

Mikulášek, Miroslav

Vývoj sovětské komedie v letech 1925-1934 : resumé

In: Mikulášek, Miroslav. *Пути развития советской комедии 1925-1934* годов. Izd. 1-oe Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962, pp. 247-255

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/119366>

Access Date: 02. 03. 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.

VÝVOJ SOVĚTSKÉ KOMEDIE V LETECH 1925—1934

Dějiny sovětské komedie jsou dosud prostudovány velmi málo. Jediná monografie V. Frolova *O советской комедии* (Искусство, М. 1954) dává o ní jen nejobecnější představu. Dosud nebyly napsány monografie věnované autorům nejlepších sovětských komedií. Výjimkou je pouze známá kniha B. Rostockého o Majakovském (*Маяковский и театр*, Искусство, М. 1952).

V obecných studiích o sovětské dramatice se komedii vyhrazuje velmi skrovné místo. Přitom obvykle charakteristika komedie figuruje jen jako dodatek k celkovému vyličení historie dramatiky.¹⁾ Tvůrčí hledání dramatiků v oblasti komedie, projevující se plodně v celkovém vývoji dramatiky, v procesu jejího zvládnutí současného tématu, zůstává stranou pozornosti badatelů.

Velkým přínosem pro teorii sovětské komedie, především komedie satirické, byly práce o problémech satiry.²⁾ Je ovšem samozřejmé, že tyto práce předpokládají další zobecnování konkrétních zkušeností sovětské komediografie. Bez něho nemůže být uspokojivě řešena ani jediná otázka týkající se novátorství sovětské dramatiky. Proto je třeba zevrubně a důsledně prostudovat historii sovětské komedie v jednotlivých obdobích. Tento úkol může být vyřešen celou sérií pojednání.

Kniha zkoumá vývoj sovětské komedie v letech 1925—1934. Podkladem tohoto časového vymezení je skutečnost, že se v tomto údobí nejvýrazněji projevil hlavní tendence charakteristické pro formování žánru komedie v umění socialistického realismu. Některé podstatné úspěchy sovětské komedie v tomto období položily základ k jejímu dalšímu vývoji.

Cílem knihy je objasnit základní vývojové linie sovětské komedie v uvedených letech, načrtnout základní momenty její evoluce v průběhu celého desetiletí, ukázat modifikaci žánru v souvislosti s jeho postupným sbližováním se životem a v závislosti na jeho progresivním pohybu.



První kapitola pojednává o sovětské komedii let 1925—1928.

Pátos revolučních bojů, jejich heroismus, velkolepý epos pádu starého světa a zrodu světa nového našel svůj výraz v různých žánrech dramatu; včasná dny revoluce, přeměna starých životních základů, boj proti přežitkům minulosti, překážejícím budování nové společnosti — to všechno se pak obrazilo v tehdejší sovětské komedii.

Zároveň s uměleckou praxí se rodila i teorie sovětské komedie. V práci je analyzována kulturní a společenská situace dvacátých let v souvislosti s podmínkami pro formování sovětské komedie. Obtížnost jejího zrodu byla podmíněna urputným bojem na ideologické frontě v literatuře a umění.

Vývoj sovětské komedie znesnadňovaly jak formalistické teorie komična, orientující autory komedií na pasivní, apolitické a povrchní umění, tak i pseudovědecké teorie o odumírání satiry v socialistické společnosti.

Stranická a pokroková divadelní kritika (A. V. Lunačarskij, B. Romašov aj.) bojovala proti těmto teoriím, vycházejíc z chápání komedie jako zbraně v rukou proletariátu, vedla dramatiky k vytvoření komedie vysoce ideové, satirické, bojující za vítězství nového světa.

Avšak byly i jiné těžkosti, vyvolané jak novotou životní skutečnosti, kterou si bylo třeba osvojit, tak i novostí ideové pozice dramatického spisovatele. Komédie musela najít nové umělecké formy, které by byly schopny při zachování své komediální specifčnosti sloužit uměleckému zobecnění nových procesů a jevů skutečnosti.

¹⁾ *Очерк истории русской советской литературы*, часть первая, АН СССР, М. 1954; *История русской советской литературы*, том первый, Изд. Московского университета, 1958; *Очерки истории русского советского драматического театра*, т. 1, АН СССР, М. 1954.

²⁾ Я. Эльсберг, *Вопросы теории сатиры*. Советский писатель, М. 1957; В. Ермилов, *Некоторые вопросы теории советской драматургии*. М. 1953; Ю. Борев, *О комическом*. Искусство, М. 1957 aj.

Období do r. 1925 bylo spíše sondováním komediijního tématu a bylo poznamenáno nezday. Tvůrčí zkušenost Majakovského, který v *Mysterii-buffa* naznačil možnost organického splynutí romantického patosu, utvrzujícího velikost revoluce, a satirického ztvárnění sil revoluci nepřátelských, nebyla však bezprostředně podchycena dramatikou následujícího období.

Komedie na současné téma byla ještě v zasetí tradičních komediijních prostředků, starých rolí (амплуа), syžetových schémat, které dusily živou myšlenku, nedávaly možnost ztvárnit témata soudobého života (*Смех и горе* [1922] A. Něvěrova, *Сиволантинская комедия* [1923] Dm. Čiževského, *Землетрясение* [1924] P. Romanova, *В наши дни* [1926] N. Šapovalenko). K tomuto směru se přimyká řada komedií, jejichž autoři upravovali syžet Gogolova *Revizora* novým způsobem: *Товарищ Хлестаков* (1922) Dm. Smolina, *Сочувствующий* (1925) I. Sarkizova-Seraziniho, *Брат Наркома* (1926) N. Lerner a j. Mechanickým využitím gogolovských postupů bylo dosaženo pouze nepotřebné, bezúčelné stylizace, zřetelného plagiátu, zbaveného elementární životní pravděpodobnosti. Neúspěch těchto komedií potvrdil nemožnost aplikace staré formy na nový životní materiál.

Prvními závažnými úspěchy jsou teprve téměř současně vznikající komedie A. Fajka *Учитель Бубус*, N. Erdmana *Мандат*, B. Romašova *Воздушный пирог* (1925).

Z analýzy komedií A. Fajka a N. Erdmana a ze studia boje kritiky kolem nich autor vyvozuje, že v kritické literatuře o sovětské dramatie se zakořenil zjednodušující pohled na tato díla, který znemožňuje postížení jejich skutečného místa v sovětské komedií dvacátých let.

