

Karel Martínek

**Dějiny
sovětského divadla
1917-1945**

Orbis Praha 1967

směřovala nejen k utajeným zákonitostem tvůrčího procesu, ale především se snažila organizovat vzájemný vztah fyzického jednání jako jediného základu hereckého projevu, který však neměl zaručit hodnověrnost a maximální pravdivost psychického stavu, citového prožitku.

Biomechanická metoda se však zformovala až na revolučním repertoáru v první polovině dvacátých let. V manifestech zastánců programu *Ríjen v divadle* sice byla označena za jedinou metodu přijatelnou pro proletářské divadlo, ale její podoba mohla být odvozována pouze z dílčích předrevolučních Majercholdových experimentů a z dosti mlhavých výsledků *Mystérie-buffy* a *Velkolepého parobáče*. Šlo o představení, vzniklá za různorodých okolností v době, kdy se teprve utvářel soubor Mejercholdova divadla (před r. 1922). *Mystéria-buffa* V. Majakovského (7. 11. 1918) byla prvním revolučním představením, ale nebyla zdaleka počátkem jednotného proudu profesionálního revolučního divadla, které se v této oblasti angažovalo jen ojediněle. Revoluční divadlo rostlo spíše v oblasti amatérské – z důvodů celkem pochopitelných – a směřovalo hlavně k hledání nových forem proletářského divadla.

Nové formy revolučního divadla

Intenzivní společenská činnost, revoluční vření v pravém slova smyslu, jež bylo výsledkem politiky sovětské vlády a reakcí na smrtelné ohrožení proletářského státu domácí i zahraniční buržoazií, vynutily si některé osobité formy společenské práce. Tvářnost dvacátých let určovaly bouřlivé mítinky i odhodlané boje, nelidské vypětí unavených, vyhladovělých vojáků revoluce, kteří znovu třímali v rukou zbraň. Muž s puškou stanul na stráží revoluce, aby odhaloval reakční spiknutí, rozdělával skoupý příděl, sčítal skladiště před teroristy a bandity, pomáhal rolníkům zabrat statkářskou půdu . . . S naprostou samozřejmostí se účastnil bouřlivých disputů, kde A. V. Lunačarskij zesměšňoval zpátečnickou podstatu pravoslavní a efektně odrážel výpady arcibiskupa Vveděnského.

Z této atmosféry se zrodily představy, že k výstavbě komunistické společnosti postačí jen poslední nápor. A to určilo i základní tvar revolučního divadla.

Davové podívané, teatralizované soudy a mítinky, agitační hry, živé noviny, vystoupení vojenských souborů s kolektivní recitací překonávaly nedostatek revolučního repertoáru. Již v roce 1918 vznikly některé hry, které můžeme považovat za zárodky revolučního dramatu – jako *Mystérie-Buffa* V. Majakovského, hry A. S. Serafimoviče, K. Treněva aj. – ovšem základ repertoáru vytvářeli vojáci a bolševičtí organizátoři, lidé s ohromnými životními zkušenostmi bez potřebné minimální znalosti literární problematiky. Dobrý záměr zápasil s možnostmi, sebevýznamnější zkušenosti ohrožovala malá literární erudice. A. V. Lunačarskij smutně konstatoval něco podobného v závěru jednoho z dobových konkursů: „Přečetl jsem opětovně několik desítek her, které popisují náš současný život a jejichž autoři jsou komunisté. Chvílemi to byla zajímavá četba, ale celkově je to nudné a nebodí se to vůbec na scénu . . .“¹¹

Lunačarskij vydělal z množství her jedině drama I. Lebeděva *Sytí a bladovi* a *Vládu* N. Tverského, kde jej zaujala jazyková stránka, smysl autorů pro přesnou charakteristiku, bohatý lexikální fond a záblesky humoru.

Situaci nezměnil ani konkurs vypsaný v roce 1918, posílený autoritou M. Gorkého. Podle údajů v tisku bylo do konkursu přihlášeno 41 her, z nichž však převážná většina „popisovala události“ a měla „jen nepatrnou literární hodnotu“. Jisté výsledky přinesla činnost proletkultovských autorů, kteří se pokusili vytvářet scénáře pro podívané, zamýšlené pro dny lidových slavností a revolučních svátků. V prosinci roku 1918 uvedlo činoherní studio smolenského Proletkultu hru P. K. Bessalko *Zedník*, založenou na konfrontaci dvou postav – Zedníka a Architekta –, dvou rozdílných životních představ. Bessalko kombinoval „rodinný syžet“ s kolektivními akcemi. *Zedník* byl pojat jako uvědomělý proletář, člověk oddaný revolučnímu hnutí, zatímco Architekt byl charakterizován jako typický intelektuál izolovaný od života. Tragicky zahynul ve chvíli, když se po letech vrátil na stavbu, aby prověřil svoje plány. Jeho manželka se postavila za směle plány Zedníka, stala se jeho přítelkyní, pomáhala mu studovat a připravit projekt grandiózní stavby věže Komuny. V posledním jednání je stavba dokončena a Zedník se rozhoduje vystoupit na vrchol věže, aby tu vztyčil rudou vlajku . . .

Představení Bessalkovy hry bylo věrnou kopií výrobních postupů, celým dějem se prolínaly pantomimické vložky. Představi-

telé hlavních i vedlejších rolí napodobovali přípravné práce, přinášeli obrovité balvany, písek a maltu, podávali si cihly a v rychlém tempu pobíhali po scéně s nejrůznějšími předměty. Režie se snažila napodobit pracovní ruch a příliš se neohlížela na vlastní děj hry.

Podobné bylo i představení Kozlovova populárního díla *Legenda o Komunardovi*. I. Kozlov přivedl na scénu abstraktní kategorie (Štěstí, Zlo, Temné síly, Myšlenky), které komentovaly skromný děj a napovídaly výklad jednotlivých postav. Konflikt díla obdobně spočíval na antagonistických vztazích kapitalistického a dělnického světa, navíc se tu objevili pomahači kapitalistů a kolísající živly.

Půvab zmíněných her neměl nic společného s jejich uměleckou problematikou; přinášely ohlas revolučních událostí a vycházely z myšlenek, které byly blízké tehdejšímu publiku. Dodejme jen, že dobový divák vděčně vítal zmínky o těžkém životě v předrevolučním Rusku, kritiku vykořisťovatelů a stejně nadšeně souhlasil s tezemi revolučního programu, které byly v těchto hrách znovu a znovu deklamovány.

V situaci, kdy nebylo čím rozšířit dobový repertoár, musela se pozornost zákonitě přenést k amatérskému divadlu, které převzalo tíži dobových úkolů. Mnohé z jeho tvarů měly omezenou platnost, některé z nich byly naivní a záhy se přežily, jiné vedly k závažným objevům a prokázaly značnou životnost.

