

Mikulášek, Miroslav

**Žánrové inovace sovětské dramatiky revoluční epochy :
Mystérie-buffa V. Majakovského a tradice starodávného divadla**

In: *Literárněvědné studie : profesoru Josefu Hrabákovi k šedesátinám.*
Jeřábek, Dušan (editor); Kopecký, Milan (editor); Palas, Karel (editor).
Vyd. 1. Brno: Universita Jana Evangelisty Purkyně, 1972, pp. 249-261

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120804>

Access Date: 03. 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.

ŽANROVÉ INOVACE SOVĚTSKÉ DRAMATIKY REVOLUČNÍ EPOCHY

Mystérie-buffa V. Majakovského a tradice starodávného divadla

MIROSLAV MIKULÁŠEK

„Divadlo nemůže stačit tempu revoluce. Naším divadlem se nyní stalo divadlo válečného dění, naše divadlo — to je světová aréna: každodenní výtisk novin a každá hodina na ulici může poskytnout mnohem více dojmů než divadelní scéna“, konstatoval svého času A. Lunačarskij¹ a uváděl, že i „v epoše Velké francouzské revoluce tehdejší revoluční divadlo nejméně ze všeho zobrazovalo bezprostředně samotnou revoluci. Pokusy takového druhu téměř nikdy nebyly korunovány úspěchem.“ Zřejmě tato objektivně historická skutečnost podmiňovala obrat Majakovského v *Mystérii-buffé* 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 — „svatá pradlena“ — se připodobňuje k potopě světa, 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.

Tento básníkuv estetický přístup formovaly nikoli osobní záliby v stylizované symbolických formách, ale objektivní podmínky a okolnosti samotného života. Lunačarskij kdysi poznamenal, že revoluce je nejen dobou nového hrdinství, nového patosu, ale i dobou „nových symbolů“: „Každé velké lidové hnutí rodí symboly a žádá si symbolů. Prapor je symbolem. Internacionála je symbolem, hrobka Vladimíra Iljiče je symbolem, jeho sochy, busty, portréty jsou symboly.“ Proto se vyslovoval proti názorům, že proletariát „nemůže mít své symbolistické divadlo“; odmítal ovšem mystický, dekadentní symbolismus: „[...] proletariát bude nepochybně často nucen při ztvárnění svých grandiózních idejí, citů a činů, lámat rámec ostré realistické události a vytvářet zvláštní obrazy umocňující konkrétní realismus, které by lépe prostředkovaly veškerou celistvost toho či onoho jevu [...]“

Realistický symbol, odrážející pravdu revoluční epochy a vůli vzbouřené mas, se mohl stát základem pro vznik imanentního nového, v daném případě revolučního mýtu.

¹ А. В. Луначарский о театре и драматургии II, Москва 1958, str. 563–564.

Je tudíž zcela zákonité, že se v období ruské revoluce rodí vedle agitek (P. Arskij, *Za krasnyje Sovety*, 1920), sociálně bytového realistického dramatu (A. Neverov, *Zacharova smert'*, 1920; A. Serafimovič, *Mar'jana*, 1918), filosofickohistorických her (A. Lunačarskij, *Oliver Kromvel'*, 1920; Foma Kampanella, 1922), i dramatika tihnoucí k ostré revoluční symbolice, alegorismu, k nové mýtovitvornosti. Mystérie buffa zahajovala osobitou stylovou linií romanticky revoluční dramatiky epochy občanské války, k níž patří i hry P. Kozlova *Legenda o Kommunare* (1919), P. Bessalka *Kamenščik* (1918), P. Kerženceva *Sredi plameni* (1920), S. Derjabinové *Na zare novogo mira* (1920), K. Gandurina *Očarovannaja kuznica* (1921), M. Rejsnera *Vselenskaja birža* (1921), M. Dolinova *Oktjabr'* (1920); převyšovala je však svou ideovou i uměleckou uceleností.

I když je Mystérie-buffa co do estetické koncepce řazena k tradicím komického eposu,² má svou žánrově typologickou genealogii přirozeně především v oblasti dramatických forem. Tvarový podnět získává Majakovskij od 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.). Tvůrcové ruského symbolického divadla spatřovali východisko k novým cestám v divadle v obnovení forem antického, středověkého a renesančního divadla. Odtud vyšly v letech 1907–8 a poté v letech 1911–12 Jevreinovy scénické rekonstrukce – přesněji estetické stylizace – středověkých liturgických dramát, moralit, miráklů, frašek, pastorále atd. v jeho petrohradském Starobylém divadle, které měly význam i pro vývoj ruského dramatu: Starodávné divadlo „vychovalo v samotném scénickém umění celý směr nalezením zcela nových přístupů k základní podstatě forem divadelní podivánek“.³

Ve svých úvahách o „divadle budoucnosti“ i „dramatu budoucnosti“ trval Vjačeslav Ivanov již tehdy na jeho mnohotvárnosti a vyslovoval názor, že v něm „musí být prostor pro všechno: pro tragédii i komedii, mystérii i pohádku z lidových tisků, pro mýtus i sociálnost“.⁴ Hra Majakovského po mnoha letech jakoby jeho předpověď realizovala.