Autor se snaží ukázat, že není důvodů k tomu, aby *Учитель Бубус* byl bezvýhradně zařazen do reakčního směru v dramatie dvacátých let. Tato lehká komedie s elementy politické frašky je v knize hodnocena jako dílo charakteristické pro období zrodu sovětské komedie, jako dílo prozrazující stopy hledání, příznačného pro žánr komedie v tomto období.

Po důkladném rozboru autor rehabilituje talentovanou komedií N. Erdmana *Мандат*, hru o marných nadějích vnitřních emigrantů na obnovu „starých časů“, o nevyhnutelnosti krachu bezpáteřníků, vtírajících se do nového řádu, o sociální přetvářce a chameleonství měšťáctva v nových historických podmínkách. *Мандат* zasazuje ničivý úder zbytkům buržoazní společnosti prostředky působivé satirické frašky. Téma bezpáteřného přizpůsobování měšťáctva nové skutečnosti, poprvé tak výrazně vyjádřené a zesměšněné sovětskou komediografií poloviny dvacátých let, neztratilo doposud nic na své životnosti a v Erdmanově satirickém ztvárnění může mít ohlas i dnes. Přitom není rozhodující, že se hra nedotýkala přímo problematiky budování nové společnosti. Zachycovala jen jednu stránku skutečnosti, spojenou s existencí naprostě cizích a všemu novému nepřátelských elementů v sovětské Rusi. Avšak tuto jistou ideově-tematickou omezenost vyvažuje pravdivé podání vybraného životního materiálu, jeho ztělesnění ve výrazných postavách, svým způsobem politicky závažných. Satirickým zobrazením krachu iluzí určitých společenských vrstev a kritikou bezpáteřnictví byla hra vysoce aktuální a hluboce účinná. Hra měla důležitou úlohu v utváření sovětské satirické komedie nového typu. Hledáním prostředků k satirickému zlehčení a odsouzení všeho starého v životě, a zejména zdařile vytvořenou kombinací různých komických situací, bohatstvím slovní komiky a živostí naznačovala vývojové cesty sovětské satirické komedie.

Jako zcela zákonitý jev ukazuje autor tu skutečnost, že ve své první vývojové etapě sovětská komedie zachytila a zvěčnila anachronismus pramenící z komičnosti existence starého, přežlého v nových historických podmínkách. Jako zákonitý moment se projevilo to, že nová společnost se vesele a navzdýcky rozloučila s trapnou a nicotnou minulostí jazykem komedie-frašky. Fraška se stala přirozenou formou pro zobrazování buržoazie marně očekávající změnu režimu, a to proto, že samotná její společenská situace frašce odpovídala a sama si vynucovala takovou interpretaci. Je zajímavé, že Karel Marx, když uvažoval o „ironii historie“, dovolující anachronismus v existenci nicotných starých elementů v nových podmínkách, posuzoval závěrečnou fázi tohoto historického jevu právě jako frašku.³⁾

I když zmíněné komedie byly prosyceny pouze patosem negace, přece ztvárňovaly pokrokové ideje, neboť vznikly z přesvědčení o trvanlivosti revolučních vymožeností, svědčily o bezmocnosti všech snah zvrátit běh historie. Takový patos negace, namířený proti elementům a jevům hluboce cizím sovětské skutečnosti, byl podmíněn revolučními ideály.

Vytvoření satirické komedie pouze se zápornými postavami bylo tudíž v této etapě zcela zákonitým jevem; tato produkce pokračovala v linii ruské komedie devatenáctého století, zmocňovala se veškerého bohatství jejich uměleckých prostředků.

Je pochopitelné, že uvedení dramatikové obráželi jen jednu sféru života — tu, jež stála v ostrém, antagonistickém protikladu k revolučnímu principu. Přesto však šlo o plodnou zkušenost mladé sovětské komedie; o její rozbor a hodnocení by dějiny sovětské dramatiky neměly být ochuzeny.

³⁾ К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, М. 1957, стр. 54, 60.

V procesu hlubšího pojmání života v jeho reálných protikladech dala si v dalším svém vývoji sovětská komedie za úkol bezprostředně ukázat vítězství nového nad starým. Z tohoto hlediska je v polovině dvacátých let významná komediální tvorba B. S. Romašova, autora satirické komedie *Воздушный пирог*.

Autor věnuje ve své knize velkou pozornost analýze syžetu komedie, prostého všech šablon tradiční komediální intriky a vybudovaného na kolizích obnažujících podstatné stránky epochy Nepu. Význam Romašovovy komedie nepochopíme, jestliže nepostihneme místo postavy „rudého ředitele“ banky Koromyslova v celkovém systému uměleckých postav. Tato postava je uměleckým „objevem“ B. Romašova, který tu vnikl do oblasti do té doby sovětskou komedií nedotčené.

V kritické literatuře se této postavě dostalo různého výkladu. Autor knihy polemizuje s těmi kritiky, kteří nepochopili, že se dramatik rozhodl pro satirickou interpretaci postavy, a přistupovali ke Koromyslovovi s měřítkem na hrdinu psychologického dramatu. Je pravda, že sám Romašov nebyl důsledný a ponechával takovému pojmání postavy Koromyslova zadní vrátka. Rozbor hry však přesto umožňuje dojít k závěru, že postava Koromyslova vcelku zapadá do systému satirických postav komedie; právě pro tuto svou kvalitu znamená zásadní Romašovův úspěch.

V postavě Koromyslova Romašov postupně odhaluje typ byrokratizovaného straníka, který ztratil spojení se stranou. Výsledkem jeho činnosti je nepořádek a zmatek v bance, byrokratická hniloba — „koromyslovština“, při níž jsou možné takové zjevy jako defraudace, zhotovování falešných peněžních dokumentů na neexistující výdaje, propouštění lidí nežádoucích proto, že kritizovali nepořádky, protekce a naprosté ignorování zájmů sovětského státu.

Strnulost a jednotvárnost myšlenky spoutané stabilní frazeologií, šablonovitost jednání, stereotypnost reakcí na vnější podněty — to vše tvoří automatismus postavy. Satirický efekt tu tudíž vyrůstá z lidské zkostratělosti Koromyslova, která kontrastuje s normálním lidským jednáním. B. Romašov zamýšlel své dílo především jako satirickou komedii a zachovával toto její základní ladění u všech záporných postav. V soulase se základním charakterem hry v rovině satirického zobrazení se formovala i postava Koromyslova.

