

Hry Vladimíra Majakovského a Michaila Bulgakova o putovaní v čase

Vladimir Mayakovsky and Mikhail Bulgakov's Plays about Time Travel

NADEŽDA LINDOVSKÁ

Katedra divadelných štúdií, Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení, Bratislava

Abstrakt: Radikálne zmeny vo vývoji Ruska po revolúcii, občianskej vojne a bolševizácii krajiny sa stali začiatkom 20. storočia živnou pôdou pre úvahy o možných modeloch budúcnosti nielen krajiny, ale celého sveta. Téma utopickkej vízie nového spoločenského poriadku najprv zarezonovala v próze. Postupne aj v oblasti ruskej drámy začali vznikať texty tematizujúce predstavy o živote vo svete budúcnosti. Najvýraznejší ohlas vyvolali divadelné hry významného básnika a prívrženca revolúcie Vladimíra Majakovského *Ploštica* (1928) a *Kúpeľ* (1929). Autor do nich zakomponoval motív putovania v čase, vďaka ktorému mohol konfrontovať súčasnosť s vysnívaným komunistickým rajom. Podobný princíp využil spisovateľ a dramatik Michail Bulgakov, ktorý nadviazal na dlhšie trvajúci tvorivý dialóg s Majakovským a začiatkom tridsiatych rokov v komédiách *Blaženosť* (1934) a *Ivan Vasilevič* (1935) ponúkol svoje variácie motívu stroja času. Bulgakov revolúciu neprijal a voči utópii socializmu bol podstatne skeptickejší než Majakovskij. Komparácia ich dramatických textov umožňuje lepšie spoznať dialóg dvoch významných osobností ruskej literatúry a drámy, priblížiť ich predstavy o budúcich svetoch a názory na reálny život v krajine budujúcej komunizmus.

Abstract: The radical transformation of Russia following the revolution, the civil war, and the subsequent Bolshevisation of the country in the early 20th century provided fertile ground for reflections on possible models of the future – not only for Russia, but for the world at large. While the theme of a utopian vision of a new social order found resonance initially in prose, scripts thematising ideas of life in a future world gradually emerged in Russian drama, too. The most striking response was provoked by the plays *The Bedbug* (1928) and *The Bathhouse* (1929) by the prominent poet and revolutionary supporter Vladimir Mayakovsky. Both incorporate the motif of time travel as a device to juxtapose the present with an imagined communist paradise. A similar principle was employed by the writer and playwright Mikhail Bulgakov, who drew on a sustained creative dialogue with Mayakovsky. In the early 1930s, Bulgakov developed his own variations on the time machine motif in his comedies *Bliss* (1934) and *Ivan Vasilievich* (1935). He did not embrace the revolution and remained considerably more sceptical of the socialist utopia than Mayakovsky. Comparing their dramatic works provides insight into the dialogue between these two major figures of Russian literature and drama, and sheds light on their visions of future worlds and their views on real life in a country building communism.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

divadlo, ruská dráma prvej polovice 20. storočia, Vladimír Majakovskij, Michail Bulgakov, Vsevolod Mejerchoľd, stroj času, utópia budúcnosti

KEYWORDS:

theatre, Russian drama of the first half of the 20th century, Vladimir Mayakovsky, Mikhail Bulgakov, Vsevolod Meyerhold, time machine, utopia of the future

ZRKADLOVÍ DVOJNÍCI MAJAKOVSKIJ A BULGAKOV

V roku 1928 sa Vladimír Majakovskij domnieval, že komunistická budúcnosť by mohla nastať už o päťdesiat rokov. Túto utopickú víziu načrtol vo svojej hre *Ploštica* (*Klop*), ktorú vzápätí uviedol Vsevolod Mejerchoľd, vari najslávnejší sovietsky divadelný režisér tej doby. Podľa Majakovského by v realite novej budúcnosti mali noví ľudia žiť nový, lepší život. Všetky deformity minulosti mali zmiznúť nielen z bežnej každodennosti, ale aj z jazyka – malo sa na ne zabudnúť. Ich pomenovania by sa zachovali iba v slovníku mŕtvych slov. Pre názornosť autor uviedol ako príklad sériu „mŕtvych“ výrazov z fiktívneho slovníka budúcnosti, ich spoločným menovateľom bolo začiatkové písmeno „B“: byrokratizmus, bohohľadačstvo, bohémstvo. Zaradil k nim aj meno Bulgakov.¹

Sarkastická zmienka o populárnom spisovateľovi a dramatikovi je súčasťou celej série vzájomných odkazov a kritických poznámok, ktoré si v dvadsiatych rokoch 20. storočia vymieňali Vladimír Majakovskij a Michail Bulgakov. V rámci súdobej ruskej spoločnosti a umenia stáli na opačných stranách spoločenského a estetického názorového spektra: jeden bol básnikom a tribúnom revolúcie, druhý revolučné zvraty považoval za škodlivé, socialistickým ideám nedôveroval a preferoval postupnosť evolučného vývoja.² Obaja zažili búrlivé revolučné a porevolučné roky prvej polovice 20. storočia, obaja sa zapájali do literárneho a divadelného diania, písali divadelné hry, zúčastňovali sa dobových sporov a diskusií.

Futurista Majakovskij mal povest' smelého ľavicového experimentátora a aktívneho budovateľa nového umenia a sveta. Vítal ho a podporoval všemožnými spôsobmi: nielen ako kongeniálny básnik, ale aj ako výtvarník, agitátor, autor vtipných sloganov a reklám, pohotový propagátor, diskutér, publicista atď. Bulgakov, pôvodným povoláním lekár, sa netajil svojím skepticizmom voči perspektívam porevolučného života v sovietskom Rusku, rovnako ako voči novým radikálnym podobám umenia. Vynikajúci autor fejtónov sa postupne presadzoval ako nádejný prozaik a talentovaný dramatik širšieho žánrového rozpätia. Spolupracoval s viacerými divadlami, najviac však inklinoval k slávnemu Moskovskému umeleckému akademickému divadlu (MCHAT), ktoré pre svoju vernosť iluzívnemu realizmu bolo trňom v oku avantgardných divadelníkov. Bulgakov sa hlásil k tradícii starej ruskej inteligencie a konzervatívneho vkusu, Majakovskij bol dvorným dramatikom vodcu ruskej divadelnej avantgardy Vsevoloda Mejerchoľda.

Michail Bulgakov (1891, Kyjev) a Vladimir Majakovskij (1893, Bagdadi, Gruzínsko) boli temer rovesníkmi. O dva roky mladší básnik zažil slávu už ako dvadsiatnik, ešte za cárskeho režimu, bývalého lekára Bulgakova si umelecká Moskva naozaj všimla

1 V slovenskom preklade Majakovského *Ploštice* meno Bulgakov absentuje. Prekladateľ Ján Ferenčík ho jednoducho vynechal. Tabuizovaný spisovateľ Michail Bulgakov bol na Slovensku dlho neznámym autorom. Za týchto okolností bol odkaz na jeho osobu nezrozumiteľný, míňal sa účinku. Situácia sa zmenila a je načase zmienku o Bulgakovovi do slovenskej verzie textu hry vrátiť. Pozri MAJAKOVSKIJ, V. *Ploštica – Kúpeľ*. Prel. J. Ferenčík. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963, s. 45.

2 Téma revolúcie a evolúcie Bulgakov venoval svoju prózu *Psie srdce* (1925).

až v roku 1926, vďaka škandálnemu úspechu *Dni Turbinovcov* (*Dni Turbinych*) v Umeleckom divadle.³ Zachovalo sa svedectvo, že Majakovského inscenácia nudila, ani ju nedopozeral a potichučky sa vytratil z hľadiska.⁴ Táto príhoda jednoznačne dokumentuje rôznorodosť ich estetického vkusu.

Boli skutočne veľmi rozdielni. Kým Majakovskij sa dlhý čas prezentoval ako hlas revolúcie, jej podporovateľ a propagátor, Bulgakova obviňovali zo spiatocníctva a mysticizmu. Majakovskij neochvejne stál na strane sovietskeho štátu, Bulgakov žil v nepretržitom vnútornom konflikte s mocou. Doboví hodnotitelia jeho tvorby opakovane spochybňovali talent aj ideové smerovanie autora. Vyčítali mu, že nedrží krok s časom, že ospevuje malicherné buržoázne radosti života starej ruskej inteligencie. V dvadsiatych rokoch 20. storočia vzniklo opozitum: tzv. proletársky básnik a dramatik Majakovskij kontra tzv. buržoázny spisovateľ a dramatik Bulgakov.

Podľa ruskej literárnej kritičky Marietty Čudakovej, excelentnej znalkyne Bulgakovovho života a diela, to bol práve on, kto si ešte začiatkom dvadsiatych rokov zvolil Majakovského ako referenčnú postavu na svojej ceste za uznaním.⁵ Prekážačky medzi umelcami počas verejných sporov tej doby boli temer bežnou záležitosťou. Parodické odkazy na Majakovského i Mejerchoľda sa u Bulgakova dajú vystopovať vo viacerých prózach, napr. *Osudné vajcia* (1925) a *Psie srdce* (1925).

