

SSSR

u m ě n

11 VP 346

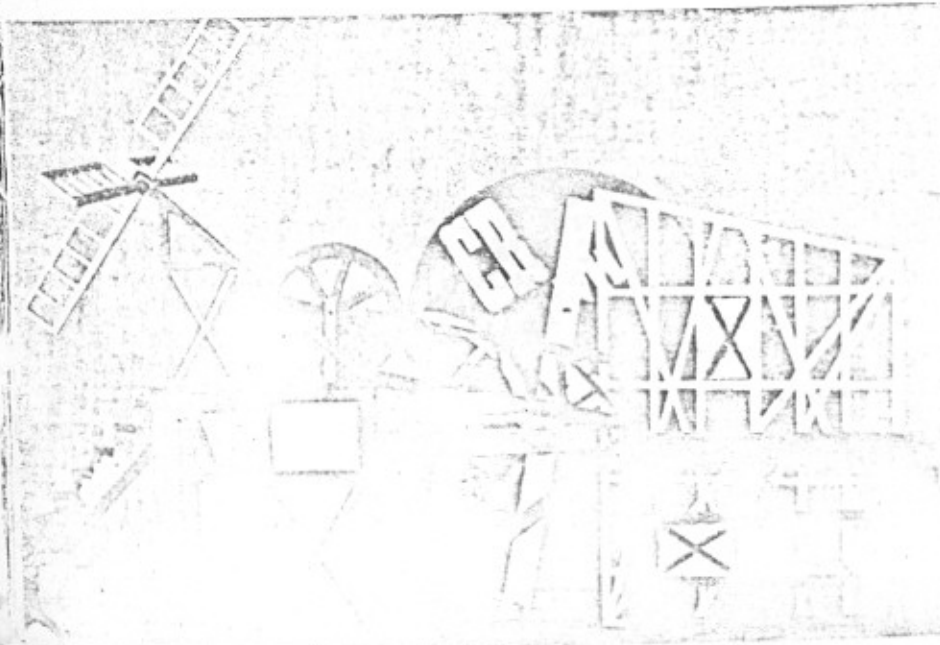
by Lishu

monografie • redigují prof. zd. nejedlý,
dr. v. procházka, dr. b. šmeral, k. teige

Jindřich honzl

sovětské divadlo

velkolepý paroháč — inscenace: mejerchold — konstrukce: popová



vydalo pro tisk veřejné prohlášení, vyzývající všemi prostředky válečného patriotismu k pokračování v imperialistické válce. Měšťáctvo velmi dobře ví, že jen vyhraná válka zajistila by jeho vládu a jeho třídní panství.

Je to jen malá skupinka „dekadentů“ umělecké avantgardy s Vs. E. Mejercholdem, která neztratila vlivem „demokracie“ svou orientaci k dělnické třídě a která očekává i pracuje k tomu, aby divadlo bylo skutečně revolucionováno a skutečně demokratisováno — tím a tehdy: kogda v parter přidot proletariat. (Reč Mejercholda na meetingu z 14. IV. 1917 k diskusi o „Revoluci a divadle“). Jsou to mezi umělci jediní futuristi, k nimž přešel i Mejerchold, kterým je měšťácká revoluce výhledem k revoluci skutečné, k velkému súčtování s měšťáctvem, k revoluci proletariátu.

říjnová revoluce a divadlo

Nejbližším a nejnaléhavějším úkolem říjnové revoluce bylo její stanovisko k stávajícím divadlům, k jejich hereckým kolektivům a k jejich uměleckému a repertoárnímu záměru. Poznali jsme, že většina velkých a státních divadel, ba i soukromých uměleckých divadel vysoké úrovně, octla se zásluhou protikladných i idealisticky formulovaných cílů únorové revoluce v táboře reakce. Bylo a je zásluhou bolševického vedení kulturního boje o divadla, že volilo takové cesty, kterými se tato divadla dostala do sfér sovětského vlivu svým vlastním vývojem, že rozklad starého divadelního stroje a administrativní organizace revolucionoval tato divadla tak, aby ono kulturní dědictví, jímž byla státní divadla s jejich sbory vynikajících divadelních kádrů: hereckých, hudebních, baletních, režiserských a výtvarnických, zůstalo porevolučnímu divadelnímu vývoji jako jeho předpoklad, jako pozadí, na němž může najít odraz umění revoluční, umění svázané s bojem proletariátu, umění vytvářející předpoklady budoucímu umění socialistické společnosti. Lunačarský, jehož tak četné názorové omyly předválečných let (spojení s empiriokriticizmem Bogdanovovým) byly odčiněny skutečně bolševickou kulturní politikou,