Syžet hry nespočívá bezprostředně na střetnutí mezi kladným a záporným životním principem, rozvinutém v uměleckých obrazech. Je podmíněn vzájemnými vztahy nepmanů a Koromyslova s jeho patolizaly. Konflikt, který vznikl na této půdě, je zostřen uvedením kladných postav do komedie. Jejich vstup do satirické komedie dal napříště možnost budovat satirickou komedii na konfliktu bezprostředně obražejícím základní protiklady skutečnosti. B. Romašov ve své hře *Воздушный пирог* sám ještě tuto možnost plně nerealizoval. To však nesnižuje jeho zásluhu, neboť přece jen udělal první plodný pokus najít pro kladné postavy — představitele nové sovětské veřejnosti — odpovídající místo v satirické komedii.

Autor knihy podtrhuje význam Romašovova hledání při zobrazení kladného prostředí. Kritikové se totiž obvykle omezují na připomínku, že kladné postavy hry jsou nevýrazné, bezbarvé a schematické. Přitom však pouštějí ze zřetele, že Romašov si při vytvoření satirické komedie položil naprosto nový úkol, jehož řešení bylo spojeno s velkými obtížemi. Vytyčení úkolu i jeho naznačené řešení činí Romašovův pokus velmi závažným pro další vývoj tohoto žánru.

Воздушный пирог i *Конец Криворыльска* jsou v knize hodnoceny v souvislosti s celkovou tvůrčí evolucí B. Romašova v dvacátých letech (včetně komedie *Его спасает небо*), vyznačenou nejen úspěchy, ale i porážkami a pochybnými tendencemi (*Матраца*; 1927). Hlavní vývojová linie Romašova jako dramatika je však určena jeho úsilím lépe a přesněji ztvárnit základní konflikt přechodného období, konflikt vyjádřený v otevřeném střetnutí dvou hluboce nepřátelských sil. V tomto směru je důležitý nový krok, který Romašov dělá svým satirickým melodramatem *Конец Криворыльска* (1926), jehož syžetový základ tvoří osudy kladných hrdinů. V prvním období probíhalo sjednocování satirických postav s postavami kladnými ve formě koexistence dvou linií — starého a nového. I když Romašov našel ve hře *Конец Криворыльска* takovou kolizi, v níž se obě linie střetly, přece ještě ve hře nebylo dosaženo prolnutí všech lidských osudů a činnosti hrdinů. Není tu ještě konflikt působivě realizovaný v nepřetržitých střetnutích, který by obrazel hlavní protiklady skutečnosti. Přesto konflikt, který byl v komedii *Воздушный пирог* načrtnut pouze v základních obrysech, tu byl dále prohlubován a formován. Snaha najít takovou formu, která by dokofán otvírala dveře kladným silám společnosti, měla však dalekosáhlé následky, podstatně změnila uměleckou strukturu hry, stírala obrysy žánru.

Zajímavou epizodou ve vývoji teoretického myšlení dvacátých let o otázkách satirické literatury se stala antisatirická koncepce, šířená divadelním kritikem V. Bljumem i jinými, která se v sovětské veřejnosti setkala s rozhodným odporem. V roce 1925 vznikla v divadelním a jiném tisku (*Жизнь искусства, Советское искусство, Искусство трудящихся, Новый зритель, Вечерняя Москва*) diskuse o otázkách satiry, o jejím právu na existenci. Diskutovalo se o charakteru sovětské satirické komedie a o jejím místě v nové historickospolečenské formaci vůbec. Z hodnocení charakteru a úlohy ruské satiry devatenáctého století vyvozoval Bljum závěr, že jakákoli satira, tudíž

i sovětská, je zaměřena na „podlomení základů“, „rozkolísání pilířů“ daného společenského řádu. Z toho Bljum usuzoval, že taková literární forma nemůže mít v sovětském období místa. Tato koncepce vyplývala z nesprávné interpretace souvztažnosti formy a obsahu, z básně před zobecňující silou satiry. Tím, že Bljum připouštěl kritiku pouze v rámci „organizovaných akcí“, zbavoval satiru její základní funkce — zachycovat a zobecňovat typické.

Formováním satirické komedie se ovšem nevyčerpává obraz vývoje sovětské komedie v polovině dvacátých let. Tehdy byly podniknuty i první kroky k vytvoření radostné, optimistické komedie, schopné bezprostředně zachytit kladné stránky života. Právě v tom spočívá význam komedií A. Tolstého *Чудеса в решете* (1926), *Фабрика молодости* (1927) a V. N. Billa-Belocerkovského *Луна слева* (1927). Jejich uměleckoideová úroveň nebyla vysoká. Schematičnost postav, využívání standardních komediálních a vaudevillových postupů, spoutávajících materiál živé skutečnosti, to všechno zabraňovalo tomu, aby se tyto hry staly opravdovými, hodnotnými díly komediálního umění. Avšak stejně jako první pokusy v žánru lyrické komedie nemohou být ani tyto hry opomínuty.

Zvláštní místo začíná v zkoumaném období zaujímat vaudeville. Evoluce tohoto žánru v historii sovětské komediografie zůstávala doposud neprostudována. V knize je vysledován proces jeho znovuzrození, spojený s tvorbou V. Arдова, V. Massa a zvláště V. Škvarkina *Вокруг света на самом себе* (1926), *Вредный элемент* (1927), *Лица напрокат* (1927), *Шулер* (1928) a V. Katajeva *Квадратура круга* (1928).

Škvarkinova tvorba dvacátých let svědčila o tom, že bylo možné vzkřísit tento starý zapomenutý žánr. Přitom usílil V. Škvarkina nesměřovalo pouze k restauraci vaudevillu v jeho klasické podobě. Škvarkinova díla ukázala, že znovuzrození sovětského vaudevillu probíhalo jako proces asimilace komediálních prvků vaudevillem. Již v raných dílech Škvarkinových se začaly projevovat rysy budoucího komediálně-vaudevillového mistra. Důkladně sevřený dynamický syžet, zábavné situace, vtipný dialog, šťavnatý humor, to všechno spolu s tíhnutím k veselému ironickému či humornému vyprávění napomáhalo vzkříšení veškerého naivního půvabu starého vaudevillu v nové umělecké kvalitě.

Škvarkin není satirik-uvědomělec, i když umí najít kousavé slůvko pro ty, kteří ho zasluhují. Jeho vaudevillu je vlastní středně přívětivost, dojmavá lidskost, dobrý humor ve vztahu k prostému, malému hrdinovi. Tyto rysy se později rozvinou v jeho dalších dílech.