Menej známy je fejtón z roku 1923, tematizujúci legendárnu inscenáciu Vsevoloda Mejerchoľda *Veľkolepý paroháč*,⁶ ktorá vošla do dejín nielen ruského, ale aj svetového divadla ako akčný manifest biomechaniky a konštruktivizmu. Bulgakov v ňom vtipne opísal svoju návštevu predstavenia a nočné mory, ktoré ho potom prenasledovali. Zosmiešnil biomechaniku a jej komponenty: účinkujúcich – modrých ľudí v pracovnom oblečení a ich akrobatické kúsky, nezrozumiteľný dej a podivnú scénografiu s točiacimi sa a škrípajúcimi kolesami. Lístok do divadla si kúpil pod nátlakom „dlhovlasých futuristov“, ktorí mu celý týždeň nadávali do meštiakov. Tvrdo zarobené peniaze investoval do umenia a zažil obrovské sklamanie, načo jeden z futuristov poznamenal: „Zmeškali ste svoje narodenie.“ Bulgakov sa ohradil: „Nie, to Mejerchoľd sa narodil predčasne. – Mejerchoľd je génus!! – zavyl futurista. Nehádam sa. Je to možné. Nech je on génus. Mne je to jedno. Lenže netreba zabúdať, že génus býva osamelý, zatiaľ čo ja patrím k mase. Som divák. Divadlo je tu pre mňa. Želám si navštevovať zrozumiteľné divadlo. – Je to umenie budúcnosti!! – vrhli sa na mňa s pästami. Ak je z budúcnosti, potom nech sa páči, nech Mejerchoľd zomrie a vstane z mŕtvych v 21. storočí. Pomôže nám to všetkým, najviac však práve jemu. Nájde porozumenie. Publikum bude spokojné s jeho kolieskami

3 Hra *Dni Turbinovcov* vznikla ako divadelná verzia Bulgakovovho románu *Biela garda*. Dramatický text po prvýkrát v Sovietskom zväze uverejnili pätnásť rokov po smrti autora. Inscenácia *Dni Turbinovcov* mala obrovský úspech a zároveň vyvolala vlnu nemilosrdnej ideologickej kritiky. Od roku 1929 do roku 1932 sa nesmela hrať, uvádzanie obnovili po zásahu J. Stalina, paradoxne, patrila k jeho najmilším divadelným zážitkom.

4 Pozri ČUDAKOVA, M. *Bulgakov i Majakovskij*. 2016. [online]. [cit. 10. 3. 2024]. Dostupné na internete: <https://m-bulgakov.ru/publikacii/mihail-bulgakov-identifikaciya-mesto-vremya/p10>.

5 Tamže.

6 *Veľkolepého paroháča* Mejerchoľd premiéroval v Divadle GITISu v apríli 1922.

a on získa satisfakciu za svoju genialitu, zatiaľ čo ja spočiniem v hrobe, kde sa mi nebudú snívať drevené vrtule.“⁷

Nečudo, že po tom všetkom Majakovskij reagoval zaradením mena Bulgakov do slovníka mŕtvych slov a Mejerchoľd túto skutočnosť oznámil svetu z javiska svojho divadla. Avantgardisti Mejerchoľd a Majakovskij sa zapojili do kampane proti *Dňom Turbinovcov* a básnik vo svojich veršoch sem-tam podpíchal konzervatívneho kolegu.

Majakovského považovali za moderného, časového dramatika a Bulgakova za zastaraného, hoci obaja vo svojich komédiách satiricky reflektovali súčasnosť a prahnierovali pokrivenosť tých istých dobových javov. Aj keď to boli rivali, všeličo mali spoločné. Obaja rozvíjali líniu ruskej spoločensko-kritickej komédie, ich veselohry predstavujú dva varianty tejto tradície. Každý z nich svojím individuálnym spôsobom nadväzoval na Gogoľa a inšpiroval sa Molièrom. V nastoľovaných témach išli do hĺbky. Dobré poznali javiskové konvencie, mali zmysel pre divadelnosť, pre tvorbu dramatických situácií, gradáciu a vytváranie pointy. Obaja boli herecky obdarení a cítili, čo potrebuje dobre napísaná rola. V ich hrách sú prítomné stopy karnevalovej ambivalentnosti a bujarosti ruského ľudového balaganu⁸. Spoločná je aj ich inklinácia k fraške, buffonáde, ku grotesknému videniu sveta, ale aj k biblickým alúziám atď. Oboch lákalo pozrieť sa za hranice času – v poézii, próze i dráme. Medzi dvoma oponentmi sa postupne začal rozvíjať tvorivý dialóg dvoch výrazných umeleckých osobností. Osobne sa poznali, dokonca spolu pravidelne hrávali biliard a prekvapovali pozorovateľov bezkonfliktnosťou privátnej komunikácie. Paradoxne, napriek značnej rozdielnosti (odlišné rodinné zázemie, vzdelanie, životný štýl, politické názory, estetické preferencie atď.) sa tieto dva protiklady navzájom zrkadlili.⁹

Vyvrcholením ich sporov sa stala štvorica divadelných hier o putovaní v čase. Majakovskij odštartoval diskusiu o budúcnosti spomínanou *Plošticou*, pokračoval hrou *Kúpeľ*. Michail Bulgakov začal uvažovať o svojej variácii témy koncom dvadsiatych rokov. Veselohru *Blaženosť* (*Sen inžiniera Rejna*) dokončil až po smrti Majakovského. Následne v polovici tridsiatych rokov prepracoval text do podoby novej samostatnej komédie *Ivan Vasilievič*. V konečnom výsledku tieto štyri hry tvoria svojrázne svedectvo o umeleckom a názorom dialógu Vladimíra Majakovského a Michaila Bulgakova a súčasne o ich víziách budúcich svetov.

7 Pozri cyklus fejtónov M. Bulgakova z roku 1922 *Stolica v bloknote*, kapitolku VI nazvanú *Biomechanická hlava*. Pôvodne bola publikovaná v novinách *Nakanune* vo februári 1923. Cit. podľa BULGAKOV, M. *Sobranije sočinenij v piati tomach. Tom vtoroj*. Moskva : Chudožestvennaja literatura, 1989, s. 258 – 260. Preklad citátu N. Lindovská.

8 Balagan – ruské ľudové divadlo komediálneho rázu.

9 Mejerchoľd pravdepodobne patril k prvým, kto uvidel Majakovského a Bulgakova ako zrkadlových dvojníkov, keď sa pokúsil získať dramatika M. Bulgakova pre svoje divadlo. V osemdesiatych rokoch 20. storočia po odtabuizovaní Bulgakovovho diela si ich vzájomné zrkadlenie všimli viacerí odborníci, napr. Miron Petrovskij v stati Michail Bulgakov a Vladimir Majakovskij. In NINOV, A. (ed.). *M. A. Bulgakov – dramaturg i chudožestvennaja kultura jeho vremeni*. Moskva : STD, 1955, s. 369 – 391.

SKOK V ČASE (MAJAKOVSKIJ: PLOŠTICA)

Kataklyzmy ako prvá svetová vojna, revolučný rok 1917, následná občianska vojna a zásadná premena politického a sociálneho systému štátu radikálne zmenili vývoj Ruska, čo na jednej strane oživilo apokalyptickú predstavu o konci dejín, na strane druhej, naopak, prinieslo nádej na obnovu sveta na nových základoch. Vznikla živná pôda pre rozvíjanie pestrej množiny utopických snov a vízií blízkej i ďalekej budúcnosti. Ako konštatovala česká rusistka Miluše Zadražilová: „Jednotlivé podoby spoločenských a umeleckých utórií revolučných rokov sa odlišovali jednak predstavou o vytúženom utopickom raji, ako aj voľbou ciest, ktoré k nemu vedú (...). Jednotlivé utopické projekty vystupovali navzájom ako projekty konkurenčné (niekedy priam antagonistické).“ To vyvolávalo spory prerastajúce do búrlivej kritiky utopických konceptov a do rozvoja „síce nepočetného, zato však veľmi významného prúdu antiutopickej literatúry dvadsiatych rokov“.¹⁰

Počiatky ruskej literárnej dystópie patrili próze. V svetovom kontexte najviac zarezonoval román Jevgenija Zamiatina *My* (1920), ktorý však v Sovietskom zväze označili za ideologicky škodlivý a vydali ho až v roku 1988. Vďaka neoficiálnym rozmnoženinám rukopisu sa šírila doma v Rusku, vďaka prekladom bol známy v zahraničí už niekoľko rokov po napísaní.¹¹

V druhej polovici dvadsiatych rokov sa témy možných budúcich svetov aktívne chopili dramatici. Medzi jednotlivými hlasmi¹² výrazne zaznel slávny bas básnika Vladimíra Majakovského. V krátkom časovom slede (1928, 1929) napísal dve divadelné hry obsahujúce pomyselné sondy do sveta vytúženého komunistického raja. Obe utópie konštruoval z pozície človeka, pre ktorého bola viera v októbrovú revolúciu a zásadnú socialistickú premenu sveta súčasťou jeho *raison d'être*.