Náročné agitační úkoly, stanovené VIII. a IX. sjezdem KSR(b), podnítily množství pomocných akcí. Prakticky každé tehdejší profesionální divadelní představení uváděla vstupní lekce o mezinárodním významu Říjnové revoluce, o situaci na frontách a v závěru se měnilo v mítink: herci se obraceli k hledišti s výzvami, aby diváci přispěli na válečné sbírky, pomohli Rudé armádě potraviny i šatstvem. Tak vznikla jednoduchá forma tzv. „představení-mítinku“ nebo „koncertu-mítinku“, která však ještě neměla ráz Mejercholdových manifestačních inscenací *Svitání* a *Země naruby*.

Mnohem zajímavější podívanou poskytovaly tzv. „divadelní soudy“, kde se podoba dobových politických schůzí a soudních procesů spojovala s některými násilnými představami o aktivitaci publika.

Soudy na literární téma měly povzbudit zájem o příslušné dílo a přiblížit pomocí divadelní ilustrace některé násilně aktualizované

vané a jednostranně vyložené postavy. Tak např. soud nad postavami Arcybaševovy hry *Zárliivost* neprokazoval nějaké hodnoty literární předlohy, ale použil motivů a postav díla ke svérázné polemice s nedůstojným postavením ženy v předrevolučním Rusku. Oblíbený soud Eugena Oněgina, kritizovaného pro nedůslednost a charakterizovaného jako prázdného snílka, končil glorifikací Taťány, jejíž čistý cit byl Oněginem pošlapán. Soud Anny Kareninové zasáhl nejen aristokratickou společnost, která neměla pochopení pro opravdový cit, ale také hlavní hrdinku románu L. N. Tolstého. Anně Kareninové bylo vytýkáno, že místo zásadové kritiky velkosvětské společnosti sáhla k sebevraždě...

Takto koncipované soudy obsahovaly rozporné stránky: seznamovaly diváky s literární předlohou, ale současně podporovaly krajně utilitární přístup k uměleckému dílu, v mnohém nihilistický, vulgárně sociologický až primitivní. Vycházely totiž z výlučně tematického přístupu, který stačil pro polemiku s předrevoluční aristokratickou a statkářskou společností. Proti nerozhodnosti Eugena Oněgina, proti jeho bezpracnému způsobu života bylo stavěno úsilí komсомоlců; proti bezradnosti a zoufalství Anny Kareninové pevné postavení sovětských žen, jak je proboujaly skutečné revolucionářky.

Největší popularitu získaly soudy na literární téma ve školách, internátech a vzdělávacích ústavech, kde byly součástí dějin literatury. V tomto prostředí naplno převládla osvětová koncepce soudů, pojmávaných jako oživované ilustrace z dějin společenského vývoje bez většího ohledu na smysl literárního díla. Školní prostředí posilovalo vulgárně sociologický přístup, a tak se studenti učili svévolně zacházet s literárními díly a považovat je pouze za materiál pro pochopení dějinných procesů.

Zcela opačně bylo posláním soudů v agitačních souborech Rudé armády, kde měly základ v životní problematice a nejednou vycházely z krajně vypjatých dramatických situací. Například oddíly Rudé armády vstoupily do míst, která musely před několika týdny vyklidit, a našly tu zohavená těla svých spolubojovníků. Přímo nad jejich mrtvolami rozehrála agitační skupina soud, který vycházel z předpokládaných událostí. Předvedla zajetí svých spolubojovníků, vyprávěla, jak byli vybízeni ke zradě a jakému nátlaku byli vystaveni. Proti zbabělosti byl postaven ideální typ odhodlaného bojovníka, kterého nezastrašilo mučení. V takto koncipovaném ději se mohly uplatnit nejrůznější autentické vzpo-

mínky, životopisné momenty, vzpomínky přátel, dopisy rodičům i dětem, obdivná slova velitelů atd.

Po tomto úvodu následoval neúprosný soud, na němž vítězný oddíl odsoudil vrahy, pranýřoval jejich surovost i zbabělost. Mnohdy byli souzeni přímí účastníci podobných událostí a soudní podívaná končila nejen manifestační přísahou rudoarmějců, ale i popravou zajatých bílých důstojníků. Život a divadlo se neúprosně prolínaly a poznamenávaly obecenstvo nezapomenutelnými dojmy, jejichž těžiště pochopitelně netkvělo ve vlastní umělecké sféře a nezáviselo na uměleckých prostředcích.

V takových podmínkách ztrácela proletkultovská teorie aktivizovaného hlediště svou vykonstruovanost a nabývala na sponatnosti.

Dočasné a prozatímní formy agitační práce, „divadelní představení - mítinky“ a divadelní soudy tvořily jen vývojový stupeň k velkolepým davovým podívaným, které se pokoušely o obecnější záběr skutečnosti, chtěly zhodnotit historické události. Staly se vlastně zvláštní školou historie, objasňovaly mezinárodní význam Říjnové revoluce, snažily se zasadit socialistickou revoluci do patřičných dějinných souvislostí i objasnit šíři peripetií občanské války.

Převážná část davových podívaných se vztahovala k tehdejšímu kalendáři, který vzpomínal výročí první ruské revoluce (tzv. Krvavou neděli - 9. 1.), uctíval památku Rosy Luxemburkové a Karla Liebknechta (17. 2.), oslavoval vznik Rudé armády (23. 2.), Den dělnice (8. 3.), památku pařížských komunardů (18. 3.), připomínal příjezd V. I. Lenina do Petrohradu (16. 4.) a samozřejmě neopomíjel ani první máj, červencové povstání (3.-16. 7.), ani výročí Říjnové revoluce.

K uctění těchto významných výročí byly v Petrohradě a v Moskvě organizovány mohutné davové podívané, z nichž připomínáme nejvýznamnější:

- Pád samoděržaví* (12. 3. 1919)
- Hra o III. Internacionále* (1. 5. 1919)
- Zánik Komuny* (18. 3. 1920)
- Mysterium osvobozené práce* (1. 5. 1920)
- Ke světové komuně* (19. 7. 1920)
- Dobytí Zimního paláce* (7. 11. 1920)

V době, kdy neexistovala sovětská historická hra a nebyla ješ-

tě naděje na zrod širšího proudu revolučních her z nedávné minulosti, dostávaly davové podívané jiný význam. Byly nejen nahražkou, ale i předpokladem, aby nejširší kruhy obecenstva pochopily umění, a to za pomoci mnohdy velmi účinných prostředků. Nepředstavujeme si davové podívané jen v jejich nejprimitivnější podobě, jak ji znala provinční města: tradiční spalování „pavouka kapitalismu“, který ve svých sítích vysával dělnickou krev (mimo chodem právě takovouto podívanou se představil N. P. Ochlopkov jako budoucí režisér). Davové podívané měly k dispozici celé štáby statistů, válečné lodí i vory s iluminací. V jejich čele stáli zkušení profesionálové jako K. A. Mardžanov, N. N. Jevrejnov, S. E. Radlov, V. N. Solovjov, N. V. Petrov aj. Vznikaly na základě scénářů a obsahovaly mnoho životních zkušeností, správná politická hlediska, ale i potřebné minimum literárních poznatků.