Avšak zvláště *Квадратура круга* V. Katajeva byla ideově-tematickým obnovením poetické krásy starého vaudevillu. V. Katajevovi byla vždy vzdána snaha po zábavnosti za každou cenu či pustá hra s technickými tvárnými postupy. Katajev, nadaný nevšední vynalézavostí v oblasti vaudevillové formy, se vždy snažil podříditi techniku společensky významné myšlenky, kterou řešil. *Квадратура круга* byla ve skutečnosti prvním sovětským vaudevillem, v němž kladné stránky skutečnosti byly zachyceny ve výrazné komediální podobě.

Dramatikové, kteří zkoušeli své síly v oblasti vaudevillu, neměli lehkou situaci už proto, že sami neznali správnou cestu k regeneraci tohoto žánru a dopouštěli se mnoha chyb, ale také proto, že soudobá kritika nevěnovala jejich pokusům v této oblasti příliš mnoho pozornosti. Znovuzrození vaudevillu překážel názor (ustálený už v minulosti), že jde o žánr druhohady, zbavený přitom společensko-politického významu, žánr, v němž primitivní a bezstarostný smích jako by byl i prostředkem i cílem. Tento názor, vyplývající z praxe některých autorů vaudevillů devatenáctého století (Scribe, Labich aj.) a spojený s teorií H. Bergsona, udržoval se i v dvacátých letech. Mnohá tehdejší vystoupení o otázkách vaudevillu obsahovala pochybnosti o samotné možnosti obrození a existence tohoto tradičního žánru.

Na vaudevillu — a vůbec na komedii dvacátých let — ohráží se proces postupného ovládnutí nového životního materiálu, hledání prostředků pro jeho ztvárnění. Pro počáteční stadium je charakteristické především přizpůsobování starých prostředků novému materiálu, přepracovávání starých literárních vzorů novým způsobem.

Tehdejší tvorba V. Škvarkina a zejména V. Katajeva připravila velké úspěchy sovětskému vaudevillu na počátku let třicátých.

*

Druhá kapitola knihy zachycuje období let 1928—1930, tj. období nejpronikavějších úspěchů satirické komedie. Úspěchy sovětských dramatiků v této oblasti jsou nepochybně závislé na stupni její politickoideové vyspělosti.

Reálným životním základem vývoje sovětské komedie, hledající současné téma a konflikt, je patos negace všeho, co překáží utvrzení nových socialistických vztahů. Proto hlavním směrem ve vývoji komedie tohoto období zůstává směr satirický.

Cesta sovětské komedie se ovšem nevyznačuje přímou vzestupnou linií. Vítězství nebylo lehké. Bylo ho dosaženo v boji s různorodými buržoazními ideologickými a estetickými vlivy. Dlouho

trvalo, než byl zlomen nedůvěřivý, někdy i zaujatý, ba dokonce i vyloženě nepřátelský vztah k mladému proletářskému státu. Rozumí se, že díla, která šířila nenávisť k novému, nemohla se objevovat ani v tisku, ani na scénách divadel. Strana a pokroková veřejnost, přesně rozlišující společensko-třídní obsah takových děl, uměla se jim závčas postavit na odpor.

Nedostatek jasného ideového zaměření se projevil ve vytváření děl, která objektivně měla pomlouvačný ráz. V této souvislosti je posuzována skupina komedií „kritického zaměření“ — *Совбарышня Нина* (1925) А. Войнов, *Зойкина квартира* (1926) а *Багровый остров* (1928) М. Булгакова, *Прходная комната* (1928) V. J. Pušmina, *Уважаемый товарищ* (1930) М. Зо́-ченка aj. — Nehledě na to, že mezi uvedenými hrami jsou některé dílčí rozdíly, spojuje je to hlavní: empirický vztah ke skutečnosti, pasivní umělcova pozice. Bezideovost а politická bezzásadovost vedla dramatiky tohoto směru ke zkruslování životní pravdy. А bylo nesnadné postihnout hranici, která oddělovala díla, v nichž bezideovost chaoticky nahromadila znetvořeniny, od děl, která byla zrozena šosáckou škodolibostí nad vývojovými obtížemi sovětského státu а která byla proniknuta protisovětskými náladami. Cesty opravdu revolučního satirika se s cestami těchto dramatiků přikře rozcházelý.

Vznik satirických komedií na konci dvacátých let byl podmíněn rozhodnou orientací strany na překonání politických а hospodářských obtíží, orientací na kritiku nedostatků v praxi. Komedijní tvorba L. Nikulina а V. Arдова je v tomto směru zvláště příznačná. Avšak dané přizemnímu žánrismu, mělkost tematiky, povrchnost а ilustrativnost postav, nedostatek velkých zobecnění, tíhnutí k anekdotičnosti а zábavnosti zabránily, aby tyto komedie zanechaly poněkud patrnější stopu v umění.

Zájem о satiru v letech 1927—1928 se projevuje nejen v umělecké praxi spisovatelů-satiriků, ale i v oblasti teoretického myšlení. Stati о satirе, které se v této době objevovaly v tisku (v Pravdě а jiných novinách а časopisech), soustřeďovaly se znovu především na vyjasnění otázky možnosti existence satiry v podmínkách socialistického budování. Samo nové pojetí poslání sovětské satiry se utvářelo v boji s nihilistickým vztahem určité části kritiků k satirе vůbec. Situace byla ztížena také tím, že se objevovala výše jmenovaná díla, schovávající se za rappovské heslo „demaskování“ skutečnosti, а ve skutečnosti pomlouvající sovětskou společnost.

V roce 1929 znovu vzplanula diskuse о satirе. V nových vystoupeních V. Bljuma byla opět vzkříšena likvidátorská koncepce, známá už z roku 1925, namířená proti samotné existenci sovětské satiry. Vyplývala ze scholastického myšlení jejího původce а z jeho bázně před zobecnujícím smyslem satiry. Obrazěla omezenost v pojetí nového charakteru sovětské satiry; та se projevila v rozpácích i výpadech kritiky proti satirickým dílům Majakovského, v nichž se formovala satira nového typu.

Protože se pochybovalo о samotné existenci satiry — satirické komedie, musely tyto žánry dokázat své právo а zákonitost své existence pouze v praxi. V té době, kdy probíhaly teoretické spory о charakteru satiry, předstihl značně teorii svou uměleckou tvorbu V. Majakovskij. Proto je také ústřední místo druhé kapitoly věnováno satirickým komediím V. V. Majakovského. Úkol spočíval v promyšlení významu tvorby Majakovského na širokém pozadí uměleckých výbojů té doby v oblasti satirické komedie i v oblasti teorie satiry. Úspěchy sovětské literární vědy poslední doby ve studiu básníkovy dramatické dědičtvi napovídají, jaký význam má především osvětlení některých principiálních otázek spojených s novátorstvím Majakovského-dramatika.