Ruskí futuristi patrili k prvým umelcom, ktorí prijali revolúciu a slovom i skutkom sa postavili na jej stranu. Majakovskij sa úprimne a intenzívne angažoval v prospech výstavby socializmu, stal sa dokonca autorom prvej sovietskej hry *Mysterium buffa* (*Misterija-buff*, 1918), značne experimentálneho priekopníckeho textu s výrazným agitačným nábojom, ktorý napísal na počesť prvého výročia Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie.¹³ Autor zlúčil metaforu zániku starého a vzniku nového sveta s názorným príkladom nového umeleckého myslenia. Nádeje, výzvy a heslá súčasnosti prepojal s parodicky podanými náboženskými alegóriami a bezvýhradnou vierou v celosvetové víťazstvo komunistických ideálov. V jednom z výstupov šesťdvestvovej hry sa objavil Človek budúcnosti, ktorý videl tridsiate aj štyridsiate storočie

¹⁰ ZADRAŽILOVÁ, M. *Dějiny ruské moderny*. MACHONINOVÁ, A. (ed.) Praha : Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2022, s. 730.

¹¹ Historicky prvé vydanie románu *My* sa uskutočnilo v roku 1924 v anglickom preklade. Po rusky (upravená verzia) vyšla kniha v roku 1927 bez autorského súhlasu v Prahe, úplná ruská verzia až v roku 1952 v USA.

¹² Hry s utopickými motívmi napísali napr. Sergej Tretiakov, Jurij Oleša, Alexander Afinogenov.

¹³ Tzv. Veľká októbrová socialistická revolúcia (VOSR) bola vlastne pučom, ktorý zmaril prvé demokratické voľby v Rusku. Bolševici úspešne mytologizovali pád dočasnej vlády a prevzatie moci ako veľký revolučný čin svetového významu. VOSR sa stalo synonymom ruskej revolúcie roku 1917, napriek skutočnosti, že cársky režim padol už vo februári v rámci tzv. buržoáznej revolúcie.

a priniesol poetické proroctvá novej éry. Tá nebude poznať triedne ani rasové rozdiely, bude to raj s množstvom technických výtvarných, pričom ho treba ihneď začať budovať vlastnými rukami. Hlavnou funkciou tejto dôležitej, ale predsa len epizodickej dramatickej postavy bolo motivovať ľudí práce prekonávať prekážky na ceste k šťastnej budúcnosti, veriť, že existuje a že si ju dokážu vytvoriť sami. *Mystérium buffa* malo premiéru v Petrohrade v pamätný deň 7. novembra 1918 v réžii Vsevoloda Mejerchoľda.

Vzývanie budúcnosti bolo pre futuristov prirodzené. V poézii Majakovského ide o temer permanentne prítomný motív. Na začiatku dvadsiatych rokov chcel téme budúcnosti venovať samostatnú poému *Piata internacionála* (*Piatyj internacional*). Mala priniesť optimistické posolstvo komunistického raja a víťazstva nového umenia, ktoré bude mať v 21. storočí na tento raj zásadný vplyv. Rozpracované dielo občas recitoval na verejnosti, ale napokon ho nedokončil.¹⁴ Čo sa týka *Zamiatina*, básnik sa spolu s Mejerchoľdom pripojil k verejnému odsúdeniu románu *My*, hoci text nečítal. Existuje predpoklad, že mu ho prerozprával niekto z priateľov, no jednoznačné potvrdenie hypotetickej možnosti chýba.

Hru *Ploštica* označil Majakovskij za „feérickú komédiu“. Dokončil ju koncom decembra 1928 a už vo februári 1929 sa konala jej premiéra v Štátnom divadle Vsevoloda Mejerchoľda (Gosudarstvennyj teatr imeni Vsevoloda Mejerchoľda, skrátené GOSTIM). Komédia vznikla na základe Mejerchoľdovej objednávky. Vodca divadelnej avantgardy očakával od dramatikov tzv. utopickú hru, „ktorá by nielen nastoľovala problémy dneška, ale umožnila by nazrieť do budúcnosti na celé desaťročia dopredu“.¹⁵ Jeho želanie Majakovskij naplnil do bodky. Ako hlavnú tému hry deklaroval kritiku súdobého sovietskeho malomeštiactva.¹⁶ Východiskovou situáciou sa stalo satirické zobrazenie každodennosti a špecifických sociálnych typov ľudí v období tzv. NEP-u, t. j. novej ekonomickej politiky,¹⁷ ktorá umožňovala drobné podnikanie, nárast zbohatlíkov, vznik vrstvy tzv. nepmanov a v konečnom dôsledku aj návrat luxusu.

Hlavnou postavou Majakovského hry je bývalý robotník a bývalý člen komunistickej strany Pristupkin, ktorý podľahne zvodom lepšieho života, odvrhne svoju priateľku, komsomolku Zoju Briezkinovú, a rozhodne sa priženiť do solventnej rodiny vlastníkov kaderníctva, ktorej ako hlavný kapitál na vylepšenie kádrového profilu priniesie svoj proletársky pôvod.¹⁸ Nešťastná Zoja sa pokúsi o samovraždu, Pristupkin sa prispôsobí novým hedonistickým trendom, vystúpi na vyšší stupienok

14 Pozri BYKOV, D. *Trinadcatyj apostol*. Moskva : Molodaja gvardija, 2017, s. 379, 382.

15 RUDNICKIJ, K. *Režissior Mejerchoľd*. Moskva : Izdatel'stvo Nauka, 1969, s. 396.

16 MAJAKOVSKIJ, V. *Sočinenija v trioch tomach. Tom tretij*. Moskva : Chudožestvennaja literatura, 1977, s. 571.

17 Nová ekonomická politika (NEP) sa realizovala v rokoch 1921 – 1929. Išlo o dočasný návrat k tržnému kapitalizmu a povolenie obmedzeného súkromného podnikania v mene povznesenia ekonomiky sovietskeho Ruska po devastačnom období tzv. vojnového komunizmu.

18 V slovenskom preklade J. Ferencíka sú mená postáv pozmenené a priblížené slovenskému publiku. V origináli sa napr. hlavná postava volá Prisyppkin, priezvisko si zmení na Skripkin. Prekladateľ hľadal slovenské významové analógie (Bajan v slovenskej verzii Igric atď.) nielen v prípade *Ploštice*, ale aj *Kúpeľa*. Majakovskij na rozdiel od mnohých iných dramatikov vítal a podnecoval aktualizáciu úprav textov svojich hier pri ich inscenovaní.

sociálnej hierarchie, zmení si meno a stáva sa Pierrom Troubkinom. Rodina jeho nevesty Elzevíry Renaissance pripraví „červenú svadbu“ – hotové panoptikum malomeštiackeho a triedneho prispôsobenectva.¹⁹

Autor predstavil sériu karikatúrnych výjavov charakterizujúcich život po viac ako desiatich rokoch od víťazstva revolúcie. Zachovalo sa svedectvo, podľa ktorého Majakovskij pri koncipovaní postavy Pristupkina reagoval na Šarikova – „človeko-psa“, nešťastný výsledok vedeckého experimentu z prózy Michaila Bulgakova *Psie srdce* (1925).²⁰ Básnik sa usiloval vytvoriť vlastnú verziu drzého nevzdelanca zneužívajúceho svoj triedny pôvod tzv. hegemonu, čiže vedúcej sily socialistickej spoločnosti.

Ploštica odhaľuje biednu bilanciu stavu krajiny, ktorá sa vydala na cestu budovania socializmu. Namiesto vytúženého víťazstva ideálov vidno ich deštrukciu, všadeprítomnú faloš, prospechárstvo, elementárny primitivizmus a morálnu hnilobu. Červená svadba vyústi do bitky a požiaru, ktorý hasiči zlikvidujú neskoro na to, aby niekto prežil. Obete je ťažké identifikovať, pozostatky jednej z osôb chýbajú. Červenú svadbu odvezie do márnice Červený kríž.

Práve katastrofa sa stáva predelom, po ktorom nasleduje skok do komunistickej budúcnosti. Majakovskij optimisticky predpokladal, že už o päťdesiat rokov sa bude žiť po novom a ďalšie udalosti hry situoval do roku 1979. Feéria požiaru pokračuje feériou šťastného života technologicky vysoko rozvinutej spoločnosti. Dramatik ju približuje vo chvíli napínaveho hlasovania, ktoré má rozhodnúť dilemu „inštitútu oživovania ľudí“ – či napriek obavám zdravotníkov a epidemiológov z nebezpečenstva šírenia baktérií päťdesiatročia a pýchy treba rozmraziť a priviesť k životu individuum, ktoré našli v zladovatej pivnici. Hlasovanie je súčasťou masovej plenárnej schôdze tzv. svetovej federácie, dynamickú diskusiu a konečný verdikt komentujú svetové proletárske médiá. Výsledné rozhodnutie je v prospech oživenia a využitia „života pracujúceho človeka do poslednej sekundy“ a tiež na bádateľské účely výskumu „pracovných návykov pracujúceho ľudstva“ minulosti.²¹

Dramatik zdôrazňuje, že ide o vskutku demokratickú spoločnosť, v ktorej sa nikto nebojí vysloviť svoj názor a ktorá je výsledkom vývoja po sérii svetových a občianskych vojen, skončených v roku 1965. Postupne vysvitá, že ľudský život je tam nedotknuteľný, bytie jednotlivca patrí kolektívu, nepoznajú tam alkoholizmus, cigarety, vulgarizmy, ani slová ako samovražda, samoderžavie, sebareklama, byrokracia a mnohé ďalšie, obsiahnuté v spomínanom slovníku mŕtvych slov. K reliktom minulosti patria ďalšie neduhy ako zaháľáčstvo, ale aj brnkánie na gitare, vyspevovanie romancí, foxtrot, charleston a iné tance (ide o spôsob ohlupovania kádrov), neodporúčajú sa prudká zamilovanosť, výbušné mŕňanie pohlavnej energie, spontánne nepremyslené činy a pod. Majakovskij predpokladal, že v budúcnosti bude prevládať

¹⁹ V „nepmanovskej“ časti hry sú prítomné reminiscencie na Molièrovho *Meštiaka šľachticom* a Gogoľovho *Chlestakova* (*Revízor*). Karikatúrny obraz „červenej svadby“ korešponduje s jednoaktovkou *Svadba* A. P. Čechova.