„Pád samoděržaví“

Scénář davové podívané *Pád samoděržaví* se rozpadal na osm vyhrocených epizodních výjevů. Proti výjevům z dělnického prostředí stály výjevy z prostředí diametrálně odlišného. První obraz měl nahradit prolog a vycházel z události 9. 1. 1905. Předváděl dělnický průvod krácející za zpěvu nábožných písní k Zimnímu paláci, aby si vyprosil lidštější životní podmínky. Jeho pokorný rytmus přerušil prudký nástup kozáků, kteří průvod přepadli a začali jej brutálně rozhánět. Došlo ke střetnutí, začaly vyrůstat barikády, nastalo krveprolití ...

Celá první epizoda vycházela z davových scén, nesnažila se o nějaký výběr historického materiálu. Základní dramatická situace mechanicky reprodukovala životní střetnutí, jak je obecenstvo znalo z historie. Epizoda měla připomenout, jak se vyvíjely revoluční události v roce 1905. Koncepce literárního scénáře vyrůstala z přesné představy o jeho inscenování. Předepisovala dvě scénické plošiny v protilehlých místech sálu, spojené vyvýšeným jevištním můstkem, tzv. mostem reakce, na němž se odehrávala střetnutí dělnických mas s vojáky, policií atd. Druhá epizoda přešla od davového výjevu k záběru detailnějšímu: carská policie rozehnala demonstraci a přiváděla na strážnici zatčené studenty - revolucionáře. Policejní komisař se jim vysmíval, urážel je a

nakonec je dal mučit ... Základní dramatický princip byl znovu dodržen. Proti skupině spoutaných revolucionářů stála hrstka policistů, která zoufale vykřikovala povely, výhrůžky i sliby, ale byla ve svém jednání bezmocná.

Třetí epizoda se odehrávala v kasárnách, v budově, kde byli soustředění vojáci podezřelí ze sympatizování s revolucí. Komunisté mezi nimi rozvinuli agitační práci a osvětlili za pomoci řady názorných příkladů (Půda patří tomu, kdo na ní pracuje) smysl revoluce. Izolovaný oddíl se rozhodl k akci, přemohl stráž a připojil se k dělníkům, kteří nastoupili k útokům na Arzenál.

Po tomto úvodu následovala čtvrtá epizoda, koncipovaná jako mohutný davový výjev útoku. Střetnutí nebylo zobrazeno jako jediný nápor a snadné vítězství, ale scénář vyžadoval, aby mělo před konečným semknutím revolučních sil své zvraty a kolísání. Oddíly vojska se zabarikádovaly v Arzenálu, ale nemohly odolat náporu. Arzenál byl dobyt, dělníci si rozdělili zbraně a vztyčili vítěznou rudou vlajku.

Pátá epizoda navázala logicky na druhou, výsměch revolucionářům a jejich mučení stihl spravedlivý trest. Dělníci pronásledovali carské policisty, nedali se oklamat jejich přestrojením. Jeden z revolucionářů vyprávěl ozbrojenému davu, co je potkalo na policejní strážnici, a tak dal impuls k demolování celé budovy, v níž byly uráženy ideály revoluce a tupejí jejich zastánci.

Mezitím však policie a vojsko dostalo posily, znovu došlo k šarvátkám v ulicích. Naráz vyrostly barikády a most reakce byl poset mrtvolami policistů.

Sedmá epizoda přenesla pozornost z ulic hlavního města do frontových zákopů. Mezi vojáky panovala nespokojenost, do nemožnosti se vystupňovaly všemožné útrapy, frontové oddíly zůstaly bez jídla, munice a napospas svévoli důstojníků. Mezi vojáky pronikly zprávy o revolučních bojích, ti okamžitě odmítli poslušnost a jejich revoluční štáb vydal pokyn: ozbrojené povstání!

Osmá epizoda nás překvapivě zanesla do carova sídla. Car se připravoval k návratu z vyhnanství, obklopen úředníky a důstojníky vydával pokyny, které ve spojitosti s předcházejícím vývojem událostí byly směšné a nerealizovatelné. Do utopických pokynů k zastavení revoluce a k obnovení policejního aparátu zahlehly znepokojující zprávy: hlášení o vítězství revoluce v Petrohradě, Moskvě a jiných městech. Mezitím revoluční štáb zachytil

některé carovy pokyny a rozhodl se zlikvidovat poslední sídlo reakčních sil.

Děj uzavřel mohutný davový výjev, v němž osvobozený lid oslavil vítězství. Výjev, přizpůsobený místním podmínkám, s přehlídkou válečných lodí, mohutným ohňostrojem atd.

Výklad hlavních dějových událostí naznačuje, že šlo o primitivní montáž, která neměla ještě umělecké rysy, jak je chápeme v duchu avantgardního odkazu. Jednotlivé epizody tvořily volně spojené epické pásmo, které v různých polohách zachycovalo revoluční události bez přesnější lokalizace, jen ve volných chronologických spojitostech.

Uměleckou hodnotu scénáře nelze posuzovat z hlediska dnešních estetických norem, stejně jako nelze požadovat, aby vystihl úlohu strany v revolučních událostech atd. Do popředí vystupovala živelnost revolučního vývoje, strhující ráz revoluční smršě, což však v daném případě nezabránilo, aby se ve scénáři neobjevily zmínky o úloze revolučního štábu a vedoucí úloze strany. V tomto směru je však zmíněný scénář jistou výjimkou. Jeho davový ohlas dovoluje posoudit skutečnost, že se davová podívaná, rozvíjená na jeho základě, dočkala více než 250 repríz, jak o tom svědčí neúplné statistické údaje do konce roku 1919. Postupně se scénář obohacoval o další výjevy, ustálila se inscenační praxe v tom směru, že postavy revolucionářů vystupovaly jako řadoví jedinci, zatímco postavy z nepřátelského prostředí byly karikovány. V některých výjevech dokonce nastoupila volná improvizace, v hledišti docházelo k jakémusi bratření, do davových revolučních výjevů se v závěru podívané zapojovala část hlediště. Narůstání jednotlivých výjevů ohrozilo celkovou kompozici scénáře, který v sobě spojoval události roku 1905 a 1917. Proto se některé části scénáře postupně osamostatnily a vytvořily základ trilogie *Rudý rok*, kde původní scénář *Pádu samoděržaví* nalézáme v prologu a první části.

