satiry
Majakovského neskrývající antipatii, je blízká suchovo-kobyliinskému a go-
goloovskému vztahu k neduhům světa a lidstva.

Ve své satirické tvorbě se M a j a k o v s k i j vracel ve stopách Gogolo-
vých k aristofanovskému pojetí satiricko-komediálního umění, akcentujícího
jeho „sebekritický“ moment. Koncepce „všelidového“ „smíchu-soudce“ vra-
cela smíchu jeho právě, aristofanovské „očistné“ pojetí.

Výchozí pozice, při níž satirik obrací svůj nemilosrdný skalpel dovnitř
vlastního organismu, předpokládá ovšem jistou dávku svobododomilovnosti
a také velkorysosti ze strany vládnoucí síly společnosti, což bylo příznačné
pro sovětské poměry dvacátých let, kdy se soustavně zdůrazňoval význam
sebekritiky. Není bez zajímavosti, že vývoj politicky zaostřeného komického
divadla v Athénách je obvykle spojován s antickým pojetím demokracie
a jejími osudy: „Diese aristophanisch-politische Komödie zieht mit ihrem
Spott immer wieder gegen die eben regierenden, von der Bevölkerung, also
von den Zuschauern selbst gewählten Staatsmänner zu Felde...“ (H. Kin-
dermann³⁹). Po dvou tisíciletích jako by se dějiny literatury do jisté míry
opakovaly. Možná, že právě počáteční fáze sovětské revoluční satiry před-
stavovala onen velký ohyb evoluční spirály, která opakovala na vyšším vý-
vojovém stupni etapu, kdy satira bojuje proti zlořádům vlastního světa ve
jménu jeho samotného („Někdy se vysmíváme sami sobě, ale... ve jménu
sebe samých“), napomáhajíc tak jeho neustálému zdokonalování a sebeob-
nově, kdy pouze skutečná demokracie je schopna strpět tvrdý a někdy i bo-
lestivý úder satirika.

*

Stejně jako v *Mystérii-buffě* narušuje M a j a k o v s k i j i ve *Štěnici* a *Hor-
ké lázni* elementární pravděpodobnost a vytváří umělé syžetové konstrukce,
uměle zkonstruovaný svět. Dominuje v něm smělá fantastičnost (ve *Štěnici*
se děj přenáší o padesát let dopředu, do světa, v němž je „zmrazený“ Pri-
sypkin „vzkřísen“ k novému životu aj.; v *Horké lázni* proniká budoucnost
do současnosti, když se prostřednictvím „stroje času“ objevuje poslankyně
století komunismu), dějová nadsázka a hravá, odpoutaná divadelnost (ve
Štěnici lidé budoucnosti vyzbrojeni dalekohledy, fotoaparáty, žebříky, sítěmi
atd. loví na stěnách domu štěnici; tamtéž se vyskytuje zertovně pohádkový
svět „мандаpниpящихся деревьев“ atd., obdoba sociálně utopických obrazů
„říše blahobytu“ staré attické komedie — F e r e k r a t e s, K r a t e s, K r a -
t i n, E u p o l i s, A r i s t o f a n e s).

Satirické komedie Majakovského zobrazují skutečnost nikoli ve formách
samotného života (ve světě satiry nemůže být zrcadlový odraz reality), opi-

³⁹ H. K i n d e r m a n n, *Meister der Komödie*. Wien—München 1952, 81.

rají se o stylizované umělecké formy osobitě upravující realitu a představují tak zvláštní tvarovou linii v dějinách sovětské dramatiky.

V tomto umělém světě nejsou ani jednající osoby kopiemi skutečných lidí, představují postavy stylizované, mají — řečeno s Majakovským — charakter „oživených tendencí“. Stejně jako kdysi postavy Aristofanovy (vytvořené touž charakterovou metodou obnažující společensko-politickou podstatu jednajících osob s akcentem na typové dominantě jejich charakteru) byly nositeli jistých sociálních idejí, tendencí, „vášni“ atd. (Už Lessing kdysi poznamenal, že všeobecný charakter „je spíše zosobněnou ideovou než charakterizovanou osobou“.³⁴) Hegel se sice vyslovoval o daném principu výstavby poněkud skepticky (charaktery „nesmějí být pouhou personifikací zájmů“, neboť „takové abstrakce z určitých vášní a účelů jsou úplně neúčinné“³⁵), nicméně jeho umělecká realizace jak u Aristofana, tak zvláště u Majakovského byla obsažnější, vedla k vytvoření ucelených, živých a nepopokovatelných typických charakterů.