Hry Majakovského rozšiřovaly především okruh problémů satirické komedie, která si osvojovala stále nové oblasti soudobého života. Objektům satiry se staly jevy vzniklé na půdě postupného rozvoje nové společnosti budující socialismus. Spolu s tím Majakovskij poprvé tak směle а rozhodně překročil tradiční rámec omezující „svět“ satirické komedie zobrazením záporných jevů.

Ve spojitosti s objektem satiry nabývá neobyčejně závažnosti otázka osobitostí syžetu. Syžet vytvořený Majakovským ve hře *Баня* zobecňuje ve specificky komedijních formách epochu první pětiletky s jejím prudkým rozletem, rozmachem tvůrčí energie, patosem velkého boje за socialismus. Analýza komedií Majakovského umožňuje učinit závěr, že v nich byla nalezena svérázná forma syntetického zobrazení skutečnosti. Satirické komedie Majakovského jsou založeny на konfliktech, v nichž je ztělesněn boj odehrávající se v samotném životě. А dramatické kolize, podřízené zákonům satirické konvence, jsou konečnou přece jenom v souvztažnosti s logikou samotného života.

Poprvé v komediích Majakovského splynuly patetičnost а satira v jeden celek. Komedie nejen bičují měšťáctví, setrvačnost, byrokratismus, ale též opěvují lidskou fantazii, aktivní tvůrčí vztah k životu. Takové vyznění komedie je bezesporu překrásným, hluboce novátorským rysem satiry Majakovského. *Баня* nejen zasazuje drtivý úder byrokratismu, ale také zachycuje prudký rozmach první pětiletky, patos socialistického budování, pracovní nadšení, které v samotném životě rozbíjí byrokratické překážky. Majakovskij často při veřejném posuzování *Бани* zdůrazňoval, že tato hra „brání perspektivy, vynalézavost, nadšení“ а že její „politickou ideji je boj s omezeností, úzkým prakticismem, за hrdinství, за tempo, за socialistické perspektivy“. Taková formulace otázky daleko přesahuje hranice starého pojmání satiry.

Jednou z nejdůležitějších otázek vznikajících při studiu satirických komedií Majakovského je

otázka způsobu zobrazení kladného principu. V knize je vystopován vývoj Majakovského od hry *Клоп* ke komedii *Баня*, v níž se mu podařilo dosáhnout v tomto směru neuvěřitelných úspěchů. Kladní hrdinové v *Баня* mají svůj cíl: podřít čas člověku, vytvořit „stroj času“, tj. přiblížit komunistickou budoucnost. Majakovskij zbavil kladné hrdiny rezonérských funkcí, úlohy hlásné trouby autorových idejí. Hra není založena na statickém protikladu záporného a kladného, ale na živém vzájemném působení a srážkách jednajících postav. Jejich zájmy a stimuly jednání jsou antagonistické, jedny vylučují druhé. Syžet komedie Majakovského představuje nepřetržitou řadu soubojů, srážek, potyček dodávajících hře vnitřního narůstajícího napětí. To se pak projevilo na způsobech odhalení satirických postav, na využití fantastiky, na stavbě finále atd.

Tvorba Majakovského dává podstatný materiál i k odpovědi na otázku, jak se v satirické komedii realizuje utvrzení ideálu, jak se v ní spojuje patos negace (пафос отрицания) a patos utvrzení skutečnosti (пафос утверждения). V literatuře o Majakovském se ustálilo mínění, že patos utvrzení je spojen s hrdinskou linií, konkrétně ztělesněnou v kladných postavách komedie. V práci se na rozdíl od toho dokazuje, že patos utvrzení je organickou součástí všech tvarových složek komedie. Utvrzující patos v komediích Majakovského vzniká totiž z jednoty dvou principů: utvrzení nemůže být dosaženo bez boje, bez odhalení záporného; na druhé straně k satirickému odhalení dochází na základě utvrzujícího, hluboce optimistického zaměření tvorby Majakovského ke „komunistické důli“. Satira Majakovského se opírá o nové pojetí kritiky a sebekritiky, jež jsou za socialismu pramenem společenského pokroku, prostředkem k upevnění socialistického řádu. To nové, pokrokové utvrzuje se právě sebekritikou. To tedy znamená, že v socialistické společnosti již sama kritika nabyla nového, utvrzujícího charakteru, je-li vedena z pozic komunistických idejí.

Jestliže Majakovskij kritizuje nedostatky, nečiní tak proto, aby se vysmíval sovětským lidem, aby nakreslil pochmurný obraz společenských poměrů, nýbrž aby napomáhal odstranění nedostatků, protože je hluboce přesvědčen nejen o možnosti nápravy, ale i o její nutnosti. Sebekritičnost tohoto druhu je takovou formou vztahu k jevům, při níž činitel subjektivně žádoucí splyvá s činitelem objektivně uskutečnitelným. Tu jsou možné nejrozmanitější emocionální motivy — od bolesti k radosti z existující skutečnosti. Není tu však místa pro lhostejnost. Pocit odpovědnosti za všechno, co se v životě tvoří — to je hluboce vlastní vztah Majakovského k společenským jevům. Proto Majakovskij, když zdůrazňoval zásadní rozdíl mezi sovětskou satirou a satirou třídně nepřátelskou, mohl ve své době zcela oprávněně říci: „Někdy se vysmíváme sobě samým, ale ... ve jménu sebe samých.“⁴⁾ Tato slova v podstatě objasňují nový charakter sovětské satiry.

Je samozřejmé, že nelze mechanicky ztotožňovat sebekritiku a satiru. Satira je zvláštní literární druh, osobitá umělecká forma zobrazení skutečnosti. Ovšem v základech nové, sovětské satiry spočívá bezesporu princip sebekritiky. V tomto směru je zřejmé, že utvrzující patos komedie Majakovského není jen výsledkem konkrétního ztělesnění kladných hrdinů, nýbrž že tento princip vzniká z popření toho starého, co překáží pohybu společnosti kupředu, satirickými prostředky. Zde se plně projevují hluboce novátorské rysy sovětské satirické komedie, do popředí vystupuje především její tvořivý ráz. Proto základní idea, která prosakuje oběma komediemi Majakovského, je boj za utvrzení komunistického ideálu, činu, opravdových lidských vztahů.