zvláště v ohledu zachování kulturního dědictví v divadle, vydal jako lidový komisař první dekret, týkající se divadel, jimiž se tyto ústavy vymaňují z vlivu vládních intendantů a policejních orgánů a zařazují se do vlivu komisariátu lidové osvěty. Divadelní správy státních divadel, které odpovíděly na říjnové revoluční události buď zřejmě kontrarevolučním odporem a stávkou nebo sabotáží, byly zatím ve svém odporu podporovány z týchž zdrojů, z nichž žil kontrarevoluční tisk: z bankovního kapitálu. Ale politika Narkomprosa hatí plány kontrarevoluce tím, že rozděljuje svým postupem a svou politikou divadelní organism na jeho tvůrčí, uměleckou část, t. j. na herecké a umělecké kádry, jimž se dostává úplné umělecké autonomie, materiální a finanční podpory a na část úřednické a byrokratické správy, která je ohniskem kontrarevoluce a sabotáže, proti níž postupuje Narkompros s veškerou přímočarostí proletářské diktatury tehdy, jestliže se nevzdávají po ultimativních výzvách. Zatím má už úspěch úsilí o získání nebo rozdělení uměleckých kádrů ve státních divadlech. V Mariinském divadle utvořila se skupina s Mejercholdem v čele, která „se odřiká starého Ruska ve jménu umění všeho světa“. Tímto slovním obratem deklaruje Mejerchold internacionálu umění, která spojuje své síly s internacionálou proletariátu na podporu leninské revoluce. Do února 1918 postoupil proces zlomení odporu kontrarevolučních orgánů správy a administrativy tak daleko, že 18. února byl již v divadlech u moci nový sovětský aparát a současně se upevnila autonomie divadelní tým, že správou divadla byly pověřovány sověty všech pracujících v divadle. Kontrarevoluce zatím emigruje. Význam umělecké i správní autonomie divadel, která je tak exotickým prvkem v dobách nejostřejší diktatury proletariátu, dovedla strana bolševiků ocenit a nebála se ji provést, držíc se formulací Leninových, neboť autonomie dávala podle jeho slov „svobodu k rozvíjení skutečných sil, nevycházejíc z počátku z rámce buržoasní revoluce“. Bolševická revoluce nepřenáší mechanicky stejné metody boje na různá území lidské práce a lidského myšlení, ale zachovává historicky a dialekticky tu marxistickou linii, podle které jsou marxisti v prvních řadách měšťáckých revolucí, pod-

porující jejich boj a chránící jejich pokrokové výboje, neboť je činí dialektickým předpokladem pro revoluci proletářskou, i pro revolucionisování ideologické nadstavby.

Komunistický požadavek „nacionalisace divadel“, totiž znárodnění jejich majetku a provozu zatíží sice velmi státní rozpočet, ale Narkompros energicky prohlašuje při rozhodování, že „se nemá šetřit žádných prostředků pro věci osvěty — a divadlo je jedním z jejich nejvážnějších orgánů“. A tak 26. srpna 1919 oznamuje dekret s podpisem Leninovým, že „se prohlašuje za národní majetek veškerý majetek divadel (budovy, divadelní fundus) vzhledem k jejich kulturní ceně.“ Od té chvíle je hospodářská starost o podporování a rozvoj divadel úkolem komisariátu osvěty, které hledí centralisovat jejich správu a zakládá k tomu účelu zvláštní orgán, zprvu jen teoretický a poradní, později výkonný: Teatralnyj otděl, zkráceně TEO, jenž existuje již od r. 1917 a který je oficiálně potvrzen v srpnu 1918 jako orgán „pro kulturní a osvětové úkoly v oblasti divadla a hlediště“. V Moskvě vede TEO O. D. Kameněva, v Petrohradu Golubev, jeho náměstkem je Vs. E. Mejerchold.