Tvar Mystérie-buffy – politické revue s revolučně agitačním nábojem – vyrůstá z modernizovaného žánrového a dějového půdorysu středověké mystérie, z formy známé ze západních literatur, mající však svou osobitou 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 [...]“),⁵ později se vyskytují i v literatuře polské,⁶ jejich vzdálené, namnoze rudimentární ohlasy a podoby se objevují i v staroruských „dějstvach“, dramatizovaném obřadu staré ruské církve (Pešč-

² Karel Krejčí *Heroikomika u Slovanů*, Praha 1966, str. 502.

³ Э. Старк (Зигфрид), *Старинный театр*, Петербург 1922, str. 34.

⁴ Вяч. Иванов, *По Звездам*, С–П. 1909, str. 208.

⁵ А. Веселовский, *Старинный театр в Европе*, Москва 1870, str. 233.

⁶ Viz Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne, zeszyt 3. *Misterium*. (Opracował Julian Lewański), Wrocław-Warszawa-Kraków, 1969.

noje 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 emocionálněestetické roviny (patetiky a buffonády).

Zdánilivě paradoxní spojení značně rozmanitých, dokonce i protichůdných žánrově estetických principů — zafixované ostatně již v samotném názvu hry — objasňoval sám básník: „«Mystérie-buffa» — toť naše veliká revoluce, zhuštěná veršem a divadelním dějem. Mystérie je vše veliké v revoluci, buffa je vše, co je v ní směšné.“⁷ V prologu ke druhé variantě hry se mluví — v souvislostech se zobrazením střetajících se v ní dvou nepřátelských světů — o „řece proletářské MYSTERIE / a BUFFO buržoazie“.

Mysteriální forma, využitá básníkem, který tak křísil v originální ideově estetické rovině zapomenuté tradice středověkého divadla, umožňovala velmi nezvyklé spojení různých stylově estetických vrstev. Je známo, že sakrální ráz první podoby středověkých mystéres (jak se nazývaly od XIV. století) byl vyvažován zapojením představitelů lidových vrstev, které přinášely světsky realistický moment, scény a rysy lidové komičnosti, smích, žert, vtip, buffonádu, frašku (na mysteriálním jevišti „se vedle světců a spravedlivých nenuceně pohybovali nejen čerti, ale i vtipní šaškové, porodní báby, podnapilí vojáci a ostatní komický pronárod z intermedii a frašek [...]“).⁸ V tom očividně prosakovala snaha lidového diváka vidět zobrazenou svou životní zkušenost a každodenní všední život spolu s přirozenou touhou po veselí, oddechu a zábavné podívané. A v tomto směru daná podoba mystérií, které mísily — stejně jak tomu bylo v životě — vznešené, vážné, s komickým a groteskním často v prapodivném spojení, byla už ve své době výrazem působení světského divadla, zrozeného na náměstí.⁹

Právě z této podoby středověké mystérie, pronásledované svého času církevními úřady ve formě zákazů atd., vycházel Majakovskij ve své hře, při čemž domýšlel a zesiloval podíl lidového, komického 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 východisko negoval.

Básník nechtěl prostřednictvím zvoleného systému obrazů rekonstruovat v paradoxní podobě řetěz událostí známý z bible (potopa světa, stavba archy, prorok, kázání na hoře, přenesení děje do pekla a ráje, hledání Araratu), ale snažil se podat novou uměleckou a ideovou koncepci své doby, vytvořit uměleckou alegorii převratné epochy, nové podobenství, nový, revoluční mýtus. Symbolicky zpodobené strastiplné putování „sedmi párů nečistých“ (proletářů, kteří si po potopě světa nástrahami, utrpením a bojem klestí cestu k „zemi zaslíbené“ — komunismu) zrcadlí v obrazné formě mysteriálního podobenství nejen historickou zkušenost ruské revoluce, ale i odvěké touhy lidstva.

⁷ Viz В. В. Маяковский, *Собр. соч. II*, Москва 1956, стр. 359. V dalším se cituje dané vydání; díl a strany jsou uvedeny v závorkách v textu.

⁸ Г. Вояджиев, *От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров*, Москва 1969, стр. 27.

⁹ Viz František Černý a kol., *Dějiny českého divadla I*, Praha 1968, str. 35nn.