Na rozdíl od kladných hrdinů *Horké lázně* (Čudakov, Velosipedkin aj.), ztělesňujících ve vážně komické podobě pozitivní společenské tendence a vlastnosti lidí socialistického světa (vynalézavost, pracovní nadšení, dělnost atd.), jsou její záporné postavy (Pobědonosikov, Optimistěnko, Ivan Ivanovič aj.) stejně jako záporné postavy *Štěnice* (Bajan) realizovány jako odosobněný, obłudný systém frází, v němž ztuhl sociálně-psychologický automatismus jejich inertního myšlení. (Vrcholu dosahuje tato dramatičtější satirické psychoanalýzy v jazykovém stereotypu Ivana Ivanoviče a scénické skice postavy Momentálnikova — systému frází, sublimujícího do epigramatické slovesné miniatury.)

Zejména touto cestou socialistické dramatiky nového typu, prokletěnou Majakovským, šel v nové době jistý proud slovanské socialistické dramatiky (Mrožek). Způsob satirického zlehčení negativních jevů v *Horké lázni* svědčí o tom, že Majakovskij zde ve skutečnosti v konkrétních scénických obrazech odkrýval pro socialistickou komedii nový typ, novou vrstvu komična, založenou na projevech a pocitech životní absurdity, produkované zdeformovaným mechanismem zbyrokratizovaných společenských vztahů, institucí atd. Ve hře je řada motivů, postav, scén, vykazujících fenomén alogičnosti a absurdity; je jí přímo prodehnuta činnost nepostizitelné instituce, která má za úkol „odsouhlasit“ různá rozhodnutí, která názorně demonstruje stupeň odcizení zbyrokratizované socialistické instituce řadovému občanu; dále poukážme např. na Optimistěnkovo „úřadování“, Pobědonosikovovy úvahy a jednání (scéna diktování oslavného projevu na počest uvedení nové, „rudé“ tramvaje atd.). *Horká lázeň* není založena pouze na konkrétní srážce dvou táborů postav s jejich dějovým posláním. Korelace pozitivního a negativního principu probíhá ve skutečnosti v podobě konfrontace a střetnutí dvou logik (viz dialog Fosforické ženy s Undertonovou, Nočkina s Pobědonosikovem aj.), dvou rovin životních vztahů — avantgardního revolučního světa tvůrců s životní absurditou, deformovaným světem společenských vztahů za socialismu ztělesněným v postavách bezduchých byrokratů (zde je zdroj té dramatičnosti, kterou Majakovskij vyznačil v podtitulku hry

³⁴ G. Lessing, *Hamburská dramaturgie*. Praha 1951, 230.

³⁵ G. W. Hegel, *Estetika*, sv. 2, Praha 1966, 332.

„drama o 6 dějstvích...“ a která přes komedijsnost vnějšího výrazu představuje vážný životní nerv hry).

V *Horké lázni* se Majakovskij dobíral osobitého typu absurdní komičnosti, či modelu komična, který je možno charakterizovat jako tzv. *koordinované*, zprostředkované absurdno. Ve srovnání s absolutním, dnes hlavně *existenciálním* absurdnem vzniká přiřazením ke koordinatě zlidštěného světa. (Typ koordinovaného absurdna je označován za relativně vhodnou sféru pro realizaci estetické kategorie komična).

Jiný typ absurdní komiky přináší absurdní groteska, jejíž dramatická konstrukce spočívá v domýšlení jevů a společenských rozporů do nejzazších mezí, do nejnemožnějších důsledků. Svého času se vyslovoval za realizaci tohoto svérázného typu komediálnosti existujícího tehdy spíše potencionálně L u n a ě r s k i j, jehož estetická koncepce nejen že nevyklučovala, ale předpokládala rozlet „nespoutané fantazie“ a nutnost dramatického experimentu. „Прибавим к этому, что столь же глубоко оправданными являются приемы преодоления, заканчивания, доведения до полноты того или другого типа или положения. Здесь возможно, конечно, и доведение до абсурда: все это будет на благо“ (Луначарский^{35a}). Po překonání úzce normativní estetiky socialistického realismu šel svého času touto dávno programovanou cestou absurdní komedie dramatik Mrožek, jehož tvorba, reagující na podněty absurdního divadla, dokazovala, že socialistické dramatice nejsou cizí nezvyklé, složité i experimentální umělecké formy.