Úkolem TEO je 1. vedení divadelních věcí ve straně, 2. vytvoření nového divadla ve spojení s proměnou státu a společnosti, 3. uspořádání odborového života umělců. TEO organizuje bezplatná představení pro dělníky, přivádí k práci všechny umělce přicházející z buržoasní inteligence, kteří se hlásí k věci proletariátu, zakládá nová divadla (v Petrohradě 6, na periferii 40), organizuje celou síť hereckých družin pro dělnické obecnstvo a pro vojáky, a podporuje snahy dělnické ochotnické tvorby (Proletkult). Ponechává správu státních divadel autonomii pracujících v divadle, chrání je a podporuje hospodářsky, žádaje od nich představení pro dělnické a vojenské obecnstvo. Zakládá v Petrohradě nová divadla: *Velké dramatické divadlo*, jež je vedeno v duchu Lunačarského Andrejovou (s účastí Gorkého) jako divadlo klasického dědictví věnované Schillerovi (Don Carlos a j.), Shakespeareovi (Macbeth a řada ost.), Moliérovi a velkým klasikům minulosti. Pro nové divadelní teorie a scenické experimenty vzniklo *divadlo v sále Eremitáže*, které má

být scénou Mejercholdovou. Režisér Radlov rozvinul svou práci pro lidové putující divadlo se snadno přenosným jevištěm v *divadle Studii*, jež se proměnilo později v divadlo „*Lidové komedie*“. Velká řada nových divadel, nových režisérů, teoretiků i experimentátorů je svědectvím o aktivisování uměleckých duchů revoluce a velikým důkazem pro správnost Leninova postřehu o „svobodném rozvíjení všech tvořivých sil“. . . Z jejich aktivity a účasti může získat pro sebe proletářská revoluce vše, co se vědomě váže k proletariátu a odpudit, co je zjevným nebo skrytým nebezpečím kontrarevoluce. Ve věcech umění a kultury je vývoj komplikovanější a nejde vždy po tak přímých cestách, aby bylo možná striktně odsuzovat „úpadkovou a rozkládající se kulturu divadelní minulosti“ tak, jak to činili hlavně proletkultovští teoretikové Friče, Pletněv, Keržencev. Vynikajícím důkazem pro to je vývoj Mejercholdův, jehož aktivita je spojena s teoretickou i praktickou činností v TEO od jeho založení až do jeho likvidace. Proti proletkultovským tendencím staví se od počátku Lenin a činí tak zase formulacemi geniálně přesnými a jasnými i ve věcech umělecké kultury, které přece nebyly jeho vlastním oborem:

„Proletářská kultura se nezjevuje vyskočivši neznámo odkud, nezjevuje se jako výmysl lidí, kteří se nazývají odborníky v proletářské kultuře. To vše je úplný nesmysl. Proletářská kultura se nám musí jevit jako zákonitý rozvoj těch zápasů o poznání, kterých lidstvo vydobylo pode jhem kapitalistické společnosti, měšťácké společnosti.“

vs. e. mejerchold a revoluční oktjabr divadla

Citovanými Leninovými slovy můžeme dobře počít stat o Mejercholdovi, neboť od r. 1901 prochází tento iniciativní režisér ohnisky uměleckých výbojů, objevů a hledání, které znamenají prokrok ve vývoji měšťáckého divadla předrevolučního. Leninovými slovy můžeme také dobře charakterisovat to období Mejercholdovy činnosti,

V's. E. Mejerchold, režisér, z jehož podnětů žilo moderní ruské divadlo od r. 1905 a jenž vede sovětskou divadelní revoluci a výstavbu podnes.



jež je věnována v TEO revolucionisování základů, na nichž spočívají předpoklady divadla.

TEO je organickou součástí období vojenného komunismu, je jeho projevem v oblasti kulturní všemi svými protikladnými tendencemi, jež se v něm projeví. TEO se svými mnohými sekcemi (repertoární, paedagogickou, historickou, dělnickou atd.) „nevyskočilo“ z neznáma, ale vytváří se z členů a pracovníků uměleckých nebo vědeckých avantgard, které vznikly na předpokladech a na půdě měšťáckého umění již před bolševickou revolucí. TEO pokračuje ve své repertoární sekci (která soustřeďuje kolem svého předsedy A. Bloka, celou skupinu divadelních a dramaturgických symbolistů) v teoriích a praksi, počaté již před válkou, ovšem s tím rozdílem, že proletářská revoluce dává umělcům veliké možnosti svobodného rozvoje myšlenek i praktického jejich uplatnění. Je tu V. Ivanov se svým „všelidovým divadlem“, v jehož slavnostně náboženském shromáždění a dění stanou se všichni účastníky mysticko-divadelního dění „teurgického“ umění, které vzdělává lid k vyšším mytům nového života. Je tu V. N. Solovjev, jemuž znamená heslo lidového divadla návrat k primitivům středověké nebo barokní divadelnosti, návrat k šaškům, komediantům, žonglérům, cirkusovým akrobatům a k herci improvisací italské komedie masek. Tento primitivní tradicionalismus