Taková satira se nevyhýbá zhuštění barev v zobrazení záporného; naopak, předpokládá narušení elementární pravděpodobnosti. Satirické komedie Majakovského neobrážejí život v jeho bezprostředních formách. Ve světě vytvořeném Majakovským, tj. ve světě satiry, nevidíme zrcadlový odraz jevů skutečnosti. Tu byla reprodukována logika životního procesu, nikoli však sám fakt v jeho přirozené podobě. Majakovskij zůstal věren nikoli elementární pravděpodobnosti, nýbrž velké životní pravdě. V tomto směru je zkoumána specifičnost satirického umění Majakovského. Organickou součástí tohoto umění je divadelní konvence (условность) a fantastičnost; Majakovskij je postavil do služeb umění velké pravdivosti. Konvence a fantastičnost nejsou v komediích Majakovského činitelé vedlejší, ale tvoří výraznou osobitost syžetu komedií. Komedijně-satirické syžety her Majakovského jsou vyložené význačně; to nejen že nepřekáží realistickému zobrazení života, ale naopak mu plně slouží.

Obzvlášť velkého významu nabývá otázka, jak se Majakovskému podařilo dosáhnout jednoty stylu v satirické komedii, v níž v jednom scénickém plánu jednají satirické postavy — „oživené tendence“ (оживленные тенденции) — a zároveň postavy ztělesňující kladné síly společnosti. Ukazuje se, že se Majakovskij zřekl „čisté konvence“ postav-masek. Kladné postavy v komediích Majakovského nejsou odliškem kladných hrdinů života; jsou vykresleny se zaostřením v mezích jisté konvence. Jejich scénické bytí bylo do určité míry podřízeno těm „zákonitostem“, podle kterých žijí satirické postavy. Jejich jednání je podřízeno nejen logice jejich charakteru, ale i těm konvenčním situacím, které plodí fantastický syžet. Majakovskij našel takový způsob zobrazení kladných postav, který

⁴⁾ По литературным вечерам. Диспут о советской сатире (Политехнический музей). На литературном посту 2 (1930), 80.

umožňoval zachovat stylovou jednotu komedie, rozšířit volbu uměleckých odstínů, vyhnout se černobílému schématu a jednostrannosti při kresbě kladných postav. Princip realizovaný Majakovským při vytváření postav kladných hrdinů rozšiřoval smyslovou i citovou škálu satirické komedie.

Důležitým momentem pro postžení novátorské podstaty satirické komedie Majakovského je také využití uměleckých forem, které vyplývaly z jeho názoru na divadlo jako na podívanou a tribunu. Hledání výrazných jevištních forem, vyhovujících specifčnosti divadelního umění, tvoří nedílnou součást dramatického novátorství Majakovského, které nesmí být ani zapomenuto, ani ztraceno.

Autor knihy věnuje pozornost scénickému osudu komedií Majakovského a boji, který vzplanul v kritice kolem samotných komedií a inscenací. Jsou to velmi poučné stránky z historie sovětské literatury i divadelní kultury, které pomáhají ujasnit si celkový význam satirických komedií V. Majakovského.

Dramatická tvorba Majakovského je jistě vrcholem uměleckých výbojů sovětské satirické komedie dvacátých let. Asimilujíc všechny předešlé úspěchy a objevy, pokračující v tradicích ruské klasické komedie, byla zároveň hluboce novátorským projevem, příkladem bojovného a humanistického socialistického umění.

Závěr druhé kapitoly je věnován analýze satirické komedie A. Bezymenského *Выстрел* (1929), jejíž umělecká osobitost nebyla doposud probádána. Autor ukazuje, že Bezymenskij vystupoval jako spolubojovník Majakovského v boji proti rappovskému heslu za „živého člověka“ v literatuře, proti „psychologizování“, za bojovné publicistické divadlo. Zcela nepochybná je jednota politicko-ideových principů Bezymenského a Majakovského, příbuznost principů při vytváření satirické postavy — „oživených tendencí“ u Majakovského a „metody obnažení sociální podstaty člověka“ u Bezymenského. Základem obou je snaha účinně usvědčit a zesměšnit záporný jev, odhalit jeho podstatu bez nutnosti psychologického propracování.

Umělecké výboje Bezymenského v oblasti satirické komedie měly však zároveň některé své zvláštnosti. Bezymenskij se snažil pokračovat v klasických tradicích (zvláště Gribojedovových), usiloval o jednotu satiry a hrdinského dramatu. Nezávisle na Majakovském hledal svou vlastní cestu při ztělesnění kladného hrdiny v satirické hře. Ne všechny jeho postupy byly zdařilé. *Выстрел* není prost schematicismu, zobrazení satirických postav je statičtější než u Majakovského. Kladné postavy jsou rétorické a nejsou dostatečně konkretizovány. Tyto nedostatky však nesmějí vést k pochybnostem o základních tvůrčích principech realizovaných Bezymenským při vytváření satirické komedie. Jeho *Выстрел* představuje spolu s dramatickou tvorbou Majakovského plodnou linii, utvrzující ostře publicistickou satirickou divadelní formu.

•

V třetí kapitole se zkoumají osobitosti vývoje sovětské komedie v letech 1930—1934, za nových historických podmínek budování základů socialistické společnosti.

Osudy sovětské komedie byly v tomto období spojeny s rozhodným obratem celé sovětské literatury k současnosti. Na dramaticce, a zejména na komedii se obrazilo pro totéž období charakteristické hledání nových uměleckých forem, maximálně sblížujících literaturu se životem. Zvláštní pozornosti zasluhuje žánrové obohacení, rozrůstání literatury a dramaticky, které se projevovalo i v soudobé komedii. Vedoucím tématem literatury a zároveň i dramaticky těch let se stalo hrdinství socialistického budování. Osobitého ztělesnění se mu dostalo v komediích třicátých let, výrazných svým hrdinským patosem (*Темп, После бала, Снег* N. Pogodina, *Время, вперед!* V. Katajeva, *Вагон и Марион* I. Štoka).

Obzvlášť příznačné pro toto období jsou komedie N. Pogodina. Autor knihy se snaží vyjasnit jejich podstatu, postihnout osobitost Pogodinova humoru, který je zdrojem optimistického patosu jeho komedií. Umělec zřetelně postřehl, že pro zachycení hrdinství současnosti se tradiční romantické gesto (jako atribut klasického heroismu) nehodí, že je musí nahradit novými uměleckými prostředky. Snaha podat hrdinství v jeho prosté, hluboce lidské podobě přivedlo Pogodina k humoru. Pro Pogodinova komediální díla jsou charakteristické přechody napovězené logikou samotných životních vztahů — od vážného k směšnému, osobitý synkretismus komediálních a dramatických prvků. V Pogodinově tvorbě je patrné míšení žánrů, stírání jejich hranic, vyvolané snahou reprodukovat skutečnost v její přirozené podobě, obrazit peripetie samotného života, zachytit co největší rozsah lidských citů — od radosti ke smutku, od smíchu k pláči. V těchto snahách nebyl Pogodin osamocen. Podobné úkoly si kladl i V. Katajev jako autor komedie *Время, вперед!* Při ztvárňování komických, dramatických, ba i tragických principů usilovali autoři o jejich uměleckou jednotu. V tomto smyslu byly Pogodinovy i Katajevovy umělecké výboje zákonitou etapou v historii sovětské komedie.