²⁰ ČUDAKOVA, M. *Bulgakov i Majakovskij*. [online]. [cit. 10. 3. 2024]. Dostupné na internete: <https://m-bulgakov.ru/publikacii/mihail-bulgakov-identifikacija-mesto-vremya/p10>.

²¹ MAJAKOVSKIJ. V. *Ploštica*. In MAJAKOVSKIJ, V. *Ploštica – Kúpeľ*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963, s. 40 – 41.

sklo a kov, opálové steny, život bude vedecky zušľachtený množstvom viditeľných a neviditeľných vynálezov, vrátane umelých stromov, ktoré podľa potreby, zo dňa na deň, rodia rôzne druhy ovocia, prípadne flakóny voňaviek. Mohla by to byť blahobytná spoločnosť, v ktorej má každá rodina vlastné bývanie a všetko je podriadené vedecky opodstatneným odporúčaniam rôznych inštitúcií, napr. ústredného inštitútu pohybov. Divadlo – vďaka svojej vedeckej opodstatnenosti – existuje aj v budúcnosti.

Pred procesom ožiovania asistentka prosí profesora zastaviť pokus a vystriha pred nebezpečenstvom. Táto staršia žena je Zoja Briezkinová a rozmrazované individuum Pristupkin. Jej slová sú ignorované, Pristupkin ožije a vzápätí skolabuje, lebo si uvedomí svoju samotu v neznámom cudzom svete. Spolu s ním sa v budúcnosti ocitá exemplár vyhynutého hmyzu – ploštica. Postupne vysvitá, že Pristupkin je zaháľač, alkoholik a sociálny parazit, jeho spôsob života protirečí pracovným návykom pracujúcich minulosti a ešte viac súčasnosti. Je infekčný, spôsobí epidémiu neduhov, ktoré zasiahnu najmä mládež (pitie piva, tanec, spev, recitácia a prudké výbuchy citov).

Po sérii peripetií s plošticou i Pristupkinom napokon obaja skončia ako exponáty oživej minulosti v zoolologickej záhrade. Vedci budúcnosti pochopia, že rozmrazené individuum nesprávne zaradili do najvyššej triedy „homo sapiens“ ako predstaviteľa triedy robotníkov. Prekvalifikujú pôvodné zaradenie na nové: „človekoidný simulant“ a „najpríživníckejší parazit“. Samotný Pristupkin je z komunistického raja natoľko zúfalý, že útechu nachádza iba v spoločnosti ploštice ako jej živý hostiteľ. V kletke ZOO ich vystavujú s náležitým komentárom: „Sú dvaja – rozličnej veľkosti, ale rovnakej podstaty: je to slávna ‚ploštica normalis‘ a ‚meštiacikus vulgaris‘. Obidvom sa darí v zatuchnutých matracoch času.“²²

Záverečný obraz hry evokuje slávnostné predstavenie nových zoologických exponátov verejnosti, akt sprevádzajú prísne bezpečnostné opatrenia. Vladimír Majakovskij tu využíva antiiluzívne gesto hodné Luigiho Pirandella, ktorým na chvíľu ruší ilúziu utopickkej budúcnosti, premostuje a relativizuje čas. Dramatik umožňuje, aby sa Pristupkin prihovril hľadisku aktuálnej doby: „Občania! Bratia! Rodáci! Som medzi svojimi! Kde ste sa tu vzali? A koľko vás je?! Kedy vás všetkých rozmrazili? A prečo som len sám v kletke? Drahí moji, bratia, nech sa vám páči ku mne! Prečo len ja musím trpieť? Občania!...“²³ Nešťastníkovi urýchlene nasadia náhubok, stiahnu ho z očí prítomných a ubezpečia ich, že je všetko v poriadku, exponát je len unavený. „Nič strašného sa nestalo. Do zajtra sa upokojí... Ticho, občania, rozídte sa do zajtra. Hudba, pochod!“²⁴

To sú posledné slová hry, ktorá mala byť pre občanov revolučného štátu príslubom šťastia v proklamovanom komunistickom raji. Majakovskij, oddaný socialista, umelec veľkého talentu a intuície, predstavil koncept síce pokojnej, mierumilovnej, demokratickej, blahobytnej, rovnostárskej, vedecky a technicky dobre vybavenej,

22 MAJAKOVSKIJ, V. *Ploštica*, s. 67.

23 Tamže, s. 70.

24 Tamže.

ale zároveň sterilnej budúcnosti. Sterilnej nielen v medicínskom zmysle slova, ale hlavne emocionálne a duchovne. Dramatik pri rozvíjaní svojej utópie prekročil vlastný tieň a vyhol sa revolučnej tendenčnosti. Bývalý proletár Prisypkin, zástupca roku 1929 so všetkými svojimi odsúdeniahodnými chybami a nedostatkami, je v sterilnom svete bez vášne a citov zrazu veľmi ľudský, dokonca hodný súcitu. Dá sa súhlasiť s autorom monografie o Majakovskom Dmitrijom Bykovom, ktorý konštatoval: „Bez ohľadu na to, že Bulgakov je v Ploštici priradený k prekonaným a zabudnutým javom, spomenutá Majakovského hra je úplne bulgakovská, jej pátos je tiež bulgakovský: odpudivé, no živé trpiace uprostred neživého.“²⁵

POZVÁNKA DO BUDÚCNOSTI (MAJAKOVSKIJ: KÚPEL)

Tvorivé spojenectvo Majakovského s Mejerchoľdom pokračovalo aj v roku 1929 a vyústilo do napísania hry *Kúpel' (Baňa)* – „drámy s cirkusom a ohňostrojom“. Na javisko sa dielo dostalo začiatkom roka 1930, najprv v Leningrade a napokon v Moskve. Premiéra v Mejerchoľdovom divadle a v jeho réžii sa uskutočnila 16. marca 1930. Kým v *Ploštici* chcel dramatik poukázať na ohavnosť malomeštiactva, tu obrátil satirické ostrie proti byrokratizmu a byrokratom, teda javom, ktoré by v ideálnom svete mali vymrieť. Súčasnosť opäť konfrontoval s budúcnosťou, ale iným spôsobom. Využil motív stroja času, známy z tvorby anglického spisovateľa Herberta Georga Wellsa (*The Time Machine*, 1895), a vrátil sa k postave vyslanca z budúcnosti zo svojej ranej hry *Mystérium buffa*. V novom diele ho však premenil na vyslankyňu, tzv. Fosforickú ženu. Komunistickú budúcnosť posunul do roku 2030, teda už nie o päťdesiat, ale o sto rokov dopredu. Svojim hrdinom síce umožnil cestovať v čase, ale budúcnosť neukázal. Tentokrát sa o nej iba hovorí ústami Fosforickej ženy, ktorá vstupuje do deja v druhej polovici s ponukou prepraviť tých najlepších budovateľov komunizmu rovno do cieľovej stanice ich snaženia v 21. storočí.

Koho napokon vyberie, kto odletí a kto zostane, to je súčasť zápletky, ktorá sa rozuzlí až vo finále hry. Prvé tri dejstvá dramatik venoval charakteristike spoločnosti, umenia a doby, v ktorej sa príbeh odohráva. Potenciálni čitatelia a diváci najprv spoznávajú dramatické postavy a prostredie, v ktorom žijú. Tieto informácie sú potrebné pre pochopenie záverečného aktu historickej spravodlivosti. Kompozícia hry a štruktúra textu je v danom prípade zložitejšia, mnohohvrstevnejšia a mnohoslovnejšia, antiiluzívne gestá sú početnejšie.

Majakovskij, prívrženec Mejerchoľdových postupov, v *Kúpeli* (viac než v *Ploštici*) programovo nadviazal na poetiku jeho avantgardnej scény, na jej experimentálne smerovanie a spoločensky angažovaný postoj. Téma divadla dokonca venoval samostatné dejstvo, v ktorom parodoval tézovité a bezduché, triedne kvázi uvedoméle a umelecky slabé dobové agitky. Súbežne vysmial esteticky konzervatívnejšie tzv. akademické divadlá, vrátane MCHATu, a ironizoval intelektuálne jednoduchšie publikum, ktorému sa tituly ako *Ujo Váňa* a *Dni Turbinovcov* zlievajú do

jedného fiktívneho celku, do inscenácie nazvanej *Ujo Turbinovcov*,²⁶ pričom sarkasticky (a vlastne opodstatnene) poukázal na spriaznenosť mchatovskej čechovovskej tradície s hrou Michaila Bulgakova.