V tomto osobitém „dramatu-legendě“ se tak symbolickým vyjádřením skutečnosti postihuje logika dějin, revoluce, a nikoli fotografický záznam jejího konkrétně historického pohybu, konkrétního mechanismu společenských vztahů a hybných, organizujících sil: „Pravda «Mystérie-buffy» je pravdou obraznou, [...] nelze ji v žádném případě redukovat na životní všednost, na úzce historickou konkrétnost.“¹⁰

Jde zjevně o to, že básníkovo obnovení starého biblického mýtu v nových historických podmínkách znamenalo zrod nového mýtu, nové mýto-tvornosti, která odpovídala potřebám epochy, vyjadřovala vůli i naděje mas, a byla tudíž v konečné míře „výsledkem nikoli individuálního vědomí, nýbrž kolektivního či hromadného“.¹¹ Nový mýtus, nová skutečná mýtotvornost ožily v ději nové, lidové mystérie, zobrazující na rozdíl od tragédie „vítězství nad smrtí, kladné zhodnocení osobnosti, její vzkříšení“.¹²

Řetěz biblických motivů a jimi nesený starý mýtus byl tudíž ideově i umělecky modernizován a politicky přehodnocen, zbaven religiózního příkrovu v úsilí o analogii se současností. „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 „poprvé transponovala všední den do písně revoluční mystérie“ (13, 36).

Tradiční biblická obrazovost odpovídala lidovým představám o smyslu lidské existence, ulehčovala pochopení grandiózních událostí epochy (i Vachtangov 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 (A. Blok, Dve nadcat; A. Belyj, Christos voskres; S. Jesenin, Inonija; ale i D. Bednyj, Zemlja obetovannaja; V. Knjazev, Krasnoje jevangelijskoje, A. Lunačarskij, Ivan v raj, kteří interpretovali biblické motivy v parodijní podobě).

Obdobnou modernizaci středověkých mystérií — souběžnou s úsilím Majakovského, lze pozorovat i v jiných slovanských literaturách, např. v jihoslovanské (M. Krleža, Hrvatska rapsodia, 1918; J. Kosor, Rotonda, Čovječanstvo, 1925; K. Mesarič, Kozmički žongleri, 1926 aj.)¹³ i v polské literatuře, kde zejména E. Zegadłowicz vytvářel typ dramatu, pro který razil název „misterjum balladowe“.¹⁴

Je třeba poznamenat, že v dějinách evropského umění je možné se setkat s obdobným jevem, že se adaptací tradiční, namnoze biblické syžetiky a biblických motivů umělci snažili postihnout a vyjádřit smysl „bytí“, zprostředkovat události i atmosféru skutečnosti. Obráží se v tom i jistá zákonitost. Docházelo k tomu obvykle v epochách prudkých společenských změn, přesunů a zvrátů, bouřlivě negujících předchozí společenský řád a jeho ideologickou nadstavbu včetně umění. Stávalo se to však i tehdy,

¹⁰ В. Плучек, *На сцене — Маяковский*, Москва 1962, стр. 142.

¹¹ Вяч. Иванов, *По Звездам*, С.—П. 1909, стр. 142.

¹² Вяч. Иванов, *Заветы символизма в книге Борозды и Межи*, Изд. Мусарег, 1916, стр. 143.

¹³ Viz Frank Wollman, *Dramatika slovanského jihu*, Praha 1930, (152–165).

¹⁴ Viz Jiří Krystýnek, *Emil Zegadłowicz a skupina Czartaka*, SPFFBU, 1955, D 2, str. 76.

když umělci nestačili v prudkém tempu doby vytvořit systém nových postupů a uměleckých prostředků, schopných adekvátně vyjádřit současně události.

Bylo tomu tak například nejen v umění Velké říjnové, ale i Velké francouzské revoluce, v období první anglické revoluce (Ztracený ráj a Navracený ráj J. Milтона), ale i v epoše rané renesance, bojující se středověkou feudální uměleckou kulturou, která deptala lidskou osobnost. Tehdy nejen Dante, ale i jiní umělci, např. Uccello (1397—1475), Masaccio (1401—1429), sochař Donatello (1386—1466) aj., nejednou využívali ve svých výtvorech tradiční religiózní a mytologické syžety a postupy, aby vyjádřili obsah nového světského života. Ani ruská literatura nezůstala stranou této tendence: „[...] děkabrističtí básníci aktualizovali ve svých dílech biblické téma stejně jako téma historické [...] Široce využívali jazyka Bible, jazyka starozákonních proroků pro účely agitace, čímž dovedli zkrát cenzuru i úřady.“¹⁵

Mystérie-buffa vyrůstá sice ze základního žánrového i dějového půdorysu mystérie, její tvarové složky se však asociují i s jinými žánrovými 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. Nabádavé didaktické tendence se vyskytovaly v zesílené podobě ve středověkých moralitách, jejichž dramatický prostor — nehledě na alegorickou klenbu — se utvářel pod vlivem reálného života, vytláčujícího scholastické duchovní představy, a byl kdysi nástrojem propagandy, útoku, polemiky v náboženském a zároveň sociálním boji.