uznává za lidový a vhodný repertoár ruské hry až do Ostrovského a odmítá stroze měšťácký realism z konce 19. a začátku 20. stol. Na program dramaturgických návrhů TEO působí i Ščeglov svými teoriemi lidového vaudevillu a melodramatu atd. Lunačarský, opíraje se o myšlenky R. Rollanda z knihy *Le théâtre du peuple*, prořáduje, že „budoucnost lidového divadla je svázána s novým rozvojem melodramatu“. Alexandr Blok obrací se ke klasikům, zvláště ke klasikům komedie a satiry, neboť současné divadlo musí prý počítat „s lidmi, hledajícím odpočinek a prosté rozptýlení... bez všech kulturně osvětových odstínů“. (O repertoaru státních a komunálních divadel). A tak TEO navrhuje hlavně Caldeona, Cervantesa, Moliéra, Goldoni, Gozzi nebo lidový folklor, a zatím co se přehlíží A. P. Čechov, doporučují s: symbolisti i kontrarevolučního ražení.

Vysvětlil jsem již význam a důvod sporu symbolismu s měšťáctvem jako společenským předpokladem uměleckého rozvoje. Antinomie, která vzdaluje symbolismu předrevoluční společnosti, spojuje jeho vise se sny nové, revoluční skutečnosti. Protiklad realistického umění a umění symbolistů vyjadřuje se jako: *potlačení individua ve prospěch nového řádu*, který je symbolisty zírán jako objektivní „nadosobní hodnota pro lidi bez rozdílu doby, místa a sociálního prostředí“*) směruje k divadelnímu umění nadosobnímu, objektivisovanému v umělecký projev mass a kolektivů, k dramatickému umění platnému vždy a pro všechny, k mythu „zcela vzdálenému empirické skutečnosti“. Je to úplný a krajní idealismus, který se tu dává do služeb proletářské, historicko-materialistické revoluce — ale přes tak zřejmé protiklady názorové symbolismu spojuje se s divadelním oktjabrem nikoli bezdůvodně, protože revoluci a symbolismu spojuje dialektický spor s měšťáctvem a jeho posledním uměleckým organismem: s realismem. Ovšem, že vývoj zklame očekávání obou, A. Bloka, jenž tak dychtivě celým srdcem, celým vědomím „naslouchal hudbě revoluce“ v jejím vzniku a v jejích prvních krocích — ale vývoj symbolistického TEO zklame i revoluci a bolševiky, kteří r. 1920 po-

*) Jan Mukařovský: Dialektické rozpory v moderním umění.