Čo je však pozoruhodné a potvrdzuje, že Majakovskij pozorne sledoval Bulgakovovu tvorbu, je skutočnosť, že pri koncipovaní svojej divadelnej paródie vychádzal z Bulgakovovej hry *Purpurový ostrov*²⁷, ktorá tematizuje dobové ideologické a divadelné klišé. Na objekte výsmechu sa zhodli obaja, mali však značne odlišné umelecké preferencie. Majakovskij trval na maximálne akčnom avantgardnom divadle prosocialistickej výpovede. Prehlásil, že chce na javisku oživiť tribúnu a princíp „zvážšovacíeho skla“ namiesto zaužívaného „zrkadlenia“. ²⁸ Prirodzene, viedlo to k typizácii, hyperbolizácii a tézovitosti. *Kúpeľ* vyznel ako veľká politická satira. No na rozdiel od *Purpurového ostrova*, ktorý ľavicová kritika označila za paškvil na revolúciu, Majakovskij svoju satiru písal v prospech budovania komunizmu, aj keď sovietskej realite, ktorá ho obklopovala, predpísal očistu v podobe kúpeľa. Hlavné poslanstvo hry jednoznačne nasmeroval k myšlienke, že revolučná utópia sa nepochybne naplní – najneskôr o sto rokov. Nakoľko tomu na konci dvadsiatych rokov 20. storočia úprimne veril samotný autor, to sa už nedozvieme. Indície svedčia skôr o jeho sklamaní a depresii. 14. apríla 1930 Vladimír Majakovskij dobrovoľne odišiel zo života.

V *Kúpeľi* si ešte posvietil na tých, ktorí diskreditovali socializmus: na správcov nového života, úradnícke kádre, na vzmáhajúcu sa sovietsku byrokráciu a bujnajúci byrokratizmus. Na čelo tejto mašinerie postavil súdruha Víťazonoska, riaditeľa hlavnej správy koordinácií, a obklopil ho ďalšími kreatúrami zneužívajúcimi svoje postavenie a vyžívajúcimi sa v šikanovaní bežných občanov. Postava súdruha Víťazonoska reprezentovala exemplárny prípad karieristu žonglujúceho straníckymi direktívami, priživujúceho sa na získanej moci, tvrdo ponižujúceho manželku Poľu. Všemocný byrokrat s pošramoteným morálnym profilom sa bez okolkov pokúsil riadiť a šikanovať dokonca aj delegátku z roku 2030.

Protiklad reprezentujú kladné postavy, hlavne vynálezca Čudakov a jeho priatelia, mladí robotníci Dolkin, Dvojkin a Trojkin, ktorí na večernej vysokej škole študujú matematiku. Majú v sebe čosi klaunské, sú plní energie a revolučného elánu. Nezmyselné byrokratické príkazy a zákazy prinášajú prekážky pre realizáciu ich tvorivej iniciatívy. Čudakov (ako naznačuje jeho priezvisko, je v istom zmysle čudák) spolu s priateľmi zostrojí čudesný stroj času. V rámci prvého pokusu sa podarí nadviazať kontakt s budúcnosťou a dostať správu „čakajte ma zajtra o 20. hodine“ (1. dejstvo). Vďaka stroju času sa návšteva zhmotní v podobe Fosforickej ženy, ktorá predloží mandát od Ústavu dejín zrodu komunizmu s opisom jej poslania. Má ho realizovať v priebehu 24 hodín, tento čas nechce premárniť rozprávaním o 21. storočí, potrebuje spoznať ľudí a splniť zverenú úlohu. Prezradí však, že sa v budúcnosti veľmi tešili,

26 V slovenskom preklade táto hra slov absentuje.

27 Bulgakov písal hru *Purpurový ostrov* v rokoch 1926 – 1927 pre Komorné divadlo v Moskve, premiéra v roku 1928.

V roku 1929 inscenáciu spolu s inými inscenáciami hier M. Bulgakova zakázali.

28 RUDNICKIJ, K. *Režissior Mejerchold*, s. 413.

keď sa dozvedeli o pokuse s putovaním v čase: „ (...) učenci zaviedli stálu pohotovosť. Veľmi vám pomohli zisťovaním a korigovaním vašich nevyhnutných omylov. Blížili sme sa k sebe ako dve pracovné skupiny, ktoré kopú tunel, až sme sa dnes stretli. Vy sami nevidíte celú grandióznosť svojich činov. My to vidíme lepšie: vieme, čo sa osvedčilo v živote. (...) Iba dnes, za svojho krátkeho obletu, som si overila a pochopila silu vašej vôle a dunenie vašej búrky, ktorá tak rýchlo vyrástla na naše šťastie a na radosť celej planéty.“²⁹

V podobne euforickom tóne oznámila, že boj proti parazitom a utláčateľom má zmysel, zmení sa na legendu, že v súčasnosti rozpoznala budúcich hrdinov, ktorých mená v ére komunizmu „svietia na platniach z anulovaného zlata“.³⁰ Je zjavné, že prehovory Fosforickej ženy majú predovšetkým motivovať sovietske publikum, aby nepoľavovalo v budovateľskom úsilí. Autor sa vyhol podrobnejšej konkretizácii sveta budúcnosti. Iba naznačil, že sa tam bude bývať v lepších podmienkach (malé bytíky budú prekonané), že vedcom sa dostane podpora a že zlato, objekt mamonu, bude zbavené hodnoty.

V konečnom výsledku temer všetky postavy hry, vrátane návštevníka z kapitalistického zahraničia, chcú vycestovať „prvým vlakom času do stanice Rok 2030“. Najviac si toto právo nárokuje byrokrati, ale stane sa presný opak. Súdruh Víťazonosko a jeho sprievod pri štarte vypadnú zo stroja času. Majakovskij jednoznačne ukázal, že byrokratizmus, malomeštiactvo, prospechárstvo do ideálneho sveta komunistickej budúcnosti nepatria, sú súčasťou „zostarnutého času“. Cez Fosforickú ženu odkázal: „Budúcnosť prijme každého, u ktorého sa nájde aspoň jediná črta, ktorá ho zbližuje s kolektívom komúny – radosť z práce, túžba obetovať sa, neúnavná vynachádzavosť, schopnosť porážať hrdosť ľudskosťou.“³¹

Hra má profeministické ladenie, dramatik sa postavil na stranu šikanovaných žien, Víťazonoskovu manželku Poľu a neprávom prepustenú zamestnankyňu úradu vyslal do krajiny zaslúbenej. Jeho autorské gesto nasvedčuje, že citlivo vnímal tému fyzického i psychického násillia páchaného na ženách v privátnom i verejnom priestore. V Majakovského projekte budúcnosti mal byť tento neduh vykrytý, o čom svedčí popri inom postava delegátky a jej sebavedomé vystupovanie. Na druhej strane treba konštatovať, že kladní hrdinovia *Kúpeľa* nevítazia nad súdobou byrokraciou a ďalšími deformáciami sovietskeho života, ale fakticky utekajú z „poľa boja“ do spravodlivejšieho sveta. Ich odchod však vzbudzuje nádej, že najneskôr o sto rokov budú spoločnosť tvoriť iba im podobní jedinci. Z hľadiska typológie postáv sú zvlášť zaujímaví vynálezca Čudakov a jeho priatelia, idealisti nového typu, hlavná opora dokonalého zajtrajška. Literárni vedci tvrdia, že práve Majakovskij ako prvý uviedol do ruskej kultúry hrdinu, ktorý o dve desaťročia, počnúc druhou polovicou päťdesiatych rokov, zaujme centrálnu postavu v literatúre a vo filme.³²

²⁹ MAJAKOVSKIJ, V. *Kúpeľ*. Bratislava : LITA, 1987. Prel. Ján Ferenčík. s. 36. (Preklad z roku 1987 je presnejší než z roku 1963. Pozn. N. Lindovská).

³⁰ Tamže.

³¹ Tamže, s. 50.

³² BYKOV, D. *Trinadcatyj apostol*, s. 728.

ČAS JE FIKCIA (BULGAKOV: *BLAŽENOST', IVAN VASILIEVIČ*)

Michaila Bulgakova hlboko zasiahla Majakovského samovražda. Emócia bola taká silná, že sa pokúsil vyjadriť ju vo verši. Nechcelo sa mu veriť, že by príčinou smrti osobnosti tohto formátu bol ľúbostný krach, ako naznačoval básnikov list na rozlúčku. V pomyselnom tvorivom dialógu s Vladimírom Majakovským pokračoval aj po jeho definitívnom odchode.

Ešte v roku 1929 začal Bulgakov uvažovať o vlastnej verzii príbehu o putovaní v čase. V práci pokračoval v tridsiatych rokoch, v roku 1934 vznikla hra *Blaženost' (Blaženstvo)* s podtitulom *Sen inžiniera Rejna (Son inžinera Rejna)*. Pri hľadaní inscenačných možností dramatický text výrazne prepracoval a vytvoril nový, ktorý nazval *Ivan Vasilievič*, ale ten bol krátko po premiére stiahnutý. V oboch hrách rozvinul fantastický motív stroja času, ktorý síce ponúkol v čisto veselohernom kľúči, ale podobne ako v prípade *Zojkinho bytu* (1925), aj tu sú pod povrchom grotesky prítomné závažnejšie výpovedné roviny. Vzhľadom na silnejúci stalinizmus sú však podané s väčšou opatrnosťou, sofistikovanejšie. Hry *Blaženost'* a *Ivan Vasilievič* nie sú preložené do slovenčiny.