Trilogie „Rudý rok“

Scénář *Rudého roku* předvedl průběh revolučních událostí v historickém rámci, byl přesněji dějově lokalizován a pokoušel se dokonce vyjasnit principiální rozdíl mezi politikou vlády Kerenského a bolševického centra.

Druhá část trilogie, *Vláda Kerenského*, byla karikovaným obrazem, který pomocí buffonády dokazoval závislost buržoazních státníků na zahraničním kapitálu. Proto se tu objevilo několik nadnesených typů, které díky svému úspěchu přešly do mnoha dalších scénářů davových podívaných. Například postava Kerenského, charakterizovaná převážně vnějšími prostředky – vysoký člověk s ohromnou vojenskou čepicí, směšně komolící slova a libující si v pózách. Podobně byla charakterizována i postava kapitalisty Miljukova – směšně pohyblivý človiček v cylindru lemovaném zlatou korunkou. Úspěch měl oportunistický sociální demokrat, který vystupoval jako obtloustlý lenoch neschopný splnit nespočetné sliby. Jeho měšťácké sklony měla vystihnout buřinka a doutník. S těmito typy soutěžila postava amerického diplomata – vytáhlý, suchý člověk ve fraku a s cylindrem, ozdobeným vlajkou USA . . .

V tomto ohledu objevily davové podívané schopnost vnějších prostředků k zesměšňování postav a současně i k jejich zvtištné, jednoznačně orientované charakteristice. Tyto postupy se záhy staly základem většiny dobových malířských karikatur a zpětně zapůsobily i na literaturu. Ožily v Majakovského agitačním seriálu *Okna Rosta*, v Malevičových kolážích i v pozdějších karikaturách malířské trojice Kukryniksy. Vnější charakteristika nebyla však náhodnou a samoučelnou záležitostí, vycházela ze souvislostí, které dnes již ztžší postřehneme, a akcentovala jediný symbolický znak. Přehnaně vysoký Kerenskij se vyvyšoval nad okolní svět a tento zevnějšek odpovídal jeho domyšlivé panovačnosti. Vojenská čepice naznačovala jeho válečné choutky, snahu setrvat v imperia-listické válce bez ohledu na oběti . . . Korunka na cylindru kapitalisty Miljukova hovořila jasnou řečí, že namísto carské koruny nastoupila vláda ruské buržoazie . . . Buřinka sociálního demokrata nápadně připomínala klobouky carské tajné policie, aby tak prozrazovala zrádné snahy těchto politických kruhů.

Třetí část trilogie *Ríjen* byla tematicky aktuální a pokoušela se vyjasnit pozadí revolučních událostí, charakterizovat zásadní rozdíl mezi politikou Kerenského vlády a revolučním programem bolševiků. Pracovala opět s kontrastním řazením jednotlivých epizod, směřujících k jednoznačné politické tezi. Jestliže Kerenskij vyzýval junkery, aby všemožně potlačovali venkovská povstání a zabránili mužikům ve vyvlastňování statkářské půdy, pak Lenin po přečtení dopisu z venkova (a v pozdějších verzích po se-

tkání s delegací mužiků) radil zástupcům venkovské chudiny, aby zabrali co nejvíce půdy a hájili ji zuby nehty.

V celém scénáři trilogie *Rudý rok* byla věnována značná pozornost revolučnímu stranickému centru, postavě V. I. Lenina. S odstupem necelých dvou let se pokusili málo zkušení autoři vystihnout úlohu V. I. Lenina v revolučních událostech. Podařilo se jim předvést marné pátrání buržoazní policie po Leninově úkrytu, charakterizovat omyly části stranického vedení v čele se Zinověvem atd. Koncepce davových podívaných vylučovala, aby postava V. I. Lenina byla individualizována – což bylo v rozporu se stanoviskem proletkultovských autorů, neboť individualizace postavy byla považována za výlučný rys buržoazní dramatiky, která se „*utápěla v detailech a nedovedla postihnout sociální rysy*“. Proto i postava V. I. Lenina byla charakterizována jen vnějšími prostředky: zveličené rozměry hlavy měly naznačit státnickou moudrost, neobyčejně rychlá gesta schopnost momentálně řešit sebesložitější situace atd.

Autoři scénářů davových podívaných se záhy shodli, že podobné postupy nevedou vždy ke zdárnému výsledku. Inscenační praxe je poučila, že k zpodobení postav vůdců dělnického hnutí nestačí běžná nadsázka, karikatura a vnější charakteristika. Proto od přímého předvádění podobných postav upustili a snažili se je nahradit citací známých výroků, projevů. Nejednou se naznačovala přítomnost významné stranické osobnosti jen reakcí davu: ze shluku námořníků a vojáků zazníval známý hlas . . .

Později sáhli po těchto zkušenostech sovětské dramatikové, kdykoli se pokoušeli zvládnout problematiku vzájemných vztahů revolučního davu a vůdčí státnické osobnosti. Tak koncipoval V. Ivanov scénu setkání partyzánů v tajce s americkým zajatcem, v níž se slova „*Lenin! Lenin!*“ stala předpokladem porozumění. Obdobně K. Treněv ve hře *Na břehu Něvy* spíše sledoval dosah jednotlivých Leninových činů než jeho postavu v přímé akci.

Přínosem těchto mnohdy útržkových a stylově nejednotných scénářů byla upřímná snaha vysvětlit smysl současných událostí. Historická látka stala se jen pomocným prostředkem k pochopení hlubších souvislostí, k objasnění předností diktatury proletariátu.

„Krvavá neděle“

Charakteristicky se to projevilo v davové podívané *Krvavá neděle*, kterou uvedlo Petrohradské experimentální studio v prostorech tzv. Železného sálu Lidového domu. Sál byl opět rozdělen na dvě části: na jednom konci bylo vybudováno průčelí Zimního paláce jako bašty reakce, na druhé straně palác ve Smolném jako středisko revolučních sil. Přes celý sál putoval průvod petrohradských dělníků s rodinami, aby byl na samém prahu Zimního paláce zadržen bodáky. Po salvě výstřelů následoval chaotický ústup, provázený výjevy bestiálního násilí. Poté následovala groteskní scéna soudního přelíčení, po níž se odsouzení vydali do sibiřského vyhnanství, když předtím odpřisáhli věrnost revoluci ...

Představení uváděl politický projev, upozorňující na důležité momenty davové podívané, a také je uzavíral výzvou k manifestační přísaze celého hlediště.