Ideově-estetická koncepce Majakovského vyžadovala osobité umělecké faktury, zhuštění satirických barev. Nečekané kombinace a kontrastní spojení celé škály komedijně-satirických elementů od hyperboly, fantastického zveličení, travestie, parodie, paradoxu po karikaturu a groteskní fantastiku, překlenuté metaforickým obrazem, vytvářejí jak ve *Štěnici*, tak i v *Horké lázni* svérázný groteskně-satirický model objektivní skutečnosti, jejíž přirozené proporce jsou v něm posunuty, zhučnuty a krajně vyostřeny. Je zde možné hovořit o groteskním principu zobrazení života.³⁶ Umělá realita tohoto modelu osobitě zprostředkovává „anomálie“ skutečnosti, ať už jde o měšťačtví či byrokratismus.

Groteskní deformace jevů v tomto osobitém satirickém modelu skutečnosti však nebyla u Majakovského totální, absolutní. I když básník zobrazoval skutečnost v groteskním klíči, zaostřoval a prostředkoval vedoucí tendence epochy a revolučního pojetí života; překonával tak jistou jednostrannost satirického záběru.

Tragikomickým aspektem byla poznamenána nejen satiricko-dramatická groteska Lenze, Buechnera, Wedekinda, Schnitzlera aj. „Smích skrze slzy“ plný hořkosti zazníval i v ruské dramatice XIX. století

^{35a} A. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1, М. 1958, 832.

³⁶ Značný přínos k poznání formálních zvláštností a rysů grotesky jako satirického žánru vnesl už na konci minulého století H. Schneegans. Překonal jednostranné názory svých předchůdců (Flögel, Hartmann, Eberhard, Vischer, Köstlin) jejich syntézou. (Jedni spatřovali podstatu grotesky pouze v elementu karikatury, jiní ve fantastice a humoru.) Označil grotesku jako „fantastické zveličení“, jako speciální druh karikatury vznikající ve výtvarném umění a zveličující nicotný jev nebo rys do nemožnosti, tj. do takového stupně, „kdy v nás vzniká dojem, že zobrazované se ve skutečnosti nemůže vyskytovat“ (H. Schneegans, *Geschichte der grotesken Satire*, Strassburg 1894, 40).

v tvorbě Gogola; pochmurný groteskně absurdní obraz doby vyvstával v dílech Suchovo-Kobylina (mimochodem soustavně opomíjeného západní divadelní vědou³⁷), poznamenaných fantasmagorickým tragikomickým šklebem.

V soudobém západoevropském absurdním divadle, jež kultivuje typ „chladné grotesky“, groteskně tragické formy postrádající satiricko-humoristický aspekt, jsou odzbrojující ideověstetické momenty znásobeny, ústí do totální společenské rezignace a smíření s daným stavem společnosti. Odtud pramení jeho filosofický agnosticismus, nonsense vnějšího výrazu, završující ztrátu sdělnosti uměleckého díla. Pocit tragického osamocení, bezvýchodnosti a bezmocnosti před daným, člověku odcizeným vládnoucím řádem, kdy moment přetvoření života se stává pouze fikcí, nemohl a nemůže mít ani do budoucna jiného východiska: „Die verfremdete Welt erlaubt uns keine Orientierung, sie erscheint als absurd.“³⁸

V sovětské groteskní satirické komedii, která se utvářela v porevolučním období v tvorbě Gorkého (*Работяга Словотек*), Erdmanna (*Мандат*), Bulgakova (*Богрвый остров*) a Majakovského, navazující na tradice a stylové podněty Gogola, Saltykova-Ščedrína a Suchovo-Kobylina, vládla podstatně jiná atmosféra. Chtěl-li kdysi Swift ve svých *Gulliverových cestách* spíše „potýrat než pobavit svět“, pak v sovětské groteskní komedii, která neztrácí sepětí s komickým elementem, proráží veselý *optimistický smích*, který pomáhá překonat tlak a pocit životní absurdity, skepse a pesimismu. Její tvůrci jsou si vědomi nebezpečí dobových nedostatků — odtud mistry i hořký dramatický podtext s tragikomickým aspektem (patrný zvláště v prozaické grotesce M. Bulgakova *Роковые яйца*; 1925), přesto neztrácejí v počáteční fázi revoluce přesvědčení, že rozpory tohoto světa jsou překonatelné, že „zlo“ lze odstranit. Kritický patos zrozený revolucí je ovšem v rozporu s náladami sebeuspokojení, absolutizace dosaženého a apologetického ospravedlňování stávajících pořádků.