znávají z fakt a skutečností, jimž dopřáli svobodného rozvoje, nemarxistický základ teorií i praxe, která je jimi podložena. Je to sice neobyčejné, ale přece je to skutečné, že právě krajně idealistické, mystické, ba religiozní myšlenky předválečných symbolistů měly rozhodný vliv na organizátory divadelního hnutí v Proletkultech a že to byl právě divadelní Proletkult, v němž se projevil důsledek myšlenek o massovém, kolektivním divadle vytvářeném za spoluúčasti všech, v němž budou všichni tvůrci, diváci i herci. Je to právě Friče a Keržencev (vůdce divadelního Proletkultu v Moskvě), který sní o slavnostech velkého sborového divadla vznikajícího z tvořivosti lidové massy, ze spontánních improvisací prostého, lidového diváka. R. 1920 odsuzuje Ústřední výbor strany „tytéž protimarxistické názory, které se tak bujně rozvily po porážce revoluce z r. 1905 a několik let po tom... a které se pokoušely nyní nemarxistické skupiny inteligence naočkovat Proletkultu“. Pro divadelní oktjabr neměl významu tento opožděný proletkultový odvar divadelního symbolismu. Symbolismem prošel Vs. E. Mejerchold už v letech 1906-12 právě tak jako bolševický komisař lidové osvěty A. V. Lunačarský, ale roku 1918 byl jimi oběma symbolismus definitivně překonán a pro revolucionisování divadla měla význam nová tvořivá a iniciativní práce režiséra Mejercholda, jehož vývoj nejde k mystickým teoriím, ale ke zcela konkrétním úkolům revoluce a jejího divadla. Řekl jsem již, že z uměleckých škol byli to jediní futuristé, kteří se shodli s konkrétními úkoly revolučního boje a že oni první se přihlásili skutečně „do služeb“ revoluce v tom smyslu, jak to „armádě umění přikazoval“ Majakovskij: „Na ulici futuristi — praporečníci a poeti — mistry práce — a nikoli vlasaté proroky — nyní potřebujeme — soudruzi — dejte nové umění — takové, jež by vyvedlo republiku z bláta — zatím proletkultci — kladou záplaty — na starý puškinský frak.“ Futurismus chce „sloužit denním heslům a denním potřebám revoluce a hospodářské obnovy“.*) Mejerchold je první z herců a režisérů, kteří se

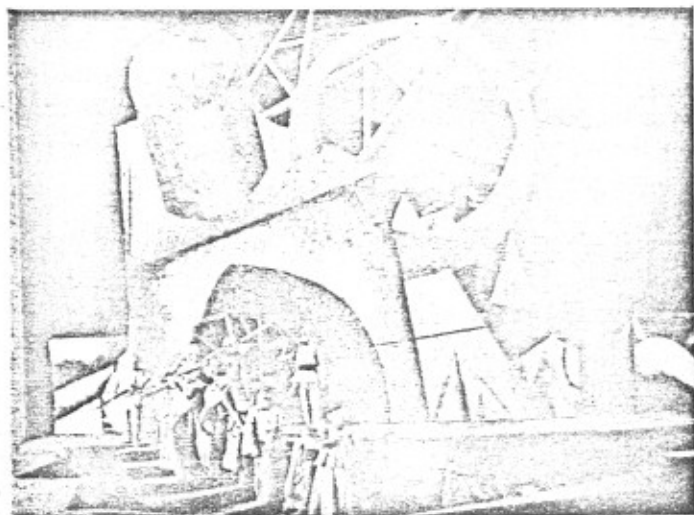
*) Karel Teige: K pátému výročí smrti Vladimíra Majakovského (Země sovětů 1935 č. 2, 3, 4).

hlásí k bolševickému internacionalismu a ke komunistické straně, on je první z těch, kteří se spojují s futurismem nikoli v zájmu idealistických úkolů a zájmů uměleckých, ale protože se futuristi stavějí do prvních řad skutečného, konkrétního revolučního boje. Jeho účast v TEO vyvrcholí v inscenaci prvé soudobé hry, Majakovského „Mysterie Buff“. Touto inscenací nezakládá Mejerchold žádné divadlo, nezakládá uměleckou školu — libreto „Mysterie Buff“ i její inscenaci stvořila *nutnost* oslavit první výročí Revoluce a potřeba propagandy v občanské válce. Jejími herci nebyly hvězdy stálých nebo známých divadel, ale byli to všichni, kdo se přihlásili na výhlášku petrohradské „Severní komuny“ podepsané Majakovským, Mejercholdem, Brikem a ost. a vyzývající neznámé „soudruhy herce: je třeba zahrát „Mysterii Buff“ hrdinské, epické i satirické zobrazení naší epochy. Přijďte 13. října do sálu Teniševského ústavu. Autor přečte text, režisér vyloží plán inscenace, malíř“ (jímž byl K. S. Malevič) „ukáže skicy, a ti, kdo se zanítí tou prací, budou představiteli.“ A 7. a 8. listopadu, když se na ulicích a náměstích Petrohradu, okrášlených malíři Levého bloku, slavilo první výročí revoluce, byla v sále Konservatoře premiera „Mysterie Buff“.