Převážnou část představení tvořily rozsáhlé davové výjevy, avšak rámeček, do něhož byly zasazeny, byl už mnohem promyšlenější. Po mlhavé expozici, kde se stékaly prameny a praménky demonstrantů, vyvrcholila podívaná v dramatickém zápase davu s policií. Pak následoval výjev chaosu s detailními žánrovými výjevy (kde byli odnášeni ranění, ubíjení revolucionáři atd.). Následovalo nové revoluční vzplanutí, vrcholící mohutným náporům na sídlo kontrarevolučních sil se všemi nezbytnými detaily – od boje uvnitř budovy, jak ho naznačovala stínohra, až po závěrečné vztyčení rudé vlajky.

Rudý rok i *Krvavá neděle* měly hudební doprovod, určující rytmus jednotlivých výjevů. Demonstrační průvod se ubíral k Zimnímu paláci za zvuků náboženské písně „Pomiluj, Bože“, ranění byli odnášeni za zvuků revoluční písně „Obětí jste padli“ a nástup do sibiřského vyhnanství provázela melodie „Daleká je cesta na Sibiř“ ...

Většinu podívaných byl vlastní simultánní scénický princip. Dějiště bylo rozčleněno na dvě protilehlá střediska, kolem nichž se koncentrovaly revoluční a reakční síly. První představení davových podívaných vycházela obvykle jen z načrtnutého scénáře, který byl dále propracován a zpřesňován. Těžiště však nespočívalo v improvizaci jednotlivého představitele, ale v improvizaci kolektivních výstupů. Ve všech scénářích nalézáme stejné členění epi-

zod, uchovává se celkové pojetí děje jako epického proudu, poměrně málo funkčně propojených epizod. V počátečních verzích najdeme takřka tytéž epizody (prosebný pochod v lednu 1905, boje na barikádách, srážky s policií, soudní přelíčení aj.) teprve v dalším vývoji dostávaly pevnější řád a byly doplněny novými epizodami, jež logicky navazovaly na davové výjevy a vyžadovaly jejich vzájemný poměr.¹²

„Mystérium osvobozené práce“

Většina davových podívaných se odehrávala před portálem bývalé petrohradské burzy, využívala širokého schodiště i prostorového náměstí, kam se sbíhaly paprsky ulic. V této scénérii bylo uvedeno i *Mystérium osvobozené práce*, představení, kterého se aktivně zúčastnilo více než dva tisíce rudoarmejců a námořníků.

Portál burzy zakryl široký závěs, představující stěnu feudálního hradu se širokou vstupní branou uzavřenou ohromným zámkem. Za zvuku ponurých fanfár se objevili před hradem představitelé vládnoucích vykořisťovatelských tříd (Napoleon, Papež, Sultán, Bankéř, Ruský kupec ...), radovali se a veselili, tančili v bujném rytmu. Zatím se zaplnilo prostranství před burzou, kam nastoupil zotročený lid. Nejprve tu chřestili okovy římští otroci za zvuků Chopinova smutečního pochodu. Srocovali se, reptali, a nakonec se vzbouřili. Signál k povstání byl převzat z Wagnerova *Lohengrina*. Římská garda však otroky rozehnala a jako ochranná hráz se postavila mezi otroky a představitele vládnoucích tříd, kteří se nadále bezstarostně bavili. Děj se opakoval tak, že na místo římských otroků nastoupili ruští nevolníci, opět začali reptat, srocovat se a pod vedením Stěny Razina zaútočili na feudální hrad. Na jeho schodišti vyrostl obranný val carské gardy, která je neúprosně rozehnala. Ani tehdy se vládnoucí třídy nedaly vyrušit ze zábavy. Mezitím znovu zaplnil prostranství před burzou dav, tentokrát v podobě zotročeného proletariátu. V jeho řadách se náhle zavlíhly rudé vlajky, burčující k útoku. Rozhodný nápor smetl carskou vládu, nezastavil se ani před prosbami buržoazních zprostředkovatelů a vyhnal vyděšené představitele vládnoucích tříd. Závěs na portálu burzy byl stržen a na jeho místě zazářil strom svobody, kolem něhož se roztančil osvobozený lid ...

Davové představení tedy kombinovalo běžné postupy s tradičními výjevy aktivity mas, paralelně probíhala dějová linie, která však nebyla přerušována a na revoluční události dokonce reagovala citlivěji, takže nakonec byla zdůrazněna jistá obava, zrání panického strachu před zákonitou pomstou. Mimoto se ve zmíněném představení poprvé uplatnily některé zásady proletkultovské koncepce divadelního umění, takže obecnost bylo přímo vtahováno do děje a vybízeno, aby se zúčastnilo davových výjevů. Tak se zrodil jeden z charakteristických rysů divadla v období občanské války, jehož hlediště se neustále naplňovalo a vyprazdňovalo, takže divák nemohl sledovat děj průběžně, zato se však podílel na některých kolektivních akcích.¹³

„Ke světové komuně“

Tematika davových podívaných se však záhy tematicky rozšířila a autorské kolektivy se soustředily na motivy historické minulosti: události Pařížské komuny, první ruské revoluce, imperialistické války, Října a vítězství na frontách občanské války.

Mnohem sevřenější útvar dával větší inscenační možnosti, jak o tom svědčí nadšený popis davové podívané *Ke světové komuně* z pera Ivana Olbrachta.

„Zazněla rána z děla. Na průčelí burzy – řeckého chrámu – padlo oslnivé světlo reflektorů. S obou stran vyjíždějí hlasatelé na bílých koních a fanfarami ohlašují začátek představení. Odkudsi zaznívá sbor polnic, hudba neviditelného orchestru, která již neumlká po celé představení. Ze sloupoví přicházejí králové a usazují se na trůně. Za nimi v nádherných uniformách dvořanstvo, bankovní a průmyslový kapitál ve fracích (žádné karikatury), skvělí pánové a dámy, a seskupují se u nohou svých vládařů. Pochoďují sem řady vojáků a policie a obklopují společnost neprostupným kordonem. S obou stran náměstí se blíží k bílému schodišti dlouhé průvody dělníků, temných mužů s kladivem a žen s motykami na ramenou, a řadí se na dolních stupních. Denní práce počíná. Těla jsou shrbená a paže se zdvíhají. Kladiva zní kovovými ranami o zvonovinu. Chvillemi zachřestí řetěz. Ti jasní nahoře tančí Strausův Vídeňský valčík. Je to obrazec trojúhelníku: jeho základnou je práce, na vrcholu rozkoš. Ale pojednou se v jedné skupině dole cosi zavlilo. V černé mase se zdvíhá bílé plátno: Komunistický manifest. Proletáři nemohou ztratit nic leč své okovy, dobyt však mohou celého světa! Proletáři všech zemí, spojte se! Ale na výzvu nikdo neodpovídá a prapor marně putuje dělníckými řadami. Ujímá se ho teprve hlouček Francouzů. Vníká s ním mezi lid, ale ten se rozptyluje, ztrácí se a nahoře zůstává jen vrchol trojúhelníku obklopený vojskem. Ale dole pod schodištěm hlouček komundů stojí přec. V jejich