Poučné moralizující akcenty poznamenaly v Mystérii-buffě nejen zarámování hry („prolog“ byl častý v moralitách), jednotlivé její dějové komponenty, motivy, dialogy, scény atd. (sílí zvláště v druhé polovině hry, v monologu „docela obyčejného člověka“, ve scénách v pekle, ráji a zvláště ve finále: „Soudruzi věci, / nemohu / se tomu všemu vynadivit. / Víte co? My vás budem dělat / a vy nás budete žít! / A pány — vyprovodíme, jestli se vrátí! / Platí?“ atd.), ale i celou její základní ideovou koncepci: jako středověké morality proskribující ve svých dramatických personifikacích lidskou neřest a povznášející ctnost, tak staví proti sobě i Majakovskij s poučně moralizujícím apelem — plným lidové naivity — představitele dvou zápasících světů jako vylučující se společensko morální antipody, „čisté“ a „nečisté“, a dává zvítězit „dobru“, spravedlnosti. Tato ideová složka hry nezůstala ve své době nepovšimnuta. Osip Mandelštam oceňoval kdysi tvůrčí počin Majakovského takto: „Majakovského zásluha spočívá ve využití mocných prostředků názorného vyučování pro osvětlu mas. Stejně jako učitel chodí Majakovskij s globusem i s jinými názornými pomůckami. Špatné noviny nedávné minulosti, v nichž nikdo nemohl ničemu porozumět, nahradil prostou zdravou školou.“¹⁶ Podle Mandel-

¹⁵ *Viz Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. Составил В. Орлов. М.—Л. 1951, XIV.*

¹⁶ *Cit. podle knihy: К. Рудницкий, Режиссер Мейерхольд, Москва 1969, str. 227.*

štama (jeho poznatky se zřejmě týkají *Mystérie-buffy*) Majakovskij vesele točí svým globusem, v jeho „prosté a zdravé škole“ se osvěta mění v agitaci, agitace se vede vyzývavě, ohnivě, zvučně.

Alegorizující novotvar revoluční morality *Mystérie-buffy* zcela jistě nevznikl ze vzduchoprázdna a křísil žánry a zapomenuté tradice starodávného divadla.

Tradice starého divadla ovlivnily nejen systém obrazů, ale i satirickou složku *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.

Mystérie-buffa stojí u zrodu sovětské satiry rozvíjející se již od dob revoluce: např. lubok A. V. Lunačarského, Skazanije o tom, jak Ivan-Durak umným stal (1920), jednoaktová satirická agitka A. S. Serafimoviče *Imeniny* v 1919 году, satirický scénář M. Gorkého *Rabotjaga Slovotekov* (1920). Všechny tyto hry svým způsobem představují základ dalšího vývoje sovětské komedie.

Poslání satiry, spočívající v sebeočistě od miasmat minulosti, v létech občanské války dočasně ustoupilo do pozadí. V tomto smyslu se Majakovskij později (v r. 1923) vyslovoval o „úpadku satiry“ v letech 1919–1920: „Bílé obklíčení, které bylo víc než dramatické, nedovolovalo nám očistovat se příliš horlivě. Metla satiry, štětka humoru musely jít stranou“ (12, 52). „Příležitost k důkladné očistě sovětského »nitra«“ (12, 30) se podle jeho názoru naskytla teprve kolem roku 1923. V prvních pořijnových létech bič satiry nemilosrdně tepal zjevné i skryté nepřátele revoluce, upevňoval víru bojujícího lidu ve vlastní síly. A. V. Lunačarskij, který vycházel z potřeb revoluční skutečnosti tehdy vyzýval: „Nepustit meč z jedné ruky, leč v druhé držet jemnou zbraň smíchu“ (1920).

Sebekritická, očištná tendence v sovětské komediografii se mocněji prosazuje poněkud později, až v polovině dvacátých let. V období drsného svefejho boje s interventy a bělogvardějci pro ni nebylo podmíněno, neboť „všední život se ještě nevyhranil“. Zřejmě z těchto důvodů zůstal nedokončen pozoruhodný, přece však asi poněkud předčasný satirický scénář M. Gorkého *Rabotjaga Slovotekov* (1920), zesměšňující první symptomy nového byrokratismu; spisovatel jím předháněl dobu, plodně zkoumal a naznačoval cesty a vývojové možnosti sovětské satirické dramatiky.

Tvar *Mystérie-buffy* a tudíž i její ideové vyznění bylo poznamenáno komediálně satirickou interpretací tématu. Parodijně karikaturní, polemicky zahrocená interpretace starozákonních i novozákonních mysteriálních motivů a elementů převrátila vzhůru nohama jejich odvěký smysl, čímž bylo dosaženo zjevného antireligiозního účínu. Epizoda s *Eskymákem*, který se snaží na posledním suchém místě na světě — na točně — pracně ucpat prstem díru v zeměkouli, z níž tryskají proudy světové potopy — revoluce, to je i zdařilé scénické ztvárnění stylizované realizace potopy a zároveň i příklad velmi vtipného parodijně komediálního „snížení“ vznešeného legendárního motivu.

Obdobně tomu bylo i s buffonními motivy infernálními, parodijními záběry pekla, jež umožnily rozvinout komický element, který byl bohatě zastoupen v mystériích, ovšem až poté, co se ocitly před branami kostela („I sem, před brány kostela, vtrhla veselá bufonáda ďábelských scén.