Ve svých úvahách o vývoji sovětského dramatického umění uváděl A. V. Lunačarskij už na přelomu dvacátých a třicátých let jako jeden ze základních uměleckých postupů formujícího se „proletářského stylu“ (vedle realistického postupu, vyznačujícího se „pravdivostí zobrazení vnějších jevů“) postup „stylizující, jehož součástí je karikatura, hyperbola, deformace“. Formoval se právě v praxi avantgardního, zvláště divadelního umění (Mejerchold).³⁹ Lunačarskij zdůrazňoval důležitost takových forem

³⁷ Viz, např.: A. Nicoll, *World Drama from Aischylos to Anouilh*, London 1951; M. Diétrich, *Europäische Dramaturgie in 19. Jahrhundert*, Graz, Köln; Böhlaus 1961; H. Kindermann, *Meister der Komödie*, Wien, München 1952; P. Fechter, *Das europäische Drama*. Bnd. I (1956), II (1957), III (1958), Mannheim aj.

³⁸ W. Kayser, *Das Grotteske*. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Hamburg, Oldenburg 1957, 199.

³⁹ Stylizované postupy znamenaly pro Lunačarského „rozšíření realismu“; revoluce, která „má ráda novost... výraznost... je ochotně přijímá“, protože v „podstatě leží v její oblasti“. Budoucnost socialistického umění (nového „revolučního stylu“) viděl jako postupný vývoj jdoucí po obou liniích těchto stylistických postupů a v jejich tvůrčím soutěžení, přejímání i boji se podle Lunačarského rýsovala možnost zrodu „vyšší syntézy“. Především však zdůrazňoval nutnost vyhlášení naprosté tvůrčí svobody „po obou liniích, které jsou diktovány podstatou uměleckých úkolů proletariátu“ (Lunačarskij, 1, 655—656). Tato nanejvýš plodná koncepce však byla brzy zapomenuta jistou částí činitelů kulturní a divadelní fronty.

satiry; psal o „formách отрицательного реализма, которые могут переходить в любую степень внешнего неправдоподобия при условии громадной внутренней реалистической верности“ (Lunačarskij 1, 783).

V souvislosti s tím Lunačarskij často při hledání možností obohacení rané sovětské komedie obracel pozornost k tradicím antického divadla Aristofanova, u něhož obdivoval bohatou invenci, „kolosální rozmach fantazie“, fantastickou hyperbolu, groteskní sarkasmus, „zářivý a moudrý smích“. Hlavně tyto kvality tvořily náplň soustavných výzev Lunačarského k vytvoření „aristofanovské komedii, kde важен ne сюжет, a oddělné блестящие плакаты, слова, пение, всевозможного рода трюки, где суть во всем том, чем театр может быть богат и чем еще может обогатиться“ (Lunačarskij, 1, 275).

Satiricko-dramatická tvorba Majakovského se tvarově rozvíjela v řečišti tohoto Lunačarským široce pojatého satirického umění aristofanovského stylu, jehož tradice ožívaly v tvorbě velkých satiriků Rabelaise, Swifta, Gogola, Saltykova-Ščedrina, Suchovo-Kobylina. Vyznačovala se nejen mocným myšlenkovým a citovým nábojem, šírkou ideové problematiky, bojovnou političností, britkými satirickými šlehy, jež šokovaly svou adresností nejednoho byrokrata umění, ale i sklonem k vyhrcovaným konfliktům, volnému rozletu fantazie, ke groteskněfantastické a zároveň hluboce realistické hyperbole, k satirické deformaci zobrazovaného jevu, vyjasňující jeho vnitřní sociální pravdu. Tato aristofanovská větev evropské satirické komedie neměla v dějinách dramatu mnoho vývojových mezistupňů. Její duch se zachoval spíše v prozaické satíře a „v druhém proudu divadelní tradice, v antiliterárním, improvizovaném divadle lidovém, které bylo ve svých komentářích k dobovým událostem vždy nešetřivé, plně nadsázky a bezostyšné“ (Esslin, 13), a poté ožíval v různých dobách v tvorbě Grabbeho, Gogola, Suchovo-Kobylina, Jarryho, Majakovského rovněž hledajícího inspiraci u lidového divadla.