středu se objevuje rudý prapor. Podniká útok na schodiště. První řady klesají pod výšřely vojáků, ale útočící se ženou přes ně. Buržoazie a králové prchají. Černá skupina se zmocňuje hrotu a káci trůn. Je doba Pařížské komuny. Veselé zní Carmagnola a pod rudým praporem se bezstarostně tančí. Měšťáctvo sice s jeviště zmizelo, ale nevzdalo se. Z jednoho kouta sloupoví běží obloukem dolů po schodišti řetěz francouzských, z druhého úhlu pruských vojáků, spojují se a skočným útokem se pokoušejí ztéci vrchol. Nahoře se stavějí barikády. S obou stran se stíhají. Přesila vojska je velká a Komuna podléhá. Poslední skupina svázaných černých komundů je sražena se středu schodiště salvou vojska. Ale rudý prapor je skryt a zachráněn pro budoucnost. Teď pod schodištěm vybuchly dva ohně a mraky černého smolného kouře se valí vzhůru, velká dýmová oblaka zahalují scénu temným závojem, kterým je pouze nejasně vidět bílé postavy žen, oplakávajících mrtvé. Nařká Chopinův smuteční pochod ...“¹⁴

Pokusíme se pokračovat v Olbrachtově popisu, který končí zmíněnými slovy a nesleduje dále průběh davové podívané. Za zvuků komicke předehry vyšlo na schodiště padesát představitelů II. Internacionály s ohromnými knihami a lysými lebkami. Rozstavěli se uprostřed schodiště a přijímali pocty, vřelé uvítání ze stran vládnoucích. Na prostranství znovu vběhl lid, zvláštní beztvářá masa, kterou představitelé II. Internacionály pobízeli do války. Používali běžných řečnických frází, odvolávali se na občanské svědomí a národní hrdost. Vířivý pohyb davu dosáhl svého vrcholu, z jeho středu odpadávali další a další ranění – tak bylo naznačováno, že válečná vřava pohlcovala nesčetné oběti. V davu se znovu objevila revoluční hesla a rudá vlajka. Pod nápořem lidových mas ustoupili do pozadí představitelé II. Internacionály, vládnoucí třídy také propadly panice. Obloukem přes schodiště se znovu vyřítily policisté, jako by tenká šňůra přešla cestu dělníkům a jejich ženám. Zmocnili se rudé vlajky a roztrhali ji na kousky. Celé prostranství se zeseřilo, nastoupilo hrobové ticho, do něhož zaznělo výstražné varování: „Tak jako rozervali rudou vlajku, roztrhají ve válce těla dělníků a rolníků. Pryč s válkou!“ S portálu zavlála ohromná carská vlajka a objevil se portrét posledního ruského panovníka, Mikuláše II. Vládnouc se vrátili na svá místa, znovu zazářily skvostné róby, zazněl Vídeňský valčík, i když jeho melodie poněkud pokulhávala. Ze vzdáleného rohu Divadelního náměstí se vydala na cestu skupina branců, kterou popoháněli důstojníci a policisté. Vstříc jim vyšla skupina, celý proud raněných, kteří jako nemá obžaloba defilovali kolem carova portrétu. Mezi vojáky zazněly projevy odporu, objevily se letáky. Důstojníci povolali na pomoc obrněná auta.

Znovu však nastoupili agitátoři, vojáci nadšeně souhlasili s jejich výzvami, aby byla skončena válka, rozdělena půda a dělníkům dopřán lidštější způsob života. Za nadšeného souhlasu zaválý nad hlavami vojenských oddílů rudé vlajky, nejprve se nesměle objevovaly v různých místech, mizely, aby rázem zaplnily celý prostor před palácem.

Na schodišti burzy vyrostla stěna junkerských obránců. Vojáci zaútočili na schodiště, smetli obránce a dosáhli nejvyššího bodu trojúhelníku. Rázem zmizela carská vlajka i portrét cara Mikuláše II. Nahradil je ohromný rudý nápis s velkými písmeny „RSFSR“, před portálem se roztančil lid. Ve veselé bezstarostné zábavě trávil první chvíle svobody. Z povzdálí zazněl varovný hudební motiv, rozhořely se signální ohně. Před portálem burzy vyrostl jednoduší šik rudoarmejských oddílů. Představitel bolševiků zdobil jejich prapory rudými kokardami, déšť rudých hvězd provázal jejich odchod na frontu. Sotva se vyklidilo náměstí, zahálil celou scénérii dýmový závěs. Na Něvě se rozezněly sirény torpédoborců, reflektory válečných lodí prozářily clonu. Dým se rozplynul a znovu zazněly slavnostní fanfáry. Dívky v antických tógách se zlatými polnicemi zvěstovaly slavné vítězství. Po mostě přes Něvu se přiblížil mohutný dav, delegáti všech národů. Sbratřené lidstvo vpochodovalo na náměstí za ohromným transparentem „Ať žije III. Internacionála!“. Sirény válečných lodí, dělové salvy a mohutný ohňostroj ukončily davovou podívanou.

„Dobytí Zimního paláce“

Další slavná davová podívaná se odehrála v historických místech, v okolí Zimního paláce, legendárního carského sídla. Nastoupilo tu kolem 4000 vojáků a námořníků, 320 nákladních a obrněných automobilů a nezapomnělo se ani na křižník Aururu.

Literární scénář neopakoval pouze chronologický sled historických událostí, snažil se vystihnout jejich skryté spojitosti. Davovou podívanou zahájil tradiční výstřel, po němž následovaly divadelní výjevy na pódiích. Ostrý pruh světla ozářil pódium určené pro výjevy ze světa bílých a před obecnstvem se objevilo jedno z nespočetných zasedání vlády Kerenského. Zasedala již několik dnů a nemohla vyřešit otázku, jak se přesvědčit o dokonalé věrnosti a oddanosti úředního aparátu. Nakonec se rozhodla pro

obnovení slibu věrnosti, a tak se v podnoží pódia utvořil řetěz karikovaných typů byrokratů a zkorumpovaných úředníků, kteří přesvědčovali vládu nejen o své oddanosti, ale i o tom, že jsou nadále u moci. Jejich pohřební průvod doprovázely zvuky podivně zkreslené Marseillaisy stále víc a víc zpomalované. Na druhém pódiu zatím zasedl petrohradský výbor, přesvědčoval dělníky o nutnosti diferencovat se od politiky Kerenského vlády, vysvětlit širším masám školu života, kterou jim uštědřily dějiny. Rozptýlený dav dělníků byl dočasně dezorientován a jen postupně se sjednocoval kolem bolševiků.