Hlučné tlupy čertů se vrhaly na hřištníky a s ďábelským hudrováním je táhly do pekel.¹⁷ V *Mystérii-buffě* jsou ovšem tyto infernální motivy řešeny nikoli v duchu středověkých religiózních her, zastrahujících prostého diváka výjevy pekelných muk, nýbrž v pohádkově fraškovité podobě lidové slovesnosti („Dělníkovi nechybí smělá opovážlivost vysmát se pekelným plamenům, tak nicotným ve srovnání s výhni oceláren“ (13, 16); v české literatuře se podobné pojetí objevuje v dílech J. Drdy Hrátky s čertem, *České pohádky*).

Kaleidoskop lakonických groteskně fraškovitých scének, obsahujících politický náboj (jako např. souboj německého a italského důstojníka, kteří okamžitě přerušili spor, když se dozvěděli, že už „nět faterljandov“), vtipných dialogů a téměř aforisticky britkých lapidárních replik naplňoval syžetovou tkáň biblických legend a napomáhal jejich kvalitativní přeměně. Satiricky a politicky zaostřený obsah hry vnitřně obnovoval tradiční systém obrazů a dováděl tak jejich metamorfózu k buffonádě veselého lidového divadla, jarmarečního balagánu, kde šlo vždycky v první řadě o „zábavu“, a nikoli o „poučování“.

„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“,¹⁸ vyslovoval se v ní odvážný politickosatirický komentář k aktuálním událostem, pranýřovaly se nepořádky a znešvažené mravy, ostře se v nich útočilo proti duchovnstvu a směchu byl vystaven nejeďnou i papež (*Sottie du nouveau Monde*, *Des gens nouveaux*, *La Mère Sotte*, *La sottie du Prince des Sots*). Divadlo se tehdy stávalo (zvl. v souvislosti s tvorbou P. Gringoir) 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 sžíravým 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 *Mystérie-buffy*, básník čerpal zvláště ve výstavbě postav (postup satirického sebeodhalení, obnažení sociálně politické podstaty postav), v ztvárnění jazyka (epigramatické, obrazné vyjádření) a celkovém duchu demokratičnosti především z tradic starého ruského lidového dramatu, jež se zrodilo ve výročních lidových slavnos-

¹⁷ Г. Бояджиев, *От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров*, Москва 1969, стр. 26.

¹⁸ А. Веселовский, *Старинный театр в Европе*, Москва 1870, стр. 127.

tech, šaškovských produkcích a pouličních výstupech potulných herců a skomorochů.

Umělecká tkáň *Mystérie-buffy* se vyznačuje poetickou instrumentací, rytmizovaným frázováním, ostrovtipným, živým jazykem, epigramatickým obrazným výrazem, obsahujícím skryté i zjevné narážky, ostrá odhalení, potměšilé invektivy a zdrcující charakteristiky, což bylo vlastní i slovesné fakturaci představení skomorochů. *Mystérie-buffa* je cele proniknuta jejich odbojným duchem, jednoznačně vyjadřujícím vztah lidu k sociálnímu zlu a jeho nositelům (např. Mnímyj barin, Samobojnyje knuty, Pomeščik, zavodčik, suď ja i mužiki aj.).¹⁹

Stejně jako v lidových hrách lid zesměšňoval své feudální zotročovatele, počínajíc statkáři, popy, úředníky a carem končíc, i v *Mystérii-buffě* je sřizavému zesměšnění podrobena „sedm párů čistých“ — vykořisťovatelů s jejich náhončími od habešského negusa, tureckého paši, německého oficira až po ruského kupce a popa. Je to pestrá galerie výrazně satiricky načrtnutých charakterů.

Postavy *Mystérie-buffy*, včetně „nečistých“, — to jsou „hromadné“ postavy, „zahrnující v sobě všechny odrůdy daného typu, všechny jeho variace v průběhu věků“.²⁰ Diametrální různost konkrétní skupinové charakteristiky představitelů obou táborů je výsledkem jejich principiálně odlišné interpretace, různého žánrového řešení i intenzity barev užitých při skupinové a individuální typizaci.

Metoda výstavby postav v komediích Majakovského se vyznačuje obnažením konkrétní společensko-politické, třídní, národní a také psychologické podstaty jednajících osob s akcentem na typovou dominantu charakteru. Spíše v rudimentární podobě se formovala již v tragédii Vladimír Majakovskij, ale teprve v dvacátých letech, v souvislosti s prací nad *Štěnicí* (1928) a *Horkou lázní* (1929), která se vyznačovala prohloubenou satirickou psychoanalýzou, Majakovskij charakterizoval svůj způsob výstavby scénického obrazu jako metodu „oživených tendencí“.