Majakovského komedie tvoří důležitý článek ve vývoji moderní satirické dramatiky XX. století. Tato skutečnost není doposud náležitě doceněna evropskou literární a divadelní vědou.⁴⁰

*

Satira v minulosti kvetla především v epochách vypjatých společenských zápasů, revolučních otřesů a změn, dosáhla však rozmachu i v obdobích politické i ekonomické krize a stagnace, kdy společnost bývá zasažena sociálními neduhy a není schopna tyto své problémy a rozpory politicky řešit. Tehdy se satira stává zbraní proti zpátečnictví, citlivým seismografem nálad společnosti a morálně politickým svědomím své doby. Satira je nemilosrdná ke společenské i lidské přetvářce a lži, protiví se jí pozérství, dogmata, nesnáší provzdy dané a institucionalizované pravdy. Její destrukce je přitom vždy totální.

Výsměšnou kritiku společenských deformací a nešvarů — tohoto specific-

⁴⁰ Viz např. Margret Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1963; A. Nicoll, *World Drama from Aischylos to Anouilh*, London 1951; Siegfried Melchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht*, Bremen 1959; Heinz Kindermann, *Meister der Komödie*, Wien, München 1952; Erich Franzen, *Formen des modernen Dramas*, München 1961; Paul Fechter, *Das europäische Drama*. Bnd. I (1956), II (1957), III (1958), Mannheim aj.

kého emocionálně estetického ducha si satira zachovala ve všech historických údobích a ve všech svých žánrových odrůdách. Tak ji odedávna chápali myslitelé i samotní tvůrci od Aristotela přes Averroese až po Molièra, Lope de Vega a Gogola.

Posměšně kritický charakter nesmí satira ztratit za žádných okolností, nemá-li přestat být satirou a nemá-li se změnit v pravý opak — v hagiografii a ódopisectví. Na tuto cestu sklouzávali namnoze teoretikové klasicismu (Boileau). Normativní neoklasicistické tendence však ožívaly i v teorii umění mnohem pozdějších epoch.

I když mnohověké dějiny smíchu ukazují, že konkrétně nápravný, obrodný účín satiry, tj. i satirické komedie, je omezený, přesto historická zkušenost lidstva potvrzuje obecnou platnost Swiftova zjištění, že „kdo pranýřuje neřesti a k nevinnému smíchu strhuje lidi, ten prospívá veřejnosti víc než všichni ministři od Adama až po Walpola“.

Osudy satiry byly komplikovány tím, že odedávna zaujímal v umění osobitě místo: jako výraz demokratických snah nejpokrokovějších uměleckých složek společnosti stává se satira při svém zveřejnění po výtce uměleko-politickou záležitostí, má zpravidla bezprostřední společenský dosah, ohlas a politický účín.

Vůči těm, kdož jsou u moci, řídí stát v přesvědčení o své neomylnosti a dokonalosti a nesnášejí kritiku, stává se úkol satirika nadmíru obtížným. Satirický výsměch dovede potrefenou oběť dokonale vyvést z míry, stává se nepříjemnou, ba strašnou zbraní v očích toho, proti komu je namířeno její ničivé ostří. Není proto divu, že smělé slovo satirika se setkávalo nejednou s nevolí a nepřítelnicí mocných, že do dějin světové literatury vepsaly nezáviděníhodné osudy satiriků nejednu paradoxní, hořkou i tragickou stránku. Satirik byl zřejmě vždycky považován za nežádoucí element, nebezpečný pro stát. Ale ani neustálá nepřizeň, pronásledování, cenzurní překážky, záškady, šikanování a umlčování nebyly s to zadržet či přetnout nezadržitelný vývoj a existenci satiry.

Smích je odedávna znakem síly, symptomem zdraví, výrazem nezdolné životní energie, morální převahy, životaschopnosti a sebeobranu a jeho nevyčerpatelným zdrojem je sám život. Tvorba satirika byla vždy výrazem pokrokových snah o spravedlivé uspořádání světa. Zde tkví kořeny demokratičnosti satiry ve všech jejích žánrových odrůdách.

V socialismu, historickospolečenské formaci, usilující o obrodu a neustálé zdokonalování lidské společnosti, byl pozitivně pochopen a jednou provždy vyřešen problém existence a poslání satiry. Nicméně, jak již bylo řečeno, ani cesta sovětské satiry od samého zrodu nebyla lehká. Socialističtí agelasti vyháněli satiru a smích vůbec ze socialistické společnosti stejně jako idealista Platon před více než dvěma tisíci lety ze svého ideálního státu (*Ústava*), když v něm z umění připouštěl jedině „hymny na bohy a chvalo zpěvy na dobré muže“. Kořeny těchto paradoxních a překvapivě blízkých tendencí byly stejné: metafyzika, idealistické pojetí historickopolitického vývoje lidské společnosti.