V úvodní části davové podívaně se v ostrém rytmu střídaly vzájemně kontrastující výjevy na obou pódiích. Proti nečinnosti a organizační neschopnosti Kerenského vlády stála cílevědomá aktivita petrohradského výboru řízeného bolševiky. Zatímco vláda neustále schůzovala a byla stále izolovanější, masy se seskupily kolem bolševiků a petrohradský výbor vydal jednoznačný pokyn: uskutečnit ozbrojené povstání.

Po tomto úvodu nastoupily širší davové výjevy. Nebyly koncipovány tradičně, ale vyjadřovaly vztah davu k probíhajícímu divadelnímu ději. Měly dokonce vystihnout peripetie změn, kolísání, obavy a nakonec pevnou jednotu. V těchto scénách dav reagoval na pokyny Kerenského vlády, komentoval je protesty atd., obdobně jako reagoval na jednání bolševického centra souhlasem atd. Inscenátoři přitom věnovali značnou pozornost barevnému ladění, propracovávali pózy, střídali jednotnou dějovou akci s bohatě odlišeným jednáním širokého davu. Právě tyto zkušenosti posloužily později v divadelních scénách dělnických spartakiád. Teprve po takto rozpracovaných scénách následoval hlavní výjev: útok na Zimní palác. Na náměstí před Zimním palácem nastoupil petrohradský proletariát. Hrozivý tajemný dav, z něhož doléhaly jen výkřiky a hrozby. Kerenského vláda opustila pódium a dala se na útek směrem k paláci, chráněna junkerskými oddíly. Námořníci vyšplhali na mohutná kovová vrata, rozevřeli je doširoka a prorazili cestu před Zimní palác. Výjev, který známe z pozdějšího Rommova filmu *Lenin v Ríjnu*. Rázem se zaplnilo prostranství, rozzářila se okna Zimního paláce, vzduch prolatal palba kulometů. Na schodišti před palácem, za haldami dříví, které tu bylo vyrovnáno jako zásoba na zimu, zalehl ženský úderný prapor. Z jeho hlavní šlehy výstřely, vojáci a námořníci rázem ustoupili a zalehli. Nastoupila napjatá pauza za oboustran-

ného vyčkávání. Náhle projela pod triumfálním obloukem obrněná auta, připojili se k nim námořníci a útok začal znovu. Dělové salvy křížníku Aurora, oslepující světlo reflektorů, výkřiky dobyvatelů a úpění raněných... Boj se zvolna přenesl do paláce. Válečná vřava utichala. Nad Zimním palácem se vznesly rudé signální rakety, z průčelí zazářila pěticípá hvězda a vodopád jisker bengálských ohňů. Přími účastníci podívané i diváci na tribunách povstali, aby zazpívali Internacionálu, kterou doprovázel křížník Aurora basovým hlasem těžkých kalibrů.

Neznáme účinnější představení z této doby, neznáme podívanou, která by přes schematicnost scénáře více strhovala. *Dobyti Zimního paláce* plně nahradilo ještě neexistující historické revoluční hry a dávalo možnost ke kombinování divadelních výjevů s širokými davovými scénami.

Inscenační praxe davových podívaných

Podrobnější analýza scénářů i nejrůznějších variant představení naznačuje, že vzájemným přejímáním se zdokonaloval kompoziční princip scénáře a značně se rozšiřoval rámec představení. Jestliže prvopočáteční davové podívané vystačily s malým počtem statů, minimálními nároky na výpravu, napodobující pouze manifestace a demonstrace, politické mítinky a průvody, pak již v druhé polovině roku 1919 musely být nasazovány náročné a složitě prostředky.

Atmosféru vytvářela nejen historická scénérie pozadí impozantních budov, ale také osvětlení, barevné ladění kostýmů, hudební kulisa, pyrotechnické efekty aj. Ohromný počet účastníků davových scén řídil organizační štáb, spojený s jednotlivými stanovišti telefonicky, světelnými i zvukovými signály a jízdními spojkami. Účastníci davových scén byli rozděleni do skupin po 20–30 lidech, které měly stále vedoucí i případné zástupce. Každá skupina měla přesně určený úkol, směr i rytmus pohybu v přesném časovém rozvrhu. Výraznější role převzali profesionální umělci. Negativní postavy dostávali obvykle herci, kteří nevynikli pokrokovostí smýšlení, což mívalo při tehdejších opravdovém vztahu obecnosti k předváděnému ději mnohdy humorné důsledky. Jestliže bylo publikum vybízeno, aby například útočilo na prchajícího papeže, snažilo se mu zatarasit cestu, strhávalo z něho tiáru atd., pak vytváření ne-

gativních rolí bylo spojeno s jistým nebezpečím. Ne náhodou mnozí z herců obsazených do těchto rolí se záhy snažili všemožně dokázat, že je dostali neprávem... Davové podívané provázelo množství vypjatých situací způsobených nečekaným selháním technických prostředků. Tak v podívané *Ke světové komuně* se při představení určeném delegátům III. Internacionály nevznítala prachová nálož, která měla mohutným výbuchem ohlásit začátek představení. Vedoucí štáb podívané se musel okamžitě spojit s minolovkami, které také „hrály“ v dalším průběhu podívané, a požádat je o pomoc dělovými výstřely.⁴⁵

Memoárová literatura potvrzuje, že jak účast v davových podívaných, tak náhlými okolnostmi vynucená pomoc byla chápána jako samozřejmý revoluční úkol. K povinnostem petrohradského námořnictva nepatřil jen řadový výcvik, obrana přístupů k pevnostem, hlídková služba na moři, ale také – jako samozřejmost – účast v davových představeních. Námořníci útočili na Zimní palác, osvětlovali lodními reflektory Divadelní náměstí, zapojovali se do děje jako diváci i jako posádky válečných lodí. Nebylo takřka davové podívané, která by nepočítala s válečnými lodmi kotvícími na Něvě. Divadelní představení bylo součástí revolučních povinností, projevem aktivity mas, což však neznamená, že jeho estetická funkce byla druhořadá.

Davové podívané svým mohutným ohlasem zapůsobily na první vlnu revoluční dramatiky v polovině dvacátých let. Ovlivnily jejich kompoziční výstavbu a na dlouhou dobu posílaly představy o nemožnosti pevnějšího sevření dějového proudu.