Účinným postupem scénického odhalení a obnažení obsahové a ideové podstaty „čistých“ je ve hře hyperbolicky zaostrěné sebeodhalení, zabarvené sarkastickou ironií. Viz např. pantomimickou groteskní scénku „žravosti“ habešského negusa, „soustředěně hltajícího“ „přinesené zásoby“ jídla, nebo repliky jednotlivých postav (Němec. „S har-pu-nou? / Ale jak se ta věc hází? / Já vím jen, jak se šavle mezi žebra vrazí.“; Francouz. „Co se kohoutíte? / Podle slibu — dělíme rovným dílem: jednomu preclík, / druhému dírku od preclíku. / A to máte tu demokratickou republiku.“; Kupec. „Vždyť někdo musí dostat slupky, / každý přece nemůže si dělat nárok na meloun.“)

Tentýž postup satiricko-epigramatického slohu sloužil jako základní prostředek satirického zlehčení negativních postav už ve hrách skomorochů ze XVII. století a v jarmarečním divadle vůbec («Так-то и наше приказное дело: Деря без оговорок со всякого смело», *Беседа у секретаря*; Помещик жалуется судье на мужиков, что «от безделья ихого отощали наши животишки», *Помещик, заводчик, судья и мужики* aj.).²¹

Arogance, s níž „čistí“ obnažují své ledví, je nepochybně výrazem jisté satirické stylizace, umožňující v plánu sociální karikatury stylizovat ty-

¹⁹ Viz *Русская народная драма XVII—XX веков*, Москва 1953.

²⁰ В. Плучек, *На сцене — Маяковский*, Москва 1962, str. 139.

²¹ *Русская народная драма XVII—XX веков*, Москва 1953, str. 85, 50.

pické společenské jednání postav. Jednající osoby hry nejsou tudíž věrnými odlitky reálně existujících lidí, jsou to sumárně vykreslené konkrétní sociální postavy bez detailního popisu psychologických prožitků a nuancí.

Jednající osoby *Mystérie-buffy* jsou v různých pracích charakterizovány jako „sociální masky“. Majakovskij ovšem v této hře překonával uměleckou simplifikaci „masek“ plakátové metody období Oken ROSTA, jež sledovaly vysloveně spíše agitačně politické než i umělecké cíle. Postavy *Mystérie-buffy* jsou blízké „maskám“, ale jistý obsah, dominující individuální příznak v nich neztuhnul v zkamenělé, monotonně se opakující podobě. Jsou to obsažné sociálně politické typy dané scénickou zkratkou; je v nich zkoncentrována a obnažena sociálně politická zkušenost, vlastnosti, jednání a psychologie celých společenských vrstev, kolektivů, tříd. Princip „postavy-masky“, jak se formoval v průběhu vývoje činoherního divadla,²² sloužil zde spíše za východisko. V zcela jiných historicko-sociálních podmínkách, v souladu s novými společenskými úkoly Majakovskij rozvinul tento princip v ideovém i formálním směru, přidal mu aktuální společenský a politický význam.

Moderní umělecká a ideová modifikace tvaroslovné stránky *Mystérie-buffy* svědčí o tom, že hra není geneticky čistým odlitkem 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, vžité představy, ustálené pojmy atd.

Tvůrčí čin Majakovského svědčil o tom, že dramatická tradice středověku zůstávala i ve XX. století živou skutečností. Moderní divadlo nikdy nepřerušilo 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.²³

Mystérie-buffa asimilovala tradice středověké dramatiky nejen v žánrovém, nýbrž i v kompozičním aspektu. Konstruktivní princip středověkých mystérií, které tíhly k univerzálnímu obrazu světa, k panoramatickému

²² „Maska představovala původně kulturní označení vesmírného zákona změn, »metamorfózy« a »palingeneze«. Teprve později se porušením »starobylého posvátného přetváření (мифичества) objevila »maska« jako »vědomá fikce«, jako »prostředek utajit skutečnou tvář a tím podmínit možnosti různého druhu zmatků a zábavných omylů“ (Вяч. Иванов, *По Звездам*, С.—П. 1909, str. 344—345). „Maska“ měla své místo v antickém divadle, ale tam to byla vždy maska přikrývající hercovu tvář. O „maskách“ se hovoří zvláště v spojitosti s italskou „comedia dell' arte“ XVI. a XVII. století, navazující na tradice lidového fraškového divadla. Zde: «маска — это образ актера, который принимает раз навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность» (А. К. Дживелегов, *Итальянская народная комедия*, Москва 1954, str. 97). Jak známo v komedii dell' arte nebylo prohloubené kresby postavy, zůstalo se zde u vnější charakteristiky, psychologická analýza chyběla, ostrota zůstávala na povrchu: «Комедия дель арте никогда не может дать углубленной, типовой и индивидуальной характеристики действующего лица» (Tamtéž, str. 199).