Za takových okolností si musela revoluční sovětská satira vybojovat sama — v praxi — své právo na existenci, což dokumentovali svými díly Majakovskij, Erdmann, Romašov, Zoščenko, Bulgakov, Ilf-Petrov aj.

I když dramatická satira byla vrcholem hledání sovětské satirické komedie na konci dvacátých let, nebyla ihned pochopena a přijata. Scénické a literárněkritické osudy téměř všech her Majakovského se ve své době neutvářely zvláště příznivě. Podle samotného básníka jeho dramatický debut „vypískali“. „Jenom ne vzpomínky...“ — tak hořce komentoval Majakovskij historii kolem inscenování první hry revoluce i jejího otištění. Zdá se, že ani jedna sovětská satirická komedie nevyvolala tolik sporů a ostrých útoků jako *Štěnice a Horká lázeň*.

Nicméně dobové spory, recenze a literárněkritický materiál o Majakovském-dramatikovi ukazuje, že „neúspěch“ jeho komedií (který byl připsán na vrub Vs. Mejercholdovi a jeho divadlu a prvním inscenacím her vůbec) byl literární kritikou neúměrně zveličen. Situace byla složitější, než se ukazovalo v mnohých pracích. Byly to především hry samé (textový materiál), které na sebe soustředily hlavní útoky. Tehdejší kritika nepochopila především novátorství satiry Majakovského, satirického tvaru jeho komedií (snižoval se význam hlavních satirických postav, objektu zobrazení; snižovala se i politická závažnost konfliktu, patetických motivů a dramaticko-divadelního novotvaru). Kolem *Štěnice a Horké lázně* se vytvořila hradba neporozumění. Přispělo k ní neobjektivní hodnocení her, verze o nepochopitelnosti *Horké lázně*, svou úlohu sehrála rovněž nepřipravenost části soudobého publika na nový scénický tvar. Svůj díl nesla také divadla, která nedokázala zprostředkovat celý ideově umělecký obsah děl v plnohodnotné scénické podobě. Nelze však zveličovat chyby divadla Vsevoloda Mejercholda, popírat veškerý význam inscenací. Svalovat všechnu vinu za „neúspěch“ *Štěnice a Horké lázně* pouze na divadla a zvláště na TIM znamená nedoceňovat jiné faktory. Projevuje se v tom zároveň doposud nepřekonaná předpojatost ve vztahu k divadlu, jehož význam čeká doposud na ocenění.

Nicméně je třeba říci, že stranická kritika (v „Pravdě“⁴¹) ocenila po zásluze již v době prvních inscenací scénický novotvar her Majakovského, považovala je za nesporný úspěch, za vítězství socialistické divadelněkulturní fronty.

*

Majakovskij se nejvíce ze všeho bál změnit se v „barda s velkým zadkem“ a „práchnivět v čítankách“. Avšak jeho dílo, zejména satirické, stále žije — navzdory všem básníkovi nenávisným hlasům,⁴² a možná že dnes, v epoše hluboké krize západní společnosti a dramatických, těžkých hledání nových cest vývoje socialismu — žije dvojnásobně. Symptom životnosti dramatické tvorby Majakovského nespočívá zdaleka pouze ve stále se zvětšujícím počtu monografických prací, ale v aktuálnosti společenskopolitických a životních problémů a idejí vytýčených básníkem. Svou smělou a pravdivou výpovědí o osudech, neduzích a nedostacích nového světa básníkovy komedie nejen zneklidňují byrokraty a obhájce společenského regresu, ale vzrušují, strhávají a rozesmívají vděčné diváky mnohých zemí světa, podněcují je k boji za lepší budoucnost.

Nejen v epoše revolučních bouří — svými verši, ale i v mírové době svým „hrozným smíchem“ — Majakovskij básník a satirik — je souputníkem nového světa — jeho zápasů, vítězství, proher, pochyb i nadějí.

⁴¹ Правда 46, 1929, 24/2, 5; см. и 8/4, 1930 г.

⁴² См. С. Косман. *Маяковский. Миф и действительность*. Париж 1968.