Plodnost těchto výbojů však nesmí být zastírána skutečností, že tato cesta vyvolávala nebezpečí ztráty žánrové čistoty komedie, jejímž důsledkem by bylo „zeserióznění“ (осерьезнивание) komedie, vytlačení komického elementu jako vůdčího nervu díla, tedy nebezpečí ztráty komediální specifčnosti.

Toto nebezpečí, jemuž se posléze sovětská komedie nevyhnula, zesilovalo se tím, že někteří kritikové (J. Juzovskij, E. Mindlin) se snažili kanonizovat žánrovou neurčitost.

Výsledkem dalšího sblížení komedie se životem, odpovědí na potřebu hlubšího proniknutí do podstaty nových lidských vztahů, vzniklých v socialistické společnosti, byly zjevné úspěchy lyrické komedie s její schopností postihnout vnitřní svět člověka — budovatele socialismu, vniknout do oblasti jeho citů. V této spojitosti je prostudována komedie K. Finna *Вздор* (1933), *Чудесный сплав* (1933) V. Kiršona, *Девушки нашей страны* (1932—1933) I. Mykytenka, *Личная жизнь* (1933) V. Solovjeva, *Хорошая жизнь* (1934) S. Amaglobeliho. Ústřední postavou této nové sovětské lyrické komedie se stal kladný hrdina. (Poněkud zvláštní místo tu zaujímá pouze komedie *Вздор*.) V těchto hrách se zřetelně projevují tendence dát komediální území plně k dispozici kladným hrdinům. Mezi nimi se však mohou objevit postavy s určitými nedostatky, zatížené přežitky minulosti, ale schopné přemoci je v sobě s pomocí kolektivu. V těchto komediích smích neubývá, ale napravně, „očisťuje“, pomáhá člověku pozvednout se na vyšší stupeň společenského bytí. Atmosféra radosti ze života, láskyplné zobrazení kladného hrdiny současnosti, úchvatnost jeho kypícího života, krása jeho mládí a energie — to všechno vytvářelo působivost těchto komedií.

Zároveň však soustředění dramatikovy pozornosti jen na kladné prostředí mělo za následek oslabení scénického boje, napětí komediálně-dramatického děje. Konflikt v uvedených hrách je jejich nejslabším místem. Právě tu se nejvíce projevovala strojenost, vyumělkovanost a schematicnost. Nebylo to samozřejmě způsobeno skutečností, že tyto hry měly vždy šťastný konec. Klidné vyústění scénického boje kladného a záporného principu může být též zcela přirozené: sama společnost má dostatek sil i autority, aby uměla přivést k rozumu hrdinu, který není považován za ztraceného a nenapravitelného člověka. Nedostatek se projevoval ve stírání obtíží a protikladů probíhajících událostí, v uhýbání vyhroceným sporům (to zase svým způsobem svádělo k anekdotičnosti, ilustrativnosti).

Ovládnutí komediálního území kladným hrdinou, zbavení komedie kritické linie, a tudíž i ostrých konfliktů přinášelo s sebou nový problém: tím, že v komedii jednali převážně kladní hrdinové (v krajním případě lidé s přežitky, jichž se lehce zbavují), mezi nimiž nedocházelo k ostrým konfliktům, získala si nové právo na existenci *intrika* jako osobitý způsob zobrazení vzájemných vztahů mezi hrdiny ve scénickém ději. A skutečně ve jmenovaných komediích pouze s kladnými postavami lze pozorovat tíhnutí k intrice, která nabývá do jisté míry jakéhosi soběstačného rázu. Intrika měla tedy nahradit scénický boj obrážející střetnutí různých společenských sil (*Хорошая жизнь* S. Amaglobeliho).

Kniha vysledovává tendenci k zmirňování, zahlazování životních protikladů, tendenci k zjednodušenému, odlehčenému zobrazení života, vznikající v sovětské komedii na počátku třicátých let. Tyto na první pohled nevinné a málo patrné tendence měly vážné následky, jež se na osudech komedie projevily záporně již ve druhé polovině třicátých let.

Všechny tyto složité procesy charakterizující vývoj komedie v první polovině třicátých let jsou v knize zkoumány spolu s vývojem tehdejšího teoretického a kritického myšlení. Je zde prostudován vznik teorie „kladné komedie“ (положительная комедия) s jejím programem demonstrování kladných jevů (J. Juzovskij, V. Kiršon). Pozornost je věnována zvláště názorům Juzovského. Smích spojený se zasměněním nedostatků, přežitků, všeho, co není hodno člověka, tj. smích kriticky zabarvený, který by napomáhal k zlepšení, zdokonalení, nenacházel v jeho teorii místa. Přitom nikoli překonávání životních protikladů, nikoli boj jako forma společenského pohybu, nikoli smích jako symptom a výraz dosaženého vítězství (A. Lunačarskij), ale pouhá reprodukce (созерцание) kladného, jeho „demonstrování“ se prohlašovalo za příznak sovětské komedie. Samotná myšlenka o komedii protěplené srdečným, radostným smíchem ve vztahu k lidem zrozeným revolucí a obětavě budujícím novou socialistickou společnost, tj. ke kladným silám, byla nesporně správná a přinesla v praxi kladné výsledky. Vždyť takový smích prosycený radostí ze života a dodávající lidem odvahy zněl po celé zemi. Bylo však hluboce nesprávné, jestliže se do popředí dostala komedie zbavená hodnotícího kritéria, sebekritiky, kriticky emocionálního vztahu k jevu, který odporuje ideálu.

V práci jsou také rozebrány vulgárně sociologické názory I. M. Nusinova, který prohlašoval humor za kategorii proletariátu sociálně cizí.

Snaha jistě části kritiky postavit proti sobě humor příznačný pro optimistickou lyrickou komedii a smích kriticky zabarvený vedla nejen k tomu, že se neoprávněně uváděla do protikladu komedie lyrická a satirická, ale i k eliminaci satirického směru ze sovětské komediografie první poloviny třicátých let vůbec (O. Litovskij).