²³ Viz např. Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933.

přehledu osudů lidského pokolení, rozehrávající děj na zemi, v nebi i v pekle, je i základem *Mystérie-buffy*. I Majakovskij usiloval o zobrazení světa v jeho širokých světových měřítkách a souvislostech, o vytvoření „miniatury světa mezi stěnami 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.²⁴ V této hře, zbavené církevní scholastičnosti, řešily se věčné otázky dobra a zla, odplaty za pozemské jednání člověka. Vyústění základního konfliktu mezi žebrákem a boháčem – konfliktu v podstatě sociálního, a nikoli iracionálního, abstraktně všelidského – bylo napovězeno samotným životem, a nikoli církevní scholasticou: 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 v literaturách předchozích epoch, zejména v renesanci, jak to v českém prostředí naznačuje Konáčova Kniha o hořkování, která má ještě širší literární analogie. Ty vedou od středověké Písně o pravdě přes *Theatrum mundi minoris Nathanela Vodňanského* z Uračova (vytvořeného podle díla *Le théâtre du monde* [1558] Pierra Boaistuau) až ke Komenského Labyrintu. Uvedená koncepce byla však rozvíjena i v pozdějších údobích; spíše v teoretickém plánu se objevuje v postulátu Louise Sébastiena Merciera, trvajícího na tom, aby divadlo bylo „tak rozsáhlé jako je divadlo vesmíru“;²⁵ poté se objevuje např. v díle I. Madácha *Tragédie člověka* (1857–1860) a L. Andrejeva *Život člověka* (1906), kteří pojetí „velkého divadla světa“ rozvíjeli směrem k filosofickému promyšlení a k introspekci duchovního prožitku člověka, znovu pak ožívá v transformované podobě v divadelní koncepci i tvorbě N. Jevreinova, který postuloval ideu „zdivadelnění života“ (*Teatr kak takovoj*, 1912; *Co je nejhlavnější*, 1921).

Mystérie-buffa, která rovněž zachovává konstrukční typ dramatického podobenství s širokým panoramatickým dějovým záběrem, vnášela však do pojetí „*theatrum mundi*“ podstatně nové momenty, rozšiřujíc jeho

²⁴ „Calderonova hra vychází údajně ze Senecových Listů (Epistolae LXXVI a LXXVII), v nichž se hovoří o tom, že velcí tohoto světa jsou jen herci, kteří musí odznaky své moci vrátit, jakmile opustí jeviště“ (viz M. Esslin, *Podstata, tradice a mysl absurdního divadla*, Praha 1966, str. 25).

²⁵ Cit. podle Romain Rolland, *Divadlo lidu*, Praha 1946, str. 43.

ideové i obsahové území. Objektem zobrazení není už jen individuální život člověka v jeho introspekčních etických, existenciálních a osudových dimenzích (jak tomu bylo ve hře L. Andrejeva, na jejíž dramatický tvar, spájející podle Gorkého starobyrou „mystérii“ se „zlou naivitou lubku“,²⁶ *Mystérie-buffa* v jistém smyslu navazuje), ale sociální kataklysmata, pohyb a společenský i politický život velkých sociálních celků ve světových měřítcích („Děj »Mystérie-buffy« — toť pohyb davu, srážka tříd, boj idejí“).

Majakovskij fixuje pohyb dějin v jejich uzlových historickopolitických změnách a konfliktech, tj. v nejobecnějších obrysech, v základních, tak říkajíc sociálních liniích a schematizovaných aspektech. Příznačné jsou v tomto směru scény „plavby na arše“, postavené „nečistými“, která se změnila v scénickou plošinu pro zobrazení logiky dějin. V lakonických scénických miniaturách, či „dramatických novelách“ (jak je nazval V. Pluček), je demonstrováno historické střídání společenskopolitických řádů: nejprve se ustavuje monarchie v čele s habešským negusem, který „spřádá“ vše, co se mu přinese, poté demokratická republika „čistých“, která se ukázala být „stejnou samovládou, jenomže stoústou“, a pak je ukázáno vítězství uskutečňující se revoluce, když „čisti“ jsou svrženi s archy a tím hození přes palubu dějin. Zjevně schematizovaný průběh dějin je dán v hravé, dějově odlehčené stylizované formě, která umožnila zkoncentrovat základní sociální konflikt různých historických epoch na nevelké ploše divadelního jeviště.

Úsilí 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.

I bratři Čapkové vycházeli ve své tragikomické neomystérii *Ze života hmyzu* (1921), řešící obecně lidské problémy života a smrti, bohatství a chudoby, humanismu i společenského egoismu, cynismu, parazitismu a válečného šilenství, z téže třídní zkušenosti a aspektu jako Majakovskij („[...] soudil jsem třídu, jež se nazývá buržoazie“);²⁷ „záměrně a tendenčně“ nastavovali lidstvu „křivé“ zrcadlo, aby je donutili zamyslet se nad jeho jednáním. A byť nedospěli při zpracování odpozorovaného životního materiálu k oněm třídněpolitickým závěrům jako Majakovskij a byť jejich pohled byl poznamenán skeptickými a pesimistickými náladami na rozdíl od optimistického akordu *Mystérie-buffy*, přesto sblízuje obě díla ostře satirický, usvědčující aspekt. Současně se však jejich sociálně politické vidění odlišovalo od té části evropské dramatiky, která rovněž tíhla k symbolicko-alegorickému zpodobení života, ale ideově vyrůstala z obhajoby starého světa, otupovala vyhrčené třídní rozpory poválečné epochy.