V sfére literárnej utópie nebol Bulgakov žiadnym nováčikom, viaceré jeho prózy z dvadsiatych rokov obsahovali fantastické témy a vízie budúcnosti. V roku 1931 napísal utopickú hru *Adam a Eva*, venovanú predstave možnej svetovej katastrofy v podobe vojny. Hoci vznikla na objednávku, nebola inscenovaná a dramatik ju údajne nemal rád, cítil jej slabiny. Dej *Adama a Evy* sa odohráva v budúcnosti, ale ani k premiestňovaniu v čase, ani k dialógu s Majakovským v nej nedochádza. Zato v hre *Blaženost' (Sen inžiniera Rejna)* autor vyslovene nadväzuje na *Plošticu* a *Kúpeľ* a jednoznačne to priznáva.

Hlavnou postavou je inžinier Jevgenij Nikolajevič Rejn, dobrák, čudák a vynálezca, ktorý obýva izbu v komunálnom byte jedného moskovského domu v Kúpeľnej uličke (Bannyj pereulok). Je zahĺbený do výskumu a verí, že čas je iba fikcia. Adresa, postava experimentátora a stroj času jednoznačne odkazujúce na poslednú Majakovského hru sú východiskom pre bulgakovský koncept putovania v čase. Predstava o tom, že jednotlivé obdobia histórie ľudstva môžu existovať súbežne, je potenciálne obsiahnutá už v *Kúpeľi*, v tvrdeniach Fosforickej ženy, že budúcnosť vidí minulosť ako na dlani, ale najmä v samotnom princípe ich premostenia za pomoci vedy. Kým Majakovského zaujímala výlučne budúcnosť, Bulgakov sa obracia aj do dôb minulých a umožňuje, aby sa v sebe minulosť, súčasnosť a budúcnosť zrkadlili. V dramatických textoch, podobne ako v jeho prozaických utópiách, fantastické motívy vyrastajú z každodennosti a sú s ňou prepojené.

Dramatik predstavuje inžiniera Rejna vo chvíli, keď sa mu podarí aktivovať vynález priamo u seba v izbe. Podobne ako Majakovského Čudakov a Mejercholdovi „biomechanickí“ herci má oblečenú pracovnú kombinézu. Na jednej strane je to prirodzené, keďže sa venuje konštrukčným prácam, no na druhej strane pracovné oblečenie odkazuje na futuristické a biomechanické analógie, pričom ich znižuje, detronizuje z výšin umeleckej inovácie na bežnú životnú funkciu. Takéto na prvý

pohľad nenápadné posuny sú pre Bulgakova typické ako pre prozaika aj dramatika. V *Blaženosti* vytvára zložitú zápletku založenú na sérii zábavných náhod, majstrovsky spája situačný a slovný humor.

Spúšťačom prekvapujúcich udalostí sa stáva pohyb v čase, ktorý je generovaný novo vynájdenným mechanizmom a umožňuje prepájať minulosť, súčasnosť a budúcnosť, dematerializuje steny a dáva nahliadnuť do susednej izby aj za hranice storočí. Na chvíľu sprítomní cársky dvor Ivana IV. prezývaného Hrozný, pričom panovník nedopatrením prebehne do moskovského domu a na nejaký čas sa stáva zúfalým väzňom 20. storočia. Zázračný mechanizmus odhalí v susednej izbe prítomnosť zlodēja, ktorý sa duchapľne vydáva za kamaráta okrádanej osoby. Následne vír času vtiahne inžiniera Rejna, domového správcu Bunšu Koreckého a excelentného vreckára a dobrodruha Miloslavského do 23. storočia.

Blaženosť je veľavravný názov utopickéj krajiny, v ktorej sa ocitnú. Z Moskvy 20. storočia ich stroj času dopraví rovno do bytu národného komisára pre vynálezy Radamonova. Patrí k nemu obrovská presklená terasa, ktorá sa nachádza v „príšernej výške“ nad mestom, má kolonádu a je z mramoru. Je tam rozmiestnená nenápadná a nedefinovateľná aparátúra, v kalendári sviatí dátum 30. apríl 2222. V sviatočný predvečer 1. mája sa všetci chystajú na oslavy, preto nečakaných prišielcov považujú za kostýmovaných zabávačov. Inžinier Rejn ako prvý pochopí a pomenuje situáciu, vzápätí sa začína kolotoč zoznamovania sa dvoch svetov.

Bulgakov približuje svet budúcnosti pomerne podrobne, konštruuje ho v dialógu s divadelnými utópiami Vladimíra Majakovského, robí to však nenápadne, vyhýba sa priamočiarym porovnaniam a paralelám. Navyše je determinovaný dobou, politickými čistkami tridsiatych rokov. A predsa si sem-tam neodpustí úsmevné dvojzmyselnosti, ako napríklad načasovanie stretu minulosti a budúcnosti v predvečer Sviatku práce. Oslavy sa teda odvíjajú počas tzv. Valpurginej noci, keď sa zlietajú čarodejnice na sabat. Po zotmení do utopickéj krajiny *Blaženosti* smerujú na návštevu susedia z Belasej Vertikály, dramatik ich evokuje ako roj svetielok, ktoré sa preženú popri terase a potom kdesi mimo obzoru tancujú a hodujú. Mystický spisovateľ zostal verný svojmu videniu sveta a pridal udalostiam hry metafyzický aspekt.

Budúcnosť u Bulgakova nie je taká sterilná ako v Majakovského *Ploštici*, hoci ani tu nie je miesto pre kriminalitu a vulgarizmy. I tu je možný pohyb medzi krajinami a kontinentmi, každý človek vlastní lietací aparát, spoločníkov inžiniera Rejna pošlú na bleskový výlet do Indie. Oslavy Sviatku práce však majú hedonistický, ba priam „buržoázny“ ráz: hlasno hrá hudba, tancuje sa, muži sú vo frakoch a ženy v dlhých večerných róbach. Všetci popíjajú víno a šampanské. Z vodovodných kohútikov tečie špirit, ktorý nikto okrem rozradosteného Miloslavského nepije.³³ Spoločnosť je beztriedna, osobné vlastníctvo je prežitkom minulosti, ľudia používajú slovník, ktorý čiastočne nadväzuje na sovietsky (komisár, rada komisárov sveta), ale komunizmus ako taký sa nespomína.

33 Aby nevznikol dojem, že v budúcnosti zmizla voda, dramatik vymyslel epizodickú postavu vedúceho vodárne.

Svet Blaženosti je výsledkom dlhého historického vývoja, rok 2222 zabudol na výskum výstavby socializmu (*Ploštica, Kúpeľ*). Pred vyše sto rokmi v múzeu Belasej Vertikály vystavili ako exponát policajnú uniformu – nie plošticu a jej nositeľa, ale relikť represívnych zložiek štátu. Minulosť nie je dôležitá, komisár Radamonov nevie nič o kľúčových udalostiach začiatku sovietskej éry. Akurát Bunša, byrokrat a správca domu v Kúpeľnej uličke z 20. storočia, dobre vie, kam má smerovať sovietsky sen a pohoršene konštatuje, že celé tie oslavy sú divné: „Socializmus nie je pre potešenie. A oni si tu vystrojili bál. A vravia také reči, že ho-ho-ho... No a tie fraky. Och, poriadne by som im naložil za tie fraky!“³⁴ Chýbajú mu odbory, tie v 23. storočí neexistujú,³⁵ chýba mu povinná evidencia obyvateľstva, nechápe, prečo sa nepíšu sťažnosti a udania. Čuduje sa, že v budúcnosti prevláda ústna komunikácia nad písomnou.

V odmietaní byrokratizmu sa Bulgakov zhoduje s Majakovským. A zhoduje sa s ním aj v inom: napriek blahobytu, pohostinnosti, pokročilým technológiám a poriadku (alebo práve preto?) je budúcnosť nudná. A nielen pre ľudí z 20. storočia. Radamonovova dcéra Aurora túži po nebezpečenstve a vzrušení, chce zažiť minulosť. Hra obsahuje ľúbostnú zápletku. Riaditeľ Inštitútu Harmónie Savvič je presvedčený, že na základe vedeckého vyhodnotenia tvoria s Aurorou ideálny pár. Keď sa Aurora a Rejn do seba zamilujú, odvrhnutý ženích začne proti prišielcom intrigovať. Kým Majakovskij dúfal, že nielen byrokracia, ale aj žiarlivosť časom vymrú, tak Bulgakov sa domnieval, že ľudská podstata sa príliš nezmení. Žiarlivý Savvič maskuje svoje kroky obecným blahom: tu však nejde o systém ako taký, ale o osobnú intrigu.

Po dvoch týždňoch pohodlnej existencie vo svete budúcnosti sa začínajú prejavovať jej tienisté stránky. Rejn, považovaný za génia, má svoj vynález „dobrovoľne“ (ergo povinne) darovať štátu, kde všetko patrí všetkým, výmenou za čestné občianstvo a prísľub zabezpečenia každej jeho potreby a želania. V pokusoch môže pokračovať len pod bdelým dohľadom. Rozhodla o tom Rada komisárov sveta, a to z bezpečnostných dôvodov. Radamonov počul o cárovi Ivanovi Hroznom, uväznenom v 20. storočí: „Takže tam ste po sebe zanechali zmätok. Následne sa možno vyberiete do dvadsiateho šiesteho storočia... A kto sa zaručí (...) čo tam stretnete? Kto vie, koho nám z tej záhadnej dialky dovlečiete na svojom chrbte?“³⁶ Vynález štátneho významu treba radšej uzamknúť v špeciálnom úložisku.