V davových podívaných se zrodilo i mistrovské pojetí davových výjevů, filmových děl z první poloviny dvacátých let – Ejzenštejnovy *Stávky* a *Křížníku Potěmkin*, Vertovových filmů *Sověty vpřed* i *Sestina světa*.

Výsledky davových podívaných bezesporu podnítily zájem o životní fakty v jejich dokumentární podobě. Podobné úvahy inspirovaly mohutný proud sovětské kinematografie, který usiloval bezprostředním zachycením událostí a jejich montáží o nový pohled na všední a každodenní život. Vertovův film *Oko kamery*, Rajzmannův film *Země žízni*, Korolevičova *Bitva života*, Brikovo a Žemčužného *Skleněné oko* patří dodnes k vrcholným dílům zastánců neúprosné životní pravdy, kteří vdechli život „cinema verité“.

Davové podívané a agitační repertoár

Davové podívané přispěly k chápání dramatického děje jako volného proudu, který řadil kontrastně vyhocené epizody v chronologickém sledu. V některých scénářích dvacátých let se objevil požadavek proměn rytmu, řítnost jisté koncentrace děje a výběru typických fází společenského vývoje. Dramatická postava v pravém slova smyslu stále ještě neexistovala, ale karikování negativních postav pomocí jednoznačně zveličené charakteristiky, v níž nejednou došlo k výběru specifického charakterizačního rysu, který byl stále jen opakován a minimálně rozváděn, přineslo své výsledky. Cílem nebyl individualizovaný typ, ale zachycení chronologického sledu dějových fakt, teze sdělení jejich třídní a sociální podstaty.

Petrohradské a moskevské divadelní podívané pracovaly se složitým organizačním aparátem, velkým počtem účastníků a výraznými divadelními prostředky. V tomto ohledu mohly být stěží napodobovány, což si redakční kolektivy davových podívaných dobře uvědomovaly. Proto se v textech škrtilo i navrhovaly se úpravy, jimiž se obcházely náročnější scény a efekty.

Amatérské soubory v provincii, jmenovitě tzv. dělnická a rolnická divadla, která tvořila poloprofesionální základ divadelní sítě v letech občanské války, vycházely spíše z politických myšlenek scénářů. Tak 1. května 1920 rozehrála skupina dělnického divadla v Samaře davovou podívanou *At žije práce!* Kolem obrovitého globu, který měl představovat zemi osvobozenou od nadvlády kapitalismu a přetvořenou v kvetoucí zahradu, odehrávaly se výjevy z revoluční minulosti od povstání římských otroků až po Říjnovou revoluci. Samarští amatéři dodrželi chronologický sled událostí, vybrali historický materiál, dokonce dovedli gradovat děj, v němž jednotlivé revoluční události stále nabývaly na údernosti a strhovaly větší davy.

Ke shodným závěrům by nás dovedl podrobnější rozbor davových podívaných *Pantomima Velké revoluce* (Moskva, 7. 11. 1918), *Boj práce s kapitálem* (Irkutsk) *Chvála revoluce* (Voroněž), *Nástup svobodných národů* (Charkov), *Internacionála* (Kyjev), *Apotheóza práce* (Samara, 1. 5. 1920) – obdobně jako množství dalších variant z představení v Lugansku, Orenburgu, Astracháni atd.

Účin podobných davových podívaných byl i v provincii strhující. Maďarský komunista, spisovatel Mate Zalka, který tehdy

bojoval v Rudé armádě, o tom píše v knize *Nesmrtelnost*. V těžké situaci oslabeného vojenského oddílu, smrtelně unaveného, rozhodl se velitel pozvednout bojového ducha oddílu pomocí umění. Podle zhlédnutých davových podívaných napsal scénáře dvou představení. Unavení a lhostejní vojáci, kteří toužili po odpočinku, znovu pocítili nenávisť k interventům a sami požádali, aby se mohli vrátit na frontu.¹⁶

Nešlo o něco výjimečného. V řadách Rudé armády prodělávali svůj válečný i literární křest budoucí spisovatelé. Vsevolod Višněvskij sloužil v řadách Buďonného První jízdní armády jako kulometčík a po vratkém ledu kronštadtského zálivu útočil na pevnosti, kterých se zmocnili dezorientovaní námořníci. Z těchto událostí vytěžil dramatickou prvotinu *Soud nad kronštadtskými vzbouřenci*. Lev Nikulin bojoval v Povolží, kde se často střídala fronta a obyvatelstvo přivyklo na rudé i bílé oddíly. Z těchto zážitků vyrostla jeho agitační hra *Po Volze*. V dramatických pokusech pokračovala i Larisa Rejsnerová, komisařka Baltického válečného loďstva, manželka rudého admirála Raskolnikova. Měla za sebou tuhé boje s československými legiemi kolem Samary a z těchto zážitků vycházel cyklus povídek *Fronta* o strašných následcích podvýživy, epidemií i odhodlání ruských lidí skoncovat s válkou.

Poměrně rozšířená představa o chudobě a nedostatku revolučního repertoáru neodpovídá pravdě. Většina textů byla bohužel vydána jen v místních edicích a uchovala se jako bibliofilská vzácnost. Přesto je známo kolem 800 textů, z nichž více než polovina nebyla vydána vůbec a zůstala v rukopisech, bohatě opoznámkovaných členy redakčních kolektivů a inscenátorů.¹⁷

Agitační repertoár z rozmezí let 1918–1921 formovala jednak celková úroveň obecnosti, zvláště nízká v národnostních oblastech, kde carský režim záměrně udržoval negramotnost, a jednak malé literární zkušenosti autorů i skromná praxe inscenátorů a souborů. V tomto směru podstatně zkomplikovala situaci proletkultovská doktrína, která se snažila za každou cenu uchovat „třídní instinkt“ členů dělnických divadel, což nakonec mohlo posilovat primitivismus a odpor ke vzdělání, neslučitelný se zájmy proletářského státu.

EDICE HORIZONT

svazek VII

Karel Martínek

Dějiny sovětského divadla 1917-1945

Obrazovou přílohu sestavil Karel Martínek.

Rejstřík vypracoval Miloslav Klíma.

Obálku navrhl Jaromír Valoušek.

Vydalo nakladatelství Orbis
jako svou 2910. publikaci.

Str. 512.

Odpovědný redaktor Otakar Blanda.

Výtvarná redaktorka Věra Šalamounová.

Technický redaktor Pavel Rajský.

Z nové sazby písmem Garamond garmond vytiskl Mír, n. p.,
závod 3, Václavská ul. č. 12, Praha 2.

AA 33,99, VA 34,59, D-01*70115-403 - 22-865

Náklad 800 výtisků.

První vydání.

II-054-67

09/20 - váz. Kčs 48,-