V tomto směru je charakteristické jednak tažení V. Kirpotina (v polovině třicátých let) proti satirickým tradicím Majakovského, jednak různorodé teoretické překrucování podstaty satiry. Ne náhodou se v polovině třicátých let objevuje podivný a nesmyslný termín „kladná satira“ (положительная сатира) odpovídající jakoby nové povaze sovětské satiry. Tento termín propagovala J. Žurbinová. Novota „kladné satiry“ spočívala v odstranění kritického charakteru satiry, v porušení jejího

základního patosu, bez něhož nemůže být o satire ani řeči, v záměně satiry za jednostranně kladné zobrazení skutečnosti. Utvrzující (утверждающий) patos této „satiry“ byl pro Žurbinovou výslednicí pouze lyrický patetického, nadšeného vztahu k životním jevům. Její koncepce „kladné satiry“ byla svérázným teoretickým zdůvodněním přikrašlování skutečnosti.

Teorie „kladné satiry“ byla jen novou variantou likvidátorských „teorií“ šířených V. Bljumem a I. M. Nusinovem. Jak ve vztahu k humoru, tak i ve vztahu k satire zaujímal I. Nusinov velmi krajní pozici, vyhrazolal jí bezvýznamné místo. (Všechny diskuse kolem satiry se ze strany jejích protivníků omezovaly tak či onak na teoretické žonglování abstraktními pojmy, zkostratělymi tradicemi, které byly stavěny do protikladu k umění nového, socialistického světa. Přitom zkušenost sovětské satirické literatury, nakupená za třináct let revoluce, zůstávala stranou. Všichni protivníci satiry vycházeli z jednostranně chápané funkce satiry předcházejících historických epoch, z povrchních analogií.)

Autor knihy podtrhuje význam vystoupení M. Kolcova, A. Lunačarského i M. Gorkého za této situace na obranu satiry a humoru v sovětské literatuře, za pojmání smíchu jako důležité zbraně třídního boje, jako „symptomu vítězství“. Boj Lunačarského a Kolcova za rozkvět satiry v sovětské literatuře měl prvořadý význam i pro sovětskou komedii.

Satirická linie v první polovině třicátých let poněkud ustupuje do pozadí, avšak není přerušena. Je třeba plně ocenit přínos V. Katajeva k rozvoji sovětské satirické komedie — jeho *Миллион терзаний* a *Дорогу цветов* — i přínos N. Nikitina, autora *Конкурса хитрецов* (1933—1934). Při analýze těchto komedií se autor knihy snažil vyjasnit jejich životní základ, postihnout zvláštnosti jejich satirického syžetu, bohatství a různotvárnost komediálních prostředků podřízených satirickému úkolu.

Ideově-umělecké výboje sovětské komedie byly na počátku třicátých let široké. Kromě lyrické a satirické komedie objevují se i komedie jiného druhu. O tom, že komedie neodporuje ani filosofickému principu, svědčí *Часовщик и курица*, dílo starého ukrajinského dramatika Iv. Kočery.

Zkoumání sovětské komedie první poloviny třicátých let umožňuje učinit závěr o nerovnoměrnosti vývoje sovětské komedie, o jejích žánrových modifikacích, jejichž objasnění je třeba hledat i ve vývoji samotného života, i v podmínkách literárního boje. Pro sovětskou komedii první poloviny třicátých let je v mnohem větší míře než dříve příznačná fronta uměleckých výbojů, hledání, žánrová mnohotvárnost; vedle hrdinské, lyrické a satirické komedie se vyvíjí i sovětský *vaudeville*, jehož úspěchy jsou především spojeny se jménem V. Škvarkina — tvůrce hry *Чужой ребенок* (1933).

Význam tohoto díla v sovětské dramatické není ještě po zásluze oceněn. V mnohem je to zaviněno nedoceněním možnosti vaudevillu jako žánru vůbec, a to nejen v třicátých letech, ale i později. Bylo zvykem názírat na vaudeville jako na povrchní, vyložené pouze obveselující žánr, neschopný podat alespoň trochu závažnější společenské problém. A zatím právě Škvarkinova komedie *Чужой ребенок* představuje příklad skvělého využití vaudevillových postupů, dává vědecký materiál pro pochopení charakteru nového vaudevillu i pro ujasnění jeho možnosti.

Z tohoto hlediska přistupuje autor knihy k analýze komedie-vaudevillu V. Škvarkina. Ukazuje, že vaudevillový charakter intriky může sloužit k úspěšnému odhalení podstatných protikladů skutečnosti, že vaudeville ve své podstatě není bezkonfliktový, ale že je schopen obrazit reálná střetnutí staré a nové morálky, staré a nové etiky v psychice člověka. V. Škvarkin to dokázal v praxi. Dějovou pružinou hry *Чужой ребенок* je střetnutí protikladných názorů, zájmů a charakterů, které se však rozvíjejí v osobité formě vlastní vaudevillu s jeho veselými nedorozuměními, spletitými situacemi a náhodami. V tomto smyslu je dokonce možno konstatovat, že není zásadní rozdíl mezi komedií a vaudevillem, který v sovětské dramatické nabyl osobitého hybridního rázu. Vaudeville je v sovětské dramatické velmi ovlivněn komedií, takže jeho žánrové příznaky lze někdy dosti nesnadno rozlišit. Nicméně rozbor vaudevillu *Чужой ребенок* vyvrací tvrzení V. Jermilova, podle něhož vaudevillové rozpory a protiklady jsou neškodné a nevinné a vaudevillu přýje vlastní pouze dobrodružný úsměv.⁶⁾ Praxe sovětského vaudevillu třicátých let, a zejména pak Škvarkinova ukazuje, že vaudeville je schopen předat nejrůznější odstíny smíchu a není vzdálen ani elementům satirickým.

Období mezi léty 1925—1934 je tedy epochou formování žánru sovětské komedie. V tomto desetiletí svého vývoje nahromadila sovětská komedie značnou a poučnou zkušenost, která se osobitým způsobem obzřela v teoretických a kritických sporech a v rušných diskusích této doby. Této zkušenosti bylo využíváno i v dalším vývoji sovětské komedie, badatelé pak usnadňují pochopení příčin úspěchů i porážek tohoto žánru. Je to zkušenost neocenitelná i pro současnost, v níž potřeba vtipné a veselé komedie nejrůznějších odstínů stále ještě není uspokojena.

⁶⁾ В. Ермилов, *Драматургия Чехова*. Театр 12 (1953), 54.