Mejerchold obrozuje se touto prací a vše, co jeho vývoj získal v minulosti, přetváří se touto novou, konkrétní úlohou. Idealistická a „dekadentní“ minulost se dialekticky proměňuje: symbolický, věčný balagán a groteska, platné pro cit každého člověka všech dob — stává se politickou, nejaktuálnější satirickou buffonádou, sloužící ostrému třídnímu útoku na kontrarevoluci a měšťáka, obracející se slovy největšího básníka propagandy jen a výhradně k proletariátu, k dělníkovi jako k vládci všech „věcí“. Mejercholdova práce nabývá tu nové base a proto i zcela nového uměleckého významu.

Mejerchold účastní se divadelní agitace mezi vojáky revoluce (putující divadlo Těrevsat) a po svém osvobození z bělogvardějského zajetí v Novorossijsku zaměřuje svou práci v moskevském TEO k úloze „stát se v oblasti divadla orgánem komunistické propagandy.“ (Věstník teatru 1920, č. 71). Jeho nové dvě moskevské inscenace

v divadle RSFSR 1—m: Verhaerenovo „Svítání“, a nové přepracování „Mysterie Buff“ splňují dokonale tento svůj politický úkol, protože to jsou dvě nejlepší inscenace těch let, dva nejlepší plakáty aktuální politické propagandy, zmotované perem a invencí režiséra ze slov, gest i ze skutečností občanské války a imperialistické intervence. Uprostřed „Svítání“, (premiéra 7. XI. 1920), jsou oznamovány obecnstvu zprávy o vítězstvích a situaci Rudé armády na jižním bojišti. Podobně přepracovává Majakovskij „Mysterii Buff“ (moskevská premiéra 1. V. 1921) do nových versí aktuální satiry, vkládá nové scény a nové postavy (smiřovač-menševik). Mysteria Buff se mění, protože situace revoluce je změněna. („Vy, kteří budete v budoucnu číst, inscenovat, hrát „Mysterii Buff“ měňte její obsah — číňte jej soudobým přítomnosti, dnešku, této minutě,“ prohlašuje Majakovskij na schůzi o inscenaci „Mysterie“). Těmito dvěma inscenacemi ukońčuje se pro Mejer-



Verhaeren: *Svítání*. Inscenace: Vs. E. Mejerchold a Val. Bebutov. Scena V. V. Dmitriev. Divadlo RSFSR 1-ní. R. 1921.

cholda (stejně i pro ostatní avantgardní umělce sovětské) období divadelního futurismu a kubofuturismu, úloha veliké a podmaňující výzvy, úloha prvního a skvělého příkladu, který dávali ruští futuristi přecházejíce první z umělců na bolševickou barikádu a dávající se do služeb revoluce, „jejím denním potřebám a denním heslům“, proměňující divadlo na meeting komunistické propagandy, kdy není volby mezi „být či nebýt“ a kdy vše záleží na agitačním účinku vzbuzeném ve vojácích Rudé armády a občanské války.

Rok 1921 znamená proměnu vojenného komunismu v Novou oekonomickou politiku, a pro uměleckou avantgardu je to rok přerodu od anarchistického a destruktivního futurismu v komunistický, kolektivistický a budující konstruktivismus. Tímto rokem likviduje také strana TEO i Centrotěatr (ústřední správu divadelních věcí) a jejich agendu přiděluje výboru státní propagandy komunismu (Chudožestvennyj otděl glav-politprosvěta). Mejerchold, jenž je členem umělecké skupiny LeF (Levá fronta), je opět nejaktivnějším z těch, kteří nové úlohy sovětského remontu a výstavby dovedou zkonkretnit v nových úlohách i v nových řešeních divadelního výrazu a divadelního účinku. Konstruktivismus jeho inscenací ve studiu GITIS a v divadle Revoluce v Moskvě jsou novým obdobím sovětského divadelního vývoje.

divadlo nepu

V tomto období dovršuje jedna část sovětské divadelní avantgardy vývoj („zdivadelnění divadla“), který byl počat Mejercholdem a Tairovem v letech válečných (resp. předválečných) a ta část revolučních umělců, která se přimkla nejtěsněji k úkolům strany a komunistického budování, hledá nové základy pro svou práci, osnová teorie, jež proměňují obsah i význam „umění“, protože umělcova práce v remontu a ve výstavbě komunistické společnosti „přestává být uměním“, ale chce být „výrobní prací, návrhářstvím užitkových předmětů či agi-