Ďalším problémom je rozhodnutie Inštitútu Harmónie riadeného Savvičom – izolovať prišelcov, poslať ich na liečenie, keďže diagnostika ich mozgu potvrdila, že ide o spoločensky nebezpečných jedincov. Bunšu označia za dementného,

34 BULGAKOV, M. Blaženstvo. In BULGAKOV, M. *Pjesy*. Moskva : Sovetskij pisateľ, 1986, s. 620. Citácie z hry *Blaženosť* prel. N. Lindovská. (Ide o tretiu finálnu verziu textu hry, ktorá prešla množstvom zmien. Pozn. N. Lindovská).

35 Absenciu odborových organizácií v Blaženosti je možné vnímať ako ďalší autorský dvojzmysel. Sviatok pracujúcich 1. máj je historickým odkazom na boj amerických odborov. Naskytá sa otázka, na ktorú Bulgakov v hre neodpovedá: aký zmysel má tento sviatok v roku 2222?

36 BULGAKOV, M. Blaženstvo. In BULGAKOV, M. *Pjesy*, s. 637.

Miloslavského, vďaka ktorému všade miznú hodinky a iné veci, za kleptomana.³⁷ Čudakov v *Kúpeľi* musel svoj stroj času zachraňovať pred byrokratmi 20. storočia, Rejn pred praktikami spoločnosti 23. storočia.

Emócie a udalosti hry gradujú, po prekonaní množstva dobrodružných prekážok sa inžinierovi Rejnovi, Aurore, Miloslavskému a Bunšovi podarí opustiť Blaženosť a vrátiť sa na východiskovú adresu do 20. storočia. Dramatik pomáha postavám doriešiť sériu problémov, vrátiť susedovi ukradnuté veci, poslať cára späť do 16. storočia, Miloslavskému ujsť do Rostova na lietajúcom stroji, ktorý si doviezol z budúcnosti. Bunša a Rejn sa ocitajú v rukách milície a prekvapený sused uzatvára hru slovami: „Hľa, súdruhovia, čo sa prihodilo u nás v Kúpeľnej uličke. Kebyže to porozprávam v práci alebo známym, nikto tomu neuverí, ani za svet by tomu neuveril.“³⁸

Hra od začiatku do konca iskrí humorom, obsahuje kaskádu komických situácií a vtipných bonmotov. Bulgakov vytvoril chvíľami až strhujúci dobrodružný príbeh, písať satiru (ako predtým Majakovskij) v tridsiatych rokoch už bolo nebezpečné. Ale ukázalo sa, že aj téma budúcnosti, hoci veľmi vzdialenej, je problém, ktorému je lepšie sa vyhnúť. Komédiu pripravoval najprv pre Leningradský musik-hall v podobe „excentrickej syntetickej trojdejsťvovej hry“, po zrušení objednávky ponúkol námet moskovskému Divadlu satiry a vytvoril druhú verziu textu (1934). Divadelníci ho prijali chladne a dohodli sa s autorom na zásadnom prepracovaní. Tak vznikla v roku 1935 nová hra *Ivan Vasilievič*,³⁹ v ktorej sa cár Ivan Vasilievič Hrozný (podobne ako v *Blaženosti*) ocitá na nejaký čas v súdobej Moskve a domový správca Bunša s dobrodruhom Miloslavským na jeho mieste v 16. storočí. Divadlo bolo nadšené, cenzúra text povolila. V procese naštudovania urobil dramatik drobné zmeny, všetky udalosti predstavil ako vynálezcov sen. Hneď po verejnej generálke (13. 5. 1936) inscenáciu zakázali.⁴⁰

Hra *Ivan Vasilevič* naďalej využíva motív cestovania v čase, výrazne nadväzuje na *Blaženosť*, ale zároveň obsahuje značné rozdiely. Popri eliminácii témy budúcnosti pozmenil autor mená hlavných postáv. Vynálezcu Rejna „porušil“ a nazval ho Nikolaj Ivanovič Timofejev. Zmenil krstné mená Miloslavského a Bunšu Koreckého. V prípade Bunšu sa jednalo o mimoriadne dôležitú zmenu, ktorá súvisela s nanovo vytvorenou komickou zápletkou. Vychádzala z témy dvojníkov, omylov, náhod a zámeny osôb. V novej hre sa Ivan Ivanovič Bunša pozoruhodne podobá na cára, za asistencie Miloslavského sa v 16. storočí dočasne ujme trónu a temer zmení chod ruských dejín. Cár a despota Ivan Hrozný medzitým autoritatívne rieši rodinnú situáciu Timofejeva, ktorý je ženatý, zažíva manželskú krízu a je absolútne bezbranný voči rozmarom svojej ženy.

³⁷ Miloslavskij, menovec starého šľachtického rodu, je síce virtuóznym vreckár, ale nie chorý kleptomán. Táto excentrická dramatická postava je „literárnym bratrancom“ Ametystova (*Zojkin byt*). Ku krádežiam a podvodom pristupuje tvorivo, na verejnosti sa prezentuje ako umelec. Sovietsku realitu vníma s humorom a nadhľadom, vo svete Blaženstva mu chýba vzrušenie a napätie. So slzami v očiach strávi hodinku pri vitríne s exponátom policajnej uniformy.

³⁸ BULGAKOV, M. Blaženstvo. In BULGAKOV, M. *Pjesy*, s. 649.

³⁹ Pozri SOKOLOV, B. *Bulgakov. Enciklopedija*. Moskva : EKSMO, 2005, s. 124 – 125.

⁴⁰ Tamže, s. 342.

Za Bulgakovho života sa ani *Blaženost*, ani *Ivan Vasilievč* pred publikum nedostali, texty hier zverejnili až v šesťdesiatych rokoch 20. storočia.

PUTOVANIE V ČASE AKO DIAGNÓZA STAVU SOVIETSKEJ REALITY

Pre súčasnosť vyznievajú vízie utopických svetov budúcnosti v hrách Majakovského a Bulgakova naivne. Ponúkajú však svedectvo o dobe svojho zrodu a o spoločnosti, ktorá sa stala východiskovým bodom putovania v čase. V oboch prípadoch ide o značne kritický pohľad.

Vladimír Majakovskij v roku 1928 predpokladal, že éra komunistického raja by mohla nastať pred rokom 1979. Už o rok svoju optimistickú prognózu upravil na rok 2030. Pri konštruovaní sveta budúcnosti vychádzal z predstavy, že pôjde o cieľovú stanicu revolučného snaženia sovietskej spoločnosti, kde sa naplnia ideály sociálnej spravodlivosti a rovnosti. Paradoxne sa hry *Kúpeľ* a *Ploštica* napokon stali nepohodlnými pre sovietsky štát a jeho kultúru, lebo spochybnili veľkú sovietsku utópiu. Vybudovať komunizmus do roku 1979 sa nepodarilo. Aj rok 2030 vzbudzoval pochybnosti. Hry prvého sovietskeho dramatika radšej nepúšťali na javisko, pri ich uvedení sa bojovalo o povolenie, ktoré sa nie vždy podarilo získať. Historický optimizmus tribúna revolúcie utrpel krach. Na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia sovietske impérium padlo a vazalské krajiny tzv. východného bloku sa vymanili zo závislosti. Politické satiry Vladimíra Majakovského o putovaní v čase za lepšími zajtrajškami do sveta komunizmu sa zmenili na relikty minulosti.

Michail Bulgakov poslal svojich cestovateľov v čase do roku 2222, pričom nedeklaroval, že tak ďaleká budúcnosť bude zaslúbenou krajinou komunistického sna. Hru *Blaženost* koncipoval ako excentrickú dobrodružnú komédiu. Budúcnosť, ktorú načrtnol, má množstvo pozitív, ale vyslanci z 20. storočia tam nechcú zostať, radšej volia návrat späť – o čom nepochybne sníval aj Majakovského „meštičikus vulgaris“ Prištupkin. Obaja autori sa napriek rozdielnosti politických preferencií zhodli na vízii emocionálnej otupenosti a sterility ideálnych vysoko technologických utopických svetov. Na margo naštudovania *Ploštice* v Mejerchoľdovej réžii písala divadelná kritika o tom, že zobrazenie budúcnosti v komédii Majakovského zaváňa čímsi antisovietskym, dokonca pripomína „buržoáznych autorov, ktorí písali zlostné pamflety na socialistické zriadenie“.⁴¹ Nebol to úmysel autora, skôr sa dá povedať, že jeho talent a cit pre pravdu prekonal tézovitosť doby.

Bulgakov čítal Zamiatinov román *My* a groteskná komédia *Blaženost* obsahuje jeho ozvenu. Pesimizmus tu nemá zamiatinovskú drastickú podobu, no autor sa nevyhol konfliktu so sovietskou cenzúrou, ktorá ho prenasledovala a zakazovala až do konca života. Uštvaný predčasne zomrel v roku 1940 po dokončení svojho majstrovského diela – románu *Majster a Margaréta*. V *Blaženosti* akoby mimochodom, ústami vrchného komisára Radamonova, uviedol, že jedine riaditeľ Inštitútu Harmónie Savvič je presvedčený, že sa budúcnosť vyvíja k lepšiemu. A práve Savvič dráždi Radamonova svojím pseudovedeckým presadzovaním ideálnych

mužsko-ženských dvojíc, zneužívaním medicíny a nevyžiadaným aktivizmom spojeným s intrigánstvom.