V době, kdy revoluční mystérie Majakovského zněla z divadelního jeviště, rakouský spisovatel Hugo von Hoffmansthal (1874–1929) píše svou „mystère“ *Salzburšké velké divadlo světa* (1922), transkripci calderonovské předlohy. Divadelní vědec J. Gregor svého času chválil Hoffmansthala za to, že jeho hra „ist das Muster einer Bearbeitung, da es auch nicht

²⁶ Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка, Литературное наследство, т. 72, М. 1965, str. 278.

²⁷ Alexandr M a t u š k a, *Človek proti skaze. Pokus o Karla Čapka*, Bratislava 1963, str. 182.

einen Gedanken des Originals verschweigt oder unterdrückt, seine Gedanken aber völlig der Gegenwart annähert, für die sie gültig geblieben sind“.²⁸ Zdá se však, že situace je poněkud složitější. Jde o to, že pro Hoffmannsthalova transkripci je charakteristické otupení sociálního vyznění calderonovského textu: Žebrák, který byl nespokojen se svým hořkým osudem a chtěl spravedlnost již na této zemi, se „umoudřil“, když ve svém vidění spatřil strašné následky svého zásahu do božího pořádku. Smířen se svým údělem žebrák-buřič odchází spolu s boháčem. Takové bylo novum Hoffmannsthalova ideového dotvoření Calderonova „auto sacramental“, smírujícího třídní protiklady v době politické krize evropské společnosti v poválečném světě hrozícím revolučními výbuchy.

Hoffmannsthalova transkripce byla výrazem jisté tendence, resp. proudu religiozního dramatu, osobité žánrové 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 citění a lásce k bohu. Oživení religiozních a mystických nálad v jisté části buržoazní dramatiky — u představitelů tzv. křesťanské avantgardy (Henri Ghéon, Max Mell, Paul Claudel, William Butler Yeats, John Masefield, Arthur Warren Hughes, Charles Williams, Ernst Barlach, Oskar Kokoschka, Jacinto Gran-Delgado aj.) — bylo nepochybně vyvoláno projevy dehumanizace, rozpoutané válečným básněním, všeobecnou nejistotou lidského života a duchovních hodnot i obavami z revolučních výbuchů a sociálních změn.

Hluboce náboženský motiv bohohledačství je obsažen i v dramatické úvaze E. Barlacha Potopa (1924), adaptující stejně jako *Mystérie-buffa* starozákonní legendu o potopě světa a Noemově arše. Nepokorný, vzpurný lidský duch se bouří proti boží vůli, aby nakonec — stejně jako u Hoffmannsthalova — přišel k rozumu a smířen našel svého nového boha.

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 a dramatické „applicatio“ starých dramatických forem spočívá novum revoluční mystérie Majakovského, která nemá analogii nejen v ruské, ale ani v moderní světové dramatické literatuře.

V tomto směru hra zůstává nedoceněna, vlastně možná neobjevena západní literární vědou, která se doposud — až na sporé výjimky — nepokusila určit místo tohoto díla v dějinách evropského dramatického umění.²⁹

²⁸ J. Gregor, *Der Schauspielführer I*, Stuttgart 1953, str. 281.

²⁹ Viz např. Margret Dietrich, *Das Moderne Drama*, Stuttgart 1963; A. Nicolie, *World Drama from Aischylos to Anouilh*, London 1951; Siegfried Melchinger, *Drama zwischen Shaw und Brecht*, Bremen 1959; Paul Fechter, *Das europäische Drama*. Bnd I (1956), II (1957), III (1958) Mannheim.

ЖАНРОВЫЕ НОВАЦИИ СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ РЕВОЛЮЦИОННОЙ ЭПОХИ

Мистерия-буфф В. Маяковского и традиции старинного театра

В *Мистерии-буфф* Маяковский прибегает к аллегорически-символистской форме драматического уподобления, обращаясь к традициям средневекового театра. Форма пьесы, вырастающая из жанровой основы и сюжетной канвы мистерии, обнаруживает, однако, морфологическую связь и с другими видами старинного театра (моралитэ, сатирико-политический фарс, народная драма). *Мистерия-буфф* является т. обр. не генетически чистым жанровым слепком со средневековой мистерии, а модернизированным отзвуком народно-зрелищных форм минувших эпох, жанровым гибридом. Пьеса Маяковского ассимилировала традиции средневекового театра не только в жанровом, но и в структурном отношении, ибо сохраняла панораматический конструктивный принцип мистерии. И Маяковский стремился к изображению мира в его широких, всемирных масштабах и связях, к созданию «миниатюры мира в стенах цирка», т. е. типа „*theatrum mundi*“, культивированного когда-то особенно театром барокко; стремился, однако, расширить его концепцию изображением мировых социально-политических катаклизмов.