Nevedno, či sa komisárovi podarí neutralizovať činnosť Inštitútu Harmónie ako sľubuje, alebo sa fanatický technokrat niekedy dostane k moci. Dramatik necháva problém otvorený a dej vracia do súdobej Moskvy. Varovanie pred nebezpečenstvom deštrukcie na ceste za harmóniou je predsa len okrajovou témou jeho hry. Z dnešného pohľadu je záverečný útek z pohostinného sveta utópie do „liberálnejšej“ stalinkej doby značne idealizovaný a naivný, Bulgakov ho však relativizoval prostredníctvom podtitulu *Sen inžiniera Rejna*. Tému sna ešte dôraznejšie nastolil v komédii *Ivan Vasilievič*. Napriek snahe vyhnúť sa zákazu inscenovania sa v oboch veselohrách prejavil ako kritik sovietskej reality. Slovenská rusistka Natália Muránska prilieha-vo charakterizuje túto vlastnosť Bulgakovovej tvorby: „Nonkomfortný vzťah k realite zakódoval do filozofie postáv, sujetu a kompozície diela, do vnútortextových asociácií a súvislostí.“⁴²

Ukázalo sa, že rizikový nie je len utopický koncept 23. storočia, ale aj téma minulosti. Keď sa Divadlo satiry v roku 1936 nadchlo pre veselohru vychádzajúcu z karnevalovej výmeny sociálnych rolí, pravdepodobne ešte nikto netušil, že cár Ivan Hrozný je obľúbenou historickou postavou, ba priam až vzorom Josifa Stalina. Téma panovníka presadzujúceho centralizovanú autoritatívnu moc (za cenu teroru a násilia) sa onedlho stala témou štátneho záujmu. Tragickým potvrdením tejto skutočnosti je kalvária Sergeja Ejzenštejna, ktorého v štyridsiatych rokoch poverili nakrútením trojdielneho filmu *Ivan Hrozný*. Dielo dozoroval Stalin osobne, druhý diel musel geniálny filmár prerobiť, tretí bol zničený. Ejzenštejn zažil enormný politický tlak a v roku 1948 vo veku päťdesiat rokov zomrel na infarkt. Keď Bulgakov z cára urobil komickú postavu, nechtiac znevážil stalinskú interpretáciu dejín.

Oba dramatické texty Michaila Bulgakova o putovaní v čase sa napriek svojim javiskovým kvalitám ocitli na okraji záujmu divadelníkov. V roku 1973 sovietsky filmový režisér Leonid Gajdaj nakrútil na motívy *Ivana Vasilieviča* mimoriadne úspešnú komédiu *Ivan Vasilievič mení povolanie*. Východiskovú situáciu aktualizoval, zasadil do Moskvy sedemdesiatych rokov, obsadil výbornými hercami. Stalinské paralely už nehrali rolu, ale sociálne a psychologické typy tridsiatych rokov sa výborne udomácnili v brežnevovskej realite a Gajdajov film názorne potvrdil ich životnosť.

Utopické vízie budúcnosti v hrách Majakovského a Bulgakova o putovaní v čase nesú niektoré znaky, ktoré ich zblížujú s dystópiami. Nejde ale o dystópie v pravom zmysle slova. Primárne preto, lebo ani nevznikali so zámerom vytvoriť antiutopické diela. Konštruovanie svetov budúcnosti u oboch dramatikov bolo podmienené súčasnosťou a zároveň so súčasnosťou konfrontované. Na základe každodennej životnej skúsenosti pocítili autori vo vzťahu k budúcnosti riadnu dávku skepticizmu. Deštrukciu spoločnosti proklamujúcej budovanie ideálneho štátu totiž zažívali deň čo deň, sledovali ju zblízka a zachytili vo svojich hrách ako východiskovú stanicu presunov do iných časových dimenzií.

42 MURÁNSKA N. Polyfonizmus bulgakoviány. In MURÁNSKA N. (ed.). *Bulgakov a dnešok*. Nitra : FF UKF, 2006, s. 7.

Pre Majakovského, ktorý vložil do revolúcie veľké nádeje, bolo bolestným zistenie, že „tí, pre koho sa revolúcia udiala (a tí, ktorí ju urobili), sa stali absolútnou menšinou, zahynuli ako prví, a zvíťazili celkom iní,⁴³ a síce malomeštiaci, byrokrati, partokrati atď. Bulgakov revolučné ilúzie nemal, patril k tým, ktorí pochopili, kam bude smerovať nasledujúci vývoj. Emigrovať sa mu nepodarilo. Absurditu sovietskeho života pomeriaval zdravým rozumom. V konečnom výsledku dvaja talentovaní tvorcovia zanechali vzájomne sa dopĺňajúce umelecké svedectvá o svojej dobe. A práve obraz súčasnosti v ich hrách sa dá vnímať ako fixácia reálnej dystópie sovietskeho sociálneho projektu.

LITERATÚRA

- BULGAKOV, Michail. *Pjesy*. Moskva : Sovetskij pisatel', 1986. 656 s.
- BULGAKOV, Michail. *Sobranije sočinenij v piati tomach. Tom vtoroj*. Moskva : Chudožestvennaja literatura, 1989. 751 s. ISBN 5-280-00761-7.
- BYKOV, Dmitrij. *Trinadcatyj apostol*. Moskva : Molodaja gvardija, 2017. 827 s. ISBN 978-5-235-03966-7.
- ČUDAKOVA, Marietta. *Bulgakov i Majakovskij*. 2016. [online]. Dostupné na internete: <https://m-bulgakov.ru/publikacii/mihail-bulgakov-identifikaciya-mesto-vremya/p10>.
- ČUDAKOVA, Marietta. *Žizneopisanije Michaila Bulgakova*. Moskva : Kniga, 1988. 496 s.
- GUDKOVA, Violetta. *Vremia i teatr Michaila Bulgakova*. Moskva : Sovetskaja Rossiya, 1988. 127 s.
- IVANŠINA, Elena. *Kul'tura protiv istorii: O rabote mašiny vremeni u M. A. Bulgakova*. 2012. [online]. Dostupné na internete: <https://m-bulgakov.ru/publikacii/mihail-bulgakov-ego-vremya-i-mi/p4>.
- LI, Syn Ok. *Elementy antiutopii v dramaturgii M. Bulgakova 1920-1930-ch godov*. [online]. Dostupné na internete: <https://m-bulgakov.ru/publikacii/elementi-antiutopii-v-dramaturgii-bulgakova-1920-1930-h-godov>.
- MAJAKOVSKIJ, Vladimír. *Kúpeľ*. Prel. Ján Ferenčík. Bratislava : LITA, 1987. 51 s.
- MAJAKOVSKIJ, Vladimír. *Ploščica – Kúpeľ*. Prel. Ján Ferenčík. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1963. 201 s.
- MAJAKOVSKIJ, Vladimir. *Sočinenija v trioch tomach. Tom tretij*. Moskva : Chudožestvennaja literatura, 1977. 576 s.
- MILNE, Lesley. *Mikhail Bulgakov. A Critical Biography*. New York : Cambridge University Press, 1990. 324 s. ISBN 978-0-521-12246-7.
- MURÁNSKA, Natália (ed.). *Bulgakov a dnešok*. Nitra : FF UKF, 2006. 252 s. ISBN 80-8050-977-8.
- MURÁNSKA, Natália. *Fantastická trilógia Michaila Bulgakova*. Nitra : FF UKF, 2003, 117 s. ISBN 80-8050-619-1.
- NINOV, Aleksandr (ed.). *M. A. Bulgakov – dramaturg i chudožestvennaja kul'tura jeho vremeni*. Moskva : STD, 1988. 496 s.
- PAŠTEKOVÁ, Soňa. *Antiutópia*. [online]. Dostupné na internete: <https://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/autor/7/antiutopia>.
- RUDNICKIJ, Komstantin. *Režissior Mejerchoľd*. Moskva : Izdatel'stvo Nauka, 1969. 527 s.

SMEĽANSKIJ, Anatolij. *Michail Bulgakov v Chudožestvennom teatre*. Moskva : Iskuststvo, 1986. 384 s.

SOKOLOV, Boris. *Bulgakov. Enciklopedija*. Moskva : EKSMO, 2005. 831 s. ISBN 5-699-12689-9.

SOKOLOV, Boris. Jevgenij Zamiatin: otpuščenij na svobodu. In SOKOLOV, Boris. *Stalin, Bulgakov, Mejerchoľd...* [online]. Dostupné na internete: <https://m-bulgakov.ru/publikacii/stalin-bulgakov-meyerhold-kultura-pod-senyu-velikogo-kormchego/p12>.

ZADRAŽILOVÁ, Miluše. *Dějiny ruské moderny*. MACHONINOVÁ, Alena (ed.). Praha : Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, 2022. 974 s. ISBN 978-80-246-4615-2.

Nadežda Lindovská
Katedra divadelných štúdií
Divadelná fakulta VŠMU
Zochova 1
813 01 Bratislava
E-mail: nadezda.lindovska@vsmu.sk